

WERNER BUSCH

## Der Rügen-Mythos\*

Von Roswitha Schieb und Gregor Wedekind liegt seit 1999 ein sehr nützliches Buch vor mit dem Titel »Rügen. Deutschlands mythische Insel.«<sup>1</sup> Es widmet sich der literarischen und bildkünstlerischen Entdeckung Rügens und seiner mythischen Verklärung, ist also nicht eine Geschichte Rügens, die etwa bis zu seinen vorzeitlichen Relikten und Kulturen zurückginge. Vielmehr versucht es, die Prägung eines sich immer mehr verselbständigenden Bildes von Rügen zu verfolgen, in das verschiedene ineinander verschränkte Vorstellungen eingeflossen sind, die in ihrer Verbindung den Rügen-Mythos erst möglich gemacht haben. Es sind dies vor allem die Vorstellungen vom Vorzeitlichen als dem Urtümlichen, Ursprünglichen, Natürlichen, als dem zwar Unzivilisierten, aber Echten. Damit ließ sich zweierlei verbinden: die Vorstellung davon, dass dieses vorzeitlich Ursprüngliche aus dem Norden kommt, sich aus dem Nebel des Nordens herauskristallisiert habe, karg, aber stark und unbeugsam sei. Dem wiederum schlossen sich leicht, vor allem später unheilvolle Theorien von Volk und Rasse an. Rügen mit seinen Hüengräbern, Steinsetzungen, aufgeschütteten Wällen und Opferstätten evozierte Bilder grausamer, aber notwendiger germanischer Kulte, von einem germanischen Volk, das Kälte, Sturm und Meer trotzte und sich das Land von Norden kommend untertan machte.

Der Erfolg dieser Vorstellungen konnte deswegen so groß sein, weil sie ein Bedürfnis befriedigten, das eine politische, eine religiöse und eine ästhetische Dimension besaß. Es ist dies das Bedürfnis nach nationaler Einheit, nach ganzheitlicher Nation. Das in Kleinstaaten zersplitterte Deutschland konnte dieses Bedürfnis nur nähren durch eine Rückbesinnung auf gemeinsame Wurzeln in Volk und Kultur, aus ihrer Kraft sollte die Nation erwachsen. Erhaltene vorzeitliche Relikte, Bildwerke, Sprache und Dichtung sollten das kulturelle Band bilden, das den Gedanken an die Nation befestigte. Eine entstehende Geschichtswissenschaft untersuchte diese Überlieferungen, versuchte, das Gemeinsame in den land-

\* Der Beitrag behält den Vortragscharakter weitgehend bei.

<sup>1</sup> Roswitha Schieb, Gregor Wedekind, *Rügen. Deutschlands mythische Insel*. Berlin 1999.

schaftlichen und landsmännischen Ausprägungen zu erforschen. Der Nationalgedanke sollte bekanntlich bis 1871 Gedanke bleiben. Er war im Laufe der Zeit unterschiedlichen politischen Nutzungsabsichten ausgesetzt. Für die Zeit der Entstehung des Rügen-Mythos, also von 1775 an, als Kosegarten Rügen betrat und mit seinen Rügen-Gedichten den fortwirkenden Ton der landschaftlichen Verklärung anschluss, bis 1815, als nach der Französischen Revolution, der napoleonischen Ära und den Freiheitskriegen Europa auf dem Wiener Kongress neu geordnet wurde, für diese vierzig Jahre stellt sich die politische Grobstruktur etwa so dar: Am Ende des Siebenjährigen Krieges 1763 stand Preußen unter Friedrich II. als Großmacht da und befand sich auch weiterhin in einem Antagonismus zum Süden, besonders zu Österreich. Dieser Antagonismus ist auch ein konfessioneller, festgeschrieben seit dem Westfälischen Frieden von 1648 am Ende des Dreißigjährigen Krieges. Im Westfälischen Frieden musste das Reich Vorpommern an Schweden abtreten. Stettin und die Odermündung, Usedom und Wollin, Greifswald, Stralsund und Rügen, schließlich Wismar gehörten dazu. Über dieses Einfallstor hatte Gustav Adolf II. in den Dreißigjährigen Krieg eingegriffen, seither gilt er als der Retter des Protestantismus. Diese Konstellation hatte bis zum Wiener Kongress 1815 Bestand, erst dann fielen Vorpommern und damit auch Rügen Preußen zu, das im Westfälischen Frieden bereits Hinterpommern zugesprochen bekommen hatte.

Es ist wichtig, sich dies auch im Hinblick auf Rügen klarzumachen. Denn durch die napoleonische Expansionspolitik wurden diese Zuordnungen gefährdet. Gustav Adolf IV., der in vielem seinem großen Vorbild Gustav Adolf II. nacheiferte, war einer der entschiedensten Gegner Napoleons. Als einer von wenigen war er gegen den Reichsdeputationshauptschluss von 1803 gewesen, hatte unter den Folgen der Säkularisierung gelitten und gegen die Auflösung des Reichstags in Regensburg protestiert. Er blieb ein Anhänger des alten Reiches, das 1806 endgültig aufhörte zu existieren, und hatte damit Napoleon ein für allemal gegen sich. 1805 gelang es ihm noch einmal, die französischen Truppen aus Pommern zu vertreiben, dessen Herzog er auf der Grundlage der Vereinbarungen des Westfälischen Friedens von 1648 war. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Gustav III. lag ihm Pommern am Herzen, nach der Auflösung des Reiches stellte er es gänzlich unter schwedische Verwaltungshoheit, gewann die Gunst der Bevölkerung vor allem durch die sofortige Aufhebung der Leibeigenschaft. 1806 jedoch wendeten sich die Verhältnisse endgültig zu seinen Ungunsten.

Gerade noch hatte Gustav Adolf die Gründung einer Stadt auf Rügen, und zwar ganz im Süden von Mönchgut an der Zicker'schen See mit

Namen Gustavia geplant; mit dem Bau des Hafens war bereits begonnen worden. Das verdankte sich nicht nur strategischen Überlegungen, sondern auch symbolischen. Denn am 24. Juni 1630 war sein Vorbild Gustav Adolf II. nicht weit davon am sogenannten Nordperd auf Mönchgut, dem östlichsten Zipfel von Rügen, gelandet, um von hier und von Usedom aus seinen protestantischen Befreiungskrieg zu führen. Vergegenwärtigt man sich, dass Napoleon ein ausgeprägter Protestantenhasser war, dann scheint die Konstellation vergleichbar: Auch auf Gustav Adolf IV. konnte die Hoffnung auf die Befreiung und Rettung des Reiches und des Protestantismus projiziert werden.<sup>2</sup>

Caspar David Friedrich jedenfalls hat dies getan. Er, der pommersche Schwede, der seinen König 1803/04 bei den Verhandlungen in Dresden, vor allem aber 1806 auf der Ständeversammlung in Greifswald gesehen haben dürfte, wollte ganz offensichtlich seinem König den 1807/08 entstandenen »Tetschener Altar«, bevor er zum Altar wurde, widmen. 1806 im übrigen, als mit dem Bau des Hafens von Gustavia begonnen wurde, war auch Friedrich von Greifswald aus auf Mönchgut, die Aktivitäten mögen ihn in seiner patriotischen Gesinnung bestärkt haben. Doch die Hoffnungen sollten sich schnell zerschlagen. Am Ende des Jahres 1806 wurden die schwedischen Truppen von den Franzosen bei Lübeck besiegt, nach der Doppelschlacht bei Jena und Auerstedt im Oktober 1806 mit der vernichtenden Niederlage Preußens war auch Dresden von den Franzosen besetzt worden. 1807 durchzogen die Franzosen Pommern, besetzten auch Greifswald und Rügen und machten den dortigen Bauaktivitäten ein Ende. Als Russland sich auf die Seite der Franzosen schlug, ins schwedische Finnland einmarschierte, worauf Dänemark und Norwegen Schweden den Krieg erklärten, war die Niederlage Gustav Adolfs IV. unabwendbar. 1809 revoltierten die eigenen Truppen gegen ihren König und setzten ihn ab. Friedrich hatte noch eine Zeitlang gehofft, doch Mitte 1808 musste er den Glauben, dass er sein Bild dem König noch dedizieren könne, verloren haben. Mit geänderter Funktion ging es als Altar an die Familie Thun und Hohenstein, der Friedrich erst abgesagt hatte.<sup>3</sup>

So lässt sich festhalten: Der Gedanke der nationalen Einheit hat seine religiöse protestantische Überformung und schließt an die Hoffnung an, dass die Rettung und Erneuerung aus dem Norden kommen möge. Un-

2 Gute Zusammenfassung der historischen Ereignisse und ihrer Konsequenzen für die Kunst: Gerhard Eimer, *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*. Frankfurt a. M. 1982.

3 Zusammenfassung der Literatur bei: Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. München 2003, S. 36 f., 41, 66 f.

terfüttert wird er durch die entstehende historische Denkweise, die den Quell der Erneuerung in der Vorzeit sieht. Warum aber nun gerade Rügen und dem Rügen-Mythos dabei eine so besondere Rolle zufällt, das ist durch die bisherigen Erläuterungen nur teilweise zu erklären.

