

Um 1830. Eine Tour d'horizon zum Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und idealistischem Überbau

Werner Busch

Warum „um 1830“? Wo doch in allen Wissenschaften neue Erkenntnisse das Ergebnis langer Prozesse sind. Eine gewisse Rechtfertigung für die zeitliche Fixierung könnte man dennoch über die Wissenschaftsgeschichte konstruieren, doch ich fürchte, es führt nicht sehr weit. Immer wird man auf eine längere Genealogie verwiesen. Ausnahme ist vielleicht die Entstehung der Sinnesphysiologie in den 1820er und 1830er Jahren.¹ Ihr Grundgedanke ist für das Folgende insofern wichtig, als sie das Subjektive als eine Wirklichkeit eigenen Rechts versteht. Die individuelle Wahrnehmung über die Sinnesorgane, der damit eine mechanische Objektivität eignet, setzt zugleich psychische Reaktionen in Gang, löst Gefühle aus, sodass Subjektives und Objektives sich mischen. Dies realisieren um 1830 eine ganze Reihe von Künstlern, die sich verstärkt der Wirklichkeit verpflichtet sehen und zugleich begreifen, dass es ihre subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit ist, die in ihrer Psyche geformt wird, und sie stellen sich samt und sonders die Frage, wie können sie ihre sich aus dieser Konstellation ergebenden Produkte als Kunst rechtfertigen. An diesem Punkt kommt notwendig die Naturphilosophie ins Spiel. An wenigen Gegenständen sei exemplarisch vorgeführt, zu welchen Lösungen Künstler um 1830 kommen.

Wilhelm von Kaulbachs Narrenhaus

Die ausgeführte Zeichnung entstand 1830, der Stich von Heinrich Merz nach Kaulbach 1835 [Abb. 8.1].² Die Publikation des Stichs hat einen erstaunlichen

1 Jutta Müller-Tamm, „Die ‚Empirie des Subjektiven‘ bei Jan Evangelista Purkinje. Zum Verhältnis von Sinnesphysiologie und Ästhetik im frühen 19. Jahrhundert“, in: *Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, hg. von Gabriele Dürbeck u. a., Dresden 2001, S. 153–164; dies., *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiolgie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg im Breisgau 2005, bes. S. 29–56, 71–98.

2 Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, Kap. 2 Wilhelm Kaulbachs „Narrenhaus“,



Abb. 8.1 Heinrich Merz nach Wilhelm Kaulbach, *Das Narrenhaus*, 1835, Stahlstich, 52,4 × 68,2 cm, Berlin, Privatsammlung

Widerhall gefunden, selbst Baudelaire hat reagiert.³ Offenbar traf der Stich den Nerv der Zeit in verschiedener Hinsicht. Durch das Thema des Wahnsinns sahen sich Kunst, Literatur, Philosophie, Naturwissenschaften, aber auch Politik herausgefordert. Sichtbarstes Zeugnis ist eine umfassende eigene Schrift von Guido Görres, dem Sohn von Joseph Görres, zu Kaulbachs Stich „nebst Ideen über Kunst und Wahnsinn“, wie es im Untertitel heißt. Sie wurde zuerst 1834 in Cottas „Morgenblatt für gebildete Stände“ veröffentlicht, was den direkten Kontakt zu Kaulbach voraussetzt. Sie erschien dann als eigenes kleines Buch von etwa 100 Seiten mit einem von Kaulbach entworfenen Titelblatt [Abb. 8.2] und auf dessen Kosten 1835 und wurde zusammen mit dem Stich vertrieben.⁴ Insofern hat Kaulbach Görres' Deutung zumindest akzeptiert, selbst wenn sie seinen Absichten, wie zu zeigen ist, kaum gänzlich entsprochen haben. Er muss sich etwas davon versprochen haben.

S. 133–233; Miriam Waldvogel, *Wilhelm Kaulbachs „Narrenhaus“. Zum Bild des Wahnsinns in der Biedermeierzeit*, Saarbrücken 2013 (Diss. LMU München 2007).

3 Charles Baudelaire, „Salon de 1859“, in: ders., *Oeuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris 1968 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1047.

4 Busch 1985 (wie Anm. 2), die Zusammenhänge und Daten aus dem Kaulbach-Archiv der Staatsbibliothek München.



Abb. 8.2

Wilhelm Kaulbach, Titelblatt zu Guido Görres: *Das Narrenhaus von Wilhelm Kaulbach*, 1835, Kupferstich und Lithographie, 21,2 × 13,2 cm, Berlin, Privatsammlung

Die Darstellung ist ein Gruppenbild mit Wärter. Die Irren haben sich im Hof versammelt, die allermeisten sind mit sich selbst beschäftigt oder besser: gänzlich in sich verschlossen und zur Kontaktaufnahme nicht fähig, allein eine ältere und eine jüngere Frau kämpfen um einen davon gänzlich unberührten Zylinderträger. Görres in seinem Text versieht sie alle mit einer ausführlichen Vita und folgt damit dem Typus von Karl Philipp Moritz' „Magazin der Erfahrungsseelenkunde“, erschienen zwischen 1783 und 1793, einer vielbändigen Sammlung von Fallstudien, die für Deutschland den Beginn der Psychologie markieren.⁵ Dem folgt Christian Heinrich Spieß mit seinen *Biographien der Wahnsinnigen* von 1795/96,⁶ selbst wenn man mit einem gewissen Recht immer wieder darauf hingewiesen hat, dass die pietistische Selbstbeobachtung und der Zwang in selbstquälerischer Weise Tagebuch zu schreiben, dem vorgearbeitet haben. Um Görres' Einschätzung der tieferen Bedeutung von

5 Das *Magazin der Erfahrungsseelenkunde* liegt in einem 10-bändigen Reprint des Greno Verlages, Nördlingen 1986 vor; Klaus Dörner, *Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie*, Frankfurt am Main 1975, S. 208–222; Georg Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1986, bes. S. 203–230.

6 Christian Heinrich Spieß, *Biographien der Wahnsinnigen*, hg. von Wolfgang Promies, Darmstadt und Neuwied 1976; Reuchlein 1986 (wie Anm. 5), bes. S. 90–130.

