

Markus Dauss

Segeltuch und Leinwand – zur Interdependenz von Schiffdarstellung und Bildordnung

Schiff und Bildordnung

Malerische Darstellungen von Schiffen, die die längste Zeit der maritimen Geschichte Segelschiffe waren, sind in besonders intensiver Weise mit dem Auf- und Umbau von Bildordnungen verbunden. Das Motiv *Segeltuch*, *pars pro toto* gesprochen, und der Bildträger *Leinwand*, *totum pro parte*, stehen also in einem engen Analogieverhältnis. Das gilt im Grunde genommen schon dort, wo das Schiffsbild erstmals als eigenwertige Gattung aus- und durchformuliert wird: in der niederländischen Marinemalerei.¹ Sie fordert in einem besonderen soziopolitischen Umfeld die klassische Gattungshierarchie heraus. Diese Dynamik ist aber nicht nur von einem merkantilen und gesellschaftlichen Interesse bürgerlicher Aufsteiger mit nationalem wie militärischen Selbstdarstellungs- und kulturellem Distinktionsbedürfnis abhängig,² sondern modifiziert ihrerseits auch die Bildordnungen und -konzepte.³ Svetlana Alpers hat diesen Zusammenhang einmal auf allgemeiner Ebene, ohne besonders auf marine Motive einzugehen, in ihrer viel diskutierten Studie zur Genre-, Landschafts- und Architekturmalerei sowie deren besonderem Verhältnis zur Kartographie beleuchtet.⁴ Im Schlagwort der *Beschreibung* werden hier zwei scheinbar widersprüchliche Konzepte enggeführt: der realistische Anspruch einerseits sowie ein besonderes Bildverständnis andererseits, das durch Oberflächenaffinität und schriftanaloge oder quasikartographische Medialität bestimmt ist.

In dieser Einleitung ist nicht der Raum, um Ähnliches genauer für die niederländischen Seestücke aufzuzeigen. Wir können aber festhalten, dass diese sich eng an die drei genannten Gattungen (Genre, Landschaft und Architekturstück) anlehnen bzw. in vielen Fällen nur schwer von ihnen abzugrenzen sind. Das Fahrwasser der Historie, in dem viele klassische Schiffsdarstellungen sich auch zum Zwecke politisch-militärischer Selbstrepräsentation bewegen, wird dabei häufig verlassen. Zugleich prägen sich gerade an dieser Schnittstelle ganz eigene, regelrecht bildarchitektonisch anmutende Ordnungsgefüge heraus – übrigens gerade auch wenn in moralisierender, restallegorischer Hinsicht Schiffbruch und Untergangschao dargestellt werden.⁵ Damit sind bereits Motive benannt, die uns noch ganz besonders interessieren werden: Sie stellen nämlich als Bilder der Kulturvernichtung oder der Fragilität des Menschen eine buchstäblich elementare Herausforderung (da hier die Elemente Wasser oder Luft buchstäblich ‚Oberwasser‘ oder die ‚Lufthoheit‘ erlangen) an jeden Ordnungs- und damit auch Dominanzanspruch, den menschengemachte Bilder stets formulieren.

Grundsätzlich scheint dem kulturell nahezu omnipräsenten Motiv *Schiff* ein besonders suggestiver Sog inhärent zu sein, derart fundamentale Fragen aufzuwerfen. Im Hintergrund steht sicherlich, dass das Schiff traditionell als Lebens- und Todessymbol zugleich fungiert. Damit ist es mit dem ebenfalls zutiefst ambigen Meer selbst in einer bemerkenswerten Komplementarität

¹ Martin Faass/Felix Krämer, *Seestücke. Eine Einführung*, in: diess. (Hg.), *Seestücke- Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde*, Ausst. kat. Hamburg 2005, München 2005, S. 9-15, hier S. 9f.

², George S. Keyes (Hg.), *Mirror of Empire. Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*, Ausst. kat. Minneapolis/Los Angeles 1990/1991, Cambridge (Mass.) u.a. 1990; Jeroen Giltaij /Jan Kelch (Hg.), *Praise of Ships and the Sea. The Dutch Marine Painters of the 17th Century*, Ausst. kat, Rotterdam 1996/1997, Rotterdam 1996.

³ Thomas Haberstatter, *Von Schiffsdarstellungen und Seestücken in den Niederlanden. Die Marinemalerei im 17. Jahrhundert*, in: ders. (Hg.), *schiff voraus. Marinemalerei des 14. und 19. Jahrhunderts*, Ausst. kat. Salzburg 2005, S. 39-54

⁴ Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985

⁵ Lawrence O Goedde, *Tempest und Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*, University Park (Penn.) u.a. 1989; Jenny Gaschke (Hg.), *Turmoil and Tranquillity. The Sea Through the Eyes of Dutch and Flemish Masters, 1550 – 1700*, Ausst. Kat. London 2008, London 2008; James A. Welu, *Seventeenth-Century Dutch Seascapes. An Inside View*, in: Keyes (Hg.), *Mirror of Empire*, S. 51-59,

verbunden.⁶ Zudem kann das Schiff, was eng daran anschließt, denn bei der Seefahrt geht es tatsächlich, auch heute noch, häufig auf Leben und Tod, als gedrängter, gleichsam kondensierter Sozial- und Raumentwurf eine ganz spezifische Kraft der Modellbildung, gleichsam eine Funktion als gesellschaftliches Mikromodell, geltend machen. Michel Foucault hat das Schiff daher mit Bezug in einem raumsoziologischen Zusammenhang einmal auf seine faktisch immer auch ausgrenzende Rolle wie symbolisch inklusive Funktion betrachtet: Aufgrund dieser Ambivalenz, hat der Erfinder der Diskursanalyse das *navire*, Inselphantasmen analog, als Heterotopie schlechthin bezeichnet.⁷

Diese anthropologische und institutionell-diskursive Bedeutung des Vehikels *Schiff* macht es sicherlich für bildliche Darstellungen interessant. Aber aus einem speziellen Grund ist dabei sehr häufig nicht nur Motivisches berührt, sondern es ist auch die Frage der Bildlichkeit und Bildordnungen impliziert. Dazu muss man sich zunächst verdeutlichen, dass ästhetische Ordnungen und Prozesse in einem ganz besonderen Verhältnis zum Metaphorischen stehen. Ein zentraler Faktor scheint mir zu sein, dass das Medium *Bild* zur Metapher der Metapher geworden ist, denn überaus häufig wurden und werden beide Begriffe synonym verwendet.⁸ Ein genauerer Blick schon auf historische Diskurse zur Metapher aber zeigt, dass auch das *Schiff* als Vehikel und Transportmittel eine analoge Rolle gespielt hat. Jacques Derrida etwa hat gezeigt, dass seit Aristoteles das Schiff zur metaphorischen Veranschaulichung rhetorischer und kommunikativer Übertragungsprozesse eingesetzt worden ist.⁹ Diese Rolle hat es wohl nicht nur wegen seiner Mobilität und Fähigkeit zur Verbindung des Fernliegenden oder des Transports von Waren und Nachrichten erfüllt. Vielmehr ist es auch die partielle Ruhe, das Stilliegen im Hafen, die eine Metapher für das Ankommen und die Fixierung von Bedeutungen abgeben. Mehr noch als semantische Mobilität wird also auch gerade der von Derrida kritisch beäugte, dekonstruierte Semantisierungszwang selbst im *Schiff* metaphorisch festgeschrieben, um das gefährlich gleitende und fluktuierende jeder Semiose zu konterkarieren.

Ohne direkten Bezug, aber in ganz ähnlicher Weise hat auch Hans Blumenberg in seiner Metapherengeschichte (*Schiffbruch mit Zuschauer*) herausgestellt, wie das Schiff zu einer sog. Hintergrundmetapher geworden ist.¹⁰ Das heißt, dass es als vorbegriffliches Denkbild ganze anhängende Gedankensysteme aus dem Hintergrund steuern kann. Es bestimmt ganze Weltsichten und gliedert dabei nicht nur moralische Unterscheidungen wie von einem archimedischen Punkt aus, sondern bestimmt auch die grundsätzlichen Positionierung des Menschen in seinem Kosmos oder seiner Umwelt. So macht es etwa die besondere Kraft der Hintergrundmetapher *Schiff* aus, das der Mensch als mächtiger, optimistischer Lenker seines eigenen Kurses oder auch als hilfloser Spielball größerer oder höherer Mächte eingesetzt wird.

Ohne mich im Folgenden selbst auf eine im strengen Sinne dekonstruierende oder metaphorologische Vorgehensweise verpflichten zu wollen, werde ich dennoch versuchen zu zeigen, wie sich am Motiv *Schiff* ästhetische Prozesse entzünden, die sich zwischen Ordnungsaufbau und -destruktion, vielleicht auch Dekonstruktion ansiedeln. Auch bei der Beobachtung derartiger Phänomene wird man auf die Ambivalenz von Stillstellung und Bewegung, Er- und Entmächtigung zu achten sein; zudem werden paradoxe Verwebungen dieser Pole werden zu benennen sein. Sie nehmen in Form von Bildkonzepten, die in mehr oder weniger direktem Bezug zueinander stehen, Gestalt an, also in horizontal oder vertikal verspannten Bildnetzen. Und nicht zuletzt wird bei einer Rekonstruktion, die im Folgenden aufgebaut wird, deutlich, ein wie fragiles Konstrukt bildkonzeptuelle Traditionen sind – denn sie sind stets zugleich Vehikel der Neuerung.

⁶ Wolfgang Speyer, *Von der Ambivalenz des Meeres und der Schifffahrt*, in: Haberstatter (Hg.), *schiff voraus*, S. 13-18.

⁷ Michel Foucault, *Von anderen Räumen*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, in: *Schriften in vier Bänden/Dits et Ecrits*, Bd. 4, hg. von Daniel Defert/François Ewald, Frankfurt am Main 2000, S. 931-942, hier S. 942.

⁸ Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 2004, S. 23f.

⁹ Jacques Derrida, *Der Entzug der Metapher*, in: Volker Bohn (Hg.): *Romantik. Literatur und Philosophie*, Frankfurt am Mai 1987, S. 317-355, hier S. 318f.

¹⁰ Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main 1988

Die Ausmusterung eines mythischen Segelschiffs und das Verdampfen der klassischen Bildordnung

Ich eröffne die Darstellung am Gegenstand mit einem generell sehr populären Bild: *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up*, 1838 (*Die letzte Fahrt der Fighting Téméraire*, 1838, Öl auf Leinwand, 90,8 x 121,9 x, London, National Gallery). Der Titel konkretisiert einerseits die Bilderzählung bis auf ein genaues Datum, ist aber andererseits auch hinsichtlich einer nostalgischen Abschiedsstimmung hoch suggestiv.¹¹ Beides hat wohl dazu beigetragen, dass das Gemälde innerhalb von Turners Werk das wohl über alle Zeiten beliebteste darstellt. Auch der Künstler selbst bezeichnete es als seinen „Darling“ und mochte es bis an sein Lebensende nicht verkaufen.¹² Es verblieb in seiner eigenen Galerie in der *Queen Anne Street*. Ich denke, dass es diese Kraft zur personalen Identifikation und emotionalen Affizierung ist – die entsprechenden Suggestionsmechanismen sind noch genauer zu benennen –, die auf das Engste mit der Bildordnung verknüpft sind.

Dies wird am klarsten in der euphorischen Besprechung John Ruskins von 1858.¹³ Er begriff das Bild als Kulminationspunkt der stärksten Schaffensphase des reifen, noch kraftvollen Turners der Jahre 1829-39. So stiftete der Kunstschriftsteller eine zeittypisch enge Verbindung zwischen Werk und Künstlerbiographie. Diese Assoziation wurde von ihm zusätzlich noch mit einem psychologischen Turn versehen: Der Turner-Enthusiast deutete die Darstellung eines ausgeflaggten, der Abwrackung zugeführten Großseglers und mythischen Schlachtschiffes als unbewusste Allegorie und malerische Reflexion nachlassender vitaler bzw. kreativer Kräfte des Malers, als ein *memento mori* mit konkretem Selbstbezug. Dies ist eine erste spezielle Wendung der zeithistorischen Bildsemantik: Motivisch wurde das Gemälde generell als *Memorial* der ruhmvollen napoleonischen Epoche gesehen, in der die englische Vorherrschaft zur See dauerhaft begründet worden war. Die *Temeraire* war nämlich ein glorreicher Veteran der nicht nur für Nelson selbst schicksalhaften Trafalgarschlacht. Auch Ruskin erkannte hellsichtig diese Macht zur kollektiven Identifikation, die Turners malerischer Abgesang der zur Neige gehenden Epoche besegelter Linienschiffe besaß. Er benannte die künstlerischen Strategien zur Animierung respektive ‚Beseehlung‘ des seiner ‚Exekution‘, d.h. seinem Richtplatz, oder seinem ‚Grab‘ entgegen geführten Seglers, etwa Licht- und Farbregie, als Komplement des dominanten Memorialaspektes. Diese erinnerungsspezifische Topik des Gemäldes lässt Ruskin auch auf die beiden früheren Auseinandersetzungen Turners mit der Trafalgar-Thematik zurückblicken.¹⁴ Er verspannt die historische Rückschau also auch mit einer werkgeschichtlichen Topologie, um so zu einer „complete map“ des Themas zu kommen.¹⁵

Zentraler aber noch für die Frage der Bildordnung(en) sind zwei andere Aspekte, die Ruskin anspricht. Das ‚sympathy‘ erweckende Linienschiff stellt, so Ruskin, zwar ein Ding „without a soul“ dar, erweckt aber, wie gesagt, Mitleid analog zu einem geschundenen Lebewesen, das bald ausgeschlachtet werden wird.¹⁶ Der gealterte Heros erwecke mehr Identifikation als – das ist nun der entscheidende Turn – eine Ruine. Vergleichspunkt ist also die Landschaftsmalerei, die über Fragmente klassischer Monumente elegische Stimmungen zu vermitteln vermag. Ruskin benennt hier einen epochalen, übergreifenden Prozess, zu dem Turner entscheidend beitrug: Den Import

¹¹ Umfassend zur Entstehung und Rezeption des Gemäldes wie zu seiner ästhetischen Struktur: Judy Egerton (Hg.), *Making & Meaning. Turner. The Fighting Temeraire*, Aust. kat. London 1995, London 1995, zur Bildsprache vor allem S. 74-106. Wenn nicht anders erwähnt, stütze ich mich im Folgenden auf diese sorgfältige und reiche Darstellung.

¹² Michael Bockemühl, *J.M.W. Turner: 1775-1851. The World of Light and Colour*, Köln 2000, S. 83

¹³ John Ruskin, *Notes on the Turner Gallery at Marlborough House 1856*, London 1858, S. 75-80.

¹⁴ Z.B.: *The Battle of Trafalgar, As Seen from the Mizzen Starboard of the Victory*, 1806/1808, Öl auf Leinwand, 171 x 239 cm, London, Clore Gallery for the Turner Collection; *The Battle of Trafalgar 1823-24*, Öl auf Leinwand, 259 x 365,8 cm, National Maritime Museum London.

¹⁵ Ruskin, *Notes*, S. 79f.

¹⁶ Ebd.

von Gattungskennzeichen der Historie ins Landschaftlich. Anders und mit einer bedeutungsschweren Metapher gesagt, realisierte Turner die *Fusion* beider Gattungen. Die klassische akademische Ordnung der Bilder wird angesichts des sublimen Resultats bereits als beschränkt erkennbar – und ihr vollständiger Ruin, dieser Vorgriff sei gestattet – zeichnet sich am Horizont ab.

Der Datierungsverweis im Titel des Gemäldes (1838) stellt, wie angedeutet, einerseits den Bezug zu einem spezifischen historischen Moment dar, auch wenn dessen Wiedergabe vor allem in der linken Bildhälfte, wie die Forschung eruiert hat, hochgradig imaginativ bzw. suggestiv ist; andererseits wird aber die ganze rechte Hälfte des Gemäldes von einem ‚golden sunset‘ bestimmt, ist also als rein landschaftliche Szenerie anzusprechen. Historisches als Sphäre der bedeutenden Aktion – an die hier in einem doppelten Sinne erinnert wird (s.o) – und Landschaft als Raum des Topologischen (im erweiterten Sinne, nicht auf exakte Wiedergabe bezogen) werden hier auf effektive Weise zusammengeführt. Erstmals war diese, negativ gesagt, Erosion, positiv gesagt, Zusammenführung von Seelandschaft, Historie oder Genre bekanntlich von den Niederländern des goldenen Zeitalters gewagt worden.¹⁷ Und seitdem fungierte sie als beständige Referenz vor allem im Bereich des Seestückes, das seit dem Ende des goldenen Zeitalters, seit der Abwanderung der Van de Veldes, im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, vor allem in England zu neuem Glanz kam. Als kunstgeschichtlicher Topos beschworen wird dieser Gattungsumbau auch noch bei Turner,¹⁸ und zwar am klarsten in einem niederländisch anmutenden Gemälde *Fishing Boats Bringing a Disabled Ship into Port Ruysdael* von 1844.¹⁹ Es kodiert den Namen eines der großen Marinemaler, Salomon von Ruysdaels, zu einem Toponym um. So importiert es die Tradition von jenseits des Kanals buchstäblich auf die britische Insel und trägt sie metaphorisch auf der Karte der insularen Kunst ein.

Aber zurück zur *Fighting Temeraire*. Die soeben angesprochene topologische Umorganisation bildet sich buchstäblich in dem räumlichen Setting ab, das Ruskin für die Hängung des Bildes in einer jeden *Turner Gallery* für alle Zeiten empfiehlt: Gleich bei der Eröffnung seiner Bildbesprechung sieht er die *Fighting Temeraire* auch im konkreten Sinne zum Abschlussbild prädestiniert, als eine Art Schlussstein der turnerschen Periode of „central power“.²⁰ Abschließende Stabilisierung und beginnende Erosion liegen im Gemälde also auch auf dieser Ebene, hinsichtlich der räumlichen und metaphorischen Situierung der bemalten Leinwand, eng beieinander; es wird so zu einer Art werkbiographischen wie, angesichts der schon zeithistorisch erkannten Bedeutung Turners, zu einem kunstgeschichtlichen Scharnierbild.²¹

Die letztgenannte Metapher darf, wie schon angedeutet, auch auf den Binnenraum des Gemäldes angewandt werden. Die das Gemälde konstituierenden Hälften werden kompositionell vor allem durch das Licht zusammengehalten. Es geht vom Sonnenuntergang rechts aus und kleidet vor allem die *Temeraire*, die an sich durch ein geisterhaftes, knöchernes Weiß als ‚Lokalfarbe‘ als todgeweihte gekennzeichnet ist, in eine ‚golden robe‘ (Ruskin).²² Davon hebt sich der wesentlich dunklere Schlepper ab: Er ist in ein ihm konkrete Präsenz verleihendes Schwarz und

¹⁷ Ebd., S. 76.