Bis zu Kosegartens stürmerischer und drängerischer Rügen-Begeisterung werden, wie Kosegarten selbst verwundert bemerkt, die Orte auf Rügen, deren Schönheit er preisen wird, gar nicht erwähnt: Stubbenkammer, Kap Arkona, der Rugard.<sup>4</sup> Das Ergebnis von Kosegartens erstem Rügen-Besuch ist die »Ode über die Stubbenkammer«, und sogleich gibt er die Rezeptionsform für die folgende Zeit vor, zumal das Gedicht das erste ist, das auch im Stammbuch von Sagard erscheint – und über Sagard kamen alle Stubbenkammer-Besucher der Folgezeit. Kosegarten inszeniert die Erscheinung der Stubbenkammer'schen Kreidefelsen wie eine dramatische Offenbarung. Aus dem ängstigenden Dunkel des Herthahains drängt es ihn ans Licht der Stubbenkammer. Das Dunkel des Waldeshains betritt er mit heiliger Scheu, je tiefer er eindringt, umso mehr ergreift ihn der Schauer, er imaginiert blutige Menschenopfer auf dem Opferstein, der Herthasee hat nur kurz als schwarzer Blut trinkender Pfuhl sein Vorkommen, er flieht die Stätte, ahnt durch die Bäume das Blau des Meeres – und steht plötzlich am Abgrund der Kreidefelsen, ihn schwindelt, doch sogleich will er die Felsen bezwingen, sie von unten schauen.<sup>5</sup>

An diesem Punkt wird sich die Rezeptionsweise verschieben, der ersten Schwindelerfahrung vor dem Abgrund wird der in der Ferne ins Meer eintauchende Blick folgen, der den Schwindel und damit auch die Zeit aufhebt. Bei Kosegarten dagegen stehen die steilen glatten Kreidefelsen in dramatischem Kampf mit ihrem Feind, der sie bezwingen will. Den grausigen Hain hinter sich, das tosende Meer vor sich, im Kampf mit dem Felsen begriffen, vom Scheitern bedroht, das eigene Blut netzt den weißen Felsen – man kommt schwer umhin, hierin nicht auch einen Geschlechtsakt zu sehen, an dessen Ende mit erleichtertem Blick auf den bezwungenen Felsen eine gute Hoffnung auf eine besondere Geburt besteht – die des deutschen Vaterlandes. Der Widerstand des Felsens, die Kraft des Meeres vereinigen sich zur Metapher von Deutschlands Herrlichkeit. Erst in der Erkenntnis des Aktes findet auch das Individuum zu sich selbst. Die Aneignung des Felsens stiftet Identität, nationale Identität noch ohne Nation.

4 Schieb, Wedekind (Anm. 1), S. 25.

5 Schieb, Wedekind (Anm. 1), S. 26-31, 181-185 (Text des Gedichtes).

Der hochgestimmte Kosegarten'sche Ton mag sich auf Klopstock berufen, doch wichtiger noch ist die bewusste Anlehnung an die Ossian'schen Gesänge. Schon in der Gedichtsammlung »Thränen und Wonen«, publiziert 1778, werden in dem Gedicht »Rugard im Sturm«, in dem es wieder brüllt und tobt und stürmt, am Ende in einer Art besinnungslosem Gestammel Klopstock und Ossian namentlich aufgerufen.<sup>6</sup> Gerade diese Auflösung der Form zeigt das Hingerissene, Weggeschwemmte, vom Sturm in die Urerfahrung Getriebene. Der blinde Seher und Barde Ossian kann in einem Zustand der Entrücktheit das Vorzeitige dem Hörer seiner Gesänge vor Augen stellen, verfügt in seinem Zustand über den Zugang zum Göttlichen. Der Ossian-Kult ergriff Europa in Windeseile, obwohl fast von Anfang an gewisse Zweifel an der Authentizität der von James MacPherson herausgegebenen Fragmente vorzeitiger Poesie geäußert wurden, von denen er angab, er habe sie in den schottischen Hochlanden gesammelt und aus dem Gälischen ins Englische übersetzt.<sup>7</sup> Die erste Sammlung erschien 1760, Neuauflagen, Erweiterungen schlossen sich in schneller Folge an. In England, Frankreich, Italien und Deutschland wurden die Einfachheit und das Naturgefühl der Gesänge gelobt. Horace Walpole schreibt, sie stammten aus einer Zeit vor der Erfindung der Regeln, die die Dichtung eher mühselig gemacht hätten.<sup>8</sup> Die Bemerkung ist bezeichnend: Das Regellose dieser Dichtung beweist ihm ihre Ursprünglichkeit, ihre Urwahrheit.

1762 wird Ossian zuerst in Deutschland erwähnt, erste Fragmente werden noch im selben Jahr ins Deutsche übersetzt. Ebenfalls fast von Anfang an findet sich der Hinweis darauf, Ossian sei der nordische Homer, ja, er würde ihn noch übertrumpfen. Homer, heißt es bei Weiße 1763 in der Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften, »habe zwar mehr an Mannigfaltigkeit, Ossian besitze weniger Themen, doch sei er poetischer, ein Originalgenie, dichte im Zustand höchster Begeisterung«.<sup>9</sup> Hamann und Herder sind entzündet, vor allem aber Klopstock bemüht sich um Ossian, nimmt mit MacPherson Kontakt auf, macht sich Gedanken über die Form der Übersetzung, sieht sie bei MacPherson als zu pindarisch an.<sup>10</sup> Expeditionen, zuerst von MacPherson selbst bereits 1760, dann von überall her, werden in die schottischen Hochlande gestartet, um weitere

6 Schieb, Wedekind (Anm. 1), S. 35-37, 188-190 (Text des Gedichtes).

7 Ausst.-Kat. *Ossian und die Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle. München 1974.

8 *Ossian und die Kunst* (Anm. 7), S. 11.

9 *Ossian und die Kunst* (Anm. 7), S. 13.

10 *Ossian und die Kunst* (Anm. 7), S. 14f.

Gesänge im Original zu sammeln – und es passiert das, was in Kürze auch auf Rügen passieren wird: Die literarische Verklärung der Region führt zu ihrer touristischen Erschließung, dazu gehören schließlich auch Reiseführer und Reiseberichte. Derartige Texte können – wir werden sehen, auch im Falle Rügens – zwar die Topik der literarischen Verklärung weitertransportieren, doch entwickeln sich auch andere Interessen: geschichtliche, ethnologische, archäologische, naturwissenschaftliche. Erst in dieser Mischung aus Topik und Faktizität stellen sie die Rezeption einer Region auf eine breitere Basis, und wir gehen nicht fehl, wenn wir auch einen Caspar David Friedrich vor der Folie der literarischen Rügen-Verklärung sehen, sosehr die Frühromantik eine Literarisierung noch einmal befördert haben mag.

Interessanterweise hält der Mythos nicht nur seine faktische Untermauerung aus, sondern auch seine Parodie. Aufgrund der unsicheren Quellenlage MacPhersons – um es höflich auszudrücken, zeitgenössisch wurde auch direkt von Fälschung gesprochen – boten sich Parodie, Persiflage und auch direkte Gegentexte unmittelbar an. Schon Walpole nahm nach anfänglicher Begeisterung schnell wieder Abstand. Als Dr. Johnson 1775 dabei war, seine »Reise nach den westlichen Inseln Schottlands« zu publizieren, versuchte MacPherson dies mit allen Mitteln zu verhindern, denn Johnson hatte zuvor seinen Ossian für einen veritablen Schwindel erklärt. Der Reisebericht von Johnson verfährt ebenso nüchtern wie ironisch, durchaus distanziert den Schotten gegenüber, auch in der Schilderung der Landschaft ist ihm jede pathetische Verklärung zuwider, doch die Reise diente ihm auch zur Widerlegung MacPhersons, er ging in die regionalen Archive, beschaute sich regionale Sammlungen von Altertümern und fand sich in seiner Überzeugung bestätigt, dass es literarische Zeugnisse der Vorzeit nicht geben könne, und verstieg sich zu der schönen Bemerkung, kein Baum Schottlands sei älter als er selber.<sup>11</sup>

Und dennoch: Dem Mythos war mit Derartigem nicht der Garaus zu machen. Mochte MacPherson das meiste auch frei erfunden haben, es nahm der Dichtung nicht ihre Kraft, zumal in Deutschland nicht. Größten Anteil daran hatte Goethe. Herders Begeisterung folgend, übersetzte er 1771 »Die Gesänge von Selma«, nachdem die erste deutschsprachige Gesamtausgabe Ossians bereits 1768/69 durch den Wiener Jesuiten Denis erfolgt war. Doch Goethe übernahm eine überarbeitete Fassung der

11 *Ossian und die Kunst* (Anm. 7), S. 19, 55. James Boswell, *Dr. Samuel Johnson. Leben und Meinungen*. Hrsg. Fritz Güttinger. Zürich 1981, S. 314-325, auf S. 325 die Bemerkung zum Alter der Bäume.

Selma-Gesänge auch in seinen »Werther«, der 1774 erschien.<sup>12</sup> Und hier konnten sich dann Werther- und Ossian-Kult verschränken. Wenn für Herder die Ossian-Lieder Urpoesie sind, unverbildete Sprache, ja, reine Natur, dann dienen sie ihm dazu, seine geschichtsphilosophischen Vorstellungen zu klären, seine Überlegungen etwa zum Volkscharakter zu befruchten. Kult und Mythos, sosehr die Romantik an ihrer Restituierung in tiefsinniger Weise arbeitete, in dem Bewusstsein, dass das verlorene Paradies nur reflexiv als Verlorenes aufscheinen und nur in der Dichtung ein Entwurf zukünftiger Überwindung der Entfremdung vorgestellt werden konnte, Kult und Mythos funktionieren am besten, wenn sie nicht mehr als eine Hohlform darstellen, die zu verschiedenem Anlass mit verschiedenem Sinne gefüllt werden kann, einer ideologischen Nutzung nicht im Wege stehen.