Kaulbachs *Narrenhaus* beurteilen zu können, ist es notwendig, Kaulbachs in verschiedener Form von ihm selbst überlieferte Entstehungsgeschichte des *Narrenhauses* im Hinblick auf die uns interessierende Fragestellung zu referieren, wobei Kaulbach sehr gezielt vorgegangen ist. Sein *Narrenhaus* ist ein auftrumpfender Erstling, mit ihm will er Position beziehen und zugleich dem Zeitgeist gerecht werden. Er folgt in diesem Vorgehen seinem Förderer Cornelius, der zuerst mit seinem Faust-Zyklus hervortrat, und zwar in altdeutscher Form. Das ungewöhnliche Erscheinungsbild hat Aufmerksamkeit erregt.⁷ Kaulbach wählt ebenso bewusst ein irritierendes, in offizieller Kunst nicht vorkommendes Thema, und dies in einem ausgeprägt wirklichkeitsnahen Modus. Und so sehr Cornelius ihn in Düsseldorf und München gestützt und an seinen Freskenaufträgen beteiligt hat, mit dem gewählten realistischen Modus bezieht Kaulbach sofort eine Gegenposition zu Cornelius.

Zum einen berichtet Kaulbach, er habe mit einer Reihe von Cornelius-Schülern in der Kirche eines Hospitals in Düsseldorf Fresken ausführen dürfen. Anschließend habe der Anstalsarzt ihn und einen Kollegen zu den Zellen der Irren geführt und ihnen bei einer jeden Zelle die ganze Lebens- und Leidengeschichte der Insassen erzählt. Jahrelang hätten ihn diese Bilder verfolgt, erst in München sei er sie durch das Entwerfen des *Narrenhauses* wieder losgeworden.⁸ Die Geschichte ist mit Sicherheit stilisiert, denn in dem Hospital, bei dem es sich um das Düsseldorfer Hubertus-Stift gehandelt haben wird, wurden zwar noch in den späteren zwanziger Jahren Irre aufbewahrt, doch waren die Zustände in diesem Hospital unhaltbar, man trennte nicht nach Geschlechtern, nur nach Tobenden und Nichttobenden, es gab keine Einzelzellen, sie wurden nicht behandelt, sondern nur verwahrt. Daraufhin wurde Oktober 1826 am Fürstenwall die Departemental-Irrenanstalt gegründet, hier bekamen die Irren ärztliche Fürsorge.⁹ Da Kaulbach 1826 mit Cornelius nach München ging, wird er diese Institution nicht mehr gesehen haben. Ganz offensichtlich ist ihm aber bewusst, dass um 1830 medizingeschichtlich der Weg von der Verwahranstalt zur Heilanstalt beschritten wurde.

Die Beurteilung der Irren im 18. und früheren 19. Jahrhundert ist schwankend. Verkürzt gesagt: In der Frühaufklärung wurde scheinbar rational argumentiert, Wahnsinn galt als ein Zeichen von Unvernunft, die Irren sollten mit Zwang zur Vernunft zurückgeführt werden. In der Spätaufklärung am Ende

⁷ Frank Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 26–36; *Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes „Faust“*, hg. von Martin Sonnabend, Kat. Ausst. Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, 1991.

⁸ Kaulbach berichtet dies mehrfach in Variation: Hans Müller, *Wilhelm Kaulbach*, Bd. 1, Berlin 1893, S. 182.

⁹ Busch 1985 (wie Anm. 2), S. 136.

des 18. Jahrhunderts, unter anderem aufgrund ungezählter Anstaltsbesuche philanthropisch gesonnener Aufklärer, wird Mitleid mit den Eingekerkerten empfunden und in der Folge Wahnsinn schrittweise als Krankheit aufgefasst. Von da an, bei Spieß in seinen *Biographien der Wahnsinnigen* ist das ausgeprägt, gibt es nebeneinander zwei Klassifizierungsweisen für die Irren. Die Lasterhaften und von Grund auf Verdorbenen werden verdammt, ihnen fehlt jegliche Moral, vor ihnen ist die Gesellschaft zu schützen, jegliche Behandlung ist zwecklos. Anders dagegen diejenigen, die Mitleid erregen, sie sind durch Unglücksfälle oder auf Grund von zu großer Sensibilität um den Verstand gebracht worden, sie sind nicht moralisch schlecht, sondern zu retten.¹⁰

Die Frage ist, welche Mittel und Wege gibt es, seelische Krankheit zu heilen? Darüber entstand eine Debatte, die zu einer Trennung der Ärzte in Somatiker und, wie man sie nannte, Psychiker führte.¹¹ In München allerdings und damit auch für Kaulbach, waren die Bedingungen besondere. 1826 war die Bayerische Universität von Landshut nach München verlegt worden. Nach König Ludwigs Willen sollte sie eine Staatsuniversität sein und ein Hort des Katholizismus, wenn auch mit liberalen Zügen. Aufklärerische Vertreter einer Trennung von Staat und Kirche konkurrierten mit extremen Verfechtern einer alles umfassenden katholischen Erneuerungsbewegung. 1827 wurde Joseph Görres auf eine Professur für Literaturgeschichte berufen. Er galt als das Haupt des katholischen Münchener Kreises. 1828 übernahmen Görres, Baader und Döllinger die Redaktion der Zeitschrift *EOS*, damit hatte die katholische Partei ihr Publikationsorgan. Die aufklärerische Seite vertraten Cottas Zeitschriften *Inland* und *Ausland*, sie schürten die Jesuitenfurcht.¹² Beide Seiten versuchten König Ludwig für sich zu gewinnen, er verhielt sich vorerst abwartend. Doch die französische Juli-Revolution 1830 änderte die Verhältnisse, zumal die Münchener Redaktion von Cottas Zeitschriften sich erkennbar radikalierte. Man fürchtete, die Revolution könne auf München übergreifen. Der Görres- und der *EOS*-Kreis verspürten Aufwind und verstärkten ihre Zusammenarbeit mit französischen katholischen Erneuerern, wie vor allem dem Grafen Montalembert, der mehrfach in München weilte und Görres' Vorlesungen über die Mystik besuchte und im Görres-Kreis den Kontakt zu Brentano fand, der 1831 seine Schrift *Die Barmherzigen Schwestern in Bezug auf Armen- und Krankenpflege* publiziert hatte. Sie machte Propaganda für die Schwestern, was

10 Vgl. Reuchlein 1986 (wie Anm. 5), S. 90 f., 96–110.

11 Dörner 1975 (wie Anm. 5), S. 281–303.

12 Bernhard Fischer, Johann Friedrich Cotta. Verleger, Entrepreneur, Politiker, Göttingen 2014; ders., *Der Verleger Johann Friedrich Cotta. Chronologische Verlagsbibliographie 1782–1832. Aus den Quellen bearbeitet*, 3 Bde., München 2003, Bd. 1, S. 56–64.

unter anderem zu deren Berufung nach München führte. Sie sollten vor allem für die Irrenfürsorge tätig sein.¹³

Brentano entwarf das Bild der durch ihre teilweise Freilassung in der französischen Revolution gänzlich verwilderten Irren, die erst durch die Betreuung der Barmherzigen Schwestern ein menschliches Dasein führen konnten. Dadurch, dass nicht selten Irrenanstalten in aufgelassenen Klöstern eingerichtet waren, kam es bei der Übernahme durch die Barmherzigen Schwestern quasi zu einer Rekatholisierung der Klöster. Als allerdings 1831 Ludwig Kraft Fürst zu Oettingen-Wallerstein Einfluss auf König Ludwig gewann und Minister wurde, gab es wieder einen deutlichen liberalen Schub, so dass der Görres-Kreis seine antiliberalen Aktivitäten nun erst recht verstärkte. Für Görres ist der Liberalismus die Ursache allen Übels der Gegenwart. So wie seine Gegner den Katholizismus des Görres-Kreises in den Ruch jesuitischer Verschwörung brachten, so setzte Görres Liberalismus und Revolution gleich.