¹⁸ Genau dazu, auch zu den kunsttheoretischen Hintergründen für das Interesse an den Alten Niederländern – etwa dem gesteigerten Interesse an ihren jetzt gesehenen pikturalen, ja pittoresken (*picturesque*) Qualitäten, nicht mehr nur ihrer realistischen Akkuratess: Sara Monks, *Turner Goes Dutch*, in: *Turner and the Masters*, Ausst. kat. London 2009/2010, S. 73-86.

¹⁹ Ebd., S. 82 f.; James Hamilton, *Turner. The Late Seascapes*, Ausst. Kat. Williamstown (Mass.) 2003, New Haven 2003, S. 11-13. Dort auch weitere Ausführungen zur Altmeisterrezeption Turners.

²⁰ Ruskin, *Notes*, S. 76.

²¹ Dass der von Turner dem Bild verliehene Titel trotz seiner elegisch-nostalgischen Semantik zwei Neologismen (das martialische *Fighting* und das plastische, einer technischen Innovation Tribut zollende *tugged*) enthielt, verleiht dieser Ambivalenz noch zusätzlich Ausdruck.

²² Ruskins poetische Metaphorik trifft sicherlich in den Kern der Turnerschen Metaphorik: Für ihn waren poetische Sprache – er selbst hinterließ ja eine beachtliche Sammlung an Gedichten – sowie ‚Bildsprache‘ Analoga. Dazu: Hamilton, *Turner*, S. 38f. Der Hintergrund dieser wichtigen Annäherung von bildlicher Sprache und poetischer Bildlichkeit muss hier ausgeblendet werden, führt aber weit in die Ästhetik des 18. Jahrhunderts zurück, vor allem zur Ästhetik des *picturesque*, ja überhaupt in die Gartenästhetik.

ein tiefes Feuerrot bzw. Dunkelorange getaucht. In diesem Kolorit steigert sich der elegische, Glorie verheißende, goldene Schimmer zur Glut. Sie droht in einer Art Rücksprung Bugspriet und Masten des auf seine hölzerne Struktur reduzierten Seglers in Brand zu stecken – so zumindest die Suggestion. Nicht nur daher ist der dunklen, Rauch speiende Zugmaschine vielfach ein negativer, ja ‚diabolischer‘ Charakter zugesprochen worden.²³ Das Spiegelbild des ungleichen Gepans im Wasser der Themse spitzt seinerseits noch einmal die Zusammenfassung zu, die Turner bereits oberhalb der Wasserlinie den Details angedeihen lässt. Das flüssige Element selbst wirkt schon am Bug des effizient und zielstrebig seine Arbeit verrichtenden Dampfschleppers, dieses Agenten und dieser Verkörperung technischen Fortschritts,²⁴ merkwürdig ruhig, ja fast auf magische Weise beruhigt. Es kann so zu einem idealen Reflektor von Licht und Farbwerten werden, die die gesamte Bildsphäre füllen. Es ist diese sowohl schon von Ruskin als auch den zeitgenössischen Kritikern herausgestellte und seitdem im kunsthistorischen Diskurs immer wieder beschworene Kraft des Lichts und seiner Materialisierung als Farbe, die hier eine Fusion bewirkt. Verschmelzung bedeutet bei Turner immer Auflösung wie Schaffung einer neuen Einheit zugleich.

Deutlich wird dies vor allem im Bereich des Aquarells, sprich bei den zahllosen *Watercolours* Turners.²⁵ Hier kann Verflüssigung durch das Zusammenspiel von Licht und Wasser exemplarisch vorgeführt werden. Turner ist also nicht zufällig vor allem im Bereich der Küsten- und Meereslandschaft zu unkonventionellen Kompositionen am Rande der Auflösung dessen gelangt, was man als geordnetes Arrangement bezeichnen könnte.²⁶ Auflösung der Form *und* doch auch visuelle Vereinheitlichung wird hier vom malerischen Medium des Wassers selbst bewerkstelligt. Form und Kontur treten zugunsten der malerischen Mittel zurück. Wasserfahrzeuge werden hier regelrecht an den Rand des Verschwindens gebracht oder bis auf kaum noch sichtbare Spuren getilgt. So wird eine elementare Dimension erreicht, die das Dargestellte (nämlich eine Wasserlandschaft) auf kongeniale Weise umsetzt. Es wird nicht nur Leere – respektive landschaftliche Weite – vorgeführt, sondern auch regelrecht ein Prozess der bildnerischen Entleerung. In ‚Historien‘-Bildern wie den Aquarellen zu dem – in unserem Zusammenhang sei diese Bemerkung gestattet – merkwürdig benannten Ort *und* Topos *Waterloo* wird auf der inhaltlichen Ebene diese Entleerung entweder als Ergebnis von gewaltsamen Akten reflektiert oder als hilflose *ex-post*-Situation der künstlerischen Darstellung reflektiert.²⁷ Aber bei den stärker landschaftlichen *seascapes* geht es eher um eine mediale Konstellation: Es ist der Modus des Elementaren, für den sich Meereslandschaften aufgrund ihrer Reduziertheit sowieso schon sehr gut eignen. In der Präsenz elementarer malerischer Parameter wie Wasser, darin gelösten Farbpigmenten und dem durchscheinenden Malgrund nimmt die alte metaphorische Gleichung, nach der Elementares und

²³ William Makepeace Thackeray, *Miscellanies (V: Catherine. Titmarsch among Pictures and Books. Fraser Miscellanies. Christmas books. Ballads)*, Boston 1870, S. 128.

²⁴ James Hamilton (*Turner and the Scientists*, Ausst. kat. London 1998, S. 78) vertritt die These, Dampfschiffe übernahmen bei Turner ganz besonders die Rolle, moralische, symbolische und kulturelle Werte zu verkörpern; technisch habe er sich für sie viel weniger als für Segler interessiert. Die Semantik von Fortschritt verkörperten sie also auf einer symbolischen, nicht aber realistischen Ebene. Analog auch: William S. Rodner (*J. M. W. Turner. Romantic Painter of the Industrial Revolution*, Berkeley (Cal.) 1997, S. 53-61), der die Fortschrittssemantik des Dampf(er)motivs ebenso plastisch herausarbeitet wie er auch farbsymbolische Aspekte der Dialektik von feurigen oder glühenden Tönen sowie rußig-rauchigem Schwarz, die zur regelrechten ästhetischen Signatur der die Dampfmaschinenteknik avancierten, benennt.

²⁵ David Blayney Brown. *Watercolours. Turner*, Ausst. kat. London 2009, S. 16.

²⁶ Kritiken und Karikaturen sahen dieses Wagnis vor allem als wahllose Sudelei; am stärksten bringt dies die berühmte Karikatur von Richard („Dicky“) Doyle zum Ausdruck, die Turner mit einem riesigen Wischmopp und einem Eimer gelber Farbe vor der Staffelei zeigt (*Turner Painting One of His Pictures*, Holzschnitt, 1846, aus *The Almanach of the Month*, London, National Portrait Gallery. Zur Kritik an der auch malerischen Verschmelzung: Hamilton, *Turner*, S. 31.

²⁷ Monika Wagner, *Turners Orte der Erinnerung. Über die Undarstellbarkeit von Geschichte*, in: Stefan Germer/Michael F. Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht – Macht der Bilder*, München/Berlin 1997, S. 231-240.

Buchstäbliches sich entsprechen, eine anschauliche Gestalt an.²⁸ Der kunstvoll vermittelte motivische Gehalt des Bildes, der bildexterne Größen innerhalb der Bildfläche evoziert wie in einem Fenster, tritt hier zugunsten konkreter Größen zurück. Aber auch dieser eigentlich antimetaphorische Impetus ist, das lehrt der Blick auf den Diskurs über die Elemente/das Elementare um und nach 1800,²⁹ ebenfalls metaphorisch vermittelt. Man kann innerhalb dieses Diskurses nämlich eine Art von bereichsspezifischem Metaphernumbau konstatieren: Die Lehre von den vier Elementen war im 18. Jahrhundert in naturphilosophischer oder zunehmend naturwissenschaftlicher Betrachtung endgültig obsolet geworden – die Ausdifferenzierung des Elementekanons und auch des Verhaltens dieser chemischen Substanzen war unumkehrbar.³⁰ Damit aber standen die vier Elemente, nunmehr primär mythisch konnotiert, für ästhetische Experimente mit einer elementaren Erfahrungsdimension zur Verfügung. Entscheidend ist, dass sie trotz ihrer mythischen Grundkonnotation dabei nur selten noch allegorisch dargestellt wurden. (Für Turner ist dieser ‚Verzicht‘, der eigentlich eine Verschiebung ins ‚Elementare‘ bei Beibehaltung des Mythischen darstellt, genau rekonstruiert worden.³¹)

Und damit kommen wir zu unserem Hauptbild zurück und beziehen sogleich eine Dimension von Bildlichkeit mit ein, die zuletzt schon angeklungen ist: Das Verhältnis zum Mythos, das ebenfalls konstitutiv für Bildordnungen im zeitgenössischen Horizont ist. Auch die *Fighting Temeraire* huldigt dem Topos der vier Elemente: Das vom feurigen Sonnenuntergang ausgehende Licht schafft eine farbige Atmosphäre in der Luft; es trifft auf eine reflektierende Wasseroberfläche und materialisiert sich als goldene Aura an einem hölzernen Gefährt, das letztendlich der Erde und den Landbewohnern zugeordnet ist. Klassische mythische oder allegorische Dimensionen sind bei dieser Konstellation allerdings kaum präsent. Damit steht sie im Gegensatz zu den fünf anderen Gemälden, die Turner für die Ausstellung des Jahres 1839 in der *Royal Academy* und der British Institution fertig stellte. Dort klingt mehr oder weniger direkt (teilweise nur als fragmentierte Erinnerungslandschaft) die alte Welt mitsamt ihren mythischen Heroen an.³² Noch evidenter, da thematisch näher, wird der Kontrast zu frühen Versuchen Turners, im Anschluss an die alten Meister (Rubens) die klassisch-mythischen Elemente allegorisch darzustellen. In der *Fighting Temeraire* dient die Gesamtkonstellation aus Licht (Feuer), Luft, Wasser und Holz (Erde) nun aber als stimmungshafter Szene für das Auftreten zweier im modernen Sinne mythischer Vehikel³³ – auch wenn ihre Modernität durchaus noch einmal graduell unterschieden werden kann: Aufeinander treffen das ikonische Schlachtschiff, Heros der jüngeren nationalen Vergangenheit, noch im Verbund mit der mythischen Naturmacht Wind segelnd und somit restmythisch rückgebunden, sowie der fortschrittliche Schlepper, der vollständig am Mythos des Maschinenzeitalters teilhat. Beide werden analog zur schon besprochenen Farberegie, die selbst ich als metaphorisch kennzeichnen würde,³⁴ mit den kosmischen Größen von untergehender Sonne und aufgehendem Mond analogisiert. So wird dem Epochenwechsel eine kosmologische und darin letztendlich

²⁸ Christoph Ziermann, *Platons negative Dialektik: eine Untersuchung der Dialoge „Sophistes“ und „Parmenides“*, Würzburg 2004, S. 102.

²⁹ Ortrud Westheider, *Die Lehre von den vier Elementen. Das antike Modell der Weltaneignung bei Turner*, in: *William Turner, Maler der Elemente*, hg. v. ders./Inés Richter-Musso, Ausst. Kat., Hamburg/Krakau/Margate 2011-12, S. 10-18.

³⁰ Dazu auch: Michael Philipp. Die Teile und das Ganze. Bildliche Darstellungen der vier Elemente vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert, in: ebd., S. 19-40.

³¹ Vgl. dazu auch die Beiträge von Inés Richter-Musso, James Hamilton, Moniak Wagner und Barry Venning in: *William Turner. Maler der Elemente*.

³² Luke Herrmann, *J.M.W. Turner*, Oxford/New York 2007, S. 59.

³³ Ich beziehe mich hier auf Roland Barthes' Konzeption moderner, kommunikativ oder auch konsumistisch eingesetzter Mythologien, die Konnotationsketten aufbauen und damit analytisch schwer hinterfragbare Evidenzsysteme – gleichsam wie säkularisierte Ikonen – begründen. Barthes, Roland, *Le Mythe, aujourd'hui* (2. Teil der *Mythologies* von 1957), (*Œuvres complètes*, Bd. 1 (1942-1965)), Paris 1993, S. 683-671

³⁴ Ich stütze mich dabei auf: Marius Rimmel, „Metapher“ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder, in: *kunsttexte.de* 1/2011, S. 1-22, hier S. 17.

restmythische Bedeutung verliehen, und er wird in eine ‚objektive‘ Ordnung eingefügt. Zwar scheinen darin auch noch allegorische Subschichten auf.

Dominanter aber ist der Transfer des Mythischen in dezidiert moderne Sphären. Zunächst konzeptionell: Beide Gefährte erscheinen als direkt wirkende *Icons*, die Erinnerungen an die jüngste Vergangenheit wachrufen oder das Aufkommen eines neuen Zeitalters sinnfällig werden lassen. Dann aber auch motivisch: Bestimmend ist aber vor allem die Verwandlung des Mythos *Feuer* in die technische Antriebskraft, aus der die moderne Industrie – hier in Form des Dampfschleppers – ihre Energie bezieht. Die goldene Barke, die auratisch verklärte *Temeraire*, erscheint nun im Gegensatz zu dem eigentlich prosaischen und technologisch bestimmten, aber gefährlich glühendem Gefährt, dem Schlepper, als zwar schönes, aber auch überholtes Traditionselement. In der modernen Fusions- und Transformationsmaschine hingegen, die partiell aus dem raffinierten Werkstoff Eisen hergestellt ist, sind die produktiven als auch die destruktiven Kräfte des Feuers vereint. Ein moderner Mythos nimmt darin Gestalt an. Seine Wirkung zehrt vom Potential der mythischen Macht: Selbst wenn die Energien des Feuers gebändigt bzw. kanalisiert sind, bleibt ein Gefahrenmoment bestehen. Das offensichtlich mit Funken durchsetzte Dampf-Rauch-Gemisch, das der unrealistisch weit vorne platzierte Schornstein des Schleppers ausstößt, verdeutlicht das am stärksten. Die Bildordnung verdeutlicht die gleiche Ambivalenz: In der *Fighting Temeraire* wird zwar die unaufhaltsam vorwärts strebende Dynamik, die aus der Nutzung des Feuers – übrigens im Verbund mit Wasser(dampf) – entsteht, ins Bild gesetzt, aber doch noch in eine koordinierte Bildordnung eingefügt. Andere Seestücke Turners nutzen ästhetisch viel stärker die ungebändigte, überschießende Energie von Feuer und/oder Wasser, um klassische Kompositionsmuster aufzusprengen.³⁵ Sind in diesen Bildern Architekturen oder Schiffe ganz direkt bedroht oder werden sie tatsächlich zerstört, dann zergeht zugleich immer auch ein menschlicher Ordnungs- oder Machtanspruch – und das affiziert auch die Bildordnung, oder, etwas ideeller formuliert, Bildkonzepte.

Die bedrohlichen oder zerstörerischen Elemente Feuer und Wasser waren für Turner nicht nur aussagekräftige Motive. Vielmehr waren sie ihm, das verdeutlichen auch seine in Schrift- bzw. Gedichtform niedergelegten Gedanken, auch Kurations-, Geistes- oder Wahrnehmungsmetaphern. Werden Sie zu die Bildkomposition bestimmenden Motiven, ist damit auch eine Verschiebung des Bildverständnisses von der mimetischen auf eine konzeptuelle, mentale und rezeptionsästhetische Ebene verbunden. Visuell dominant werden dann nämlich fast abstrakte *all-over*-Strukturen wie in den Bildern des desaströsen, aber der baulichen ‚Erneuerung‘ Raum gebenden Parlamentsbrandes (z. B. *Der Brand des Parlamentsgebäudes in London am 16. Oktober 1834*, 1835, Öl auf Leinwand, 92,7 × 123 cm, Cleveland Museum of Art). Es entstehen auch Inszenierungen der Verwischung und Verschmelzung wie in den Bildern des ferroviären Geschwindigkeitsrausches und verkehrstechnischen Triumphes wie *Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway* (1844, Öl auf Leinwand, 91 x 122 cm, London, National Gallery).³⁶ Einen ganz eigenen Sog entfalten strudelförmige Gebilde wie in den katastrophischen Sturmbildern, deren suggestive Erfahrungsbezogenheit entsprechende Schöpfungslegenden auf den Plan gerufen hat – Turner habe sich wie ein moderner Ulysses an den Mast binden lassen.³⁷ (Ruskin lässt die von ihm ausgemachte zentrale Schaffensphase Turners übrigens mit dem *Ulysses deriding Polyphemus – Homer's Odyssey* (1829, Öl auf Leinwand, 132,5 x 203 cm, London, National Gallery) beginnen.)³⁸ Die Verbindung zwischen der *Fighting Temeraire* und diesen komplementären Schöpfungen – Turner

³⁵ Z.B. in *Staffa, Fingal's Cave*, 1832, Öl auf Leinwand, 91,5 x 122 cm, New Haven, Yale Centre für British Art.

³⁶ Zum Konnex beider Bilder: Gerald Finley, *Angel in the Sun. Turner's Vision of History*, Montreal 1999, S. 138-147 (Kapitel *Steam Triumphant. Bane or Benefit?*).

³⁷ In den biblisch-kosmologisch Katastrophen- bzw. Kurationsbildern (*Shade and Darkness – the Evening of the Deluge*, Öl auf Leinwand, 1843, 78,5 x 78 cm, London, Clore Gallery for the Turner Collection; *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses writing the Book of Genesis*, 1843, Öl auf Leinwand, 78,5 x 78,5 cm, London, Clore Gallery for the Turner Collection) ist diese Strudelstruktur bezeichnender Weise ebenfalls bestimmend.