Dennoch bedarf auch der Mythos – und wir denken jetzt wieder an den Rügen-Mythos – in der Phase seiner Herausbildung und der Etablierung eines kollektiven Bewusstseins nicht nur einer vagen Analogie, wie sie die Ossian-Begeisterung bereit hält, sondern sehr viel konkreterer Modelle – und hier scheint mir die bisherige Forschung entschieden zu kurz zu greifen. Dass Kosegarten auf Ossian stößt, ist kein Wunder. Nicht nur der Zeitgeist liefert ihm Anregung, vielmehr ist Kosegarten ein wichtiger Übersetzer zeitgenössischer englischer Dichtung in großer Breite. So konnte er seine Dichtung am Original bilden. Kosegarten also gibt den Anstoß zum Mythos, gibt die Ossian-Analogie vor, doch seine Verbreitung besorgen die Reiseberichte und Reiseführer, vor allem von Zöllner 1797, Nernst 1800, Grümbke 1805, und sie haben ein praktisches Vorbild in ihrer eigenen Gattung, bis in die Illustrationen hinein:<sup>13</sup> die englischen Reiseberichte und Reiseführer, die sich der Beschreibung der schottischen Hebrideninsel Staffa anschlossen, die erst 1772 von dem Forschungsreisenden Banks und seinen begleitenden Zeichnern entdeckt wurde, als sie die schottische Westküste und die ihr vorgelagerten Inseln

12 *Ossian und die Kunst* (Anm. 7), S. 6, 15-18.

13 Ludwig Theobul Kosegarten, *Denkwürdigkeiten aus dem Leben und den Schriften der neuesten Britischen Schriftsteller. Ludwig Theobul Kosegartens Britisches Odeon*, 2 Teile. Berlin 1800. Johann Friedrich Zöllner, *Reise durch Pommern, nach der Insel Rügen und einem Theile des Herzogthums Meckelnburg, im Jahre 1795*. Berlin 1797. Karl Nernst's *Wanderungen durch Rügen*. Hrsg. Ludwig Theoboul Kosegarten. Düsseldorf 1800 (Neubearbeitung von Heinz Jüpner, Nachwort von Michael Lissok. Peenemünde 1994); [Johann Jakob Grümbke], *Streifzüge durch das Rügenland in Briefen von Indigema* [Grümbkes Pseudonym]. Altona 1805 (Neuausgabe unter Grümbkes Namen. Leipzig 1988).

geologisch erkundeten.<sup>14</sup> Staffa (Abb. 1), nichts als ein gewaltiger Felsen, war schwer zugänglich, es bot sich kaum ein Landeplatz, zumal bei rauer See, die die Insel zumeist einschloss. Staffa war ein Basaltfelsen. Ungezählte riesige, bis zu 12 m hohe Basaltsäulen in ihrer gleichmäßigen Sechseckform markierten die Hauptfront der Insel, und eingelassen in diese Front ist eine große, ebenfalls gänzlich von Basaltsäulen gesäumte, sich relativ gleichförmig 70 m in die Tiefe erstreckende hallenartige Höhle. Bei gutem Wetter lässt sie vom Wasser aus einen relativ weit eindringenden Blick zu. Diese Höhle galt von alters her als Fingals Höhle. Fingal war der Vater von Ossian, König der Kaledonier an der schottischen Nordwestküste, ihm und seiner Herrschaft gelten die Gesänge des blinden Sohnes. So war die Fingalshöhle der eigentliche Ursprungsort des gälischen Mythos, sie bildete den schier unerreichbaren Palast des vorzeitlichen Herrschers.

Joseph Banks, zukünftiger Präsident der Royal Society in London und 1772 einer der Ersterkunder der Höhle, verfasste sofort eine Höhlenbeschreibung und wählte nach der nüchternen geologischen Analyse am Schluss einen folgenreichen Vergleich, um die Großartigkeit der Höhle herauszustreichen. Die gleichmäßige Säulenform des Basalts fordert den Vergleich zur Architektur geradezu heraus. Doch dieses Naturgebilde sei eindrucksvoller als jede Kathedrale oder jeder Palast.<sup>15</sup> Damit war der Topos geboren, den noch Schinkel bei seinem Besuch von Staffa 1826 bemühen sollte: Staffa verkörpert den Ursprung der Architektur.<sup>16</sup> Die Natur, verstanden als die Gebäuerin der Architektur aus ihrem Inneren. Das 18. Jahrhundert erlag in der Tat einer Höhlenfaszination. Und wie auf andere Weise im Falle von Rügen, wie wir noch sehen werden, mussten sich bei den berühmten Höhlen ihre zumeist uralte mythologische Tradition mit ihrer wissenschaftlichen Erforschung verbinden, um ihren eigentlich neuzeitlichen, in die Breite wirkenden Mythos stiften zu können, der immer dann auch ihre touristische Erschließung nach sich zog bzw. in Wechselwirkung mit ihr entstand.

Die Baumannshöhle, die berühmteste Tropfsteinhöhle im Harz, war von zahllosen Legenden umrankt, offenbar sollten hier wie andernorts

14 Charlotte Klonk, *Science and the Perception of Nature. British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven und London 1996, S. 67-99.

15 Klonk (Anm. 14), S. 74 (zitiert von Thomas Pennant, *A Tour in Scotland, and Voyage to the Hebrides*, 2 Bde. London 1774-76, Bd. 2, S. 300f.).

16 Sabine Röder, *Höhlenfaszination in der Kunst um 1800. Ein Beitrag zur Ikonographie von Klassizismus und Romantik in Deutschland*. Remscheid o. J., S. 89-91.



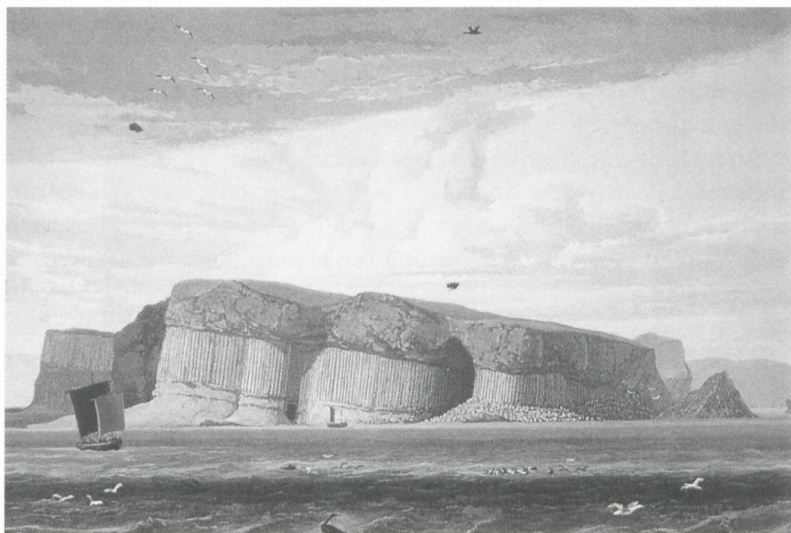


Abb. 1: W. Daniell, Staffa von Südwesten gesehen, 1817.  
 Illustration zu William Daniell, *A Voyage round Great Britain*, 8 Bde.,  
 London 1814-1825, Bd. 3, 1818, S. 47.

die Legenden nicht nur der Heiligung des Ortes dienen, sondern die Höhlenfurcht in Ehrfurcht verwandeln. Den in der Baumannshöhle gefundenen Knochen sprach man heilende Wirkung zu, sie sollten vom Einhorn stammen, dem Mariensymbol.<sup>17</sup> Dass bei solchen Sinnstiftungen nicht nur Volksglaube am Werke ist, mag der Hinweis auf den bedeutenden Instrumentenbauer und Geologen John Whitehurst belegen, der noch 1767 schrieb: »... ich kann die große Analogie zwischen dem mosaischen Bericht und dem Resultat physikalischer Beweisführung in so vielen zentralen Punkten nicht mit Schweigen übergehen; denn wir finden dieselbe Reihe von Wahrheiten in der Schrift [der Bibel] geltend gemacht, die wir hier von den universalen Gesetzen und Operationen der Natur deduzieren.«<sup>18</sup> Naturwissenschaft war nach wie vor biblisch zu rechtfertigen. Und sein Wissenschaftskollege Wedgwood, der

17 Röder (Anm. 16), S. 75-81.

18 John Whitehurst, *An Inquiry into the ... Formation of the Earth ...* London 1778, S. 28. Siehe Robert E. Schofield, *The Lunar Society of Birmingham. A Social History of Provincial Science and Industry in Eighteenth-Century England*. Oxford 1963, S. 177.

berühmte Porzellanfabrikant, berichtet aus demselben Jahr, man habe in seiner Nähe einen Walknochen gefunden, von dem die Forscher annahmen, er gehöre zu dem Wal, der Jonas ausgespien habe.<sup>19</sup> Die Beatushöhle, hoch über dem Thuner See gelegen, die Caspar Wolf um 1776 mehrfach in Varianten gemalt hat, war nicht nur geologisch durch ihren Tuffstein und die weißen Stalaktiten berühmt, sondern von alters her mit Drachentötermythen verbunden. Wilhelm von Humboldt, der sich auch Rügen und die Schilderung des Stubbenkammerblicks nicht entgehen ließ, schreibt in sein Tagebuch nach Besichtigung der Beatushöhle: »In solchen Gegenden, den schönsten Werken der Natur nah, fern von allem Machwerk der Kunst, würde man erst Homer und Ossian verstehen.«<sup>20</sup> So erscheinen Homer und Ossian gleichermaßen als natürliche Schöpfer, Natur und Literatur erhellen sich wechselseitig (Abb. 2). Auch die Höhlen von Neapel am Vesuv waren mythisch aufgeladen. Die sogenannte Grotte von Posillipo, in der Zeit des Augustus in den Felsen geschlagen, um den Weg von Neapel nach Pozzuoli zu eröffnen, war für Italienreisende und Künstler des 18. Jahrhunderts auch deswegen eine besondere Attraktion, weil über ihr im Felsen sich eine kleine Höhle befand, das sogenannte Grab des Vergil.<sup>21</sup> Alexander Pope war der Erste, der sich diese Grabeshöhle in seinem frühen englischen Garten als Meditationsraum nachbaute. Wright of Derby entwarf entsprechende Gemälde.<sup>22</sup> Selbst der nüchterne Naturforscher Georg Forster gerät bei der Beschrei-

19 Zit. bei Schofield (Anm. 18), S. 96.

20 Zur Beatushöhle: Röder (Anm. 16), S. 85-87. *Wolfs Bilder: Willy Reber, Caspar Wolf, 1735-1783. Sein Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts* (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. *Ceuvrekataloge Schweizer Künstler* 7). Zürich 1979, s. Index »Beatushöhle« und Kat.Nr. 271-279, 342; S. 343 AHO 16, S. 344 VRA 25. Humboldts Vergleich zitiert bei: Röder (Anm. 16), S. 86.