Es fällt schwer, sich Kaulbach in diesem Kreis vorzustellen, aber es war so, er hatte engen Kontakt zu Guido Görres und auch zu dem seit 1833 in München weilenden Clemens Brentano, das verwundert bei einem nicht sehr frommen Protestanten einigermaßen. Doch zum Görres-Kreis gehörte auch sein Lehrer Cornelius, und so muss er sich wohl Förderung durch den Kreis versprochen haben. Als Brentano allerdings begann, Kaulbachs Frau katholisch zu agitieren, hat er ihn sehr handgreiflich des Hauses verwiesen. Mitglied des Görres-Kreises war auch König Ludwigs Leibarzt Nepomuk von Ringseis, der mit seiner Konzeption von Krankheit und Wahn Einfluss auf Vater und Sohn Görres nahm. Er war ein entschiedener Psychiker, der Krankheit primär als selbstverschuldet Seelenkrankheit ansah. Selbstverschuldet allerdings auf Grund der Lehre von der Erbsünde. Nur eine Festigkeit im Glauben führe zur Heilung und schütze vor Krankheit.¹⁴

Guido Görres führt dies in seiner Schrift zu Kaulbachs *Narrenhaus* in aller Ausführlichkeit aus. Nur Sühne der selbstverschuldeten Sünde kann zur Erlösung führen. „Die Seele“, schreibt er, „muß aus den Banden ihrer Leidenschaften befreit werden [...]“¹⁵ Das vermag allein der Glaube. Damit ist für ihn von vorneherein eine unvoreingenommene empirische Analyse des Krank-

¹³ Carol E. Harrison, *The Dilemma of Obedience. Charles de Montalembert, Catholic Citizen*, Ithaca und London 2014; Pauline de Lallemand, *Montalembert et ses amis dans le romantisme. 1830–1840. Études d'après des documents inédits*, Paris 1927; Clemens Brentano, *Die Barmherzigen Schwestern in Bezug auf Armen- und Krankenpflege ...*, Koblenz 1831.

¹⁴ Alfred Wolfsteiner, *Johann Nepomuk von Ringseis*, Regensburg 2016.

¹⁵ Guido Görres, *Das Narrenhaus von Wilhelm Kaulbach, gestochen von H. März, erläutert von Guido Görres, nebst Ideen über Kunst und Wahnsinn*, o. O. und o. J. (Regensburg 1835), S. 35.

heitsbildes ausgeschlossen. Nicht der gegenwärtige Zustand des Kranken ist zu untersuchen, sondern seine Lebensgeschichte. Und an diesem Punkt dürften sich Kaulbach und Görres getroffen haben. Wenn Guido Görres jedem einzelnen Insassen des *Narrenhauses* eine ausführliche Vita zugesellt, immer mit der Absicht, den unheilvollen Einfluss von bloßer Rationalität, Materialismus und Liberalismus auf den Lebensweg des Einzelnen zu geißeln, dann ist auch Kaulbach, wenn auch auf ganz andere Weise, daran interessiert, den Narren als einen lebensgeschichtlich Gewordenen zu charakterisieren. Und die Typen, die er wählt, folgen insbesondere den literarischen Traditionen bis zu Spieß auf der einen Seite und den Traktaten der französischen Irrenärzte Pinel und Esquirol auf der anderen Seite mit ihrer geradezu statistischen Erfassung der Irrentypen.¹⁶

Zum Teil überschneiden sich Görres und Kaulbach in ihrer Typologie. Der grimmig Dreinschauende mit übergeschlagenen Beinen sei ein napoleonischer Gardist und Republikaner. Er ist nach Görres durch seinen Glauben an die Revolution verführt worden. Der philosophische Schuster zu seiner Rechten hat sich in Spekulationen gestürzt und ist darüber verrückt geworden. Schuster bleib bei deinem Leisten, maß dir nicht an, was dich überfordert. Guido Görres als Anhänger der Mystik seines Vaters wird hier weniger an Kaulbach als an Jakob Böhme gedacht haben. Natürlich sieht Görres die aufgeklärte Philosophie verantwortlich für die Verführung zum Spekulieren, denn die reine Vernunfttheologie raubt alle Glaubensgewissheit. Der Schuster ist letztlich dem Liberalismus auf den Leim gegangen.¹⁷

Irre Könige, wie denjenigen zur Linken des Gardisten, gibt es in der Irrentypologie zu Hauf. Ebenso häufig findet sich in Literatur und Irrentraktaten die wahnsinnige Kindsmörderin. Alle möglichen Geschichten werden ihr angedichtet. Der Vater war liederlich, vertrank das Geld, um dem Kind das Elend zu ersparen, hat seine Mutter es umgebracht, wurde wahnsinnig und wiegt im Irrenhaus ein umwickeltes Holz. Für Görres hat ihr ein fester religiöser Halt gefehlt. Der Zylinderträger ist ein Kritiker, den sein Kritikeramt größentwahnsinnig gemacht hat, er wird, so Görres, von einer älteren liederlichen Dirne von der einen Seite und einer sentimentalnen Nebenbuhlerin auf der anderen Seite bedrängt. Wenig später lässt Görres die beiden bedrängenden Frauen je einen bestimmten Literaturtypus verkörpern, über die der Kritiker zu befinden hat. Die Alte rechts sei „die sensualistische Poesie, die bekannte Schweinstallmuse, welche Voltaire anrief, als er sein *Pucelle* schrieb, und

¹⁶ Busch 1985 (wie Anm. 2), S. 195–205; Dörner 1975 (wie Anm. 5), S. 152–165.

¹⁷ Görres 1835 (wie Anm. 15), S. 47–51.

mit deren Gunst H. Heine zuweilen kokettirt.“ „Ihre Nebenbuhlerin“ ist „die schmachtende sentimentale Mondschein-Poesie, die sich aber bei ihren romantischen nächtlichen Promenaden fast auf dieselben Wege verirrt hat, wie Jene [...].“¹⁸ Wie sie in ihrem jeweiligen Leben dazu wurden, wird referiert, um ihre Irrwege aufzuzeigen.