³⁸ Zum Gemälde: Finley, *Angel*, S. 61-64.

arbeitete fast immer an mehreren Bildern gleichzeitig – könnte man selbst als Bilderstrudel bezeichnen, Ruskins lineare Metapher des Schlussbildes einer topologischen Bilderordnung weiterdenkend. Das relativ, vor allem im Vordergrund, ruhige Bild der *Temeraire* befände sich dann gleichsam im Auge, d.h. in der Kernzone einer Verwirbelung, die nicht nur die Ordnung des einzelnen Bildes, sondern auch diejenige der Bilder berührte. Die Anschlussmöglichkeiten an andere Gemälde Turners, das verdeutlicht die auch diesem Bild eingeschriebene Dynamik, sind ebenso evident wie zahllos, wie in Blick in die jeweils andere Verknüpfungen liefernde kunsthistorische Literatur verdeutlicht.

Im Folgenden möchte ich aber, um das ‚Turner-Universum‘ zu verlassen, eine andere Strukturmetapher verwenden, die allerdings unsichtbar in der Bildwelt des Meisters angelegt ist: diejenige des Tunnels, d.h. eines verbogenen Kanals. In ihr sind moderne Konstruiertheit und Unsichtbarkeit bzw. schwere Sichtbarkeit verschwistert; außerdem können Tunnel scheinbar weit auseinander Liegendes miteinander verbinden. Gedeckt ist der Gebrauch dieser Metapher durch den Entstehungskontext der *Fighting Temeraire* selbst: Als das alte Schiff von Sheerness an der Themsemündung zu seinem Abwrackplatz flussaufwärts nach Rotherhithe geschleppt wurde, passierte es eine Baustelle für einen ebenfalls 1838 eröffneten Themsetunnel, durch den noch heute die U-Bahnen des östlichen London fahren.

Das Einfrieren eines einst hoffnungsvollen Schiffes und die Zersplitterung der klassischen Bildordnung

Recht weit von Turner abliegend, also gleichsam nur durch unterliegende Kanäle angebunden, scheint wegen einer ganz anderen Faktur Caspar David Friedrichs *Eismeer* (gen. *Die gescheiterte Hoffnung*, 1823/1824, Öl auf Leinwand, 96.7 x 126.9 cm, Kunsthalle Hamburg). Mit seiner säuberlichen, detailreichen ‚Zeichnung‘, die mehr eisige Erstarrung als glühende Dynamik, mehr Trennung als Verschmelzung transportiert, kommuniziert es mehr Skepsis als Fortschrittseuphorie. Das liegt nicht nur an der über ein Jahrzehnt (1823/24) früheren Entstehung des Gemäldes. Auf die Fläche projiziert erscheint die Komposition als eine Art Splitterstruktur. Die Analogie von bildinterner Ordnung bzw. Unordnung, begriffen als abstraktes kompositorisches Gerüst, sowie einer Störung der Ordnung der Bilder ist evident. Denn auch in diesem der Friedrichschen Bilder liegt eine Übertragung vor, die ihm häufig zum Vorwurf gemacht wurde: die Historisierung der Landschaft, die wir schon anhand der *Fighting Temeraire* beobachten konnten.³⁹ Bei Friedrich wird dabei allerdings humane Aktion vollständig gelöscht (bei Turner waren an Bord des Schleppers noch einzelne Silhouetten auszumachen). Andere der zahlreichen Seestücke und Schiffsdarstellungen verzichteten, etwa weil sie an Symboliken wie derjenigen der Lebensreise etc. interessiert sind, nicht auf die Belebung durch Figuren. Hier, im *Eismeer*, sind auch menschliche Vehikel auf den Zustand purer Relikte, bloßer Spuren eines Dramas reduziert. David d’Angers sprach mit Bezug auf diese Übertragungs- und Reduktionsleistung Friedrichs von der „Tragödie der Landschaft“.⁴⁰ Das ist eine doppeldeutige Charakterisierung, da sie sowohl den Import historischer Kategorien an die Landschaftsraum als auch eine katastrophische Dramatisierung der Landschaft selbst benennt.

Beide Aspekte werden bei Friedrich schon für sich genommen radikalisiert: Einerseits wird im Verhältnis zu klassischen Schiffbruchdarstellungen das schon geborstene Gefährt weitest möglich minimalisiert und droht vollkommen von den Elementen der Polarlandschaft überdeckt zu werden – sein Einfrieren bedeutet sein Verschwinden von der Bildfläche. andererseits wird auch die Landschaft in einer extremen Version, nämlich als Eiswüste oder Polarlandschaft vorge-

³⁹ Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Ueber ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, Januar 1809.

⁴⁰ Pierre-Jean David d’Angers, *Les Carnets de David d’Angers*, Paris 1958, Bd. 1, S. 309.

stellt – zeitgenössische Polarexpeditionen stehen im Hintergrund.⁴¹ Innerbildlich wird diese Strategie der Zuspitzung, so darf man wohl behaupten, in den kantig aufgipfelnden, ‚plattentektonisch‘ zusammen geschobenen Eisbarrieren formal präsent gemacht. Der Eindruck ist stimmig, dass diese erhabenen Gebilde durch weitere Verschiebungen, sei es durch externe Dynamiken, durch Temperaturanstieg oder vor allem durch die Instabilität ihrer eigenen Struktur in ihrem Bestand bedroht sind.⁴² So wird damit tatsächlich die eisige, eigentlich für immer gefrorene Landschaft („Permafrost“) in einer Weise fragilisiert, dass nicht nur dem Ereignis des Schiffbruches, sondern auch den elementaren ‚Bauteile‘ der Landschaftszenerie selbst etwas Tragisches innewohnt. Man darf die aufgeschichteten und -getürmten Eisplatten und im direkten Vordergrund zudem als Anspielungen von Grabplatten begreifen. Sie lassen sich mit einem Diktum Goethes, das aus anderem Kontext (Ruysdael) stammt, auch als „Grabmäler ihrer selbst“ betrachten.⁴³ Eine reflexive Dimension kündigt sich darin an, die für das Bild überhaupt konstitutiv ist. *Reflexiv* heißt übrigens gerade bei Friedrich immer auch hochgradig konzeptuell – die Naturferne und Künstlichkeit, die Friedrich als Unvermögen vorgeworfen wurde, liegt darin eigentlich begründet.

Wie immer man das Friedrichsche Bild auch interpretiert – als Sinnbild protestantischer Todesergebenheit und daraus gespeister Heilshoffnung, als landschaftlich codierte politische Allegorie, als Metapher der romantischen Seele oder des transzendentalen Geistes, als Inszenierungen von Erhabenheitserfahrungen und der daraus folgenden Stärkung des Gemüts und Reflexion des Verstandes, sprich, als gleichsam negative Verbildlichungen der sinnlichen Undarstellbarkeit von Vernunftideen (wir kommen noch genauer dazu):⁴⁴ Stets geht es um Projektionen des menschlichen Innen nach außen, in einen durchstrukturierten Bildraum und auf eine streng geordnete Bildfläche.

Ein Hinweis auf diese Gebautheit des Gemäldes und ihren Nachvollzug in der Betrachtung liegt nicht nur in Form von später zum Gemälde zusammengefügt Studienmaterial, sondern auch von internen Leseanweisen vor: zwei pfeilartigen Eisbrocken. Friedrich hat sie dem Gemälde selbst eingefügt, um die Linie oder Richtung zu akzentuieren, über die der Betrachter ins Bild tritt und sich Bildgegenstand wie -raum erschließt. Man könnte hier von indexikalischen Zeichen sprechen,⁴⁵ die in einer binären Optik zugleich als ikonische Elemente fungieren. Hier wird noch einmal besonders deutlich: Die Ordnung der Bildgegenstände und die Bildordnung sind gleichsam unauflöslich ineinander verschachtelt. Letztere ist, das ist immer wieder betont worden, dabei selbst hochgradig ambivalent strukturiert.

Das beginnt mit einer Konstellation, die für eine der einflussreichsten Lesarten der Friedrichschen Bilder gilt und auch für unser spezielles Beispiel konstitutiv ist: die Ästhetik des Erhabenen, die ganz buchstäblich auch immer eine Standortfrage ist. Der Betrachter ist scheinbar direkt nicht nur vor, sondern auch, das macht der angeschnittene Vordergrund deutlich, im Bild positioniert. Und zwar noch auf einer der vertrauenerweckenderen, erdigeren Zonen. Die Dialektik von immersiv hergestellter Gefährdungssuggestion und zugleich genossener Sicherheit, die für den reflexiven Akt der Erhabenheitserfahrung wichtig ist, nimmt darin Form an. Zugleich aber wird aber, Friedrich-typisch, der Zugang in den malerischen Raum durch Barrieren aus zunächst

⁴¹ Sehr ausführlich scharfsinnig zu Werk und kontextuellen Bezügen: Peter Rautmann, *C. D. Friedrich, Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben*, Frankfurt am Main 1991, hier S. 17f. Ich folge der Darstellung Rautmanns in vielen Punkten und entnehme ihr viele Beobachtungen und Thesen. Wenn nicht gesondert auf Anderes hingewiesen wird, steht dieser Text im Folgenden im Hintergrund.

⁴² Ebd., S. 11.

⁴³ Johann Wolfgang Goethe, *Ruysdael als Dichter*, in: ders., *Werke*, I. Abtheilung, 48. Bd. (Schriften zur Kunst. 1800-1816), Weimar 1897, S. 162-168, hier S. 167.

⁴⁴ Zu Strängen der Friedrich-Deutung, die zugleich auch Etappen der Romantik-Forschung darstellen: Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003; zu diesen Deutungen tiefenstrukturell zugrunde liegenden Differenzen: Markus Dauss, *Jenseits der Grenzlinie. Caspar David Friedrichs Grenzgänge*, in: Alain Muzelle (Hg.), *Romantisme et frontière*, Nancy 2009, S. 145-160.

⁴⁵ Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt am Main 1993, S. 64.

erdig gefärbten, dann immer ‚eisigeren‘ Platten erschwert, ja verbaut.⁴⁶ Der Betrachter wird so förmlich aus dem Bild ausgewiesen. Kleist/Brentano hatten diese Dialektik bereits an dem berühmten Seestück, dem sog. *Mönch am Meer* (1809, Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie) beobachtet.⁴⁷ Sie hatten von dort aus auf ein verstörendes Schwanken zwischen In- und Exklusion, von immersiver Tiefenräumlichkeit und abschließender Flächigkeit verwiesen. Es ist für die Frage der Bildordnung von einigem Interesse, dass die genannten Dialektiken auch Kennzeichen panoramatischer Erfahrungen sind. Entsprechende visuelle Dispositive feierten in Friedrichs Zeitalter Triumphe, und mit Sicherheit hat er sie gekannt. Gleiches gilt für Kleist, dessen *Betrachtungen vor einer Seelandschaft*, wie kürzlich überzeugend betont worden ist, Friedrichs Gemälde in Parametern des Panoramatischen beschreiben.⁴⁸

Panoramen sind als hochgradig ambivalente Settings zu begreifen:⁴⁹ Sie simulieren im Innenraum den Totaleindruck eines Außen (als Landschaft, Stadtlandschaft oder auch Schlachtenbild). Ferner generieren sie eine immersive Erfahrung größtmöglicher Direktheit und Teilhabe durch ein architektonisch-technisches Setting und eine extrem distanzabhängige Betrachterpositionierung. Dass die meisten Rundumleinwände abgenommen und transportiert werden konnten, verweist zudem überdeutlich auf die Flächigkeit der scheinbar so tiefenräumlichen Erfahrung in den Panoramen. Ihre Korrespondenz mit, ja ihr Beitrag zu einem bürgerlichen Geschichtsbild ist benannt worden.⁵⁰

Im Grunde ist auch Friedrichs Gemälde als ein zumindest tendenziell analoges Setting beschreibbar. Allerdings wird in seinen Reflexionsbildern die optimistische Verfügungsgewissheit, die Natur wie Geschichte als greif- und formbar wähnt, durch eine skeptische, wenn nicht trostlose Grundhaltung konterkariert; *faux terrain*, dieser Begriff aus der Technik des Panoramas, nimmt hier auch motivisch eine anschauliche Bedeutung an. ‚Falsche‘ Terrains, d.h. nur visuell begehbbare Flächen, überspannen im Panorama den Widerspruch von suggerierter Nähe und tatsächlicher Distanz von Szenerie oder Geschehen. So soll ein den Betrachter umwebendes Kontinuum entstehen. Friedrichs Bild suggeriert diese illusionstechnischen Schachzüge, so der erste Eindruck, gleichsam mit rein bildlichen Mitteln, wendet sie aber – die Doppeldeutung von *faux terrain* verdeutlicht dies – zugleich ins Metaphorische; in derartigen Distanzierungen kommt zudem eine Reflexion in Gang, die Skepsis gegenüber illusionären Perspektiven einschließt. Die Dialektiken des Panoramatischen werden so herausgestellt. Dass der Vordergrund des Bildes einer extremen, nur schwer erreichbaren Weltgegend noch relative Sicherheit, analog zum Panorama, trotz beginnender Brüchigkeit, suggeriert, haben wir bereits benannt. Soweit die Analogie. Der Rest des Friedrichschen Bildes ist von Barrieren und Entzügen bestimmt: etwa der Konfrontation von rauer, eisiger, letztlich schwer überwindbarer Hauptzone und atmosphärischer, verblassender Ferne in Friedrichs Bild. Auch sonst bestimmen Gegensätze das Bild: Unübersehbar ist der Kontrast von erdiger oder eisiger Plattenschichtung und semitransparent schimmernder Himmelszone, aber auch von zergliedertem vorderem Plattenbollwerk und seiner kompakten, fast denkmalhaften Reprise im Eisturm im abgedimmten linken Bildmittelgrund. Summarisch lässt sich aber festhalten, dass gerade diese bildarchitektonischen Maßnahmen dazu beitragen,

⁴⁶ Zur Rolle dieser Grenzaufriechung: Dauss, *Grenzgänge*.

⁴⁷ Clemens Brentano/Heinrich von Kleist/Achim von Arnim, *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft*, in: *Berliner Abendblätter*, 13. Oktober 1810. Zur Frage der Autorschaft, spricht, Kleists dominanter Redaktion: Bettina Schmitt, *Das Rauschen malen Wasser als Darstellungsproblem der Landschaftsmalerei. 1675, 1745, 1810*, in: Claudia Albes/Christiane Frey (Hg.), *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*, Würzburg 2003, S. 271-290, hier S. 287.

⁴⁸ Eva Maria Ross, *Literarische Bildbeschreibungen von Friedrich W. B. von Ramdohr und Heinrich von Kleist zu Werken von Caspar David Friedrich*, Norderstedt 2009, S. 16-21.

⁴⁹ Hans-Georg Soeffner, *Sich verlieren im Rundblick. Die ‚Panoramakunst‘ als Vorstufe zum medialen Panoramamosaik der Gegenwart*, in: Horst Wenzel/Wilfried Seipel/Gotthart Wunberg (Hg.), *Audiovisualität vor und nach Gutenberg*, Wien 2001, S. 225-240; Marie-Louise von Plessen (Hg.), *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Ausst. kat. Bonn 1993, Basel u.a. 1993.

⁵⁰ Ebd.; Frank Becker, *Bilder von Krieg und Nation*, Göttingen 2001, S. 471.

über die Hindernisse und Todeszone hinweg doch noch eine sehnsuchtsvolle Perspektive und einen hoffnungsvollen Ausblick zu eröffnen – wie immer man sie deuten mag, religiös, politisch oder transzendental-idealistisch; härter als im populären Panorama werden hier also die Entsaugungen, Brüche, ja Negationen benannt, über die überhaupt erst sehnsuchtsvolle Ausblicke zulässig werden und ‚authentisch‘ zu sein beanspruchen können.

Ich möchte, um dies zu zeigen, noch einmal genauer den ‚Hauptprotagonisten‘ des Gemäldes, den Eisplattenberg, fokussieren. Von dort aus werde ich wieder auf die Frage der eröffneten ‚Perspektiven‘ – auch im übertragenen Sinne – zurückkommen. Gegenstandsstruktur und Bildstruktur sind, das wird im Eisberg erkennbar, eng verschachtelt. Im Zuge metaphorischer Analogiebildung lässt sich die gefrorene Masse nämlich als kristalline Struktur begreifen. Die Plattenschichtung erinnert vor allem durch geometrische Facettierung und durch die unterliegende abstrakte Figur eines Dreiecks oder einer Pyramide, der die splitternden Einzelformen sich einschreiben, an einen Kristall. Der zweite Eisberg im hinteren Mittelgrund, dessen Form kohärenter und fast schon halbtransparent wirkt, lässt sich zudem als Resultat einer Kristallisation deuten. Er macht dadurch auch eine prozessuale Dimension präsent.

Entscheidend an der auch in der literarischen Romantik rekurrenten Metapher des Kristalls bzw. des Kristallinen ist eine Dialektik, die die Bildordnung in kompositorisch-räumlicher Weise, aber auch in temporaler Hinsicht betrifft. Dass der ‚Eis, kristall‘ den Bildraum un- oder schwer begehbar erscheinen lässt, ihn abgekapselt erscheinen lässt, haben wir bereits benannt. Der Kristall ist aber in der romantischen Tradition – die man bis in die Moderne weiter verfolgen kann – eine Metapher auch der temporalen Verkapselung.⁵¹ Sie impliziert einen Ausschluss (in) der Gegenwart und umfasst damit eine Negation – die bei Friedrich zweifelsohne auch auf die zeithistorisch erfahrene Negativität (der Verhältnisse) antwortet. Dennoch enthält er als semitransparentes, häufig auch lichterfülltes Gebilde visuell das Versprechen einer alternativen Gegenwart oder helleren Zukunft. Diese Dimension ist allerdings, so haben viele Interpretationen betont, bei Friedrich stärker im Bildhintergrund, vor allem in der lichten Zone des begrenzt aufreißenden Himmels präsent.⁵² In diesem Sinne erscheint auch die erstarrte Extremlandschaft, dieses „Anti-Arkadien“,⁵³ trotz ihrer katastrophischen Grunddimension als utopische Vision.⁵⁴ Gerade die noch nicht explorierte, schwer zu betretende und in diesem Sinne u-topische Zone kann einen Verweis oder Versprechen beinhalten. Dass die zersplitterte und zerrissene Gesamtstruktur der Bildkomposition letztlich entlang einer Zickzacklinie – die bildimmanenten ‚Pfeile‘ aus Eis verwiesen auf sie –, organisiert ist also gemäß einer Figur mit einer abrupten Wendung sowie einem Aufwärtstrend, verleiht diesem Aspekt noch einmal Deutlichkeit: Auch die Aufsplitterung unterliegt einer ‚höheren‘, ideellen Ordnung. Die Einzelelemente wenden sich zur übergreifenden Form. Diese Dialektik bestimmt traditionell auch die Kristallmetapher: Kristalline Aufsplitterung in Facetten, ja Bruchstücke sowie deren Zusammenfügung zu einer geordneten Gesamtform gelten als zwei Pole des Kristallinen. Geometrische Ordnung mit ihrer Konnotation höherer Geistfähigkeit sowie organisches Wachstum, die Kristallisation, mit ihrer vegetabilen Erdung sind in dieser Operation verschwistert. Romantisch gesprochen kann man nur über das Fragment zu einer höheren Einheit und Ganzheit gelangen.

