

UNBESTIMMTHEIT ALS BEDEUTUNGSTRÄGER

Bemerkungen über das Bild „Blick in die Ferne“ von Christian Ruben*

1. Die Österreichische Galerie im Schloß Belvedere besitzt seit 1953 ein kleines Bild von Christian Ruben: *Blick in die Ferne* (Abb. 27)¹. Dieses Werk wurde mit Ölfarben auf Leinwand gemalt (31 x 39 cm) und ist unten mit „C. Ruben Prag 1842“ signiert. Das Bild stellt ein Mädchen in der alpinen Bergtracht dar, das bei Sonnenuntergang auf einem hohen Berggrat sitzt. Hinter ihm erstreckt sich eine weite Landschaft. Es wird im Vordergrund in der Seitenansicht gezeigt und wird links vom Bildzentrum (vom Betrachter) gesehen. Es sitzt auf einem bauchigen Felsen: leicht gebeugt stützt es seinen Kopf auf die linke Hand. Seinen Blick richtet es in die weite Ferne – über den rechten Bildrand hinaus.

Der Berggrat, auf dem das Mädchen sitzt, wurde genau dargestellt: er besteht aus zahlreichen Felsen und ist mit Pflanzen bewachsen. Er ist so gestaltet, daß er von der linken zur rechten Bildseite sanft, dann aber in der Nähe des rechten Bildwinkels schroff abfällt, bis zur tiefen Schlucht. Hinter der Schlucht ragt der andere Grat empor, der den rechten Bildwinkel einnimmt. Am Rande dieses Grates, in der stillen Talmulde, sieht man ein brennendes Feuer.

Hinter dem Mädchen erstreckt sich wieder ein tiefes Tal, und dahinter zieht sich eine verzweigte Bergkette parallel zum Berg im Vordergrund, deren Höhe von der linken bis zur rechten Bildseite systematisch abfällt. In der weiten Ferne, in der Ebene, schimmert ein Fluß (oder See), und über der Horizontlinie zieht sich eine einheitliche Wolkenzone in die Breite des Bildes hin. Der obere Rand dieser Zone ist in der Augenhöhe des Mädchens. Die untergehende Sonne durchstrahlt mit ihren letzten Strahlen die Wolken.

Das Bild wurde glatt gemalt und ist in einheitlicher, gedämpfter Farbgebung gehalten. Ein starker Farbakzent scheint der grüne Vordergrund zu sein, in den man sowohl den Berggrat, auf dem das Mädchen sitzt, als auch das Fragment der Fläche mit der Schlucht am rechten unteren Bildwinkel einschließen muß. Ein Ensemble von intensiv wirkenden Farbflecken bildet das Mädchen selbst. Besonders häufig springen in die Augen das Weiß ihres Hemdes, ihrer Schürze und das Blau ihres Wamses, der mit weißem „Ornament“ versehen ist.

Die weiteren Bildzonen bilden insgesamt mit dem Himmel ein Ganzes, wenn es um die Farbgebung geht. Sie wurden mit ähnlichen, d. h. blaugrauen Farben gemalt. Ihr Valeur wird stufenweise heller, um an der Horizontlinie ins Gelbe überzugehen. Das ist logisch, denn in dieser Gegend befindet sich gerade die untergehende Sonne – die Lichtquelle.

Das Bild wirkt auf den Betrachter in erster Linie durch die Stimmung. Das in Gedanken versunkene Mädchen und der erlöschende Tag bilden ein einheitliches Ganzes, das mit sehnsüchtiger Wehmut und Melancholie durchsetzt ist.

Das Werk von Ruben hat auch eine zweite Version. Sie ist signiert und befindet sich – seit dem Jahre 1924 – im Schloß Hohenschwangau. Diese Version trägt den Titel:



Abb. 27: Christian Ruben: „Blick in die Ferne“, 1842, Öl auf Leinwand, Wien, Österreichische Galerie.

„Sennerin in Erwartung“ (Abb. 28)². Dieses Bild, das dem Format nach fast identisch mit dem Wiener Gemälde ist (31,2 x 37 cm), unterscheidet sich jedoch von ihm: erstens wurde es auf Holz gemalt und zweitens der Gebirgszug, der sich hinter dem Mädchen erstreckt, hier anders dargestellt. Er beginnt nämlich auf der linken Bildseite mit einem hohen Berg, der in der Form der Gestalt der Hirtin nahekommmt, aber dann – ähnlich wie im Wiener Werk – rechtsseitig steil abfällt.