So wie Vater und Sohn Görres mit der ganzen Jungdeutschen Literatur und Heinrich Heine im Besondere abrechnen, so hat es Heine mit dem Görres-Kreis getan. In seiner Schrift *Religion und Philosophie in Deutschland* von 1834 schreibt Heine: „Ach! zu derselben Zeit“ – Heine meint die Zeit, als der Naturphilosoph und Arzt Lorenz Oken progressiv für Gleichheit und Freiheit plädierte – „dozierte Adam Müller die Stallfütterung der Völker nach naturphilosophischen Prinzipien; zu derselben Zeit predigte Herr Görres den Obskulantismus des Mittelalters, nach der naturwissenschaftlichen Ansicht, daß der Staat nur ein Baum sei [...].“¹⁹ An ihm seien alle Zweige schön nach mittelalterlich ständestaatlicher Vorstellung angeordnet. Wenig später 1835 in der *Romantischen Schule* wird Heine noch um Einiges direkter und nennt Görres „eine tonsurierte Hyäne“²⁰. Und 1851 im Rückblick auf seine Münchner Zeit dichtet Heine:

Tot ist Görres, die Hyäne. / Ob der heiligen Offiz / Umsturz quoll ihm einst die Träne / Aus des Auges rotem Schlitz. – Dieses Raubtier hat ein Sühnchen / Hinterlassen, doch es ist / nur ein giftiges Kaninchen, / Welches Nonnenfürzchen frißt.²¹

Wie gesagt, den genannten Typen dürfte auch Kaulbach im weiteren Sinne verpflichtet sein, er wird mit Görres darüber gesprochen haben. Doch schon Kaulbachs Freunde, die er fragte, ob er Görres' Erklärungsbüchlein beim Verkauf seinem Stich beilegen sollte, hatten ihm heftig abgeraten, sie verstanden die Typen ganz anders und nahmen dies auch für Kaulbach an. Er selbst hat sich dazu nicht geäußert, doch sprechen die Figuren seines Stiches eine eigene Sprache. Es sei nur an drei Figuren demonstriert. Der Kritiker mit seinen beiden so unterschiedlichen Musen stellt als Gruppe eine ziemlich direkte Paraphrase auf Hogarths *March to Finchley* [Abb. 8.3] von 1750 dar.²² Dort ist

¹⁸ Ebd., S. 70–79, Zitate: S. 77, ausdrücklich gegen Heine zudem S. 86 f.

¹⁹ Heinrich Heine, *Werk und Briefe*, hg. von Hans Kaufmann, Bd. 5, Berlin und Weimar 1972, S. 304.

²⁰ Heinrich Heine, *Werke*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1968, Die romantische Schule, 2. Buch, 3. Kapitel, S. 236.

²¹ Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Leipzig 1913, S. 102.

²² Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, London 1989, Kat. Nr. 184, S. 141–145.



Abb. 8.3 William Hogarth, *The March to Finchley*, 1750, Öl auf Leinwand, 102,5 × 135,7 cm, London, The Foundling Museum

eine entsprechende Gruppe zu finden, die, wie man früh erkannt hat, selbst wieder eine Paraphrase auf das Thema „Herkules am Scheidewege“ darstellt. Auch Hogarths Grenadier wird von zwei Frauen, wieder einer jüngeren zarten und einer älteren handgreiflichen, bedrängt, von denen er offenbar die jüngere leiblich gesegnet hat, was, wie man annehmen muss, der anderen nicht gefällt. Beide jedoch verkaufen politische Schriften. Die Zarte Balladen, die den König loben, die Prügelnde aufrührerische jakobitische Zeitungen. Lichtenberg wird es in seinen Interpretationen der Hogarthschen Stiche Kaulbach deutlich gemacht haben, dass hier zwei extreme politische Überzeugungen aufeinander treffen.²³ Dies auf literarische Positionen zu übertragen, ist nicht unintelligent. Auch für Kaulbach selbst dürften sowohl eine platte aufklärerische Moral in der Kunst wie auch eine romantisch-gefühlige Auffassung unakzeptabel gewesen sein.

²³ Georg Christoph Lichtenberg, *Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, Elfte Lieferung, Göttingen 1809, „LXIII. The March to Finchley. Ausmarsch der Truppen nach Finchley“, S. 5–58.

Wie die zweite zu analysierende Figur zeigen wird, ist für ihn eine genaue Wirklichkeitswiedergabe nur sinnvoll, wenn sie zugleich literarisch und das heißt poetisch aufgeladen ist. Naturphilosophisch ist das insofern, als die Wirklichkeit der Natur das Material ist, mit dem der Künstler auf grundsätzlichere Zusammenhänge als die eigentlich künstlerische Aufgabe verweist. Die Figur rechts hinter der Kindsmörderin scheint Kaulbach Goethes *Werther* nachgebildet zu haben. Im zweiten Buch berichtet Werther in einem Brief an Lotte eine seltene Begegnung voller Vorbedeutung. Er habe von ferne einen Menschen zwischen den Felsen herumkriechen gesehen – Goethe spielt offensichtlich auf die Geschichte von Nebukadnezar an –, der offenbar Kräuter suchte. Werther geht auf ihn zu, fragt, was er tue, worauf der Verwirrte antwortet, er suche Blumen, um sie seiner Königin anzubieten, doch finde er keine. Später wird aufgeklärt, dass er Schreiber bei Lottens Vater war, von Liebe zu Lotte ergriffen und darob entlassen wahnsinnig wurde.²⁴ Bei Spieß in seinen *Biographien der Wahnsinnigen* findet sich die Geschichte der Karoline G. von H. unter dem Titel „Ein Haubenstock namens Karoline“, sie ist offensichtlich Kaulbachs Quelle für die Kindsmörderin.²⁵ Wenn Görres hier auf die fehlende Glaubensgewissheit als Grund für den Wahn verweist, so wird bei Spieß ganz im Gegenteil gegen die Kirche argumentiert. Unter Vorspiegelung falscher Tatsachen war besagte Karoline ins Kloster gelockt worden, von dort ist sie mit ihrem Geliebten geflohen, sie wurde wieder eingefangen und ins Kloster zurückgebracht. Nachdem ihr Kind dort geboren und ihr von den Nonnen weggenommen wurde, verfiel sie in Wahnsinn. Der Typus der Kindsmörderin, eine wahre Identifikationsfigur des „Sturm und Drang“, konnte so oder so ausgelegt werden, verbindend war jedoch, dass sie unschuldig schuldig wurde. Ihre Seele konnte, nach der Vorstellung der Zeit, gerettet werden. So wird Kaulbach Görres' Text als eine von mehreren Lesweisen seines Stiches begriffen haben. Für ihn war die Darstellung gerechtfertigt durch die literarische Aufladung, die die bloße Natur transzidierte, ohne den naturwissenschaftlichen Anspruch zu verraten.