21 Francis W. Hawcroft, *Travels in Italy, 1776-1783. Based on the Memoirs of Thomas Jones, Whitworth Art Gallery*. Manchester 1988, S. 110-112 (The Grotto at Posillipo). Ausst.-Kat. *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. Hrsg. Andrew Wilton, Ilaria Bignamini. London 1996, S. 21f. mit Kat. Nr. 183. J. B. Trapp, The Grave of Vergil. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47 (1984), S. 1-31. Ders., Virgil and the Monuments. In: *Proceedings of the Virgil Society* 18 (1986), S. 1-17. Ausst.-Kat. *Reise ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit*. Hrsg. Fritz Emsländer. Karlsruhe 2002, S. 19, Kat. Nr. 57, 59-61.

22 Ausst.-Kat. *Alexander Pope's Villa. Views of Pope's villa, grotto and garden: a microcosm of English landscape, Greater London Council, Marble Hill House*. Twickenham 1980, S. 9, 11f. und Kat. Nr. 61-69; Wrights Bilder zu Vergils Grab: Ausst.-Kat. *Wright of Derby*. Hrsg. Judy Egerton. London 1980, Kat. Nr. 61, 62.



Abb. 2: J. P. Hackert, *Imogen vor Belarins Höhle*, 1784.

bung der berühmten englischen Höhle von Castleton ins Taumeln, das Reich der Schatten, den Hades, die stygischen Vögel imaginiert er sich.<sup>23</sup>

So kann die Höhle mit ihrem Angstpotehtial, ihrer Undurchdringlichkeit und ihrem nächtlichen Dunkel für manches eintreten: Sie kann Ursprungssymbol in vielfacher Hinsicht sein, Mutterschoß oder genauer: Schoß der Mutter Natur – jedes Eindringen in die Höhle ein *regressus ad*

23 Röder (Anm. 16), S. 102 f., 110 f., 116. Georg Forster, *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*. In: *Georg Forster, Sämtliche Schriften*, 9 Bde. Leipzig 1843, Bd. 3, S. 418.

*uterum* – sie kann Eingang zur Unterwelt sein, Zugang zur vulkanischen Urkraft, Quell- und Geburtsort, sie kann die Architektur entstehen lassen, aber auch das Grauen. So ist sie der mythische Ursprungsort par excellence. Banks Bericht von Staffa wurde bald durch den ausführlicheren von Thomas Pennant in seinem zweibändigen Werk »A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides« von 1776 fortgeschrieben. Und Pennants Werk ist illustriert, allein mit fünf Abbildungen zur Insel Staffa. Für längere Zeit vorbildhaft und vielfach kopiert wurde vor allem der direkte Blick in die kathedralenartige Höhle (Abb. 3).<sup>24</sup> Bereits 1779 erschien Pennants Werk auf Deutsch. Weitere illustrierte Reiseberichte erschienen 1797 und 1800.<sup>25</sup>

Doch der europaweite Reiseboom auf die Hebriden wäre nicht allein aufgrund der mythischen Potenz der Fingalshöhle ausgelöst worden; die Basaltsäulen selbst haben dazu beigetragen. Denn die Diskussion darüber, was Basalt eigentlich in seiner besonderen zur absoluten Form erstarrten Bildung sei, trieb Europa um und löste den größten Geologiestreit des Jahrhunderts aus.<sup>26</sup> An ihm entzündete sich die Grundfrage nach der Form der Entstehung der Erde. Denn mit gutem Grund nahm man an, Basalt sei erstarrte Lava, mithin ein unterirdisches Urgestein. Und so lautete die Frage: War die Erde neptunisch durch schrittweises Sinken des Meeresspiegels, durch Sedimentation entstanden, oder vulkanisch bzw. plutonisch, also aufgrund gewaltiger unterirdischer Ausbrüche. Doch wie wäre das dann mit der Schöpfungsgeschichte abzugleichen, vor allem mit der Sintflut, einem einmaligen Ereignis mit nachfolgender Sedimentierung. Wenn die Schöpfung sich in Etappen durch vielfältige, immer neue Vulkanausbrüche mit gewaltigen Aufaltungen vollzogen hätte, dann konnte der Schöpfungsbericht nicht richtig sein. Wissenschaft und Religion kollidierten. Der Kampf der Erklärungsmodelle wurde bis weit ins 19. Jahrhundert geführt. Goethes resignierender Anteil an der Debatte – er war in all seinem Denken ein Evolutionist, kein Revolutionist – ist bekannt. So ist auch die Naturwissenschaft, wie man, bei allem Fortschritt der Erkenntnis, gar nicht nachdrücklich genug betonen kann, in die Mythosdebatte verstrickt.

24 Pennant (Anm. 15), Abb. bei Klönk (Anm. 14), Abb. 46, und Emsländer (Anm. 21), Kat. Nr. 12.

25 S. Klönk (Anm. 14), S. 75.

26 Werner Busch, *Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff*. In: Ausst.-Kat. *Goethe und die Kunst*. Hrsg. Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar – Stiftung Weimarer Klassik. Ostfildern-Ruit, 1994, S. 485-497 mit Literaturangaben.

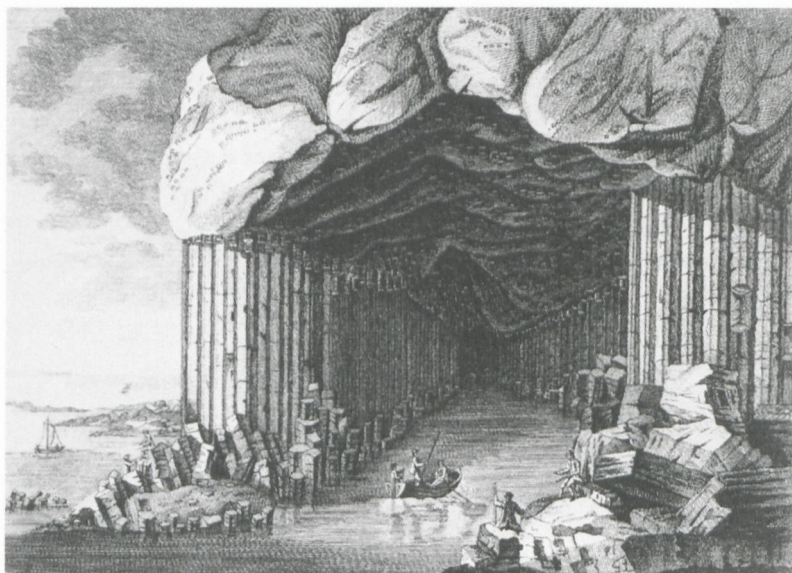


Abb. 3: J. F. Miller, *Blick in die Fingals Höhle auf Staffa, 1772*, von [Thomas?] Major gestochene Illustration zu Thomas Pennant, *A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides in 1772*, 2 Bde., London 1774-76, Bd. 1, S. 263.

Was die Basalthöhle für Staffa, ist der Kreidefelsen für Rügen. Liest man die genannten Reiseführer für Rügen von Zöllner, Nernst und Grümbke, so bemerkt man gleichermaßen die unaufgelöste Spannung zwischen mystischer und mythischer Evokation und nüchterner Gegenstandsanalyse, selbst wenn Nernst ein direkter Schüler Kosegartens ist und nicht selten wie dieser in dithyrambisches Gestammel verfällt. Doch das Umkippen ins Nüchterne offenbart auch bei ihm die topische Attitüde. Ästhetikgeschichtlich verbindet sich diese Attitüde, auch etwa bei Wilhelm von Humboldt, angesichts des Kreidefelsenblicks geradezu zwanghaft mit einer einzigen ästhetischen Kategorie: der des Erhabenen, des Sublimen.<sup>27</sup> Zöllner, Naturwissenschaftsinteresse hin, Naturwissenschaftsinteresse her, empfindet den Abgrund soghaft drohend, doch der Blick in die Meeresferne bewirkt ein »Gefühl der Unendlichkeit« und löst erhabenes Hochgefühl aus.<sup>28</sup> Nernst, durch Kosegarten infiziert,

27 Die Literatur ist Legende, gute Zusammenfassung in: *Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hrsg. Christine Pries. Weinheim 1989.