Zum dritten Mal stoßen wir auf das Bild von Ruben in der Monographie des polnischen Malers Artur Grottger, die von Jan Boloz-Antoniewicz geschrieben wurde. Die dort eingetragene Aufnahme, die die Nummer 177 trägt, zeigt das identische Gemälde, wie das Werk im Schloß Hohenschwangau. Es ist aber anders signiert: „Sennerin, Öl auf Leinwand, Privatbesitz in Wien“³. Demnach kann angenommen werden, daß wir es mit einer dritten Version des uns interessierenden Bildes zu tun haben.

2. Christian Ruben ist heute fast unbekannt. Er wurde am 13. November 1805 als Sohn eines tüchtigen Zeichenlehrers, Karl Ruben, in Trier geboren⁴. In Trier schloß er die Schule ab, dort begann er auch, unter Leitung seines Vaters, den Zeichenunterricht. Im Jahre 1823 kam der junge Christian nach Düsseldorf, wo er das



Abb. 28: Christian Ruben: „Sennerin in Erwartung“, Öl auf Holz, Schloß Hohenschwangau, Wittelsbacher Ausgleichsfonds.

Studium bei Peter Cornelius begann. Nachdem Cornelius im Jahre 1825 nach München umgezogen war, folgte ihm sein Schüler ein Jahr später. In der Isarstadt beendete Ruben sein Studium und „entfaltete eine rege schöpferische Tätigkeit“⁵. Auf seinen Namen stoßen wir bei den Entwürfen der Kartons zu Glasmalereien für die Münchner Aukirche (z. B. „Die Krönung Mariä“) und für den Dom in Regensburg (1829–1832)⁶. Er malte auch die Fresken in den Hofgartenarkaden (vollendet im Jahr 1830) und hat Schwinds Projekte für die Wanddekoration im Schloß Hohenschwangau ausgeführt⁷. Wurzbach und der anonyme Autor von Rubens Nekrolog in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ zählen ebenso „eine Reihe von Staffagegemälden“ auf, die während der Münchner Schaffensperiode unseres Künstlers „hergestellt“ wurden. Das sind: „Abendgebet auf dem See“ (1835; in der lithographischen Version auch als „Ave Maria“ bekannt), „Der

Kartäusermönch“ (1835 – der zweite Titel: „Der beschauliche Mönch“, Abb. 29), „Die Macht des Glaubens“, „Die verlassene Nonnenzelle“, „Die Perle“ und „Der Räuber“⁸.

In München hat sich Ruben mit der Malerkolonie auf der Fraueninsel (Chiemsee) verbunden. Dieser Ort wurde für ihn zum „kleinen Eden (...), wo er seine glücklichsten Tage verlebt und von welchem er seine geliebte Gattin (eine Frau Thumser) heimgeführt hatte“⁹. Dort ist er auch (nach seinem eigenen Wunsch) begraben worden¹⁰.

Den Jahreswechsel 1840/41 hat Ruben in Italien verbracht¹¹. Nach der Rückkehr bekam er eine Berufung, die Direktionsstelle der Prager Akademie der bildenden Künste zu bekleiden. Dieser Vorschlag ging von der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde aus, hinter der zwei Männer standen: Franz Graf von Thün und Erwin Graf Nostitz-Rhinek¹².

Während seiner Amtszeit hat Ruben die Prager Akademie erneuert. Mit ihm begann das neue „Münchner“ Programm zur Geltung zu kommen (ältere Studenten konnten die Meisterklasse wählen); es war auch derselbe Ruben, der mit seinen Schülern die Fresken nach der böhmischen Geschichte in Hradcany ausgeführt hat¹³.

Im Jahre 1852 kam unser Maler nach Wien. Dort hat er die Direktionsstelle der Akademie der bildenden Künste übernommen. Nach der Pensionierung im Jahre 1872 lebte Ruben noch drei Jahre. Er starb am 8. Juli 1875¹⁴.