Auch im *Eismeer* muss man den Weg über die plattentektonisch aufgesplitterte Hinderniszone zumindest visuell abgehen, vorbei am gescheiterten Schiff – erdrücktes Lebensschiff, Staats-

⁵¹ Zum Kristallinen sehr vielschichtig: Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim 1991; konziser: diess., *Das Kristalline*, in: *Ernsthe Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*, Ausst. kat. München 1995, S. 608–615. Nicht zufällig hat sich die Autorin immer wieder auch mit Caspar David Friedrich beschäftigt. Für uns besonders interessant: diess., *Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 34/2, 1989, S. 280–310.

⁵² Genaueres dazu: Rautmann, *Das Eismeer*, S. 10–14, 36–45.

⁵³ Rautmann, *Das Eismeer*, S. 45–49.

⁵⁴ Zu diesen für Friedrich typischen Wendungen, die aus Abbruch eine ‚höhere‘ Kontinuität erstehen lassen wollen: László F. Földényi, *Caspar David Friedrich. Die Nachtseite der Malerei*, München 1993

schiff, Gesellschaftsvehikel und Symbol menschlicher Hybris? Erst so gelangt man in die blaue Totalität der alle Bildelemente umfassenden Atmosphäre. Mit der Entfernung schließen sich, das macht die zweite Eisformation deutlich, die Teile auch konkret wieder zum Ganzen. Der Kristall fungiert traditionell als Geistmetapher und die Kristallisation als Metapher imaginativer oder kreativer Vorgänge. Eingedenk dessen wird deutlich, dass die intellektuelle Tätigkeit von Künstlern – Friedrich lässt sich als erster ‚Konzeptkünstler‘ begreifen – im zeithistorischen Horizont als wichtiges Medium des Utopischen selbst eingesetzt wird. Es ist über die klassischen Horizonte hinaus zu denken – inklusive einer destruktiven Dimension – wenn utopisches Neuland, das zugleich nur in gefrorenem Zustand imaginiert werden kann, buchstäblich imaginiert werden soll. Die geborstenen Eisschollen im Bildvordergrund sind schon in einer zeitgenössischen Beschreibung als analog zu den Stufen eines verfallenen klassischen Tempels – nicht etwa nur eines Eispalastes – gedeutet worden.⁵⁵ So kommt im romantischen Splitterbild – das eine eigene, heterodoxe Ordnung aufweist – in einer Volte der Ruinenästhetik hinein ins Naturale die Wahrheit über die tektonischen Bildkonzepte des Klassizismus zum Vorschein. Sie hatten ja den Aufbau des utopischen Arkadien positiv, durch zupackende Tätigkeit statt durch negativierende Frostung, ins Bild zu setzen versucht, wie am besten in Carl Friedrich Schinkels Aufbaubild, das man *Spreethen* nennen kann, deutlich wird (*Blick in Griechenlands Blüte*, 1825, Original 1945 verschollen; in einer Kopie von Wilhelm Ahlborn von 1836, Öl auf Leinwand, 94 x 235 cm Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, vorhanden).⁵⁶ Friedrich schafft im *Eismeer* ein Gegenbild dazu, welches durch tunnelartige Verbindungen aber doch auf eine optimistische Ordnung bezogen bleibt.

Es sind übrigens diese beiden Aspekte, die der gefrorenen Negation sowie des Aufbaus einer neuen Ordnung, die in der sich autonom setzenden Kunst der klassischen Moderne zusammengeführt werden. Am klarsten wird dies wohl in den Seestücken Lyonel Feiningers, die wir später noch ansprechen wollen. Hier wird das Kristalline endgültig zu einer Kunstmetapher. In neuen Bildordnungen, die sich gegenüber dem Bildgegenstand mit neuer Virulenz selbst behaupten, werden Zerfall und Aufbau nun endgültig in eine autonome Sphäre des Ästhetischen verschoben. Wenn sie, auch dieser Vorgriff sei erlaubt, wie in Feininger *Glasscherbenbild* (1927, Öl auf Leinwand, 72 x 70 cm. Privatsammlung New York) ihre eigene Negativität und Fragilität metaphorisch reflektieren,⁵⁷ dann befinden sich diese Leinwandkonstrukte tatsächlich im Fahrwasser eines Caspar David Friedrich. Denn er hatte mit zuvor unbekannter Konsequenz Bilder mit selbstreflexiver Struktur ersonnen.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, nach dem revolutionären Epochenbruch, nimmt die Reflexivität der Kunst zu. Die Historienmalerei, zu der klassischer Weise auch das Seestück gehören kann (s.o.), reflektiert dabei nun immer auch auf ihre eigene Macht oder Ohnmacht. Sie träumt von direkter gesellschaftskritischer und/oder -gestaltender Kraft und führt diesen Traum als Traum oder als Erinnerungsbild, als Anamnese, vor. Auch dies berührt die Frage der Bildordnung(en) essentiell. Ich möchte dies an einem dritten Hauptbeispiel, Théodore Géricaults *Floß der Medusa* verdeutlichen. Das Bild ist hunderte von Malen besprochen worden und besitzt eine ganz eigene Faszinationsgeschichte, von Jules Michelet bis zu Peter Weiss.⁵⁸ Das monumentale Gemälde von über 7 m Breite und fast 5 Metern Höhe, das im Salon von 1819 ausgestellt wurde, greift bekanntlich eine zeitgenössische Katastrophengeschichte auf: den Schiffbruch der französischen Fregatte mit dem klingenden Namen *Méduse*. Sie war im Jahre 1816 vor der Kolonie *Sénégal*, das gerade wieder von der französischen Bourbonenmonarchie vertragsgemäß in Besitz genommen werden sollte, auf einem Sandriff gestrandet. Hier ist nicht der Platz,

⁵⁵ Rautmann, *Das Eismeer*, S. 50f.

⁵⁶ Adolf Max Vogt, *Karl Friedrich Schinkel, Blick in Griechenlands Blüte*, Frankfurt 1985.

⁵⁷ März/Büche (Hg.), *Lyonel Feininger*, S. 39, 146f., 283.

⁵⁸ Zum Begriff mit Bezug auf das Medusenmotiv: Klaus Heinrich, *Das Floß der Medusa*, in: ders., *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*, Basel/Frankfurt am Main 1995, S. 9-74, hier S. 14f.

um ausführlich die nachfolgenden Ereignisse zu rekapitulieren.⁵⁹ Der Schiffbruch führte jedenfalls dazu, dass sich ein Teil der Menschen an Bord, vor allem diejenigen, die nicht direkt zur privilegierten ‚Führungselite‘ gehörten, vor allem Soldaten, aber auch einige Matrosen und Passagiere, sich auf einem Floß wiederfanden. Es war in höchster Eile gezimmert worden. Auf 20 x 8,5 Metern zusammengedrängt und das Gefährt überlastend, fanden sich die einstigen Schiffspassagiere nun dauerhaft halb unter Wasser gesetzt.

Die Neuerung in der Gattungstradition besteht hier darin, dass nicht der Schiffbruch selbst – das wurde bei Friedrich letztendlich noch aufrecht erhalten –, sondern seine Folgen ins Bild gesetzt wurden, weit ab vom schon aufgegebenen Mutterschiff. Letzteres wird ja nicht einmal mehr andeutungsweise dargestellt. Plattform, ja Bühne⁶⁰ für ein tumultartiges Geschehen ist hier also nicht das vom Untergang bedrohte Majestätssymbol *Schiff*. Bildfüllend im Zentrum steht vielmehr das provisorische, wenig noble, ja fatale Gefährt *Floß*, das hier als schwer, ja kaum überhaupt steuerbar vorgestellt wird. Trotz einer improvisierten Besegelung ist hier die nicht beeinflussbare Drift, das elementare Ausgesetzt- und Spielballsein thematisch bestimmend. Das wird allein schon dadurch suggeriert, dass die Bewegungsrichtung von Floß und aktiver Gruppierung in der rechten Bildhälfte gegenläufig sind – dazu bald noch mehr. Lediglich in der rechten oben Bildhälfte taucht ein veritables Schiff auf – in seiner klassischen Rolle als rettendes Gefährt, aber auch nur als fast imaginärer, verschwindend kleiner Punkt.

Die metaphorischen, restallegorischen oder sogar mythischen Bedeutungsdimensionen des Bildes sind Legende und in vielen klugen Deutungen herausgearbeitet worden. Ich resümiere sie hier überblicksartig, weil sich aus ihnen schon Vieles für die Frage der Bildordnung gewinnen lässt: Für die restaurierte Monarchie, aber auch für Instanzen der Regierung wie das Marineministerium waren die Vorkommnisse um die *Medusa* wenig schmeichelhaft. Sie sollten unterdrückt bzw., besser noch, vergessen gemacht werden. Aber aufgrund der publizistischen Tätigkeit zweier Überlebender (namens Savigny und Corréard), auf deren Bericht auch Géricault buchstäblich baute (nämlich seine Bildarchitektur), wuchs sich die Geschichte zum Skandal aus. Nepotismus, Inkompetenz und Vertuschungsstrategien kamen ans Licht und wurden angeprangert. Daher erstaunt es nicht, dass schon im zeitgenössischen Horizont dieses ‚Nachbild‘ eines Schiffbruchs als Allegorie auf den erbärmlichen Zustand der Nation gedeutet wurde. Die entschärfende Betitelung im von der Zensur beäugten Salon als ‚Schiffbruch‘ (*scène de naufrage*) war dem geschuldet.⁶¹ Der König selbst konnte daher auch orakeln: „Monsieur Géricault, Sie haben da gerade einen Schiffbruch geschaffen, der für seinen Schöpfer kein solcher ist.“⁶² Die Regimekritik war, gerade im Jahr 1819, das im Zeichen einer liberalen Offensive stand, dennoch deutlich herauszulesen. Sie konnte auch in größere, beinahe schon geschichtsphilosophische Dimensionen überführt werden: Jules Michelet erkannte im Motiv der irrenden Drift eine Symbolisierung der Grundkondition des nachrevolutionären Frankreich überhaupt.⁶³ Manchmal wurden noch tieferen Schichten aktiviert, wenn die Nationalgeschichte auf mythische Urgründe zurückgeführt wurde: So erkannten die regimekritischen Liberalen, denen Géricault nahestand – seine komplexe Einbindung in philanthropische, kolonialismuskritische Kreise ist bestens erforscht⁶⁴ – die neuere Geschichte,

⁵⁹ Vgl. den historischen Erlebnisbericht: Alexandre Corréard/Henry Savigny, *Narrative of a voyage to Senegal in 1816* (1817), Bremen 2010; einen guten Rapport bietet auch: Barnes, *Schiffbruch*, S. 137-146; auch Weiss rekapituliert die für ihn symptomatischen Ereignisse: *Die Ästhetik*, S. 453-461.

⁶⁰ Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 119.

⁶¹ Barnes, *Schiffbruch*, S. 154.

⁶² „Voilà, monsieur Géricault, un naufrage qui ne fera pas celui de l'artiste qui l'a peint“; Leo H. Hoek, *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam 2001, S. 110.

⁶³ Alhadeff, *The Raft of the Medusa*, S. 34-37; zu Michelets Géricault-Bild auch: Éric Fauquet, *Le Géricault de Michelet*, in: Michel, *Géricault*, S. 759-775.

⁶⁴ Bruno Chenique, *Pour une étude de milieu: le cercle amical de Géricault*, in: Michel, *Géricault*, S. 338-360; Albert Boime, *Géricaults African Slave Trade and the Physiognomy of the Oppressed*, in: Michel, *Géricault*, S. 561-593. Neuerdings sehr ausführlich dazu: Albert Alhadeff, *The Raft of the Medusa. Géricault, Art and Race*, München u.a. 2002.

die zumeist als Fortschrittsgeschichte entworfen wurde, im Bild der Irrfahrt eine Wiederkehr der mythischen Odyssee.

Die bildimmanent angelegte Aussage, dass die kaum noch sichtbare angedeutete Rettung sich möglicher Weise als Chimäre erweist, ist Teil dieser archaischen Motivik.⁶⁵ Überhaupt: Handelt es sich um einen Sonnenauf- oder doch Untergang?⁶⁶ (Turner, wir erinnern uns, hatte in Variation dieser Frage Tag- und Nachtgestirn zugleich dargestellt.) Findet die Enttäuschung vielleicht sogar, besonders bitter, am Beginn eines neuen Tages statt? Faktisch tauchte die rettende *Argus* ein erstes Mal am Horizont auf, verschwand dann zur großen Enttäuschung der Hoffenden wieder und überraschte dann die schon resignierten Ausgezehrten schließlich doch, und zwar sehr plötzlich.⁶⁷ Vor allem dass die rettende Brigg, Zielpunkt aller sehnsüchtigen Dynamik, und einziges wirkliches Schiff in diesem monumentalen Seestück, wie gesagt, so verschwindend klein ist, hinterlegt also alle Horizonte der Rettung, vor allem durch Aktivität oder verzweifelte Aktion herbeigeführte, mit einer Dimension des potentiellen Scheiterns oder des Illusionären.⁶⁸ Dominant ist eben die Not- oder Hilfskonstruktion.

Eine entsprechende geschichtsphilosophische Lesart bestimmt auch noch Peter Weiss' dialektische Bildbetrachtung in der *Ästhetik des Widerstands*.⁶⁹ Auch hier wird die dem Bild zugrunde liegende „Unternehmung“, über den Augenzeugenbereich vermittelt, zunächst als allegorische Kondensation der Situation des restaurativen, kolonialistischen Frankreich interpretiert.⁷⁰ Darüber hinaus aber überlagert Weiss die bildimmanente Zeit und erzählte Gegenwart: Es ist die des unheilschwangeren Jahres 1938. Die Narration überbrückt also einen Zeitsprung von über 100 Jahren. Der Ich-Erzähler tritt gleichsam ins Bild oder unterzieht den narrativen Raum einer Extension in die erzählte Gegenwart. Als verbindend erweisen sich dabei, paradoxer Weise, gerade das Pathos der das Floß nach unten eigentlich abriegelnden Sterbenden, nicht mehr zu Rettenden.⁷¹ Zugleich identifiziert der Ich-Erzähler sich nicht nur mit dem Personal des Floßes, sondern auch mit dem Maler Géricault, diesem gleichfalls Ausgesetzten,⁷² mit seinen ästhetischen Kämpfen, seinem künstlerisch ausgelebtem psychischen Pathos und schließlich auch physischem Zusammenbruch.⁷³ Weiss' Erzähler verhandelt so die Fährnisse seiner eigenen Lebensgeschichte als politischer Aktivist und engagierter Kämpfer, springt also zwischen politischer Biographie und ästhetischer Produktion wie Reflexion hin und her. Zudem spannt er seine wiederholte Begegnung mit dem Gemälde, das er zunächst, noch im spanischen Bürgerkrieg vermittlels einer Reproduktion, dann direkt als Original im Pariser Louvre kennenlernt, nicht nur in die klassenkämpferische Dialektik und ihre Bildtradition (für die er vor allem Goya beschwört) ein: Vielmehr bettet er es in einen delirierenden Gang durch die Stadt Paris ein, diesen Fokus des Gesellschaftskörper und potentiellen – 1938 enttäuschender Weise nicht mehr realen – revolutionären Konfliktort. Der politische Flüchtling erlebt den mitreißenden Sog der Stadt, ihre identitätsstiftende Kraft ebenso wie Ausgrenzung und Entfremdung. Ihre beflügelnde und entmutigende Di-

⁶⁵ Peter Weiss hat treffend auf Géricaults Aneignung der Sintflut-Thematik hingewiesen: Anders als bei seinem wahrscheinlichen Vorbild Poussin (*Der Winter, oder Die Sintflut*, 1660-64, Öl auf Leinwand, 118 x 160 cm, Paris, Musées du Louvre) wird in diesem von düsteren Grautönen bestimmten Albtraum keine rettende Arche mehr gezeigt. Der Schiffbruch ist universell.

⁶⁶ Barnes, *Schiffbruch*, S. 155.

⁶⁷ Diese endgültige Rettung ist also höchstwahrscheinlich nicht dargestellt, da ja gerade eine Sichtung der Brigg am fernen Horizont gezeigt wird.

⁶⁸ Barnes, *Schiffbruch*, S. 156, 159.

⁶⁹ Zu den Traditionen dieser Dialektik: Klaus Herding, *L'Inversion de la souffrance. Une lecture du Radeau de la Méduse par Peter Weiss*, in: Michel, Géricault, Bd. 2, S. 871-887.

⁷⁰ Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt am Main 2005, S. 425-432, 453-486, hier S. 455.

⁷¹ Ebd., S. 479.

⁷² Von Weiss wird die Analogisierung von Drift des Floßes und dem den Kräften der kapitalistischen, bürgerlichen Gesellschaft ausgesetzten Künstlers, die wir eingangs aufgerufen haben, bereits formuliert.

⁷³ Ebd., z.B. S. 461, 472f., 479f. 485. Anders als Eugène Delacroix besteht Géricaults ‚dunkle‘ Seite nicht in seiner zumindest partiellen Allianz mit dem reaktionären Bürgertum, sondern vielmehr in seiner (weniger ‚schuldhaften‘) psychischen Fragilität, die als Leiden an den Verhältnissen authentifiziert ist.

mension, so wird im Vexierbild Paris deutlich, sind eng verschwistert. Die Medusenkonstellation, die stets zwischen Er- und Entmächtigung changiert,⁷⁴ wird hier vom Bild ausgehend auch auf den Stadtkörper (einschließlich seiner architektonischen-urbanistischen Körperallegorien) ausgeweitet. Angesichts von Historiengemälde und historisch vielfach geschichteter Stadt verzahnt der Autor in der romanesken Fiktion akulturelles Ausgesetztsein und kulturelle Einbindung, ja irrende Verstrickung.