28 Zöllner (Anm. 13), S. 262-268. Siehe auch Schieb, Wedekind (Anm. 1), S. 72 f.

zwingt die erhabene Felsenburg, zu der Stubbenkammer wird, anbetend auf die Knie.<sup>29</sup> Grümbke kommt am nüchternsten daher, erst genaue geologische Analyse, dann kurze Verunsicherung als Verbeugung vorm »*genius loci*«. Klein Stubbenkammer erscheint »Sturz drohend und grauerregend ...«. Die Felsen wirken »wie Trümmer einer anderen Welt«, doch flugs geht's zurück in die eigene Welt mit einer ausführlichen geologischen Herleitung der Gesteinsorte und der Rügen'schen Schichtungen, dem schnell noch zum Schluss wieder ein erhabenes Wort hinterhergerufen wird.<sup>30</sup> Auch Wilhelm von Humboldt schaudert's, heilige Ehrfurcht erfüllt ihn, die unendliche Ferne stimmt ihn wieder hoch, das Erhabene kann nicht ausbleiben.<sup>31</sup>

Wir hatten gesagt, die Reiseführer waren illustriert, und besonders Pennants Staffa-Illustrationen von 1776 wurden vorbildhaft und waren auch auf dem Kontinent geläufig. Nun ist Pennants Blick ins Innere der Fingalshöhle bei aller Bemühung, den Basaltformen gerecht zu werden, eine Konstruktion. Abgesehen davon, dass die Abbildung durch den Druckvorgang seitenverkehrt erscheint, sind die Basaltsäulen zu gleichmäßig aufgerichtet und aufgereiht, der Blick ist zu weit gefasst, ans Ende der Höhle konnte man nicht schauen. Ganz offensichtlich hat die von Banks berufene Kathedralmetapher weiter gewirkt, es entsteht ein sakraler Architekturraum, an dessen Ende man gar altarartige Aufbauten imaginieren konnte. Erst die folgenden Illustrationen korrigieren diesen Eindruck schrittweise zugunsten größerer Naturrichtigkeit. William Daniells Publikation von 1807 nutzt noch gänzlich Pennants Vorbild, doch die Publikation von 1818 (Abb. 4), die der Autopsie vor Ort voranging, kommt ohne metaphorischen Verweis aus, Staffa ist offensichtlich auch touristisch weiter erschlossen worden, die See dräut nicht mehr, sondern ist spiegelglatt und sonnenbeschieden, ein Boot fährt problemlos aus und ein, bald wird auch bei rauer See mit Hilfe des Dampfschiffes der Zugang möglich sein.<sup>32</sup> Die See muss schon in wildestem Aufruhr sein, wie auf Turners Staffa-Bild von 1832, um mit ihrer Dynamis in erfolgreiche Konkurrenz zum Dampfschiff treten zu

29 Nernst (Anm. 13), S. 126 f. (Neuausgabe, S. 65). Siehe auch Schieb, Wedekind, (Anm. 1), S. 76 f.

30 Grümbke (Anm. 13), S. 90-92, 95 (Zitat), 97 f., 101-105.

31 Zitiert bei Schieb, Wedekind (Anm. 1), S. 60-64, 217-221 (Text aus Humboldts Reisetagebuch).

32 Klönk (Anm. 14), S. 67-70, 75.

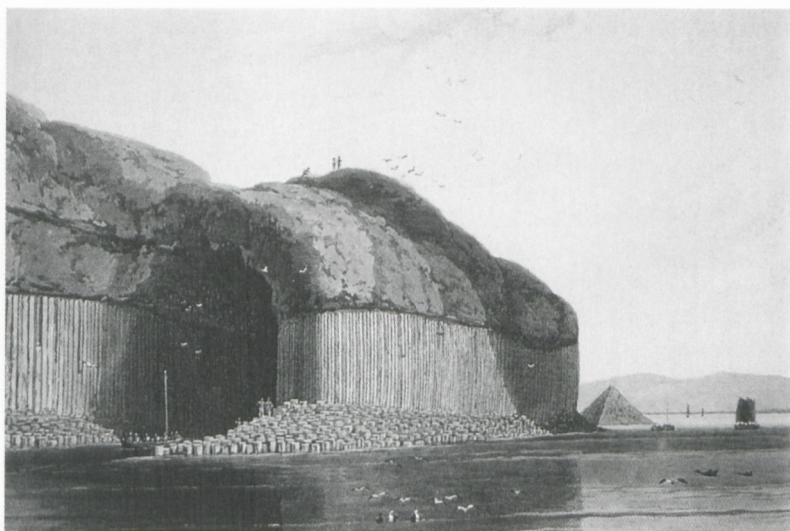


Abb. 4: W. Daniell, Eingang zur Fingalshöhle auf Staffa 1817.  
Illustration zu William Daniell, *A Voyage round Great Britain*,  
8 Bde., London 1814-25, Bd.3, 1818, S. 34.

können. Erst in dieser Zuspitzung gerinnt Staffa noch einmal zum sublimen Thema.<sup>33</sup>

Das gilt auch für Turners Ansicht von innen aus dem Jahr 1834, die im Stich von E. Goodall als Illustration von Scotts sämtlichen poetischen Werken, Band 10, gedient hat. Selbst wenn sie wie eine Abkürzung wirkt, so erscheint sie doch in raffinierter Weise in einer Spiralform, die als Ausdruck der gebärenden Kräfte der Natur gelten kann (Abb. 5). Carl Gustav Carus lernte 1816 einerseits Caspar David Friedrich kennen und geriet unter den Einfluss von dessen romantischer Landschaftsauffassung und andererseits den Geologen und Mineralogen Abraham Gottlob Werner, den Lehrer an der Bergwerkakademie in Freiberg in Sachsen, was seinem naturwissenschaftlichen Interesse entgegenkam. 1818 begann sein Austausch mit Goethe, beide wurden Mitglied der Leopoldiana, der Deutschen Akademie der Naturforscher, und durch den Einfluss

33 Klonk (Anm. 14), S. 86-89. Zum Turner'schen vor allem auf Faraday zurückgehenden Dynamis-Begriff: Gustel Früh-Jenner, *Abstraktionstendenzen im Werk J. M. Turners. Der Versuch einer Neubestimmung der Historienmalerei?* Tübingen 1991, S. 100-107.



Abb. 5: J. M. W. Turner, *Fingalshöhle*, 1834, Stich von E. Goodall für Walter Scott, *The Complete Poetical Works*, 11 Bde., Edinburgh 1833-34, Bd. 10, 1834.

Goethes modifizierte sich nach 1822 sein Landschaftsbegriff, so dass der romantische Ton seiner zuerst 1831 publizierten »Landschaftsbriefe« schrittweise durch eine naturwissenschaftliche Fundierung abgelöst wurde.<sup>34</sup> 1834 entwarf Carus eine erste Ansicht der Fingalshöhle auf Staffa (Abb. 6), offensichtlich in Kenntnis der Illustrationen der Reiseberichte. Die Darstellung erscheint in ihrer geradezu symmetrischen Ordnung der aufrecht stehenden Basaltsäulen wie ein Bühnenbild. Es scheint so, als habe ihn neben den geläufigen Ansichten von außen Louis A. Necker de

34 Jutta Müller-Tamm, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*. Berlin – New York 1995. Stefan Grosche, »Zarten Seelen ist gar viel gegönnt«. *Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C.G. Carus und Goethe*. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von Jutta Müller-Tamm. Göttingen 2001. Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting ...*, Introduction by Oskar Bätschmann. Los Angeles 2002.



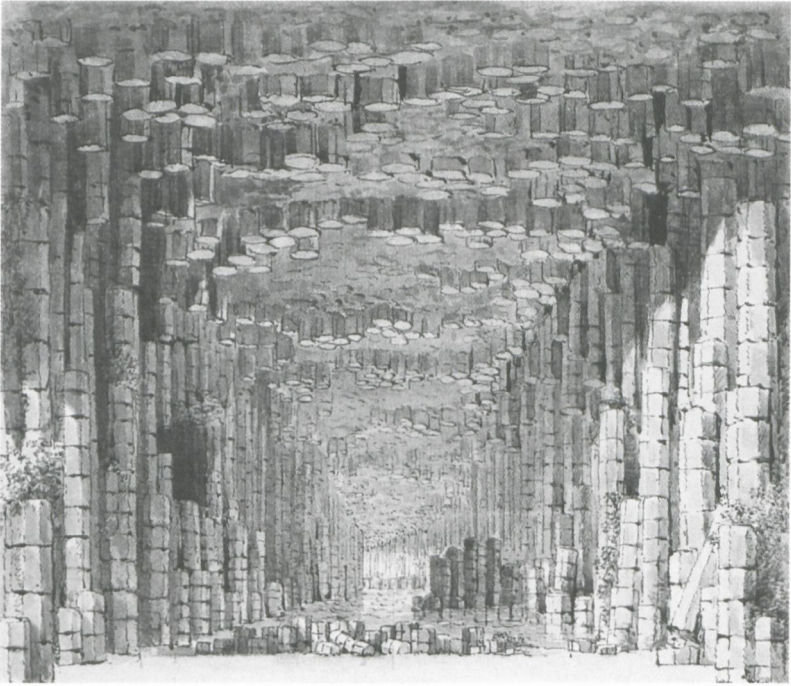


Abb. 6: C. G. Carus, *Inneses der Fingalshöhle auf der Insel Staffa*, 1834.

Saussures von W. Read gestochene Darstellung von innen ans Licht in ihrer gänzlich lotrechten Ausrichtung der Basaltsäulen mit ihren wie Stalaktiten von der Decke hängenden Basalttrommeln aus Necker de Saussures Publikation »A Voyage to the Hebrides«, London 1822, so dilettantisch sie erscheint, zur Weiterentwicklung inspiriert.<sup>35</sup> 1844 war Carus vor Ort, schuf ein zweites, nun gänzlich modifiziertes Bild der Höhle. Selbst wenn wiederum der Blick von drinnen in Richtung des seitlich einfallenden Lichtes genommen ist und auch der Bühneneindruck bleibt – Bildkonventionen scheinen es zu fordern –, so ist doch die Ordnung ungleichmäßiger, vielfältiger, unterteilt in viele von Basaltstämmen getragene Höhlenkompartimente und damit einem geläufigen Höhlentypus näher, wenn auch kaum auf Staffa bezogen.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Siehe Klonk (Anm. 14), S. 76, Abb. 48.

<sup>36</sup> Siehe Bättschmann (Anm. 34), S. 40-43 und Abb. 23, S. 42.