Das Bild „Blick in die Ferne“ haben fast alle Verfasser aufgenommen, die über unseren Maler geschrieben haben¹⁵. Die besten Informationen bringt aber das *Biographische Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* von Constantin von Wurzbach. Dort findet man den vollständigen Wortlaut des Bildtitels („Die Sennerin auf einer Hochalpe, den Blick in die Ferne gerichtet“), dort befinden sich auch die wichtigen Berichte über die Geschichte des Bildes. Wurzbach schrieb, daß Rubens „Blick in die Ferne“ in Prag gemalt worden ist und daß er dieses Thema *dreimal* aufgenommen hat. Eine Version führte der Maler auf Holz aus. Sie wurde vom bayrischen König Ludwig I. für die Münchner Pinakothek angekauft. Das zweite Gemälde, auf Leinwand, befand sich in Wien, in der Galerie Arthaber. Zum dritten Mal hat „der Künstler dasselbe Sujet später für den Grafen Erwin Nostitz-Rynek gemalt“¹⁶.

Die Version auf Holz befindet sich heute – wie wir schon wissen – im Besitz des Wittelsbacher Ausgleichsfonds. Sie wurde im April 1841 von König Ludwig I. im Münchner Kunstverein für 242 fl. angekauft¹⁷. Das schließt aber die Möglichkeit aus, daß das Bild in Prag ausgeführt werden konnte. Ruben mußte die Sennerin eher noch in München zum ersten Mal gemalt haben.

Über das Gemälde aus der Galerie Arthaber können wir sagen, daß es im Jahre 1868 mit der ganzen Sammlung auf einer Auktion im Hotel Drouot in Wien verkauft wurde, wo es ein Herr Dumba anschaffte¹⁸. Dieses Bild erwarb danach die Österreichische Galerie im Dorotheum (1953). Die Version von Graf Nostitz-Rhinek wird daher mit diesem Gemälde identisch sein, das Boloz-Antoniewicz in Wien gesehen hat und später im Buch über Artur Grottgger reproduziert wurde.

3. Man kann sich leicht die Gründe vorstellen, welche zur Entstehung des uns interessierenden Bildes geführt haben: Das Interesse des Malers an den Bayerischen Alpen (Reisen an den Chiemsee) und die Herkunft seiner Ehefrau, die von der Fraueninsel stammte, erklären, warum er gerade das Thema der Hirtin inmitten der bergigen Landschaft gemalt hat. Anastazy Raczyński hat dazu notiert, daß er ein

Bild von Karl Mende bei unserem Maler gesehen hat: „Ein junger Hirte sitzt am Feuer, auf einem Hügel, welcher der Gipfel eines Berges zu sein scheint“¹⁹. Letzten Endes war die Hirtenthematik für die deutschen Maler in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht fremd (somit auch für die Münchner Maler, worauf wir auch noch später eingehen werden). Ruben bleibt also kein besonderer Fall.

Diese Tatsachen zusammengenommen erklären noch nicht die Ursachen, welche zur Popularität des Bildes „Blick in die Ferne“ geführt haben. Die drei Versionen des Gemäldes, von denen die eine für die königlichen (und dazu öffentlichen) Sammlungen in München angekauft wurde, die zweite für eine große Privatgalerie in Wien angeschafft und die dritte endlich, die der Maler speziell für einen böhmischen Grafen gemalt hatte, zwingen uns dazu, nach dem Grund der Popularität des Werkes zu fragen. Die Lösung des Rätsels steckt aber ohne Zweifel in dem Bilde selbst – wollen wir also zur Analyse übergehen.

Wie schon geschrieben wurde, wirkt das Bild vor allem durch die Stimmung, die es ausstrahlt. Diese Stimmung ist voll von Wehmut, die sowohl von der Hirtin als auch von der Umwelt, die sie umgibt, herkommt. In der Gestalt des Mädchens erkennen wir ohne weiteres jene sinnende Figur, die seit Jahrhunderten und nicht nur in der europäischen Kunst so dargestellt ist: Sie sitzt auf einem Stein, gebeugt, als ob sie von Sorgen bedrückt wäre, die Backe auf die Hand stützend²⁰. Dieser Vorstellung der langen Tradition der Melancholie-Darstellung entsprechend (Dürer!), kommt auch die Landschaft von typisch trübsinnigem und melancholischem Charakter nahe: Das Gebirge wird bei Sonnenuntergang gesehen und ist von jeglicher menschlicher Tätigkeit frei²¹. Das Gefühl der Leere wird noch durch den Qualm des Feuers aus der Ferne verstärkt.