William Turners Snow Storm – Steam Boat off a Harbour's Mouth

Das Beispiel von Kaulbachs „Narrenhaus“ wurde deswegen so ausführlich behandelt, um deutlich zu machen, wie komplex die Verschränkungen von Kunst, Naturwissenschaft und Naturphilosophie sein können. Das zweite Beispiel

²⁴ Busch 1985 (wie Anm. 2), S. 208; Johann Wolfgang von Goethe, „Die Leiden des jungen Werthers“, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 19, Weimar 1899, S. 133–138.

²⁵ Spieß 1976 (wie Anm. 6), S. 88–129.



Abb. 8.4 William Turner, *Snow Storm – Steam Boat off a Harbour's Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the Lead. The Author was in this Storm on the Night the Ariel left Harwich*, 1842, Öl auf Leinwand, 91,4 × 121,9 cm, London, Tate

aus gänzlich anderem Kontext ist in seiner offenbar sehr viel direkteren Anbindung an naturwissenschaftliche Erfahrungen zu schildern, zugleich aber wird sich auch bei ihm zeigen, dass auf eine Nobilitierung durch Literarisierung nicht verzichtet werden konnte. Turners Bild von 1842 [Abb. 8.4] rekurreert auf naturwissenschaftliche Erfahrungen vom Beginn der 1830er Jahre.²⁶ Die Forschung macht es sich leicht, indem sie das Bild schlicht unter der ästhetischen Kategorie des Sublimen abbucht, ja, es zum sublimsten Bild Turners überhaupt erklärt.²⁷ Nun hat das Gemälde einen langen, von Turner stammenden, meist unvollständig zitierten Titel, er lautet in Übersetzung: *Schneesturm – ein Dampfschiff vor einer Hafeneinfahrt gibt Signale im flachen Wasser und bewegt sich nach dem Lot. Der Autor war in diesem Sturm, in der Nacht, als die ‚Ariel‘ aus Harwich auslief*.²⁸

²⁶ Das Folgende nach: Werner Busch, „Turner und der Brand des Londoner Parlaments“, in: *Urs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit*, hg. von Vera Fionie Koppenleitner, Holle Rößler und Michael Thimann, Berlin und München 2011 (I Mandorli, 10), S. 149–173, bes. S. 159–162.

²⁷ Andrew Wilton, *Turner and the Sublime*, London 1980, S. 99 f.

²⁸ Andrew Wilton, *J. M. W. Turner. Leben und Werk*, München 1979, Kat. Nr. P 398 und S. 220 f.

Die Bildtitel Turners sind von einiger Raffinesse, voller versteckter Anspielungen. Auf der ersten Ebene dienen sie in ihrer auch gegenständlichen Ausführlichkeit der Kompensation des auf dem Bilde selbst nicht direkt zu Sehenden, machen das Bild durch die Hintertür zu einem klassischen, manchmal aber auch weniger klassischen Historienbild. Interessant, dass Turner sich Autor nennt und von sich behauptet, in dem Sturm dabei gewesen zu sein. Daraus hat die zeitgenössische Fama gemacht, dass Turner sich an den Mast des Schiffes habe binden lassen, um den Sturm genau beobachten zu können. Dies lässt sich leicht als ein Topos erweisen, der gleich für drei Maler überliefert ist, die alle drei Marine- und vor allem Seesturmspezialisten waren. Für Claude-Joseph Vernet, den größten Anreger für englische Darstellungen von Vesuvausbrüchen und Schiffsbrüchen, für den Niederländer Ludolf Backhuysen und schließlich für den französischen Marinemaler Baron Théodore Gudin, Turners genauem Zeitgenossen, der für Louis Philippe die Kämpfe der französischen Kriegsmarine festhielt, in der Rolle des Kapitäns der „*Véloce*“.²⁹ Der Topos sollte die Authentizität der Seebilderfindungen bezeugen, letztlich geht er natürlich auf die Irrfahrten des Odysseus zurück, der sich an den Mast des Schiffes binden ließ, um dem Gesang der Sirenen zu lauschen, ohne ihm zu verfallen.³⁰

Die Turner-Forschung hat vermutet, dass der Künstler, wie so oft, mit Bild und Titel auf ein historisches Ereignis anspielen wollte. Allerdings habe das Schiff nicht „Ariel“, sondern „Fairy“ geheißen, ein Schiff, das November 1840 in einem Sturm vor Harwich untergegangen war.³¹ Übersehen hat die Forschung den tieferen Sinn des Namenwechsels. Offenbar spielt Turner auf Shakespeares „Sturm“ an, fürwahr eine „Fairy Tale“, in der der Luftgeist Ariel eine zentrale Rolle spielt. Literarisierung besorgt also auch hier die eigentliche Nobilitierung des Bildes. Liest man bei Shakespeare nach, und zwar die Szene, in der Ariel ein erstes Mal auftaucht und von Prospero befragt wird, ob er seinen Auftrag auch mit allen Konsequenzen ausgeführt habe, dann hat man mit Ariels Antwort geradezu eine Beschreibung von Turners Bild vor sich. Prospero fragt: „Hast Du, Geist, / Genau den Sturm vollbracht, den ich dir auftrug?“ Und Ariel antwortet:

²⁹ George Levine, „Tide to the Mast in a Storm. The Evolution of an Episode of Art Historical Romantic Folklore“, in: *The Art Bulletin*, Bd. 49, 1967, S. 92–100.

³⁰ Homer, *Odyssee*, übers. von Johann Heinrich Voß, Leipzig o. J., 12. Gesang, V. 49–54 und 178–180.

³¹ *Late Turner. Painting set free*, hg. von David Blayney Brown, Amy Concannon und Sam Smiles, Kat. Ausst. London, Tate Gallery, 2014, Kat. Nr. 95, S. 158.

In jedem Punkt. Ich enterte das Schiff / Des Königs; jetzt am Schnabel, jetzt im Bauch, / Auf dem Verdeck, in jeglicher Kajüte / Flammt ich Entsetzen; bald zer-teilt' ich mich / Und brannt' an vielen Stellen; auf dem Mast, / An Stang' und Bug-spriet flammt' ich abgesondert, / Floss dann in eins. Zeus' Blitze, die Verkünder / Des schreckbarn Donnerschlags, sind schneller nicht / Und blickentrinnender, das Feu'r, die Stöße / Von schweflichtem Gekrach, sie stürmten, schiens, / Auf den gewaltigen Neptun und machten / Erbeben seinen kühnen Wogen, ja / den furchtbaren Dreizack wanken.