In den bildnerischen Darstellungen von Rügen können wir einen entsprechenden Prozess der Aneignung verfolgen. Er beginnt bekanntlich mit Jakob Philipp Hackert. Der schwedische Regierungsrat Adolf Friedrich von Olthoff lud ihn 1762 nach Stralsund ein. Ob er dort im Hause Olthoffs bei der Ausgestaltung des Landschaftssaals an der Freskierung beteiligt war, ist umstritten. Hackerts eigene Hinweise auf Ausmalungen für Olthoff dürften sich auf Olthoffs Gut Boldevitz beziehen, das dieser 1762 gekauft hatte. Hier war Hackert ab August 1763 tätig und malte den Festsaal mit sechs großformatigen Grisaillebildern aus, von denen eines Stubbenkammer darstellt. Dieses Motiv variierte Hackert in Ölgemälden der Zeit offenbar mehrfach. Zumindest zwei lassen sich quellenmäßig nachweisen. Das erste 1795 in der Sammlung eines Ratsherrn Israel in Stralsund, das zweite ebenfalls 1795 in der Sammlung des Pfarrers Georg Theodor Schwarz in Wieck auf der Rügen'schen Halbinsel Wittow, 5 km entfernt von Kosegartens Altenkirchen.<sup>37</sup> Dort gab es noch andere Werke von Hackert zu sehen, wie Nernst und Grümbke in ihren Reiseberichten anführen.<sup>38</sup> Kein Wunder, denn die Ehefrau von Pfarrer Schwarz war die Schwester des Regierungsrats Olthoff. Dessen Nichte, der Tochter des Ehepaars Schwarz, kondoliert Hackert noch 1806 beim Tod der Mutter, die die Letzte der Olthoff'schen Familie gewesen sei, wie Hackert schreibt.<sup>39</sup>

Die Stralsunder Fassung der Stubbenkammer-Ansicht hat der Reiseberichtschreiber Zöllner 1795 in der Sammlung Israel gesehen. Für Zöllner beauftragt Israel den Stralsunder Zeichner A. H. Pollet, eine Kopie anfertigen zu lassen, die wiederum Daniel Berger, aus dem Chodowiecki-Kreis, gestochen hat. Sie erscheint in Zöllners Führer von 1797 und gibt Stubbenkammer vom Wasser aus wieder (Abb. 7).<sup>40</sup> Den Königsstuhl hat Hackert auf seine Weise zergliedert: ein viel zu hoher Zacken vorne, der so am eindrucklichsten wirkt, dahinter lauter einzelne ruinöse Felszacken, in einer Form, wie sie die Kreide nie hergegeben hätte. Hackerts Ziel ist deutlich: Er will ein möglichst pittoreskes Motiv, demgegenüber tritt die reale Erscheinung zurück, geschweige denn, dass sich in der Wiedergabe ein geologisches Interesse spiegelte. Kein Wunder, dass Hackert den Zacken vorn isoliert. Noch Nernst 1800 sollte von ihm als von einem Obeliskens sprechen, von einer Säule, einem spitzen Pfeiler. Wie bei der

37 Thomas Weidner, *Jakob Philipp Hackert, Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Bd. I. Berlin 1998, S. 14-16 und Abb. 23, S. 301.

38 Nernst (Anm. 13), S. 85. Grümbke (Anm. 13), ed. 1988, S. 45f., 50.

39 Weidner (Anm. 37), S. 17, 166 Anm. 76.

40 Weidner (Anm. 37), S. 16, 164 Anm. 58.



Abb. 7: A. H. Pollet, nach J. P. Hackert, Stubbenkammer auf der Insel Rügen, 1797. Illustration zu Johann Friedrich Zöllner, *Reise nach Pommern, nach der Insel Rügen und einem Theile des Herzogthums Meckelnburg*, im Jahre 1795, Berlin 1797.

Fingalshöhle wird die Kunst- und Architekturanalogie berufen, die Natur wird aktiv als Kunstschöpferin gedacht.<sup>41</sup> Wie eine Folie schiebt sich dieses Bild vor die reale Erscheinung und verklärt sie im Bilde dergestalt, dass die Analogie auch hier auftauchen kann. So kann Stubbenkammer auch zur Festung werden, geschaffen von Gott, dem Weltenbaumeister. Es wundert auch nicht, dass Kosegarten die Zöllner'sche Illustration von 1797 ein Jahr später als Titelvignette für den zweiten Band seiner »Poesien« in einem minimal variierten Nachstich von C. Schule wieder verwendet. Auch ihm, der Stubbenkammer nun wirklich kennen musste, war ein Bild des Bildes, das seine beigelegte Bedeutung auf diese Weise mitrug, wichtiger als eine dem Gegenstand in seiner Erscheinung und Gesteinsstruktur adäquate Darstellung.

1763/64, entweder noch auf Gut Boldevitz oder aber schon auf der gemeinsam mit Olthoff unternommenen Schwedenreise hat Hackert

<sup>41</sup> Zum Nachstich nach Hackert bei Zöllner: Schieb, Wedekind (Anm. 1), S. 108-110, Abb. S. 108. Zu Nernst Bemerkungen: Nernst (Anm. 13), Neuausgabe, S. 62, 64.

eine Serie von Rügenradierungen gefertigt.<sup>42</sup> Wie sehr er den Vedutencharakter auch hier transzendiert, mag allein der Blick auf ein Blatt weisen (Abb. 8). Im »Goethe und Hackert«-Katalog aus Weimar ist die Szene nicht lokalisiert. Die drei Kirchtürme am Horizont bieten zweierlei an: Es könnte ein ferner Blick auf Greifswald gezeigt sein mit seinen drei Kirchen, der Marienkirche, dem Dom St. Nicolai und der Jakobskirche, schon Nernst beruft diesen von Rügen aus möglichen Blick, naheliegender jedoch – im Wortsinne – und damit der Größe der Kirchtürme angemessener, wäre es anzunehmen, es handele sich um Stralsund, schon aufgrund von Olthoffs Herkunft, dann wären die Marienkirche, die Jakobikirche und die Nicolaikirche zu sehen. Dass man dies angesichts der Graphiken nicht definitiv entscheiden kann, liegt erneut an Hackerts Bildbegriff. Noch als er Goethe in Italien Unterricht im Landschaftsaquarellieren gibt, macht er ihm in der Tradition Claude Lorrains deutlich, dass das Bild von hinten nach vorne aufgebaut wird.<sup>43</sup> Hinter- und Mittelgrund sind vor der Natur studiert, der Vordergrund, der die Staffage fasst und dem Bild das Thema gibt, wird nachträglich hinzukomponiert. Goethe vollzieht dieses Verfahren aufs eleganteste in seinem Gedicht »Amor als Landschaftsmaler« nach.<sup>44</sup>

Für den frühen Rügen'schen Hackert ist noch nicht die klassische Landschaftsmalerei Vorbild, doch das Verfahren bleibt sich gleich. Die Niederländer stehen hier Pate, allen voran Allaert van Everdingen, der auf die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts einen beträchtlichen Einfluss hatte. Wenn Goethe seine erste, seinem Vater gewidmete Radierung 1768 in Leipzig nach Thiele kopiert, so folgt schon dieser Everdingen, der mit Vorliebe links nahsichtig einen baumbewachsenen Felsen gibt, aus dem ein kleiner Wasserfall entspringt. Um 1780 wird Goethe derartige Blätter direkt nach Everdingen kopieren, und auch Hackert in seiner Rügen-Serie und seinen in der Rügenzeit gefertigten Gemälden zitiert links im Bild dieses Versatzstück bewusst.<sup>45</sup> Eine der Rügenlandschaften, mit

42 Weidner (Anm. 37), S. 16; Ausst.-Kat. *Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert*. Hrsg. Norbert Miller, Claudia Nordhoff, Stiftung Weimarer Klassik. München – Wien, 1997, Kat. Nr. 36-41.

43 Werner Busch, Die »große simple Linie« und die »allgemeine Harmonie« der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise. In: *Goethe Jahrbuch* 105 (1988), S. 148 f.

44 Busch (Anm. 43), S. 152 f.

45 *Goethe und die Kunst* (Anm. 26), S. 110 (Petra Maisak) und Abb. 5 und 6, S. 223 (Petra Maisak) und Abb. 4.

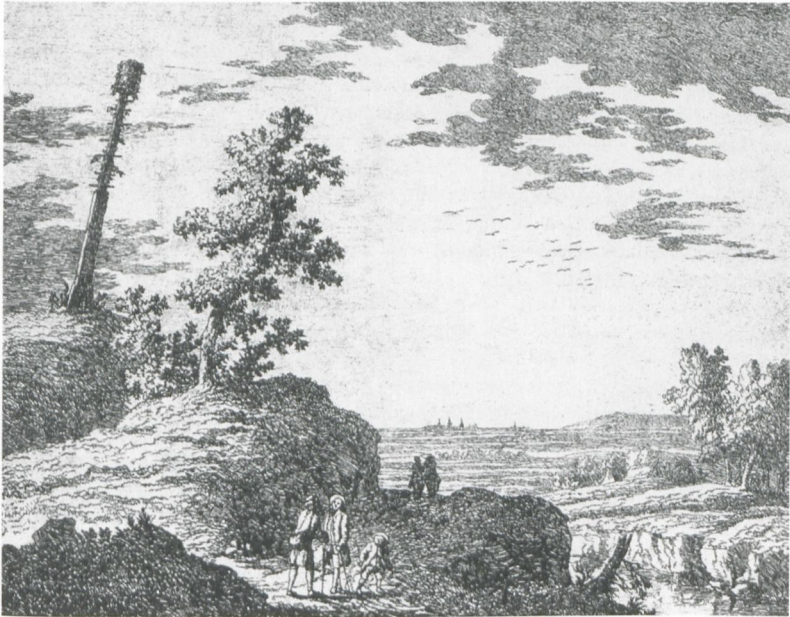


Abb. 8: J. P. Hackert, *Rügenlandschaft*, 1763/64, Radierung,  
(Probdruck für Blatt 6 der »Rügenlandschaften«).