Den trübsinnigen Charakter der Bilder von Ruben betonten schon seine Zeitgenossen: „Ruben ist vorherrschend Stimmungsmaler und als solcher einer der Ersten“²², schrieb Wurzbach. Professor Sölzl bemerkte dagegen: „Ruben ist Lyriker und Romandichter in allen seinen Schöpfungen; seine Gemälde sind Lieder, durch welche der Hauch der Sehnsucht, stiller Freuden und Trauer weht, der die tiefsten Seiten der Seele berührt“²³. Auf ähnliche Weise charakterisierte Raczyński das Schaffen unseres Malers: „Ruben ist der Entmutigung zugänglich; seine Stimmung ist schwermutig“²⁴.

Die bekannten Bilder von Ruben bestätigen dieses Urteil, zum Beispiel „Der Kartäusermönch“ (Abb. 29), wo der dargestellte Klosterbruder „sich auf eine Mauerbrüstung stützt, in schwermutiger Gebärde, (und) auf eine weite (...) Landschaft hinblickt“²⁵ oder „Ave Maria“, aus dem eine stille, noch dazu sehnsüchtige religiöse Stimmung strömt.

Was drückt aber die sinnende Figur der Hirtin aus? Die Antwort auf diese Frage wollen wir in der formalen Struktur des Bildes „Blick in die Ferne“ suchen.

Der Raum in dem Bilde, wie er mittels der Zentralperspektive bestimmt wird, braucht natürlich einen virtuellen Empfänger. Wenn der Maler die Horizontlinie in dem Gemälde festlegt, jene Linie, wo die Parallelen laufen und sich in einem Punkt schneiden, bestimmt er den Standpunkt des Betrachters²⁶.

In unserem Falle liegt die Fluchtlinie (d. h. Horizontlinie) in der Halshöhe der Hirtin. Der virtuelle Betrachter befindet sich also etwas niedriger als sie, aber – im Grunde genommen – nahe bei ihr – direkt, denn die Differenz in der Sichtlage ist nicht zu groß. Der leicht in unsere Richtung abfallende Vordergrund, der genau gezeichnet wurde, bestätigt diese Beobachtung. Damit wird „das Hineinziehen“



Abb. 29: „Der beschauliche Mönch“, geschnitten nach Christian Ruben von Wright und Folkard (aus Raczynski, „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, Berlin 1840).



Abb. 30: Andreas Müller: „Abendfrieden“, 1837, Öl auf Leinwand, Düsseldorf, Kunstmuseum.

des Betrachters in das Bild wesentlich erleichtert: Er soll auf dem gleichen Hügel wie die Hirtin stehen, jedoch etwas niedriger als sie.

Die Landschaft, die sich vor dem so „stehenden“ Betrachter erstreckt, zieht sich sowohl in die Tiefe als auch (vor allem) in die Breite des Werkes hin. Wenn die Weitsicht aber – natürlich – in der Horizontlinie endet, so ist die Seitensicht (arbiträr) durch die Bildränder bestimmt. Anders gesagt: In die Tiefe können wir so weit blicken, wie weit unser Blick aus natürlichen Gründen (Horizont) reicht. In die Breite könnte man die Komposition weiter über die Bildränder hinweg ziehen, denn sie ist durch keine Kulissen angeschlossen. Dazu provoziert auch die Stellung des Mädchens. Indem es dem Bildaufbau nach, d. h. im Profil zum Betrachter, sitzt, betont sie, daß das Wichtigste in den Horizontachsen geschieht und damit – genauer gesagt – hinter dem *rechten* Bildwinkel. Davon zeugt auch der Blick der Hirtin, der rechts über die obere Wolkengrenze hinführt. Das beweist auch die Lesegewohnheit, die so typisch für die europäische Kultur ist, die von links nach rechts führt²⁷.