Etwas später heißt es: „Alle, / Bis aufs Seevolk, sprangen in die schäum'ge Flut / Und flohn das Schiff, jetzt eine Glut durch mich.“³²

Nur Turner, so könnte man argumentieren, behauptet sich am Mast und überliefert den Aufruhr, bei dem Feuer und Wasser sich ununterscheidbar mischen. Der Schornstein des Dampfschiffs spuckt Feuer und schwarzbraunen Qualm, eine Leuchtrakete lässt blitzartig Licht am Mast aufzucken, doch der Leib des Schiffes ist schwarz wie die Nacht, die Hafeneinfahrt ist allenfalls zu erahnen und lässt den Ausgang im Ungewissen. Das ganze Sturmtheater ist in sich in verschiedene Richtung ziehende und sich zu einem Wirbel zusammenschließende Wasserstränge eingebunden, mit dem kämpfenden Schiff im Zentrum des Vortex, den eine geheime Kraft zu lenken scheint, für die bei Shakespeare Ariel einsteht.

Dass dies tatsächlich so zu denken ist und seine naturwissenschaftliche Erklärung erfährt, für die Ariel nur ein literarisches Bild ist, lässt sich aus Turners Freundschaft mit Mary Somerville und Michael Faraday schließen, die beide Anfang der 1830er Jahre in engem Austausch über Magnetismus forschten. Faraday entdeckte die elektromagnetische Induktion und trug seine Ergebnisse in der Royal Society am 24. November 1831 vor. In späteren Publikationen hat Faraday sein Experiment mit dem magnetischen Feld auch von Illustrationen begleiten lassen [Abb. 8.5]. Die Spuren der magnetisch aufgeladenen Späne besitzen eine gewisse Ähnlichkeit mit Turners wie von einer unsichtbaren Hand gezogenen Wellen. Dies wird bestätigt in Mary Somervilles 1834 publizierter Abhandlung *On the Connexion of the Physical Sciences*. Dort heißt es: „Da die Bewegung, nicht nur von Metallen, sondern sogar von Flüssigkeiten, wenn sie unter dem Einfluss von kraftvollen Magneten sind, Elektrizität entwickelt, ist es wahrscheinlich, dass der Golfstrom einen fühlbaren Einfluss auf die Formen der Linien magnetischer Abweichung ausübt, als Konsequenz der elektrischen Ströme, die über sie hinlaufen durch die elektromagnetische

³² William Shakespeare, „Der Sturm“, in: ders., *Ausgewählte Werke*, übers. von August Wilhelm Schlegel, hg. von Oskar Rühle, 2 Bde., Stuttgart 1956, Bd. 2, Teil 3, Erster Aufzug, Zweite Szene, S. 513 f.

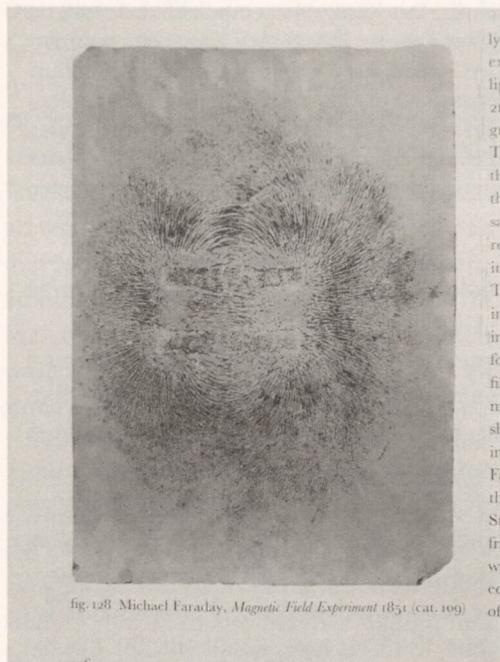


Abb. 8.5

Illustration zu Michael Faraday,
Magnetic Field Experiment, 1851,
 Eisenspäne auf Papier, 59,2 × 42,6 cm,
 London, Royal Institution of Great
 Britain

Induktion der Erde. Selbst ein Schiff, das über die Oberfläche des Wassers sich bewegt, in nördlichen oder südlichen Breitengraden, sollte elektrische Ströme aufweisen, die direkt über den Weg seiner Bewegung laufen.³³ Dann kommt sie auf Faradays Überlegungen zum Erdmagnetismus zu sprechen, und ihr ist nur zu bewusst, dass zeitgenössisch Schiffe zu den Polen geschickt wurden, um die Auswirkungen der Polnähe auf den Ausschlag der Magnetnadel zu untersuchen, weswegen Mary Somerville auch von den nördlichen und südlichen Breitengraden spricht.³⁴

Es ist sicher richtig, wenn wir sagen, dass Turner die Erscheinung dieser Phänomene darstellen wollte. Aber mehr noch versucht er, die Erscheinungsphänomene zu verstehen, und so will er die Antriebskräfte der Natur zur Anschauung bringen, ein Äquivalent in der künstlerischen Form dafür finden. Der literarische Verweis ist ihm nur mehr eine Metapher für Naturprozesse, dient der Vorstellbarkeit des Geschehens. Kraftentfaltung ist das eigentliche Thema.

33 Mary Somerville, *On the Connexion of the Physical Sciences*, London 1834, S. 352 f. (Übersetzung W.B.), zitiert bei James Hamilton, *Turner and the Scientists*, Kat. Ausst. London, Tate Gallery, 1998, S. 128, dort auch die Abb. aus Michael Faraday, *Magnetic Field Experiments* von 1851 mit den Spänen auf einem magnetischen Feld: Abb. 128, S. 126.

34 Siehe Hamilton 1998 (wie Anm. 33), S. 126.

Die aristotelischen Elemente, hier Feuer und Wasser, werden transformiert. Das Endergebnis ihrer Interaktion ist die Dampfmaschine, die Turner auch in ihren naturzerstörenden Konsequenzen, aber vor allem in ihrer unaufhaltlichen Einflussnahme in *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* [Abb. 8.6] von 1844 verewigt hat.³⁵ Aber auch die „Ariel“ war ein „Steamboat“.