Nummer I versehen, verzichtet selbst auf den kleinen Wasserfall nicht.<sup>46</sup> Das hier interessierende Blatt mit den drei Kirchtürmen staffelt die nahsichtigen staffagebesetzten Felsen links in die Höhe, auf dem höchsten erkennt der »Goethe und Hackert«-Katalog absurderweise einen »hochaufragenden Balken, den ein umgestürzter Korb vor dem Verwittern schützt, mit großer Wahrscheinlichkeit ein Hinweis, dass es sich bei dem Berg um eine Richtstätte handelt.«<sup>47</sup> Der Vergleich mit anderen frühen Rügendarstellungen macht deutlich, dass es sich hier um ein Seezeichen handelt. Caspar David Friedrich nennt Entsprechendes auf einer seiner frühen Mönchgut-Zeichnungen von 1801, falls man richtig gelesen hat, einen »Planger«.<sup>48</sup> Eindrucksvoll findet sich ein derartiges Seezeichen oben auf dem Kreidefelsen, der offenbar Klein-Stubbenkammer dar-

46 *Lehrreiche Nähe* (Anm. 42), Kat. Nr. 37, Abb. S. 161 oben.

47 *Lehrreiche Nähe* (Anm. 42), Kat. Nr. 36, S. 160.

48 *Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens*. Hrsg. Karl Ludwig Hoch. Dresden 1985, S. 18f. Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich auf Rügen*. Dresden – Amsterdam 1998, S. 24f.

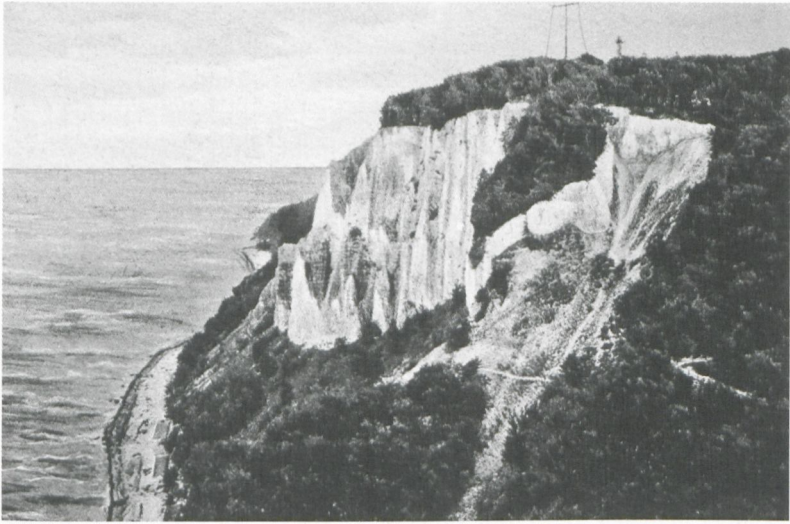


Abb. 9: C. Schule, »Abbildung des Yasmundischen Vorgebürges Stubbenkammer«, Titelvignette zu Ludwig Theobul Kosegartens Poesieen, Bd. 1, Leipzig 1798.

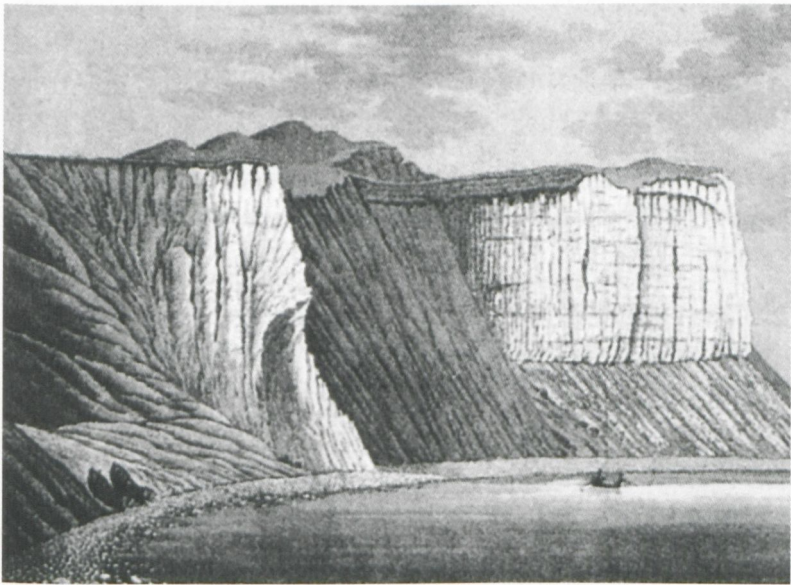
stellt, auf der Titelvignette für Kosegartens ersten Band der »Poesieen«, ebenfalls Leipzig 1798 erschienen, wiederum von C. Schule gestochen und von Kosegarten genannt »Abbildung des Yasmundischen Vorgebürges Stubbenkammer« (Abb. 9). Offenbar handelt es sich um die Ansicht, die entsprechend, allerdings von weiter oben, 1821 noch Schinkel aufgenommen hat.<sup>49</sup> Ein kleiner Leporello mit frühen Rügenfotos zeigt die Schinkel'sche Ansicht von genau derselben Position aus. Dieses Foto (Abb. 10) gibt immer noch an der Position der Kosegarten'schen Illustration von 1798 ein nun etwas aufwendigeres Seezeichen, das heute natürlich verschwunden ist.<sup>50</sup> Das heißt, für Hackert ist das Seezeichen nicht mehr als ein Hinweis auf ein für Rügen typisches Erkennungsmerkmal, es enthebt ihn einer weiteren naturgetreuen Ansicht.

49 Abb. s. Zschoche (Anm. 48), S. 122, Abb. 94.

50 *Stubbenkammer und Wissower Klinken. 12 der schönsten Ansichten in echtem Kupfertiefdruck, Julius Simonsen, Kunstverlagsanstalt. Oldenburg i. Holst. o. J., Abb. 4 Stubbenkammer, Insel Rügen, Königsstuhl.*



*Abb. 10: Kupfertiefdruckphotographie der Kunstverlagsanstalt Julius Simonsen, Stubbenkammer Insel Rügen Königsstuhl.*



*Abb. 11: J. J. Grümbke, Arkona, 1805, Illustration zu [Johann Jakob Grümbke], Streifzüge durch das Rügenland. In Briefen von Indigena, Altona 1805.*

Nicht weniger ungenau sind die Hackert folgenden, wohl 1794 und 1795 entstandenen vier »Prospecte von der Insel Rügen nach der Natur gezeichnet«, Kupferstiche von J. G. Kleidke.<sup>51</sup> Grümbke gefielen sie gar nicht, er nennt sie »ungetreue, ziemlich grob gestochene Ansichten rüganischer Gegenden«.<sup>52</sup> Das verwundert nicht, denn Grümbke verfolgt mit seinen Illustrationen andere Absichten und bewegt sich damit durchaus auf dem Niveau von William Daniell mit seinen späteren Staffa-Illustrationen von 1818. Sie sind, verkürzt gesagt, strukturanalytisch angelegt, herausgefordert durch Grümbkes naturwissenschaftliches Interesse. Die Ansicht der Felsen von Kap Arkona mag dies verdeutlichen (Abb. 11). Grümbke beschreibt sie in seinem in Briefform abgefassten Führer wie folgt: »Hier siehst Du eine aus einer schiefen Abdachung des Vorufers emporstarrende nackte Wand von unreiner mit Lehm und Erde vermischter Kreide, welche mit ihren unzähligen Spalten, Borten und Feuersteinschichten in einer Höhe von etwa hundert Ellen senkrecht bis zu einer mäßigen Vertiefung hinläuft wo ein kleiner aus reinerer Kreide bestehender Flözrücken sich vorschiebt.«<sup>53</sup> Wenn es auch schon die Beschreibung insgesamt deutlich macht, die Nennung des Begriffs »Flözrücken«, die auf Abraham Werners »Kurze Klassifizierung und Beschreibung der verschiedenen Gebirgsarten« von 1787 oder noch direkter auf Johann Gottlob Lehmanns »Versuch einer Geschichte von Flötzgebirgen, Berlin 1756« zurückgeht, zeigt unausweichlich Grümbkes vorherrschendes geologisches Interesse.<sup>54</sup> Nun entbehrt Grümbkes Darstellung einer eigentlichen künstlerischen Dimension, sie dokumentiert in bestimmter Absicht, und es ist deshalb abschließend zu fragen, wie Caspar David Friedrich beim Stand der Dinge, der eine klassische Verklärung aufgrund der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse nicht mehr zulässt, Naturtreue, religiöse Überzeugung und Kunstanforderungen unter einen Hut zu bringen vermag.

1801 auf zwei Rügenwanderungen, eine im Süden, eine im Norden, und 1802 noch einmal, hat Friedrich zeichnerisch eine Fülle von Rügenmotiven aufgenommen, durchaus auch die bereits durch Kosegarten und die Rügenführer kanonisch gewordenen, wie Stubbenkammer oder Kap