Abb. 31: Anselm Feuerbach: „Iphigenie“, 1862, Öl auf Leinwand, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Das, was die Hirtin sieht, merkt der Betrachter aber nicht. Ihr Blick richtet sich nämlich in die Raumperspektive, die der Maler nicht dargestellt hat, nämlich in die Perspektive hinter dem rechten Bildrand. Dieser formale Vorgang zieht aber weitgehende Konsequenzen mit sich. Dank der phänomenologischen Untersuchungen wissen wir, daß jede sinnliche Wahrnehmung die Erfüllung fordert. Anders gesagt: Da jeder subjektive Akt den intentionalen Charakter hat, muß er sein Objekt finden. Zurückgekehrt zu unserem Sehensproblem, sagen wir, daß das Sehen immer *auf etwas* gerichtet ist²⁸. Im Bild „Abendfrieden“ von Andreas Müller (1837 – Abb. 30)²⁹ zum Beispiel sieht ein Hirtenpaar auf eine weithin sichtbare Stadt, auf die weiten Berge und den Sonnenuntergang. Die Richtung des Sehens dieser Leute findet ihre Erfüllung in der beschauten Landschaft, die auf dem Bild *gemalt* wurde³⁰. Ähnlich wird der Blick von Iphigenie auf dem bekannten Bild von Anselm Feuerbach (die erste Fassung 1862 – Abb. 31; die zweite Version 1871) in die Tiefe des Gemäldes, zu dem *weithin sichtbaren* grenzenlosen Meer, geführt. Es kann nur geahnt werden, daß die Heldin ihre weite Übersee-Heimat sehen möchte. Da sie aber nur den Wasserhorizont sieht, können wir sagen, daß das Bild ein bestimmtes Gefühl darstellt: die Sehnsucht³¹.

Die Personifikation der Melancholie auf dem Holzschnitt im Buch von Antonio Francesco Doni „I Marmi“ (Venedig 1552 – Abb. 32) dagegen sieht in der durch keine Kulissen begrenzten Landschaft seitwärts zum Zuschauer und blickt zu Boden. Ihr „Augen-Blick“ liegt im *Inneren* des auf dem Holzschnitt dargestellten Abschnitts des Raumes. Die Frau wirkt so, als ob sie auf sich selbst konzentriert wäre: die sie umgebende Gegend und die vorüberfahrenden Schiffe bleiben außer-

halb ihres Interesses. Zum Gegenstand des Nachdenkens wird hier nicht die Welt, sondern seelische Probleme – die menschliche Existenz. Sie stellt die Frage:

„Che pena si può dire
Più grande che morire?“³²

Lenken wir unsere Aufmerksamkeit auch auf den Karton „Rendez-vous“ (*La Cita*, 1779/80) von Francisco Goya, der als ein Entwurf für die Tapiserie für das Königsschloß Prado ausgeführt wurde³³. Dieser Karton zeigt, wie es Fitz-Gerald geschrieben hat: „Eine junge Frau, die auf einer Mauer sitzt, die den Kopf auf die rechte Hand stützt, mit der linken Hand an der Hüfte, in Gedanken versunken, unruhig, melancholisch, und auf einen Geliebten wartend“³⁴. Das Mädchen wurde zwar mitten in der Landschaft und unter Leuten dargestellt, man sieht jedoch keinen Kontakt zwischen ihm und der Umgebung. Sein Blick wurde in die Ferne über das Bild hin gerichtet. Man kann nur ahnen, daß von dieser Seite her, woher zum Mädchen der Zuschauer kommt, auch sein Geliebter kommen soll.

Im Werk von Ruben bleibt die Intentionalität des Sehensaktes unerfüllt. Denn das Mädchen schaut dorthin, wohin der Blick des Betrachters nicht reicht, die Bildstruktur selbst jede Möglichkeit ausschließt. Der Titel „Blick in die Ferne“ und „Erwartung“ ist unmittelbar aus dem Gemälde abzulesen. Noch mehr: wenn in den oben besprochenen Werken der Blick der dort dargestellten Personen die Blickrichtung des Zuschauers so bestimmt hatte, daß sein Erkenntnisinteresse erfüllt wurde (Iphigenie schaut auf das versinnbildlichte grenzenlose Meer; die Frau im Buch von Doni bildet im Rechteck des Holzschnittes eine geschlossene Form, was uns ihren Zustand verstehen läßt; der Blick des Mädchens im Bild von Goya verbindet das Innere des Gemäldes mit dem Raum, in dem sich der Betrachter bewegt), wird bei Ruben dagegen die Blickrichtung der Hirtin und des Zuschauers gegeneinander senkrecht gerichtet. Wir bemerken nicht nur das, worauf sie schaut, sondern überschauen auch ein ganz anderes Fragment des Raumes (die durch die Horizontlinie geschlossene Landschaft hinter der Frau).

Die „Senkrechtigkeit“ der Sehensrichtung der Hirtin und des Betrachters bringt die Schwierigkeiten mit sich, das Bild zur richtigen Gattung zu klassifizieren. Das in Gedanken versunkene Dorfmadchen, inmitten der bergigen Landschaft, ist ein typisch genrehaftes Motiv. Die Genremalerei war aber gewöhnlich mehr deskriptiv, auch wenn sie in den Bereich der Trauer oder Melancholie eintritt. Im Werk von Ruben gibt es dagegen zu viel Natur und zu wenig Alltagsleben³⁵.