Abb. 8.6 William Turner, *Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway*, 1844, Öl auf Leinwand, 91 × 122 cm, London, National Gallery

Christoffer Wilhelm Eckersberg Rennende Gestalten auf der Langbro in Kopenhagen im Mondlicht

Das Bild von 1836 gehört zu den „Szenen aus dem Alltagsleben“, die Eckersberg ab 1830 in kleinformatigen, ausgeprägt wirklichkeitsnahen Gemälden, die Gegenwartserfahrungen reflektieren, angefertigt hat [Abb. 8.7].³⁶ Was sofort

35 Hamilton 1998 (wie Anm. 33), S. 102 f.; John Gage, *Turner. Rain, Steam and Speed*, London 1972.

36 Eckersberg. *Faszination Wirklichkeit. Das Goldene Zeitalter der dänischen Malerei*, hg. von Markus Bertsch, Hubertus Gaßner und Neela Struck, Kat. Ausst. Hamburg, Kunsthalle,

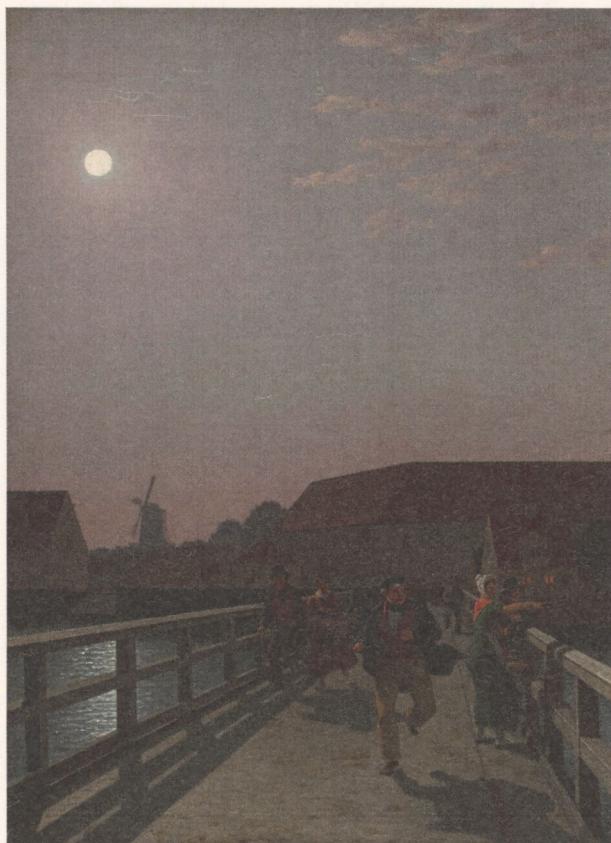


Abb. 8.7 Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Rennende Gestalten auf der Langbro in Kopenhagen im Mondlicht*, 1836, Öl auf Leinwand, 45,5 × 33,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

auffällt, ist ihre stark perspektivische Grundlegung. Das mündet in Eckersbergs lange vorbereitetes Traktat von 1841 *Die Linearperspektive, angewendet auf die Malerei*.³⁷ Die Anwendung der Perspektive erfolgt in diesen Bildern ostentativ, und es stellt sich schlicht die Frage, warum das so ist. Was soll die Perspektive in dieser betonten Form in Genrebildern, warum sind die Personen zudem

Petersberg 2016, Kat. Nr. 84, S. 228 und 288. Das Folgende orientiert sich an: Werner Busch, „Überlegungen zu Eckersberg und der Ölskizze“, in: *Kunstchronik*, Jg. 69, 2016, S. 490–498.
 37 Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Linearperspektiven, anvendt paa Malerkunsten*, Kopenhagen 1841 (Reprint 1978).

extrem bewegt gezeigt, so dass sie wie im Lauf angehalten, wie gefroren wirken. Ferner ist die Licht-Schattengebung ebenfalls forciert vorgetragen. Sieht man die Bilder nicht als bloße Erprobung absoluter Perspektivregeln, so muss man nach einem tieferen Grund fragen, zumal schon die Romansichten und Landschaften der Italienreise von 1813 bis 1816, ja, selbst schon die Bilder der Pariser Zeit von 1810 bis 1813 in leicht abgeschwächter Form diese Phänomene aufweisen.

Für Eckersbergs Naturvorstellung hat man verschiedentlich, und nicht zu Unrecht, er lernt ihn bereits in Paris kennen, auf die Abhängigkeit von dem dänischen Physiker, Chemiker und Naturphilosophen Hans Christian Ørsted hingewiesen.³⁸ Eckersberg hat ihn, umgeben von Geräten für wissenschaftliche Experimente, gemalt. In der Hand hält Ørsted eine Metallplatte, auf der das Pulver ein von dem rechts liegenden Geigenbogen hervorgerufenes Muster gebildet hat – Faraday lässt grüßen.³⁹

Nun hat vor kurzem der dänische Kunsthistoriker Hendrik Holm auf Kants *Kritik der reinen Vernunft* von 1781 als Anregung für Eckersberg hingewiesen.⁴⁰ Auch dieser Hinweis ist hilfreich, er lässt sich allerdings noch um Einiges genauer fassen. Kant unterscheidet in der *Kritik der reinen Vernunft* zwischen der reinen und der empirischen Erkenntnis, die sich *a posteriori* einstellt, da sie Erfahrung voraussetzt. Die reine Erkenntnis dagegen erfolgt *a priori*, denn sie ist von den Eindrücken der Sinne unabhängig zu denken. Kant nennt eine derartige Erkenntnis transzendentale Deduktion. Sie fordert den Inbegriff einer Sache zutage, ihren Prototyp, letztlich ihre Idee. Um zu verdeutlichen, was er damit meint, demonstriert Kant diese Form der Erkenntnis am Körper. Ihn selbst erschließt uns unsere Erfahrung, doch der Raum, der ihn beherbergt, definiert ihn auf Grund seiner abstrakten, nicht von Erfahrung geprägten Dreidimensionalität in reiner Anschauung. Geometrie basiert auf notwendigen Setzungen, abstrakt wie alle Zahlen, nicht empirisch gewonnen.⁴¹ Das scheint in der Tat Eckersbergs Perspektivauffassung zu korrespondieren. Die exakte Perspektive gewährleistet nach Eckersberg die Wahrheit oder zumindest die höchste Wahrscheinlichkeit eines Gegenstandes. Nur so können die Formen das zum Vorschein bringen, was Eckersberg die „Grundbillede“, ihr Grundbild

38 Henrik Holm, „Views of Nature. Truth in Nature“, in: *Christoffer Wilhelm Eckersberg*, hg. von Kasper Monrad, Kat. Ausst. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 2015, S. 59.