Weiss wendet das Gemälde nämlich nicht nur im Sinne einer „Dialektik des Überbaus“ (Walter Benjamin) hin und her, um sein Potential als Ikone des stets vom Scheitern bedrohten klassenkämpferischen Engagements auszuloten, das von der Musealisierung des Gemäldes und auch seiner unaufhaltsamen Nachdunkelung bedroht ist; als reine historische Sedimentierung ist es gefährdet, unter dem vereinnahmenden Zugriff der bürgerlich-urbanen Gesellschaft des voyeuristisch-indifferenten Spektakels und Kulturkonsums gleichsam verschütt zu gehen.⁷⁵ Vielmehr zielt Weiss' geschichtsphilosophische Bildmeditation auch auf eine Crux hin, die in das bildliche Narrativ selbst eingetragen ist und das Subjekt als Träger historischer Aktion berührt. Entscheidend ist nämlich an Géricaults *Floß*, dass sich die Fabel aus mehreren Gründen nicht zur heroischen Verklärung eignet, die konstitutiv für die Tradition der Historienmalerei war bzw. ist: Die Aktion der sich zur Pyramide auftürmenden noch Vitalen ist hinsichtlich ihres Erfolgs unsicher. Auch die Retter sind als Repräsentanten eines korrupten Regimes schon belastet, bevor sie überhaupt wirklich die Bühne betreten. Die Geretteten schließlich sind vor allem durch ein Stigma belastet, das hier im Bild nur noch äußerst indirekt präsent, ja eigentlich nur noch mit Vorwissen aus wenigen Spuren rekonstruierbar ist: Die Überlebenden hatten nach mehreren mörderischen Gemetzeln innerhalb der zusammengezwungenen Notgemeinschaft nicht nur eine Selektion der Gesunden von den Verletzten und Kranken vorgenommen, um ihre Überlebenschancen zu erhöhen. Vor allem hatten sie, wenn auch aus höchster Not geboren, die Kulturgrenze des Kannibalismus überschritten. Sie waren also mehr durch grausame Stärke als durch Tugend – das deutet auch Géricaults Darstellung der vitalen Kraftmeier rechts an – zu Überlebenden geworden.⁷⁶

In einer Vorstudie hat Géricault den grausigen Zusammenhang des Menschenfressens fokussiert. Im Medium der Graphik inszeniert er eine Inversion,⁷⁷ die er auch im realisierten Ölbild wieder aufgreift (allerdings nur diese, ohne direkte Reprise des Motivs):⁷⁸ Es ist ein Weißer, vermeintlich Kultivierter, der sich hier am Fleische eines Artgenossen labt, keiner der dunklen Gestalten, die ‚lediglich‘ miteinander kämpfen. Diese Umkehrung kulturell eingeschliffener Topoi, hier von *zivilisiert* und *wild*, traditionell mit einer Hell-Dunkel-Dichotomie als ‚Hintergrund-

⁷⁴ Heinrich, *Das Floß der Medusa*, S. 20 f.

⁷⁵ Weiss spricht hier (S. 463) nicht zufällig von dicht ineinander verschobenen historischen „Ablagerungen“ durch die er hindurch müsse, analog zu „Bildnetzen“, die ihn gefangen hielten. In diesem Zustand der Verwirrung des politisch handeln Wollenden wie auch des ästhetische Orientierung Suchenden zerspringt ihm die Zeit selbst. Analogien dieser Metaphern zu Caspar David Friedrichs Eismeer, das wir als Schichtungs- und Splitterbild wie auch als utopische Verkapselung interpretiert haben, liegen auf der Hand.

⁷⁶ Zur philosophischen und kunstgeschichtlichen Vorgeschichte dieser Trennung von Ästhetik und Ethik: Carsten Zelle, *Théorie du naufrage: avant Géricault*, in: Michel, *Géricault*, Bd. 1, S. 179-195.

⁷⁷ *Kannibalische Szene auf dem Floß*, schwarze Kreide, braune Lavierung und weiße Gouache auf beigem Papier, 1818, 28 x 38 cm, Paris, Privatsammlung; dazu: Lorenz E. A: Eitner, *Géricault. His Life and Work*, London 1983, S. 168.

⁷⁸ Julian Barnes (*Schiffbruch*, in: ders., *Eine Geschichte der Welt in 10 1/2 Kapiteln*, Frankfurt am Main/Wien/Zürich 1990, S. 135-166, hier S. 149-161) hat eine aufschlussreiche Reflexion darüber geliefert, welche möglichen Episoden des Schiffbruchs von Géricault hätten dargestellt werden können und welche dramaturgischen Motivationen dazu führten, sie schließlich bis auf einen Moment zu verwerfen. Klug ist seine Analyse, weil sie es vermeidet, einen dezisionistischen Mythos zu befördern wie etwa Eitner, der, gestützt durch das geordnete Studienmaterial, eine schnurgerade formalmotivische Kondensation im Schaffensprozess zu rekonstruieren können glaubt (Eitner, *Géricault*, S. 136-207, vor allem: S. 164-180). Nach Barnes (S. 161) fiel der Kannibalismus wohl auch aufgrund einer weitgehend fehlenden ikonographischen Tradition aus dem Kreis möglicher Szenen fort – die zutreffend erkannte Bedeutung der Tradition als ‚Reibefläche‘ für Géricault werden auch wir noch beleuchten.

metapher' verbunden, bestimmt auch die Endversion. Denn hier wird der aktivste, vitalste Part von einem Schwarzen, dem Kolonialsoldaten Charles, gegeben.

Zwar lassen sich andere, traditionelle Bilder von Afrikanern als idealtypisches Opfer in Géricaults Bildwelt finden; zwar greift hier eine visuelle Zeichnung dieses besonders vitalen, athletischen Typus selbst auf physiognomische Stereotypenbildung zurück; zwar war auch sein eigenes mentales Konzept vom ‚Schwarzen‘ durch paternalistisch-humanistische Muster bestimmt, die in entsprechenden, kolonialismuskritischen und abolitionistischen Diskursen und Institutionen kursierten.⁷⁹ Dennoch: Géricault dreht hier, in der rechten Gemäldehälfte, buchstäblich die Gesellschaftspyramide um, wenn ein Schwarzer an die Spitze einer um Rettung bemühten Gruppenkonstellation gestellt wird. Nach Peter Weiss ist er der einzige Akteur mit einem wirklichen Aus- und Überblick. Er transzendiert die Gefangenschaft auf engstem Raume; seine Figur wirkt trotz seiner physisch überaus plastischen Präsenz beinahe in den Himmel entgrenzt. (Maltechnisch wird über eine fast schon unscharfe Kontur gelöst.)

Auch dieser dramaturgische, kolonialismuskritisch lesbare Akt, der eine mentale wie ‚farbliche‘ Hierarchie erodieren lässt, kann letztlich noch als allegorisch gelten. Aber damit ist eben auch die Frage der Gattungsordnung berührt: Sie war ja seit der napoleonischen Epoche semantisch vor allem auf die Heroisierung der Akte und Gesten des bleichen Korsen abgestellt worden.⁸⁰ Das gilt selbst dann, wenn man auch in der Vielfalt der Konzepte des imperialen Historien- und Schlachtenbildes bereits eine Diversifizierung, etwa durch kompositionelle Parataxe oder fast kontingent erscheinende Muster der unübersichtlichen Knäuelbildung, erkennen mag.⁸¹ Die zeitgenössischen Kritiken sahen darüber übrigens recht großzügig hinweg. Sie betonten stattdessen die offenbar schon damals sehr dunkle ‚Tonigkeit‘ des heute (wegen der Verwendung von stark nachdunkelnden Bitumenfarben) fast graphisch wirkenden Gemäldes. Man mag hier von einer unbewussten Verschiebung sprechen, die vom Motivischen auf das gesamte Bild verläuft.

Eine solche Bewegung scheint allerdings auch schon bildimmanent angelegt: nämlich in der Dialektik, wie das Bild auf traditionelle Verfahren reagiert, Historie ruhmvoll oder als ‚bedeutend‘ darzustellen: Klaus Heinrich hat in einer komplexen Darstellung erwiesen, dass Géricaults Komposition in vielerlei Hinsicht als durch eine subkutane Präsenz von Allegorien und mythischen Subnarrativen bestimmt ist, die eigentlich absent bzw. aus dem Bild verdrängt sind.⁸² Der Religionswissenschaftler hat diese mythengeschichtliche Analyse zudem noch mit psychoanalytischen Ausführungen zur unaufgelösten Geschlechterspannung unterlegt: So fungiert das Floß in toto als zeitgeschichtlich kodierte Allegorie der Fortuna.⁸³ Die sog. Vater-Sohn-Gruppe wirkt als gendernmäßig invertierte Pieta und Melancholia. Der trauernde oder schon mehr als melancholisch resignierte Vater im linken Vordergrund kann als verschobener Wiedergänger der Medusa selbst gelesen werden – man betrachte den das Gesicht rahmenden, unter dem merkwürdig ‚weiblichen‘ Tuch hervorquellenden Lockenkranz.⁸⁴ Interessant an dieser Konzeption ist zweierlei: dass Heinrich das Mythische als Medium der Bannung wie auch der bannbrechenden Präsenzmachung und Diskursivierung betrachtet, und dass er einen Bogen zur Bildordnung *in toto* schlägt.⁸⁵ Auch sie ist, trotz aller Dynamik durch einen Zug zur Erstarrung gekennzeichnet. Das bewirkt nicht nur die gegenläufige Struktur von bewegter Aktion und Bewegungsrichtung des Floßes. Unterstützt wird dieser Eindruck auch durch die gleichsam erstarrte Woge im Bildhinter-

⁷⁹ Boime, *Physiognomy*.

⁸⁰ Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 117.

⁸¹ Michael Marrinan, *Narrative Space and Heroic Form. Géricault and the Painting of History*, in: Michel, *Géricault*, Bd. 1, S. 59-87; vor allem aber: Martina Hansmann, *Zum Verhältnis von Innovation und Tradition in Gros' „Napoleon auf dem Schlachtfeld bei Preußisch-Eylau“*. *Schilderung und Interpretation historischer Realität im Auftrag Napoleons*, in: Germer/ Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht*, S. 157-175.

⁸² Klaus Heinrich, *Das Floß der Medusa*, in: ders., *Floß der Medusa. 3 Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*, Basel/Frankfurt am Main 1995, S. 9-74.

⁸³ Heinrich, *Das Floß der Medusa*, S. 16f.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 12.

grund, die von keinem der Passagiere bemerkt wird.⁸⁶ Nur der Bildbetrachter registriert sie, sieht sie gleichsam in traumatischer Zeitlupe auf das fragile Gefährt zurollen. Diese in panischer Präsenz sich einbrennende Gefahr,⁸⁷ der sich der bedrohlich fragile Mast samt Segel entgendreht, stößt in eine zentrale kompositorische Lücke. Denn die Bildkomposition ist durch eine klaffende Leerstelle bestimmt.⁸⁸ Allen akademischen Normen des klassischen Historienbildes entgegen, die eine kompositorische und konzeptionelle Zusammenfassung in einem zentralen Akteur oder Geschehen erfordern,⁸⁹ zerfällt die Konstellation in zwei Gruppen. Sie würdigen sich keines Blickes, sondern kehren sich vielmehr den Rücken zu. Die Fraktion der sich auffaffenden Aktivisten und die der passiven Resignierten, am unteren linken, betrachternahen Bildrand sind somit beinahe Antagonisten. Schicksalhaft verbunden sind sie lediglich durch die aufsteigende parabolische Linie, die alle Figuren letztendlich idealtypisch in die pyramidal aufgipfelnde Pyramidenfigur mit einbezieht.⁹⁰ Dieser von vielen Interpreten erkannte Riss im Bildgefüge ist kaum noch gekittet durch die konterkarierte Pyramide von Mast, Takelage und Segel, Ansatzpunkte der natürlichen Schicksalsmächte Wind und bald Welle.

Wenn ich Heinrich legitim weiterlese,⁹¹ entsteht aus dieser Leerstellenstruktur, diesem Auseinanderbrechen der Identifikationsstruktur der klassischen Bildordnung, eine merkwürdige Konstellation: Nicht nur wir blicken gebannt wir auf das dramatische Geschehen, sondern auch wir, als Untergehende, werden vom Gemälde gleichsam angeblickt – wie mit Medusen- oder Argusaugen. Die daraus resultierende Struktur ist ambivalent – wie der Mythos ganz allgemein und derjenige der Medusa ganz speziell.⁹² Er verknüpft nämlich Er- und Entmündigung mit visuellen Regimes, insbesondere mit dem Spiegelmotiv als bildästhetischer Urszene, und somit mit der Polarität von direkter Erfahrung und medialer, distanzierender Vermittlung. Auch in der dezidiert zeitgenössischen Historie, die Ereignisse mit Skandalwert und *fait-divers*-Charakter aufgreift,⁹³ wird ja einerseits eine Bannung des Schreckens vorgenommen; wir haben aber auch beschrieben, dass die skeptische Note sowie die spezielle Bildstruktur inklusive der Betrachterpositionierung eine gleichsam mythische oder traumatische Wiederholungsschleife generiert.

Géricault hat – was legendär übertrieben wurde – die Katastrophe mithilfe Überlebender minutiös und plastisch – etwa in Wachsmodellen⁹⁴ – rekonstruiert. Auch hat er zwei der entscheidenden Rapporteurs (Savigny, Corréard und den Zimmermann) auch zur Authentifizierung porträthaft ins Bild eingebaut.⁹⁵ Den überlebenden Schiffszimmermann brachte er zudem dazu, ein Modell des Floßes zu konstruieren. Ergänzt wurde dies durch die bildvorbereitende Versammlung von Körperteilen als anatomischen ‚Modellen‘. Sie stammten aus dem Géricaults Atelier im *Faubourg du Roule* nahe gelegenen *Hôpital Beaujon* und dienten dem Maler dazu, körperliche Verfalls- und Verwesungsprozesse zu studieren. Inwieweit die daraus entstehenden ‚Studien‘ überhaupt Eingang in die Komposition des *Floßes* fanden oder nicht doch wohl eher als eigen-

⁸⁶ Ebd., S. 17.

⁸⁷ Peter Weiss (S. 478 f.) zufolge blickt der Betrachter ja sowieso auf das Bild wie ein vom Floß Gerutschter, nun mit Sicherheit Ertrinkender. Die Welle macht also alle Rettung zunichte – auch außerhalb des Bildraumes.

⁸⁸ Heinrich, *Das Floß der Medusa*, S. 16.

⁸⁹ Wie Géricault es bewerkstelligt, auch schon in seinem *Chasseur de la Garde* (1812) oder seinem *Cuirassier blessé* (1814) bewerkstelligt, diese potentiell heroischen Figuren auszuhöhlen und in eine elliptische Narration mit hohem Kontingenzgehalt einzufügen: Thomas Crow, *Géricault. The Heroic Single Figure*, in: Régis Michel (Hg.), *Géricault*, 2 Bde, Bd. 1, S. 43-57; auch: Michel, *Géricault wird geschlagen*, S. 219f.

⁹⁰ Ebd., S. 16.

⁹¹ Ebd., S. 15, 39.

⁹² Ebd., S. 20.

⁹³ Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 118; genauer dazu: Robert Simon, *Géricault and The Faits Divers*, in: Michel, *Géricault*, S. 255-272.

⁹⁴ Eitner, *Géricault*, S. 180; Nina Athanassoglou-Kallmyer, *Théodore Géricault*, S. 128-130.

⁹⁵ Ebd.; Barnes, *Schiffbruch*, S. 150.

ständige Werke makabren Charakters gelten müssen, ist umstritten⁹⁶ – auf diese Schreckensbilder kommen wir nochmals zu sprechen.

In jedem Falle sind die zeitgenössischen Berichte Legende, das Géricaultsche Atelier sei während der Entstehung des Floßes einem Leichenschauhaus ähnlich mit verwesenden Körperfragmenten angefüllt gewesen. Es ist angebracht, hier in moderner Terminologie von einer Strategie des stimulierenden *Reenactment* zu sprechen.⁹⁷ Géricault führte es, den Schrecken in besondere Kreativität umleitend, offenbar mit einer an eine mönchische Klausur gemahnenden Ruhe und Exaktheit aus.⁹⁸ Seine vorübergehende, die Schaffensphase begleitende Tonsur unterstreicht diese schöpferische Kontraktion.⁹⁹ Ziel war es, Leinwand und Floß möglichst weit kongruent zu machen (– selbstverständlich aber noch nicht eine eigenwertige Performance). Auch wenn daraus nicht auf eine individuelle pathologische Struktur des fragile, krisengeplagten Künstlerindividuums Géricault geschlossen werden kann,¹⁰⁰ scheint in dieser Analogie von Floß und Gemälde doch auch eine – letztendlich wieder, wenn auch im modernen Sinne – allegorische Dimension auf. Anstatt sich in einer buchstäblichen Exaktheit zu erschöpfen – die evidente Inszenierung und auffallende Abweichungen vom Bericht sind dafür viel zu stark – berührt sie, auch das werden wir noch sehen, vielmehr die Frage der Bildordnung.