Unser Bild kann auch nicht als Landschaft mit Staffage benannt werden³⁶. Wenn auch die bergige Szenerie bei Sonnenuntergang in ihrer Stimmungshaftigkeit sehr suggestiv ist und die weite Landschaft sogar an die Bilder von Caspar David Friedrich erinnert, dann führt die große, zu genau bestimmte und mit der dargestellten Umwelt nicht verbundene Figur der Hirtin jenes erhabene Image zur bayerischen Wirklichkeit zurück.

Es scheint aber, daß das Ziel von Ruben die *Unbestimmtheit* sei. Eine solche Einstellung des Künstlers zum Werk ist wahrscheinlich und läßt sich im Licht der ideell-künstlerischen Auseinandersetzungen erklären, die im Münchner Künstlermilieu in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts geführt wurden.

Diese Streitigkeiten betrafen die Funktion der Landschaftsmalerei, hauptsächlich die Landschaft mit Staffage oder die Szenen, die sich auf dem Land abspielen. Wenn solche Maler wie Wilhelm von Kobell oder Max Joseph Wagenbauer, indem sie die Errungenschaften von Georg von Dillis ausnutzten, anstatt des idealen oder



Abb. 32: „Melancholie“, Holzschnitt aus Doni „I Marmi“, 1552.

idealisierten Bildes der Natur einen mit einem bestimmten Standpunkt verbundenen „Landschaftswinkel“ einzuführen begannen, erwies sich, daß sie die Welt zu *realistisch* darstellen. „Aus den Bildern der frühen Münchner Schule“, schrieb Jörg Träger, „spricht die Prosa oberbayerischer Bürger und Bauern“³⁷.

Diese Stellung rief den kunstpolitischen Konflikt hervor. In München erschien Peter Cornelius und löste im Jahre 1826 den seit 1814 von Kobell geleiteten Lehrstuhl für Landschaftsmalerei ab; die Bilder von Kobell und seiner Kollegen erweckten den Widerstand auch in offiziellen Kreisen. Die Worte von Graf Schack: „Dienstmädchen, (...) bayerische Gebirgsbauern, an denen die nackten Knie das Interessanteste sind, finden sich nicht in meiner Sammlung“³⁸ – scheinen Widerhall dieser Ereignisse zu sein, deren Gründe hauptsächlich ästhetischer Natur waren.



Abb. 33: Eberhard Wächter: „Cornelia“, 1803, Zeichnung, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Ruben stellte eine bayerische Sennerin so dar, daß sein Bild nicht zu *konkret* schien. Dadurch, daß er nach Dillis oder Kobell einen Beobachter in den Vordergrund des Gemäldes, in die Nähe des genau gezeigten Mädchen eingeführt hatte, nahm er der ganzen Szene den Beigeschmack des weit entwickelten Realismus. Im Gemälde dominiert eine schwer zu präzisierende, melancholische Stimmung, die von der Abendlandschaft herkommt. Die sinnende Sennerin dagegen richtet ihren Blick weit in die unbestimmte Ferne. Dank dessen kann das Werk den Betrachter in das Ideale „versetzen“, wo die wahre idealgefaßte Kunst herrscht, die weit davon entfernt ist, mit dem Alltagsleben verbunden zu sein. Ruben, der doch ein Schüler von Cornelius war, ist aus der „Häresie“ des Realismus auf diese Art und Weise glimpflich davongekommen.

Die programmgemäße Unbestimmtheit des „Blickes in die Ferne“ ist noch mit einer Sache verbunden. Wir wissen zwar nicht, worauf die Hirtin schaut, müssen aber fragen, warum sie so traurig ist. Es kann sein, daß sie – der idyllischen Tradition nach –, in diesem Falle hoffnungslos, auf ihren Geliebten wartet (vergleichbar wie das Mädchen bei Goya)? Oder ist er längst „über alle Berge“? Oder hat unsere Sennerin eine sentimentale Natur und sich der wehmütigen Stimmung der untergehenden Sonne hingeeben? Wenn es so oder so ist, läßt sich ihr seelischer Zustand weder als „schwer“ („schwermütig“) noch als tragisch bezeichnen. Das entspricht wiederum der Struktur des Bildes selbst.