39 Anna Schram Vejlby, „Face to Face. Ideal Beings“, in: ebd., S. 85, Kat. Nr. 57, Abb. S. 83.

40 Holm 2015 (wie Anm. 38), S. 59–63.

41 Käte Hamburger, „Novalis und die Mathematik“, in: dies., *Philosophie der Dichter Novalis, Schiller, Rilke*, Stuttgart u. a. 1966, S. 11–82, bes. S. 15, 36–39, 49 f.

nennt.⁴² Nun ist allerdings genauer zu fragen, wer direkt Eckersbergs Vorstellung, in „der richtigen äußereren Form des Gegenstandes“ werde die Idee, wenn sie von perspektivischer Gestalt getragen, von alleine hervorgebracht,⁴³ vermittelt und zugleich ihre Anwendung in der Kunst bedacht hat. Und da wird man nun doch auf die Schriften von Ørsted verwiesen.

Als Eckersberg ihn in Paris kennenlernt, hatte Ørsted gerade zwei Schriften veröffentlicht: eine *Einleitung in die allgemeine Naturlehre* 1811 und die *Ansicht der chemischen Naturgesetze* 1812. Ørsted hatte über Kant promoviert, sich dann aber Schelling angenähert, mit dem er seit 1803 regelmäßigen Kontakt pflegte. Er war mit dessen Naturphilosophie vertraut und folgte seiner dynamischen Metaphysikvorstellung, wonach Gott als Weltseele die Antriebskraft der Natur bilde. Auch dem Schellingschen Organismusbegriff folgt Ørsted, indem er Natur als ganzheitliche Organisation ansieht. Eine Zusammenfassung all seiner Gedanken zur Naturlehre publizierte Ørsted 1850 in deutscher Sprache unter dem Titel *Der Geist der Natur*,⁴⁴ Gedanken, deren Kontinuität er seit 1809 bewahrt hatte. Insofern lohnt es sich, einige wenige Abschnitte daraus zu zitieren, denn die Nähe zu Eckersbergs Überzeugungen scheint schlagend. In den ersten Paragraphen seines Traktates entwickelt Ørsted, wie es von der bloßen Anschauung zu einem Bewusstsein vom inneren Sein der Dinge kommen kann. Es bedarf der Vernunft: „[...] die Idee einer Sache ist die darin ausgedrückte Gedankeneinheit, durch die Vernunft aufgefasst, aber als Anschauung.“ (§ 6) „Das Schöne ist somit die in dem Dinge ausgedrückte Idee, in so weit sie sich als Anschauung darstellt.“ (§ 10) Die Naturwissenschaft zeigt für Ørsted, „daß die Naturgesetze Vernunftgesetze sind, ja daß die ganze Natur die Offenbarung der ewig lebenden Vernunft ist.“ (§ 17) Bezeugen können dies geometrische Figuren wie Parabel und Hyperbel – wie sie in ähnlicher Absicht auch Caspar David Friedrich seinen Bildern zugrunde legt.⁴⁵ Er war mit Eckersberg befreundet. Nur durch eine naturwissenschaftliche Grundlegung der Kunst werden Geist und Natur in ihr eins und bilden die Harmonie des Kosmos ab. Ørsted weitet diese Vorstellungen auf seine Beobachtungen zu Licht und Schatten aus. (§ 35 und 36) Denn auch das schattenwerfende Licht als Gottes Emanation muss im Bild gänzlich naturrichtig, d. h. auf der Basis

42 Holm 2015 (wie Anm. 38), S. 63.

43 Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Forsög til en Veiledning i Anvendelsen af Perspektivlæren for unge Malere*, Kopenhagen 1833, S. 4; siehe dazu: Schram-Vejlby 2015 (wie Anm. 38), S. 68.

44 Hans Christian Ørsted, *Der Geist der Natur*, München 1850; siehe auch: *Intersections. Art and Science in the Golden Age*, hg. von Mogens Bencard, Kopenhagen 2000, dort das Ørsted – Kapitel.

45 Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 123–141.

von Naturwissenschaft, zur Anschauung kommen. Sowohl Ørsted wie auch Eckersberg dürfte Schellings Rede „Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ von 1807 geläufig gewesen sein. Denn hier reflektiert Schelling darüber, wie die Vollkommenheit eines jeden Dinges in der Darstellung zur Anschauung kommen könne. Nach seiner Vorstellung besteht die Vollkommenheit in der ein jedes Ding beseelenden lebendigen Kraft. Und zur Anschauung soll diese Kraft in der Formgestaltung kommen:

Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Reich der Begriffe angehören und etwas Geistiges sind im Materiellen.⁴⁶ „Jenem im Inneren der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen.“⁴⁷

Man kann dies als eine Art Programm für Eckersberg begreifen, das ihm offensichtlich durch Ørsted vermittelt wurde. Äußerste Naturgenauigkeit durch Perspektive, in der Darstellung von Bewegung und von Licht und Schatten gewährleisten die Wahrhaftigkeit, von der Eckersberg spricht, und legen das Wesen einer Sache, ihr Eidos frei. Die rennenden Gestalten auf der Brücke demonstrieren dies ostentativ in allem Detail. Dem fahlen, kühlen gänzlich ruhigem Mondlicht ist die Aufregung über ein nicht sichtbares Ereignis gegenübergestellt, unter anderem verstärkt durch die wie Warnlichter eingesetzten leuchtend roten Farbtupfer. Die Silhouetten der nächtlichen Häuser überstrahlt noch ein schwacher rötlicher Abglanz der untergegangenen Sonne als eine Art Zwischenzone zur Unruhe im Vordergrund. Die starke Flucht der Perspektive wird durch uns entgegenstürzende Leute gesteigert, die unregelmäßigen Schatten vermehren die Unruhe. Ruhe steht gegen Unruhe, Ewigkeit gegen Gegenwärtigkeit, zur Anschauung gebracht durch Formgestalt.

Ich breche hier ab, auch wenn eine Reihe von weiteren Beispielen sich anbieten würden. Besonders gut ließe sich etwa Ferdinand Georg Waldmüllers forcierte Licht-Schatten-Auffassung dem Angeführten anschließen.⁴⁸ Was all diese Künstler verbindet, ist der Versuch, unabhängig von einander, um 1830 den Anspruch auf naturwissenschaftlich fundierte Wirklichkeitsverpflichtung

46 F. W. J. Schelling, „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ [1807], in: ders., *Texte zur Philosophie der Kunst*, hg. von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982, S. 62 f.

47 Ebd., S. 64.

48 Siehe dazu: Werner Busch, „Waldmüllers Antiakademismus und seine Tradition“, in: *Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr*, Kat. Ausst. Wien, Belvedere, München 2016, S. 68–75.

einzulösen, ohne die offenbar als zwingend notwendig erachtete Aufhebung des bloß Wirklichen in einer letztlich neoplatonischen Wesensschau aufzugeben. Konkrete und abstrakte Form sollen zueinander finden. Naturwissenschaftliche Grundlegung dient naturphilosophischer Überhöhung als eine Art Transmissionsriemen, auf den nicht mehr zu verzichten war.