Das gilt auch oder gerade dann, wenn wir zunächst die soziopolitische Position des modernen Künstlers in der nachrevolutionären Konstellation in den Blick nehmen: Die Drift des auseinanderfallenden *Floßes* vermag die Rolle des nun den Kräften der Markt- und Aufmerksamkeitökonomie ausgesetzten Malers zu veranschaulichen: Er soll sich einerseits den Gepflogenheiten der klassischen akademischen Gattungstradition beugen, hat andererseits mit sensationellen Themen der Zeitgeschichte zu punkten.¹⁰¹ Beides waren simultane Forderungen des Salons, gleichsam Kräftevektoren, die eine bis zum Zerreißen gespannte Konstellation gebaren. Hinzu trat, einem Spiel der Naturkräfte gleich, die nur schwer kalkulierbare Kritik: Sie kannte enttäuschend wenige Regeln, schien also kaum vorhersehbar. Eine feste Korrespondenz politischer Ausrichtung und ästhetischer Präferenz war nicht erkennbar.¹⁰² Auch das liberale Lager beispielsweise verweigerte Géricault im Falle der *Medusa* die ästhetische Gefolgschaft. Ihm fehlte die nationale Identifikationsmöglichkeit und Fortschrittsperspektive in diesem kritischen und skeptischen Werk. Dieses Ausgesetztsein an die Driftkräfte der Kritik reflektiert die grundsätzliche Konstellation der Künstler in der nachrevolutionären Situation: Sie waren nun in die bürgerliche Gesellschaft, jenseits fester Auftragsverhältnisse und vorgegebener Semantiken, katapultiert worden, auch wenn die postrevolutionären Monarchien trotz einer scheinbar liberalen Kunstpolitik an restaurativen Einengungen interessiert waren. Neu war auch die zunehmende mediale Vermittlung gesellschaftlicher Kommunikation: Sie generierte neue Aufmerksamkeitsökonomien, die

⁹⁶ Eitner (Géricault., S. 183) betont mit guten Argumenten, dass sie eben keinen Eingang in die endgültige Fassung des *Floßes* eingegangen sind.

⁹⁷ Peter Weiss hat dieses identifizierende *Reenactment* Géricaults als identifizierendes Mitleiden wie auch als kathartische Sublimierung interpretiert – die den morbide veranlagten Künstler aber letztendlich nicht zum Leben bekehren konnte. Weiss eigene ausführliche Rekonstruktion dieser Identifikation Géricaults mit den Dahintreibenden, die die verschiedenen Entwurfsphasen als unterschiedliche Varianten dieser Identifikation begreift, wird selbst wiederum von der Identifikation des Ich-Erzählers mit dem Maler vorangetrieben. So entsteht zwischen dem Thema des Floßes, seinem Schöpfer und Romanerzähler ein Dreieck, das ganz im Zeichen von identifikatorischem Pathos steht.

⁹⁸ Barnes, *Schiffbruch*, S. 149f.

⁹⁹ Julian Barnes (*Schiffbruch*, S. 160) spricht mit Bezug auf Géricaults Selbstporträt, das während der Arbeit an der *Medusa* entstand, von einem piratenhaften Erscheinungsbild des Künstlers. Er baut von hier ausgehend eine sehr interessante Metaphernkette (‘der Künstler nimmt seinen Schiffbruch in Angriff und entert’; aber auch: ‘das Gemälde riss sich vom Anker der Geschichte fort’ – gemeint ist die Rezeptionsgeschichte) (Barnes, *Schiffbruch*, S. 160, 163). Sie weist in Richtung der hier von uns vertretenen ‚These‘ – die selbst metaphorisch ist –, dass Leinwand und Floss als Analoga verstanden werden können.

¹⁰⁰ Inken D. Knoch, *Une peinture sans sujet? Étude sur les fragments anatomiques*, in: Michel, *Géricault*, Bd. 1, S. 143-160, hier S. 153.

¹⁰¹ Zu einer solchen Deutung: Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 118.

¹⁰² Jean Sagne, *Géricault et l'opinion libérale*, in: Michel, *Géricault*, S. 595-616.

als Rahmen für die erfolgreiche Platzierung eines Künstlers entscheidend sein konnten. Während Géricault im Pariser Salon, auch wegen einer ungünstigen Hängung, ein entsprechender Erfolg versagt blieb, konnte er bei der anschließenden Präsentation des Gemäldes in London in William Bullocks sog. *Egyptian Hall* am *Picadilly Circus*, einer Art Zwitter aus Museum und Kuriositätenkammer, einen Publikumserfolg erringen.¹⁰³ Dieser bestand wohl aus einer Mischung aus schadenfrohem Skandalwert und grausigem Horror. In Dublin, wo das Gemälde anschließend präsentiert war, wurde es dann wiederum von einem technisch ausgefeilten Panorama mit gleichem Thema aufmerksamkeitsökonomisch entthront. Sowohl bildsemantisch, sozioökonomisch als auch rezeptionsästhetisch waren Künstler also eigentlich von der Tradition abgeschnitten, die nun zunehmend museale Weihen erhielt. Ihr Prestige, ihr Format und ihre Pathosformeln wirkten aber doch als begehrenswertes Modell weiter.¹⁰⁴

Die Bildordnung des Floßes reagiert auf diese Konstellation auf zweierlei Weise: nicht nur, dass ein Bruch oder Schnitt die Komposition in zwei Hälften, eine resignative und eine aktive, teilt und damit, analog zur Situation der Drift, ein Bangen und Hoffen zugleich zum Ausdruck bringt.¹⁰⁵ Analysiert man die Pathosformeln, die die auf dem Floß, vor allem auf der Passivitätsseite (was der buchstäblichen Bedeutung des Pathos entspricht), versammelt sind, dann nimmt ein erstaunlicher Traditionsbestand Gestalt an, den auch zeitgenössische Vorläufer wie Antoine-Jean Gros noch beschworen. In diesem Zusammenhang ist es signifikant, dass die Komposition direkt nach Géricaults Rückkehr aus Italien entstand. Vor allem Michelangelos pathetische Körper, gerade die formal, aber eben nicht mehr thematisch evozierten Jüngsten Gerichts, haben als Modell gedient.¹⁰⁶ Man denke hier konkret an den Trauernden der Vater-Sohn-Gruppe sowie an die Kopfüberfiguren der Sterbenden oder Toten.¹⁰⁷ Allgemeiner betrachte man so aber auch die Umklammerungen und menschlichen Knäuel: Sie suggerieren ein krampfhaftes, ja panisches Zusammen- und Festhalten oder egoistisches Emporziehen. In der Resignationshälfte wird es, analog zum Sturz der Verdammten, aber doch ein Wegrutschen und -driften nicht effektiv verhindern können. (Komplementär zu dieser figuralen Analogie wird mit Recht übrigens von koloristischen Anklängen an Rubens gesprochen).

Entscheidender noch aber ist, dass die Mehrzahl der der Tradition entnommenen Körper bzw. Pathosformeln in eine wächserne oder gipserne Blässe oder Bleiche getaucht sind. Das bedeutet nicht nur auf Ebene des Bildthemas, dass sie todgeweiht wären, sondern auch, dass die nun gleichsam museal exponierte Tradition leblos ist. Zwar wird sie noch aufgerufen, um anstatt eines krud realistischen Leidens – das ausgedörrte, geschundene und verstümmelte Körper, schreiende Münder und verzerrte Gesichter umfasste – eine noble Sublimierung zu bewirken und das Bildthema zu ‚erhöhen‘.¹⁰⁸ Aber diese ‚Traditionskörper‘ werden von dem sich auflösenden Floß selbst, gleichsam wie in eine Schnittmaschine eingespannt – signifikanter Weise vom Floß, diesem Analogon der Leinwand.¹⁰⁹ Die *toile* köpft durch ihre Begrenztheit ja etwa auch geradezu die rechte, überdehnte Figur in Rückenlage. Verschiebt man mit Michel die Beobachtung dieser Kastrationsdrohung vom Psychoanalytischen und Gendertheoretischen auf die Bildordnung,¹¹⁰ dann erscheint die Szene als regelrechte Depotenzenierung der Tradition durch das Vehikel respek-

¹⁰³ Ebd., S. 121; Paul Virilio, *The Vision Machine*, Bloomington (Ind.) 1994, S. 38f.; Stefanie Muhr, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln/Weimar 2006, S. 89-94.

¹⁰⁴ In dieser Richtung auch: Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, S. 118/122.

¹⁰⁵ Heinrich, *Das Floß der Medusa*, S. 15f.

¹⁰⁶ Barnes, *Schiffbruch*, S. 164f.

¹⁰⁷ Heinrich, *Das Floß der Medusa*, S. 39. Julian Barnes (*Schiffbruch*, S. 156f.) hat durchgerechnet, dass bei Bezug auf den zugrunde liegende Augenzeugenbericht tatsächlich alle potentiell Toten wirklich tot sein müssen: 20 Personen sind auf dem Floß dargestellt, nur 15 haben überlebt.

¹⁰⁸ Barnes, *Schiffbruch*, S. 163.

¹⁰⁹ Auf diese Verstümmelung hat Régis Michel in einem psychoanalytischen und dekonstruktivistisch inspirierten Aufsatz hingewiesen: Régis Michel, *Géricault wird geschlagen. Nachgeschichtliche Meditation über den Trug des Subjektes*, in: Germer/Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht*, S. 208-228.

¹¹⁰ Ebd., S. 226.

tive die Malerei selbst. Dies mag auch, wie Michel betont hat, innerbildlich zweifach durch die ‚weiblich‘ erscheinende Kostümierung bzw. Kopfbedeckung mancher der ausschließlich männlichen Figuren angedeutet werden.¹¹¹ Die Aktivisten winken außerdem wie Modisten mit Textilien. Das Thema des auch die Kunstwelt affizierenden Warenfetischismus klingt darin, folgt man Michel, buchstäblich aufreizend an.¹¹² Traditionelle Ordnungen des männlichen Körpers – sowohl gender- als auch bildkonzeptionell – werden also in ihrer Erosion vorgeführt. Allerdings wird dieser Zerfall – darin liegt die Sublimierungsdimension des Bildes begründet – genauso wenig direkt vorgeführt wie die Antropophagie. Diese wird hier nur literarisch-allegorisch und latent codiert präsent gehalten: in der Figur des seinen Sohn betrauernden Vaters, der als Wiedergänger des unglücklichen Ugolino gelten kann.¹¹³

Der Schnitt zur Tradition wird in anderen, benachbarten Bildern aus der Entstehungszeit des *Floßes* noch viel radikaler vorgeführt: In den anatomischen Fragmenten, die wir schon einmal erwähnt haben, nimmt er buchstäbliche Gestalt an. Hier, in diesem radikal realistischen, anti-idealistischen Zugriff wird deutlich, dass der *corps morcelé* derjenige der akademischen Tradition ist. Der kontextuelle Bezugspunkt dieser Bilder ist nicht (nur) die politische Realität der Restauration mit ihrer buchstäblich verschärften Sanktionierungspraxis krimineller oder verdächtiger Subjekte. Vielmehr liegt hier auch eine drastische Antisublimierungsstrategie mit primär bildkonzeptueller Stoßrichtung vor. Jacques Louis David, Referenz aller nachrevolutionären Historienmalerei und auch Géricaults, passte alle seine direkten Beobachtungen am Modell letztendlich stets an die idealen Gipse der klassischen Tradition an und eternalisierte sie damit in sublimer Gestalt.¹¹⁴ Géricault hingegen ging hier den umgekehrten Weg. Er animiert nämlich die abgetrennten Köpfe und Gliedmaßen in einer Weise, die grotesk und unheimlich wirkt. Dass im physiognomischen, bildvorbereitenden Studienmaterial seit eh und je dieses Unheimliche, als Fragment oder als Ausdrucksgrimasse steckt, wird in dem Moment erst recht deutlich, in dem es zum vollgültigen Motiv erklärt wird.¹¹⁵ Denn dieses ist je ebenfalls seit eh und je auf die Suggestion des Lebendigen abgestellt. Diese Erwartung wird nun in die Studien des Toten rückübertragen: Man erblickt im Kopfpaar etwa nicht nur eine gleichsam Schlafende und einen Leidenden.¹¹⁶ vielmehr sieht man das ‚ungleiches Paar‘ unwillkürlich sogar im konjugalen Bett liegend.¹¹⁷ Die Arm- und Beinfragmente suggerieren wiederum erotische Verschlingung – das Verschlingungsmotiv bestimmt ja auch noch das *Floß*.¹¹⁸ Man hat diese merkwürdige Animierung der *Fragmente* überzeugend als Kommentar zur zeitgenössischen Debatte über das sekundenkurze Fortbestehen des Bewusstseins nach der Guillotinerung gedeutet.¹¹⁹ Interessant für unsere Frage ist dabei vor allem, dass damit ebenfalls ein antiidealistischer bzw. rationalistischer Impuls verknüpft ist: *Cogito, ergo non sum* heißt nun die anticartesianische Gleichung.¹²⁰ Sie macht im letzten Bewusstseinsakt, der Er-

¹¹¹ An Bord befand sich anfangs noch eine Frau, die aber nicht zu den Überlebenden gehörte.

¹¹² Michel, *Géricault*, S. 225.

¹¹³ Barnes, *Schiffbruch*, S. 158.

¹¹⁴ Das beobachtete schon Eugène Delacroix (A. Joubin (Hg.), *Journal de Eugène Delacroix*, Bd. 3, 5. März 1857, S. 70f.; zitiert nach: Nina Athanassoglou-Kallmyer, *Géricault: politique et esthétique de la mort*, in: Michel, *Géricault*, Bd. 1, S. 121-141, hier S. 135.

¹¹⁵ Knoch, *Peinture sans sujet*.

¹¹⁶ Germer, *Peurs plaisantes*, S. 18f.

¹¹⁷ Weiss, *Die Ästhetik*, S. 596f.

¹¹⁸ Auf einer früheren Station der Reise, auf Teneriffa, war es tatsächlich zu erotischen Eskapaden gekommen (Barnes, *Schiffbruch*, S. 137 f.)– nach alter Inseltradition waren die Frauen von Santa Cruz, mit dem Segen der Inquisition, zur freizügigen Begrüßung der Durchreisenden geradezu ermuntert. Peter Weiss greift diese Begebenheit auf und baut sie in seine romaneske Erzählung ein, deren Dynamik stark vom Subnarrativ einer ‚Körperpolitik‘ vorangetrieben wird.

¹¹⁹ Dazu und zum Folgenden: Stephan Germer, *Peur plaisantes: Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XX^e siècle*, in: *Géricault. La folie d'un monde*, Ausst. kat. Lyon 2006, S.15-32, hier S. 16f.

Paris 2006, S. 15-31

¹²⁰ In diesem Sinne: ebd., S. 17.

kenntnis, dass der Kopf nun vom Rumpf abgeschnitten ist, den Körper buchstäblich schmerzhaft wieder präsent.

Im *Floß* allerdings wird das Zerstückelungsmotiv, wie gesagt, nicht mit gleicher Direktheit inszeniert. Anstatt darin nur, wie gewöhnlich, eine Abmilderung, wenn nicht eine vollständige Ausblendung zu sehen, kann man dies aber auch als Radikalisierung deuten, der eine entscheidende Verschiebung zugrunde liegt: Wenn vom Floß respektive Bild selbst, wie schon entwickelt, die gipsernen Modellkörper tranchiert werden – ein zeitgenössischer Kritiker sprach von einem *fricassé* an Figuren – dann verübt eine neue, zeitgenössische Bildordnung gleichsam Gewalt an derjenigen der Tradition. Um bei letzterer ansetzen zu können, muss sie allerdings in Form der überkommenden idealen Körperkonzepte und Pathosformeln präsent sein.¹²¹ Bedenkt man beides, sowohl diesen ambigen Status als auch die codierte Gewaltsamkeit der Bildordnung selbst, dann darf man das *Floß der Medusa* nicht nur als Chimäre, sondern auch als ein Monstrum ansprechen. Das ist vielleicht nicht das schlechteste Attribut für ein künstlerisches Konstrukt, vor allem in der ästhetischen Moderne. Sein notgedrungen partiell ruinöser Erhaltungszustand, der in das Werk selbst einen performativen Aspekt¹²² – denjenigen des Verfalls – hat einziehen lassen¹²³, trägt aber auch eine melancholische Dimension der Zerbrechlichkeit ein.¹²⁴ Das *Floß* ist also ein fragiles, sich selbst vermittelt zerstörendes Monstrum, mit einem Wort: medusenhaft.

Ausblick (vom Vogelnest) – neue Bildordnungen voraus

Verfolgen wir die Fahrt des Sujets *Schiff* über den zeitlichen Horizont der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus und entdecken wir dabei wiederum neue Bildordnungen. Wir können dabei wiederum nur einige herausragende malerische Fahrwassermarkierungen behandeln – unzählige säumen den nicht immer geradlinigen Weg des Sujets. Das Malen von Schiffen hat auch hier in besonderer Weise zu bildnerischen Neuformulierungen, zur Umorganisation der Bildarchitekturen geführt. Sichtbar wird dabei wiederum werden, dass die Dynamik des Motivs auch hier wieder auf die visuellen Ordnungen überggesprungen ist, ihren dynamischen Umbau, ja ihre subversive Entleerung in Gang gebracht hat.

Schlagend deutlich wird dies etwa in Frankreich, gegen Ende des 2. Kaiserreichs – nicht lange vor der Erosion desjenigen Regimes, das seit der Jahrhundertmitte auch die Kunstpolitik mit seiner Zensur uns seinen öffentlichen Auftragskampagnen ganz maßgeblich bestimmt hat. Ich wähle diesen politischen Einstieg, weil man Édouard Manets *Combat du Kearsarge et de l'Alabama* von 1864 bzw. 1872 auch als subversiven und letztlich eiskalten politischen Kommentar auf die Ambitionen des französischen Kaisers sehen kann:¹²⁵ Denn dargestellt wird auf dem viel diskutierten Gemälde die Versenkung eines Kaperschiffs der amerikanischen Südstaaten, der Konföderierten, durch eine Korvette der Union, nicht weit vor Cherbourg, im Ärmelkanal.¹²⁶ Napoleon III. besaß, ähnlich wie England, starke Sympathien für die Sache der Sezessionisten – vor allem wegen seines Projektes eines französischen Kaiserreichs in Mexiko.¹²⁷ Dem Scheitern

¹²¹ Athanassoglou-Kallmyer, *Théodore Géricault*, S. 138

¹²² Barnes, *Schiffbruch*, S. 165f.

¹²³ Géricault benutzte chemisch nicht stabile Bitumenpigmente; ebd.

¹²⁴ Das hat Peter Weiss in seiner dialektischen Betrachtung sehr deutlich gesehen: Das Nachdunkeln des Bildes weist das Gemälde nicht nur als aus einem (Alb-)Traum geborene Erfindung, sondern selbst als gleichsam melancholisches Wesen aus; als Ruine eines Meisterwerkes wird es zur Allegorie der beschränkten Macht der Historienbilder, die zugleich moderne Ikonen wie Produkte eines abgeklärten, die Werke verbrauchenden Kulturkonsums sind, Die bildinterne, in die physische Faktur eingeschriebene Reflexion darüber initiiert einen melancholischen Modus, der den aktivierenden, aufrüttelnden Impuls skeptisch konterkariert.