51 Abb. in der Neuausgabe von Nernst (Anm. 13), S. 69, Blatt 4 aus Kleidkes Serie, S. 104 Titelblatt der Serie.

52 Zitiert im Nachwort von Michael Lissok zur Neuausgabe von Nernst (Anm. 13), S. 154.

53 Grümbke (Anm. 13), S. 92.

54 Busch (Anm. 26), S. 487f.



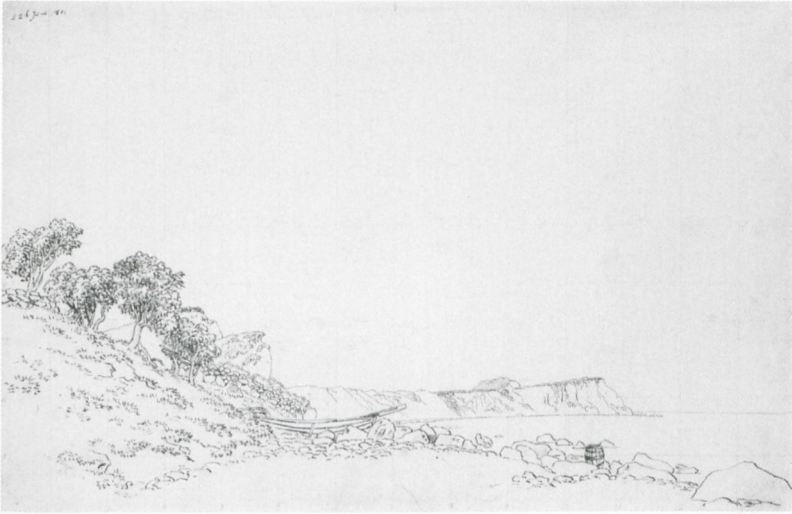


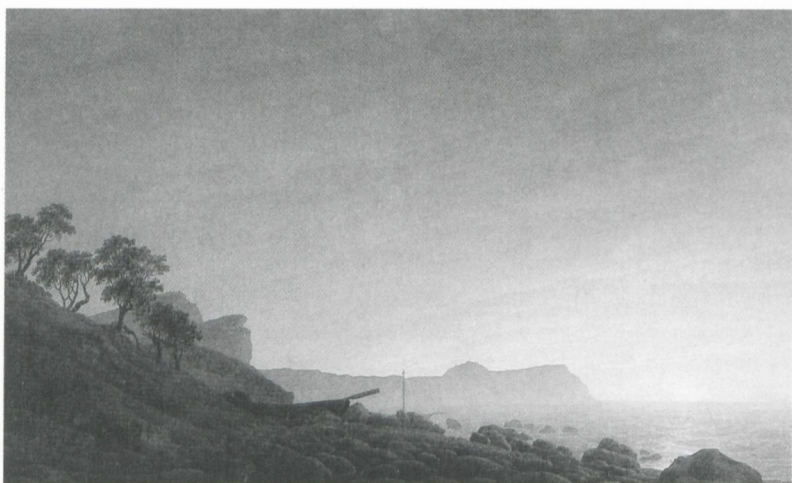
Abb. 12: C. D. Friedrich, *Arkona*  
(Küstenlandschaft mit Ruderboot), 22.06.1801.

Arkona (Abb. 12).<sup>55</sup> Nach diesen Zeichnungen hat Friedrich höchst erfolgreiche, große Sepien (Abb. 13) gefertigt, bis zu ein Meter in der Breite, in immer neuen Variationen; kein Wunder, dass sie 1821 von Carl Friedrich Thiele in kolorierten Aquatinta-Radierungen wiedergegeben wurden (Abb. 14).<sup>56</sup> Bei Friedrichs Sepien handelt es sich um atmosphärisch und tageszeitlich immer wieder neu inszenierte Veduten, deren Kunstanspruch sich in der subtilen Verwendung der Sepia erschöpft, eine religiöse, tiefergehende Dimension haben diese Blätter, so schön sie sind, nicht. Sie findet sich auch nicht in seinen farbigen Gouachen der Frühzeit, wie dem Blick vom Rugard, um 1802 zu datieren. Anders Rügen'sche Gemälde ab etwa 1806.

Um nicht immer nur und noch einmal das Kreidelfelsenbild als Kronzeugen zu bemühen, sei ein anderes Bild aus derselben Sammlung, derjenigen von Oskar Reinhart in Winterthur, gewählt, dem meine besondere Zuneigung gilt. Es steht mit Friedrichs Hochzeitsreise nach Rügen 1818 in Zusammenhang und trägt den Titel die »Frau am Meer«, bei der es

<sup>55</sup> Zschoche (Anm. 48), S. 17-30.

<sup>56</sup> Zschoche (Anm. 48), S. 31-42 mit Abb. der großen Sepien und Thieles kolorierten Aquatinta-Nachstichen.



*Abb. 13: C. D. Friedrich, Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond, um 1806.*



*Abb. 14: C. F. Thiele nach Caspar David Friedrich, Blick auf Arkona, 1821.*



Abb. 15: C. D. Friedrich, *Frau am Meer*, um 1818.

sich mit einiger Sicherheit um Friedrichs Frau handelt (Abb. 15). Das Bild ist geradezu winzig:  $21,5 \times 30$  cm, und dennoch besitzt es eine hochkomplexe und abstrakte Kompositionsstruktur.<sup>57</sup> Friedrich verwendet hier, wie er es oft tut, verschiedene, auch zu verschiedenen Zeiten aufgenommene Rügenzeichnungen: die Arkona-Küste im Hintergrund folgt einer Zeichnung vom 18. Juli 1806, die Netze gehen auf zwei Zeichnungen von 1801 zurück, die Boote zum Teil auf Zeichnungen aus dem Skizzenbuch von 1815.<sup>58</sup> Ich bin sicher, auch für die Rügen'schen glatten Steine am Ufer und für die seitwärts lagernde Frau hat es Vorzeichnungen gegeben. Das heißt, wir dürfen behaupten: Für alle Details fühlt sich Friedrich der Natur gegenüber verpflichtet, sie so genau wie möglich wiederzugeben.

Unabhängig davon jedoch ist sein Bildbau von einer atemberaubenden Anlage. Auffallen dürfte, dass der abfallende Felsen von Kap Arkona genau die halbe Bildbreite markiert, die Horizontlinie jedoch liegt genau auf der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes, die beiden Senk-

<sup>57</sup> Busch (Anm. 3), S. 123-128.

<sup>58</sup> Marianne Bernhard, *Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk*. München 1974, S. 405 oben (H 427); S. 290 (H 293); S. 291 (H 294); S. 619 (H 665).

rechten dieses ästhetisch befriedigenden Maßverhältnisses, das schon im 16. Jahrhundert göttliche Proportion genannt wurde, geht mitten durch die beiden mittleren Schiffskörper.<sup>59</sup> Die Frau, höchst ungewöhnlich, ist genau bildparallel gelagert, ihr Blick, dessen Bahn durch die Netzreihe vorgezeichnet ist, führt nach rechts aus dem Bilde heraus, ohne dass uns angezeigt wäre, wohin. Die Schiffe jedoch sind am überraschendsten angeordnet; sie bilden eine geometrische Reihe, bei der ihre Mastspitzen eine aufsteigende, die Bootskörper hingegen eine abfallende Hyperbel bilden, und ihre gemeinsame Asymptote bildet die Horizontlinie. Machen wir uns die mathematische Definition der Hyperbel klar, so ahnen wir, warum Friedrich sie wählt, ohne dass dies hier im Einzelnen auszuführen wäre.<sup>60</sup> Die Definition lautet: Die Hyperbelarme nähern sich ihren Asymptoten unendlich an, ohne sie je zu erreichen. Und auch der Horizont ist bekanntlich eine Unendlichkeitslinie.<sup>61</sup> Zitieren wir ohne Kommentar nur zwei der romantischen Fragmente von Novalis, um deutlich zu machen, welch göttliche Dimension die Geometrie um 1800 besitzen konnte. Das eine Fragment lautet: »Geometrie ist transzendente Zeichenkunst«, das andere: »Reine Mathematik ist Religion«.<sup>62</sup> So fremd uns derartige Vorstellungen auch sein mögen, sie sind nicht so abwegig, denn sie definieren das Verhältnis von relativer Wirklichkeit, der der Mensch verpflichtet ist, und absoluter Ordnung, für die Gott einsteht. Die Spannung zwischen beiden Bereichen ist nicht aufzuheben, die Lücke zwischen Mensch und Gott nicht zu überbrücken. Doch einen Vorschein dieses universalen Zusammenhanges, von dem Friedrich Schlegel spricht,<sup>63</sup> kann die Ästhetik stiften. Auf Friedrichs Bild bezogen: Man sieht die Wirklichkeit und ahnt, ästhetisch vermittelt in der abstrakten Strukturanlage, das Göttliche dennoch. Mehr ist dem Menschen nicht gegeben, doch der Künstler – dies ist ein Gedanke Schleiermachers, der auch Religion ästhetisch gedacht hat und den Friedrich relativ gut kannte – der Künstler kann so etwas wie der Mittler zwischen der gegebenen Wirklichkeit und dem Absoluten in Gott sein, wenn er denn sein

59 Albrecht Beutelspacher und Bernhard Petri, *Der Goldene Schnitt*. Mannheim/Leipzig et al. 21994. Zum Goldenen Schnitt bei Friedrich: Busch (Anm. 3), S. 101-122.

60 Ausführliche Darstellung: Busch (Anm. 3), S. 78 f. 123-128, 138-141, 165-169.

61 Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizontes. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a. M. 1990.

62 Novalis, *Schriften*, 4 Bde. Leipzig 1929, Bd. 3, S. 160 (erstes Zitat), 296 (zweites Zitat).

63 Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801*. Hrsg. Hans Eichner. London 1957, Nr. 407.



*Abb. 16: Foto der Versteinerung einer Turmschnecke, gefunden am Strand zwischen Vitt und Kap Arkona, Privatbesitz.*

Kunstmachen als Gottesdienst betrachtet, und ebendiese Überzeugung ist für Friedrich immer verbindlich gewesen.<sup>64</sup> Der Idealort jedoch, der diesen Vorschein in religiöser wie politischer Hinsicht hervortreiben kann, ist Rügen. Rügen ist Ursprungsort. Auf seinen vorzeitlichen Charakter verweisen nicht nur die Hünengräber und Kultstätten, sondern auch am Strand von Arkona die wundervollen Versteinerungen, die die eingeweihten Rügener sammeln, indem sie Stein auf Stein umdrehen. Das hat Tradition: als Zelter den Pfarrer von Bobbin, den Petrefakten-sammler und Erforscher des geognostischen Rügens Friedrich Olivier Franck, besuchte, war er von dessen Sammlung begeistert und lobte sie Goethe gegenüber in den höchsten Tönen.<sup>65</sup> Vielleicht war ebendort Gefundenes darunter (Abb. 16).

64 Zu Friedrich, Schleiermacher und zur Figur des Mittlers: Busch, (Anm. 3), S. 74-76, 161-171.

65 Hellmuth Heyden, *Kirchengeschichte Pommerns*, 2. Bd. *Von der Annahme der Reformation bis zur Gegenwart*, zweite, umgearbeitete Auflage. Köln – Braunsfeld 1957, S. 155.