¹²⁵ Juliet Wilson-Bareau/David C. Degener, *Manet and the American Civil War. The Battle of U.S.S. Kearsarge and C.S.S. Alabama*, Ausst. kat. New York 2003, S. 45f.

¹²⁶ Eine extrem genaue Rekonstruktion des historischen Hintergrundes: ebd., S. 19-39.

¹²⁷ Ebd., S. 41; diess., *Manet and the Sea*, Ausst. kat. Chicago/Philadelphia/Amsterdam 2004, S. 61.

dieses imperialen Traumes widmete Manet bekanntlich ebenfalls im Jahre 1868/69 ein Gemälde, das man getrost als Wendepunkt der Historienmalerei bezeichnen darf, weil es die Ohnmacht der Gattung in einer Zeit beschleunigter Medialisierung von Ereignissen und politischer Zensur reflektiert (Edouard Manet, Die Erschießung des Kaisers Maximilian III., 1868-69, 252 x 302 cm, Öl auf Leinwand, Mannheim, Städtische Kunsthalle);¹²⁸ thematisiert wird hier das Zuspätkommen aller malerischen Bilder einerseits, aber auch die Tatsache, dass alle ‚Ereignisse‘ in der aufkommenden Mediengesellschaft selbst *ex post*, durch Images oder sogar Imagecollagen konstruiert werden.

Ich kann dies hier nicht am Gemälde selbst aufzeigen, werde aber demonstrieren, dass sich analoge Grundthesen auch auf den *Combat* übertragen lassen. Auch dabei kann ich allerdings nur summarisch einige Hauptpunkte benennen. Das tut dem Gemälde kaum Gewalt an, weil es wie viele andere Seestücke Manets durch eine starke Reduktion und zumindest scheinbare Einfachheit geprägt ist.¹²⁹ Deutlich wird dies bei Vergleichen mit Bildern der altmeisterlichen Bildwelt, die Manet als Referenz für seine Komposition herangezogen hat,¹³⁰ so etwa an einem Seestück Ludolf Backhuysens; ihre Dramatik wird von Manet merklich heruntergekühlt. Die Rezeption japanischer Farbholzschnitte mit ihrer alternativen Bildorganisation, die den Eurozentrismus der kunstgeschichtlichen Tradition aufbrechen sollte, hat sich hier, bei der reduzierenden Reformulierung der Tradition, wohl deutlich geltend gemacht. So ist die Anzahl der beteiligten Protagonisten, sprich: Schiffe, überschaubar (wenn auch nicht unbedingt ihr reziprokes Verhältnis). Statt Reduktion könnte man auch von Entleerung sprechen, denn die Komposition ist radikal azentrisch:¹³¹ Die Mitte, traditionell auch semantisch Zentrum der *histoire*, wird von der bewegten, aber auch ölig zäh erscheinenden Wasserfläche eingenommen. Die Haupt- und Staatsaktion, der Zweikampf der zwei Dampfsegler selbst ist konsequent fast bis an den Horizont verschoben. Der fatal getroffene Korsar, bildparallel angeordnet, verdeckt mindestens zur Hälfte den eigentlich glänzenden Sieger der Schlacht. Hier wird eine fast nervige Verstellung des Bildgegenstandes durch sich selbst inszeniert, die Manet auch anderweitig bravourös beherrscht. Pulver- und Wasserdampf der Kontrahenten vermischen sich zu einem undurchdringlichen Gewölk, das das eigentliche Ereignis wie gezündete Nebelkerzen verdeckt, und zudem den Übergang von Aktionsraum und Himmelhintergrund verschleift. Besser sichtbar sind einzig zwei marginale Gefährte: ein den Bildraum verlassendes Hybridgefährt englischer Herkunft, das aber vom Rahmen angeschnitten wird, sowie das kompositionell eigentlich dominante Assistenzschiff, ein französischer Lotse, der hilfsbereit das Kampfgeschehen ansteuert. Bedenkt man, dass sich der Betrachter des Geschehens wohl eigentlich auf einem ähnlichen, wenn auch höheren und größeren Gefährt befindet,¹³² heißt das, dass die Beobachtung des Geschehens gleichsam in den Vordergrund gespiegelt und zum eigentlichen Thema geworden ist.¹³³

Beobachtung impliziert Distanz, und diese wird ja auch durch die Verlegung des Hauptgeschehens in der Ferne des Horizontes auch deutlich betont. Letztendlich überträgt Manet die abgeklärte, distanzierte Perspektive des urbanen Flaneurs, der beiläufig Interessantes registriert und konsumiert, hier in den maritimen Blick; man hat ja auch nicht zufällig davon gesprochen, dass der Zuschauer hier die Position eines in die Szenerie einfliegender Vogels einnehme, also eine ephemere und ‚beiläufige‘ Sichtweise adaptiere. Seine dezidiert städtische Prägung projiziert der *peintre de la vie moderne* also auch auf das Meer, diesen freien Naturraum.¹³⁴ Zugleich wird hier

¹²⁸ Manfred Fath/Edouard Manet, *Augenblicke der Geschichte*, Ausst. kat. Mannheim 1992/1993, München 1992.

¹²⁹ John Leighton, *Edouard Manet, Impressions de la mer*, Ausst. kat. Amsterdam 2004, Amsterdam 2004

¹³⁰ Ebd., S. 11., Wilson-Bareau/Degener, *Manet*, S. 45f.: Lloyd Dewitt, *Manet and the Dutch Marine Tradition*, in: Wilson-Bareau/Degener, *Manet and the Sea*, S. 1-16.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd., S. 41.

¹³³ Dabei kannte Manet das Ereignis nachweislich gar nicht aus direkter Anschauung, sondern nur via mediale Vermittlung; Leighton, *Edouard Manet*, S. 10

¹³⁴ Dazu, wie Manet und seine Zeitgenossen in eine Lücke stoßen, die die *baisse* der klassischen, ‚heroischen‘ Marinemalerei in der Jahrhundertmitte eröffnet hatte, und wie dies mit der Neuformulierung der Landschaft sowie der

deutlich: Distanz bedeutet hier auch keinesfalls mehr eine auktoriale Perspektive, sondern vielmehr Unübersichtlichkeit.

Wie wir wissen, ist die Manetsche Umsetzung des Themas in enger Auseinandersetzung mit den Bildern (Stichwerken) der zeitgenössischen Gazetten entstanden, deren häufig stereotype Bildformeln Manet sich angeeignet und abgewandelt hat;¹³⁵ Formeln und Attribute der Dramatik, die neben bereits abgeklärten Sichtweisen koexistieren, wie etwa die massive Rauchbildung, hat der Maler als Versatzstück oder gleichsam als Zitat in seine eigene Komposition übernommen. Ihr haftet ja insgesamt auch nicht nur ein naiver Touch, sondern auch eine Art Collagecharakter an. Denn eine wirklich übergreifende Einheit geht der zentrifugalen Komposition, deren einzelnen Zonen malerisch ganz unterschiedlich durchformuliert werden, sichtbar ab. In den Vordergrund schieben sich zudem überhaupt malerische Parameter: Die Flächigkeit der Perspektive mit ihrem Fokus auf der malerisch brillant behandelten Wasserfläche, aber auch die Unschärfen und Verwischungseffekte im Umkreis der eigentlichen Hauptmotivs betonen dies. Das Gemälde thematisiert also, wie so häufig bei Manet, seine eigene Medialität.

Deutlich wird insgesamt also Folgendes: Augenzeugschaft, künstlerische und immer mehr auch die neue journalistische, bedeutet in vielen realen Fällen eigentlich einen unidealen, wenig auktorialen Standpunkt. Ihre Suggestion muss daher eigentlich, ist sie ‚*bonnête*‘, wie Manet selbst formulierte, auf Übersicht seitens der Betrachters verzichten; Ergebnis sind uneinheitliche Visionen mit ephemeren, partiellem Charakter, die sich notwendiger Weise mit einem Fokus auf Marginalem begnügen müssen. Der Heroismus seitens der Akteure des Geschehens bleibt dabei ebenfalls auf der Strecke, denn statt großer Momente dominiert nun Bauläufigkeit. Abgeklärte Distanz tritt an die Stelle von Identifikation, Parteinahme entfällt zumindest angesichts des nur unübersichtlichen Bildes, das man sich als hinzukommender Beobachter von der Szenerie machen kann. Alle diese Parameter reflektieren in die Bildordnung hinein einen Umbau traditioneller Wahrnehmungsmuster, gleichsam einen bild- und mediengeschichtlichen Paradigmenwechsel: Kennzeichen, die gerade massenmediale Bilduniversen und ihre Wahrnehmung prägen, werden hier von Manet in die Sichtbarkeit gehoben. Auch wenn im medialen Universum im Dienste spektakulärer Aufmerksamkeitsregimes Dramatik, Nähe und Parteinahme bildlich suggeriert werden sollen, steht doch im Hintergrund in den meisten Fällen Distanz und abgeklärtes, auch ökonomisches bzw. systembedingtes Kalkül. Und gerade diese Bilder projizieren wir, die Bildbetrachter und Medienkonsumenten, wiederum auf die ‚authentischen‘ Ereignisse selbst...

Wird dieser Zusammenhang bildlich reflektiert, dann können wirklich subversive und nachhaltige Kommentare zur Zeitgeschichte und zur Gattungstradition zugleich gelingen. Denn auch die Normen und Ansprüche der letzteren werden dekonstruiert, gerade wenn sie, manetty-pisch, wie ein Zitat oder als Formel aufgerufen wird. Traditionelle Bildordnungen werden dabei im gleichen Atemzug bzw. mit einem Pinselstrich aber auch so verschoben oder ausgehöhlt, dass von ihnen nur noch eine Art Gerüst zurückbleibt – wie bei einem, der Vergleich sei erlaubt, abgetakelten Schiff.

Amerikanische Künstler mit ihrer nicht nur räumlichen Distanz zur alten (Kunst-)Welt versuchen zeitgleich, zumindest an der Wirkoberfläche ihrer Bilder, aus der Tradition regelrecht auszusteigen – gerade die 1850er und 1860er Jahre waren von einem auch ideologisch motivierten Absetzungsbestreben geprägt. Die Suche nach einer amerikanischen Eigenidentität sollte sich gerade auch in der kulturellen Symbolproduktion manifestieren. Als Grundpfeiler einer neuweltlichen Kunst und als spezifisch amerikanische Perspektive galt dabei ein möglichst unverstellter Blick auf die stets sich erneuernde Natur, nicht auf bereits bestehende Bilder. Als amerikanischer

urbanen, touristischen Sicht auf die ehemals abgelegenen Küstenregionen zusammenhängt vgl. die verschiedenen Beiträge in: John House (Hg.), *Impressionists by the Sea*, Ausst. Kat. London/Washington D.C./Hartford (Conn.), 2007-2008, London 2007; vor allem aber auch: Juliet Wilson-Bareau/David Degener, *Manet and the Sea*, Ausst. kat. Chicago 2003/2004.

¹³⁵ Wilson-Bareau/Degener, *Manet*, S. 43-46.

Vorzeigekünstler schlechthin¹³⁶ – sowohl schon zu Lebzeiten also auch bis heute – setzte Winslow Homer, der seit den 1860er Jahren auf der amerikanischen Kunstbühne präsent war, diese Empfehlungen und Ansprüche kongenial um:¹³⁷ etwa schon indem er Wert darauf legte, dass Publikum wissen zu lassen, dass er vor allem draußen, in der Natur, male. Seine meisterhafte Vervollkommnung der direkten, besonders ‚ehrlichen‘ Aquarelltechnik, zuvor noch mit dem Stigma des amateurhaften belegt, sowie deren besonderer auch kommerzieller Erfolg sind gerade diesem Mythos des naturverbundenen, letztlich unakademischen Künstlers verbunden.¹³⁸ Aber nicht nur Wasserfarben, sondern auch das Motiv *Wasser* bestimmt Homers künstlerisches Universum: Eine unüberschaubare Zahl seiner Bilder thematisiert primär Meer und Küste – an der Homer, dieser *poet of the sea*,¹³⁹ seit 1883 auch wie ein Eremit (so wohl auch die gewollte Selbstinszenierung) lebte: im abgelegenen *Prout's Neck* an der Küste von Maine. Das Meer schien als besonders elementare Macht – wir erinnern uns an Turner –, dessen unbegrenzte Weite und Energie möglichst ungebrochen in Bilder übersetzt werden sollte, die ebenso innovativ wie eingängig zu sein hatten; gerade, wenn sie als typisch amerikanisch wahrgenommen werden sollten.

Im zur Ikone avancierten, Homers Erfolg begründenden Ölgemälde *the Life line* (1884, Öl auf Leinwand, 73 x 113,4 cm, Philadelphia Museum of Art) gelingt Homer im buchstäblichen Sinne ein Kunststück: Formal stellt er einen Schiffbruch dar, aber schafft es zugleich auch, das untergehende Schiff links fast bis zur Unsichtbarkeit zu marginalisieren und stattdessen die Elemente, das Wasser und den Wind dominant zu machen – und eine gleichsam in diesem elementaren Nichts schwebende Figurengruppe. Ein beherzt zupackender Mann und eine entkräftete Frau werden durch ein modernes Rettungsinstrument, eine sog. Hosenboje, aus dem gestrandeten Vehikel in Richtung Felsenküste transportiert. Das Ungewöhnliche und Innovative des Bildgegenstandes dürfte vor dem Hintergrund der Gattungstradition sofort augenfällig sein. Ebenso evident ist aber auch die elementare, ja mythische Dimension dieses reduzierten Bildes: Denn die Metapher, dass das Leben an seidenem Faden hänge, wird hier buchstäblich ins Bild gesetzt. In dieser reduzierten Komposition wird nicht nur eine kondensierte Bildnarration, eine ephemere Passage, die aus einem größeren Drama isoliert ist, vorgeführt,¹⁴⁰ sondern es ist wiederum auch die Bildordnung berührt. Das verdeutlicht das Diktum Homers, seine Bildproduktion konstituieren eine *picture line*.¹⁴¹ Das Motiv der rettenden Leine – dem Lebensfaden – und die Ordnung der Bilder sind also metaphorisch verquickt.

Vertreter der psychoanalytischen Kunstwissenschaft haben, letztlich auf dieser Linie, wenn auch biographisch gewendet, spekuliert, anonymisierter Retter und Bildschöpfer seien identisch.¹⁴² Das durch den signalartig roten Schal der jungen Frau verdeckte Konterfei sei dasjenige Homers. An und für sich ist diese These, die auf das erotische Einzelgängertum Homers, entsprechende Komplexe, Verdrängungen und Phantasmen verweist, nicht besonders innovativ; denn die Erotisierung des Rettungsmotivs ist ja allzu deutlich. Außerdem sieht sie eine derartige psychoanalytische These auch an der ideologischen Funktion vorbei, die anonyme Helden und Retterfiguren in der amerikanischen Kultur (‚ein ganz gewöhnlicher Held‘) seit eh und je gespielt

¹³⁶ Umfassend zur Überhöhung Homers, aber auch zu scharfen Kritiken an ihm, vor allem in seiner Etablierungsphase: Margaret C. Conrads, *Winslow Homer and the Critics. Forging A National Art in the 1870s*, Princeton 2001.

¹³⁷ Sehr – ein wenig zu – emphatisch dazu: Nicolai Cikowsky, Jr., *Winslow Homer' National Style*, in: Thomas W.

Gaetghens/Heinz Ickstadt (Hg.), *American Icons. Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art*, Santa Monica 1992, S. 247-166.

¹³⁸ Martha Tedeschi (Hg.), *Watercolors by Winslow Homer. The Color of Light*, Ausst. kat, Chicago (Ill.) 2008, Chicago (Ill.) 2008; Patricia Junker (Hg.), *Winslow Homer. Artist and Angler*, Ausst. Kat. San Francisco 2002/2003

¹³⁹ Sophie Lévy (Hg.), *Winslow Homer. Poet of the Sea*, Ausst. Kat. London/Giverny 2006, Chicago 2006

¹⁴⁰ Nicolai Cikowsky, Jr., Franklin Kelly (Hg.), *Winslow Homer*, Ausst. kat. Washington/Boston/New York 1996, Washington 1996, S. 184.

¹⁴¹ Winslow Homer, *Letter to Messrs. O'Brien & sons*, Scarboro (ME), 23 Oktober 1893, zitiert in: Eric Protter, *Painters on Painting*, Mineola (N.Y) 1997, S. 135.

¹⁴² Jules D. Prown, *Winslow Homer in His Art*, in: *Smithsonian Studies in American Art*, Vol. 1, No. 1 (Spring, 1987), S. 30-45.

haben und immer noch spielen. Gerade Homer glorifizierte durch seine Kunst hindurch immer wieder diese einfachen, der Natur verbundenen, aber auch mit ihr kämpfenden Menschen;¹⁴³ übrigens nicht nur Männer. Amerikatypisches Genre wird so mit programmatischer Absicht zur amerikanischen Historie hochgestimmt.¹⁴⁴ (Zu Recht wurde beobachtet, dass in der *life line* der schwebende Retter nicht wie ein Seemann, sondern eher wie ein Fischer gewandet ist; er ist also zumindest sozial *grounded*).¹⁴⁵ Mit Bezug auf die Figur Homers eigene Kunstmetapher der *line* bekommt diese Identifikation allerdings eine andere Plausibilität; denken wir an die allegorische Dimension der Drift bei Géricault zurück. Homer war, viel generell viele der Künstler im ‚unakademischen‘ Amerika, ein kommerziell ausgesprochen besonders aktiver Künstler, musste dies auch sein, wollte er nicht dauerhaft ‚in der Luft hängen‘. Seiner Ausbildung als Gebrauchsgrafiker, wie auch viele seiner berühmten Nachfolger (Hopper, Warhol, Lichtenstein) verdankte er viel, vor allem die Fähigkeit zur prägnanten Verdichtung, ja Verkürzung.¹⁴⁶ So entstanden Bilder, die vom Betrachter weiter gedacht, deren Leerstellen aufgefüllt werden konnten mit einer Art ‚Kopfkino‘. Die prä- oder proto-kinematographische Dimension der Homerschen Bildsprache tritt bei diesem suggestiven Gemälde besonders plastisch hervor, da der Bildgegenstand ja am Betrachter geradezu vorbeirollt oder vorbeigezogen wird.¹⁴⁷ Schon Zeitgenossen erkannten, ohne diesen Bezug zum Film explizit machen zu können, dass das Bild ein spezielles Zeitregime – das der hier Längung eines buchstäblich spannenden Augenblickes, der eigentlich ephemere ist – geltend macht.¹⁴⁸ Aber diese modern anmutende Regie ist hier wiederum einer komplexen Wendung mit einer Traditionsbindung versehen:¹⁴⁹ nicht nur, dass man das Meer- und Wellenmotiv natürlich auf zeitgenössische Seherfahrungen in Europa (Courbet etwa) zurückführen kann; vielmehr ist die gesamte Zweiergruppe zutiefst traditionell geprägt, gleichsam *in toto* eine Pathosformel alteuropäischen Formats. Sie wird hier wie an einer Wäscheleine hängend vorgeführt: Eine gendermäßig invertierte und weitgehend säkularisierte *Pietà* wird am Bildbetrachter gleichsam vorbeigezogen. Man könnte also auch sagen, dass hier innerhalb des Bildes selbst der Transfer und die Transformation der alteuropäischen Tradition vorgeführt wird. Pointierter könnte man formulieren: Der Umbau der traditionellen Bildordnung zu einem Filmset wird von Homer vorgedacht.

Äußerlich statischer, wenn auch durch interne Bewegung charakterisiert sind die maritimen Visionen Lyonel Feiningers. Der gebürtige Amerikaner, ein Deutschstämmiger, der in entscheidende Lebensphasen in Deutschland verbrachte, bis er in die USA rückemigrierte, verkörpert auch biographisch einen doppelten Kulturtransfer.¹⁵⁰ Anstatt das ‚Europäische‘ oder ‚Amerikanische‘ seiner Bildsprache, vermutlich vergeblich, zu bestimmen, steht auch hier, bei unserem

¹⁴³ Robert Hughes, *Bilder von Amerika, Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1997, S. 310.

¹⁴⁴ John Wilmerding, *Winslow Homer's Dad's Coming*, in: ders., *American Views. Essays on American Art*, Princeton 1991, S. 209-222, hier S. 209.

¹⁴⁵ Zur politischen Überhöhung dieses alltäglichen Heldentums mit explizitem Bezug auf Winslow Homers Gemälde: *United States of America, Congressional Report, Proceedings and the Debates of the 108th Congress, First Session*, Volume 149, Part 4 (February 25, 2003 to March 10, 2003), S. 4448. Hier nimmt Hon. Frank Pallone Jr. in seiner *Introduction of the United States Life Saving Service Heritage Act* direkten Bezug auf Homers Glorifizierung entsprechender Rettungstaten in *The life line*.

¹⁴⁶ Anne Hollander, *Moving pictures*, New York 1989, S. 366 f.

¹⁴⁷ Ebd., S. 360-371.

¹⁴⁸ *Saved from the Wreck*, in: *Harpers Weekly*, 23 December 1871, 1211, zitiert nach: Nicolai Cikovsky, Jr., Franklin Kelly (Hg.), *Winslow Homer*, Ausst. kat. Washington/Boston/New York 1996, Washington 1996, S. 214.

¹⁴⁹ Die Bezüge Homers zur Tradition sind evident: So kann sein *The Gulf stream* (1899, Öl auf Leinwand, 71,4 x 124,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York), diese Allegorie auf die deprimierende Situation der Schwarzen auch nach dem Bürgerkrieg, etwa in Bezug zu Géricaults *Raft of the Medusa* gesetzt werden – das wir oben besprochen haben. Im Hintergrund steht sicherlich auch Turners *Slave Ship* (1840, Öl auf Leinwand, 90,8 x 122,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston) – also Bilder, in denen der Schiffbruch zur Metapher der ‚Rassen‘unterdrückung geworden ist. Dazu auch: Hughes, *Bilder von Amerika*, S. 314.

¹⁵⁰ Martin Faass, *Lyonel Feininger – Momentaufnahmen. Eine Lebensgeschichte in sieben Bildern*, in: *Feininger. Eine Künstlerfamilie*, Ausst. kat. Karlsruhe 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 25-30; Florens Deuchler, *Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhaus-Meister*, Leipzig 1996, S. 4-6.

abschließenden Exempel, wieder die Frage der Bildordnung im Vordergrund. Zwar kann man auch Feininger, gerade seine Seestücke und Küstenlandschaften, kunsttopographisch und auch bildsprachlich in die *Northern Romantic Tradition* einordnen, die Robert Rosenblum (1975) als Bezugspunkt gerade für die abstrakte Malerei der amerikanischen Nachkriegsmoderne ausgemacht hat;¹⁵¹ und auch viele andere Ansätze haben die ‚romantischen‘ Aspekte der Bilder Feininger hinsichtlich der bevorzugten Motive, der angestrebten Transparenz oder auch Transzendenz mit auch für uns relevanten Ergebnissen eingekreist.¹⁵² Am interessantesten scheint mir allerdings der schon angesprochenen Bewegungsaspekt, weil er in die Bildordnung selbst eingelassen ist und mit der Dialektik von Destruktion des Bildgegenstands bzw. der Bildordnung einerseits und Bildaufbau andererseits verbunden ist. Das macht die Gegenüber- oder Zusammenstellung der paradigmatischen Schiffsdarstellung *Segelpyramide* einerseits und des semiabstrakten, modernen Stillebens *Glasscherbenbild* (oben schon einmal erwähnt) sehr schön deutlich.

Mit Blick auf die *Segelpyramide* wird zwar auch plastisch, dass Feininger der futuristischen Bewegungssuggestion einiges verdankt, denn dort wurde die Begeisterung für die dynamischen Gefährte der modernen Ära bildnerisch häufig durch eine Multiplikation von schwingenden Umrisslinien umgesetzt; auch Feininger löst ja in der *Segelpyramide* den bereits in sich partiell geometrisch fragmentierten Gegenstand durch unscharfe Konturen und vor allem durch die Wiederholung der Gegenstandsstruktur und -silhouette in Form abstrakter Linien gleichsam in seine nähere Umgebung auf; auch von Delaunays schwingenden Architekturvisionen (Eiffelturm), die Feininger nachweislich rezipiert hat, ist Analoges bekannt.¹⁵³ Anstatt aber den Bildgegenstand wie häufig im Kubismus,¹⁵⁴ der auch bei Delaunay deutlich im Hintergrund steht, vollständig zu zersplittern¹⁵⁵ oder ihn in Dynamik aufzulösen wie im Futurismus,¹⁵⁶ verspannt Feininger das Schiff bzw. genauer die Yachten auf wiederum fast statische Weise mit Bildraum und Bildfläche.¹⁵⁷ Denn nicht nur der Rumpf erscheint als kaum separater Teil der tintenschwarzen Wasserfläche, sondern auch die Segelpyramiden werden als Fragmente einer übergeordneten, kristallin zu nennenden Bildstruktur erkennbar; sie scheinen wie mit einer unsichtbaren Takelage mit dem Himmel, der hier als regelrechter Deckel den oberen Bildrand abzuschließen scheint, verspannt.¹⁵⁸ Die Schiffsdarstellung wird hier also gleichsam architektonisiert. Analogien zu Feiningers zweitem großem Hauptmotiv, der Architektur, vorwiegend dörflicher, aber monumental aufgefasster Sakralarchitektur, liegen auf der Hand, zumal diese Bauten selbst teilweise schiffsartig interpretiert werden (Kirchenschiff).¹⁵⁹ Und dass Feininger ein passionierter Modellschiffsbauer war,¹⁶⁰ unter-

¹⁵¹ Robert Rosenblum, *Modern Painting and Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975.

¹⁵² Z.B.: Andreas Hünecke/Roland März, *Lyonel Feininger und die Romantik*, in: *Lyonel Feininger und die Romantik*, Ausst. kat., Quedlinburg 1991, S. 8-10; Carla Schulz-Hoffmann, *Kunst ohne Eigenschaften – Lyonel Feininger und die Romantik*, in: Roland März/Wolfgang Büche (Hg.), *Lyonel Feininger – von Gelmeroda nach Manhattan. Retrospektive der Gemälde*, Ausst. kat. Berlin/München 1998/99, Berlin 1998, 320-327, hier S. 321

¹⁵³ Gerhard Graulich, *Lyonel Feininger, Windmühle bei Usedom, 1927*, Schwerin 2007, S. 19-22; zum problematischen künstlerischen Verhältnis Feininger/Delaunay – allerdings auch selbst methodisch problematisch: Deuchler, *Lyonel Feininger*, S. 131 f.

¹⁵⁴ Umfassender zu diesem Bezug: Martin Faass, *Lyonel Feininger und der Kubismus*, Frankfurt am Main u.a. 1999.

¹⁵⁵ So zumindest Feiningers Kritik am Kubismus. *Feininger an Alfred Vance Churchill*, 13.03.1913, Archives of American Art, Washington D.C. Zitiert in: Ulrich Luckhardt, *Über die Natur-Notizen von Lyonel Feininger*, in: Andrea Firmenich/Ulrich Luckhardt (Hg.), *Lyonel Feininger. Natur-Notizen. Skizzen und Zeichnungen aus dem Busch-Reisinger Museum, Harvard University*, Ausst. kat. Köln/Weimar 1993/94, S. 10-13, hier S. 13.

¹⁵⁶ Überblicksartig, aber auch differenziert zu Feiningers Verhältnis zu den großen ‚Ismen‘ der Moderne, das immer nur partielle Schnittmengen umfasst: Peter-Klaus Schuster, ‚Prisma-ismus‘. Feininger, die Avantgarde und die Religion der Kunst, in: März/Büche (Hg.), *Lyonel Feininger*, S. 239-251.

¹⁵⁷ Graulich, *Lyonel Feininger*, S. 22.

¹⁵⁸ Dazu, aber auch nicht nur dazu, sondern überhaupt zu den graphischen Umsetzungen Feiningers des Motivs Küste und Schiff: Andrea Firmenich. *Natur-Notizen von Himmel, Meer und Küste*, in: diess./Ulrich Luckhardt (Hg.), *Lyonel Feininger*, S. 14-21, hier: S. 19 f.

¹⁵⁹ Andreas Hünecke, *Schiff*, in: *Lyonel Feininger und die Romantik*, Ausst. kat., Quedlinburg 1991, S. 60f.; Reiner Niehoff, *Über den Grund des Vergnügens an hölzernen Gegenständen. Lyonel Feininger, Hans Henny Jabnn und das Schiff*, in: März/Büche (Hg.), *Lyonel Feininger*, S. 311-327.

streicht sein Interesse an der immer auch konstruktiven Statik des Gebildes Schiff. Insgesamt heißt das auch, dass für Feininger bereits im Motiv des Schiffs Bewegung und Statik vereint vorliegen. Wir haben einleitend betont, dass dies auch eine metaphorische oder sogar metaphortheoretische Bedeutung haben kann, weil in der Metapher des Schiffs als Bedeutungsträger – Feininger sprach mit Hinblick auf seine präferierten Motive übrigens von „Sinnbildern“¹⁶¹ – dynamischer Transfer und bindende Fixierung eng miteinander verschwistert sind.

Auch wenn mit dieser statischen Einbindung des romantisch besetzten Schiffsmotivs Feiningers Bildwelt etwas Klassisches zueigen ist: Die zumindest potentielle Erosion des Verfestigten zu etwas Ruinösem – die Metapher liegt gerade wegen der Architektonik des Bildes nahe – macht sich ebenso geltend. Dies wird über die vielfach aufgeladene Metapher des Kristallinen, die man mit Bezug auf den zeitgenössischen Horizont (die ‚Gläserne Kette‘, das ‚Glashaus‘ etc.) aber auch als Gläsernes verstehen kann, plastisch.¹⁶² Nicht nur, dass darin die mystische Lichtmetaphorik des Kristallinen, die auch Feininger interessierte¹⁶³ und seinem von ihm selbst so genannten Prisma-ismus zugrunde lag,¹⁶⁴ mit einer flächigen Metaphorik hinterlegt wird, die dem Abstraktionsaspekt des ja betont flächig verfassten Bildes gerecht wird. Vielmehr kommt so auch die Fragilität der Bildkonstruktion, ja Bildtektonik zum Vorschein.¹⁶⁵ Der Blick auf das sog. *Glasscherbenbild* macht dies buchstäblich anschaulich. Denn hier herrscht beinahe eine altmeisterlichen *trompe-l'œil*-Ästhetik vor, wie sie auch in der neuen Sachlichkeit wieder aufgegriffen wurde. Das Bild führt die Konstruktion eines, mit etwas Imaginationskraft betrachtet, schiffs- oder segelartigen Gebildes aus Glasscheibenfragmenten vor, die in einer Atelierecke abgestellt worden zu sein scheinen. Die Flächenüberlagerung des Fragmentierten, Gebrochenen – Feininger nannte ja im Unterschied zu den Kubisten „Konzentration“ seine zentrale Vorgehensweise¹⁶⁶ – schafft neue Formen. In sie kann Motivisches – in diesem Fall das geliebte Motiv Segelschiff bzw. Schiffsegel (*pars pro toto*), im Hintergrund vielleicht ein Eisberggebilde (wir denken an Friedrich zurück) – hineinprojiziert werden. Projektion seitens des Betrachters und buchstäbliche Transparenz ergänzen sich erst zum Bild. Und in seiner allegorischen Funktion ist es auch ein Reflexionsbild: Das Fenster, Metapher des Bildes schlechthin, ist geborsten; das hatte schon Delaunay in seinen programmatischen Fensterbildern verdeutlicht.¹⁶⁷ Aber aus den Fragmenten seiner Oberfläche ergibt sich nun eine semi-abstrakte und semi-opake Bildlichkeit, die nicht mehr in der Metapher des Fensterdurchblickes aufgeht.

Dass sich dabei das Motiv Schiff ergibt, ist aus den gesagten Motiven, wie gesagt, hier mehr denn je kein Zufall. Die Verschaltung mit der Bildkonstruktion ist deutlicher und ‚transparenter‘ denn je artikuliert. Einen allerletzten Aspekt möchte ich abschließend benennen: Man darf wohl den nun durchsichtigen Bildaufbau nicht nur in räumlich-konstruktiver Hinsicht als mit dem Motiv *Schiff* verschaltet sehen, sondern auch in mentaler und chronologischer: Dem fahrenden Schiff ist ja stets eine zeitliche Semantik eingeschrieben, etwa im Thema der Lebensreise; und

¹⁶⁰ Ursula Merkel, *Schiffe und Wolkenkratzer – Skizzen zur Familiengeschichte und zu Parallelen im Werk von Lyonel Feininger und seinen Söhnen*, in: Feininger. Eine Künstlerfamilie, S. 11-20.

¹⁶¹ Werner Timm, *Feininger an der Ostseeküste*, in: März/Büche (Hg.), *Lyonel Feininger*, S. 300-309, hier S. 301.

¹⁶² Matthias Schirren, *Lichtreflexionen. Lyonel Feiningers Architekturvisionen und die romantische Tradition der modernen Architektur*, in: März/ Büche (Hg.), *Lyonel Feininger*, S. 253-261.

¹⁶³ Roland März, *Die Katbedrale der Romantik. Gotische Architekturvisionen. Lyonel Feininger und Karl Friedrich Schinkel*, in: *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Ausst. kat. Edinburgh/London/München 1995, S. 587-593.

¹⁶⁴ Florens Deuchler, *Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhaus-Meister*, Leipzig 1996, S. 137f.; am ausführlichsten dazu: Schuster, ‚Prisma-ismus‘.

¹⁶⁵ Zur Tektonik des Bildes – mit chiastischem Bezug auf das destabilisierende Motiv der Ruine, aber auch das damit korrespondierende des Schiffes: Roland März, *Ruine*, in: *Lyonel Feininger und die Romantik*, Ausst. kat, Quedlinburg 1991, S. 32 f.

¹⁶⁶ *Feininger an Julia Feininger*, 25.09.1913, Houghton Library. Zitiert in: Gerda Wendemann, *Die Mystik des Gegenständlichen. Lyonel Feininger und Thüringen*, in: Andrea Firmenich/Ulrich Luckhardt (Hg.), *Lyonel Feininger*, S. 22-29, hier S. 27.

¹⁶⁷ Graulich, *Lyonel Feininger*, S. 19 f.

diese immer auch zeitlich besonders strukturierten Reisen sind häufig auch imaginär-geistige.¹⁶⁸ Das Schiff ist somit auch eine Geist- und Imaginationsmetapher, vor allem das geräuschlos dahin gleitende oder über die Wellen fliegende Gefährt; auch das haben gerade die Romantiker deutlich gemacht. Bei Feininger aber wird deutlich – wir denken an die Splittermetapher zurück – dass damit nicht nur Vorwärtsbewegung gemeint sein muss.¹⁶⁹ Gerade in den späten, amerikanischen Gemälden¹⁷⁰ – darunter eben auch an zentraler Stelle Schiffsdarstellungen – wird der Erinnerungsaspekt dieser Visionen, wie Feininger sie nannte,¹⁷¹ dominant. Erinnerungssplitter treffen auf die Geistmetapher *Schiff*. Selbst wenn die Erinnerung fragmentarisch bleibt, auch dies zeigt das Glasscherbenbild wie eine produktions- und imaginationsmetaphorisch umgedrehter Schiffbruch, der hier auch ein Bildbruch ist,¹⁷² dann bleibt doch der menschliche Geist immer ein bildproduzierender. So entstehen Bildordnungen, in denen erinnernde Rückschau und kreative Projektion miteinander verschwistert sind. Ihre zentrale Metapher ist das fragile Vehikel *Schiff*, das zwar Sicherheit bietet, aber doch stets gefährdet bleibt.

¹⁶⁸ Angedeutet ist diese These bei: Schuster, ‚*Prisma-Ismus*‘, S. 250.

¹⁶⁹ Im Sinne einer Herauslösung der Schiffsbilder aus einer gerichteten Zeitlichkeit: Deuchler, *Lyonel Feininger*, S. 122.

¹⁷⁰ Alfred M. Fischer, *Lyonel Feininger in Amerika 1937-1956*, in: Andrea Firmenich/Ulrich Luckkhardt (Hg.): *Lyonel Feininger*, S. 30-35.

¹⁷¹ Werner Timm, *Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee, 1892-1935*, Ausst. kat Bremen 1992, Bremen 1992.

¹⁷² Zur Brüchigkeit der Bildordnung, die sich nur jenseits einer teleologischen Gerichtetheit – zweckgebundener, aber auch zeitlicher Art: Niehoff, *Über den Grund des Vergnügens*, S. 319.