Wie wir schon wissen, könnte man den Berg im Hintergrund auf dem Bilde aus dem Schloß Hohenschwangau (Abb. 28) als „Echo“ der Gestalt der Hirtin ablesen. In diesem Berge muß es auffällig sein, daß das Bergmassiv rechts abfällt. Da wir den Abfall des Vorder- und Hintergrundes in diese Richtung auch in der Wiener Version beobachtet haben, scheint uns die Behauptung wichtig zu sein, daß dieser



Abb. 34: Karl Blechen: „Mädchen am Strande“, 1828, ehem. Berlin, Nationalgalerie (verbrannt).

Descensus eine gewisse Bedeutung haben muß. Er scheint mit der Gestalt der Hirtin übereinzustimmen, was ihm einen metaphorischen Sinn gibt³⁹.

Um präziser zu sein, wollen wir das Bild von Ruben mit der Zeichnung von Eberhard Wächter vergleichen, die „Cornelia“ darstellt (Abb. 33). Wächter hat seine Heldin in diesem Moment gezeigt, als sie am Seeufer sitzend auf die Heimkehr ihres Mannes Pompeius aus dem Krieg wartet⁴⁰. Im Gegensatz zu ihrer Gefährtin, die nach Schiffen ausgeschaute hat, hat Cornelia ihren Kopf geneigt, was ihr eine gekrümmte Pose gibt. Sie scheint zusammengebrochen zu sein, als ob sie sich dessen sicher wäre, daß Pompeius nicht mehr lebendig zurückkehrt. Mit ihrem Zusammenbruch stimmt die Struktur der zum Meer stufenweise abfallenden Felsen überein, die die Gestalt des Mädchens gewissermaßen nachahmen.

In dem Bilde von Ruben sehen wir keinen solchen Bruch. Die abgrundtiefe Schlucht, die sich im Vordergrund rechts von dem Mädchen weit öffnet, besitzt eigentlich keine Einwirkungskraft, denn sie wurde durch die Form und Farbe des Gebirgskammes neutralisiert. Wie weit diese Neutralisierung reicht, werden wir sehen, wenn wir unser Bild mit dem Gemälde „Mädchen am Strande“ von Karl Blechen (1828 – Abb. 34) zusammenstellen⁴¹. Haben wir es im Werk des Berliner Malers mit einem „Höhensprung“ zwischen dem Ufer und dem Wasserspiegel zu tun, so gibt es in dem „Blick in die Ferne“ die Formdauer, die nur ein wenig durch den senkrechten Riß geteilt ist.

Der Hintergrund des Bildes von Ruben suggeriert auch keine „Heftigkeit“. In der Version von Hohenschwangau, indem er die Gestalt des Mädchens nachgeahmt

hat, fällt er rechts ab, im Gegensatz zu der Zeichnung Wächters tut er das aber sanft. So tritt an der Stelle der tragischen Erlebnisse von Cornelia die eigenartige Ruhe ein, die keine dramatischen Züge der Verzweiflung erkennen läßt. Die Melancholie der Sennerin bei Sonnenuntergang bleibt in ihrem Zustand unbestimmt. Mit Sicherheit kann man aber feststellen, daß sie weit entfernt von jeder „Todessehnsucht“ ist. Den Tod selbst betrifft der Bildinhalt aber nicht, denn unsere Hirtin sieht vor sich hin, im Gegensatz zu der Figur aus dem Holzschnitt von Doni, die zu Boden schaut.

Sowohl die „Sanftheit“ des Zustands der Sennerin als auch das Fehlen an gewaltsamen Gefühlen und ihr Ausblick in die weite, unbestimmte Ferne (der in gleichem Maße als Nachdenken Sehnsucht oder auch eine Art von melancholischem Erwarten interpretiert werden kann), verbunden mit der romantischen Szenerie der untergehenden Sonne im Gebirge, bringen das zum Ausdruck, was das Bild von Ruben wesentlich enthält. Dank dieser Werte, die auf das Alltägliche von tragischen Erschütterungen hinweisen, konnte man an dem „Blick in die Ferne“ Gefallen finden. Indem es im Salon oder in der Galerie hing, hat es den Betrachtern die Möglichkeit gegeben, das Schicksal des Mädchens vom Volke durch eine Weile mitzuerleben – zu überlegen, welche Sorge es drücken möge – und danach, wenn der Betrachter in dem Bild keine „Signale“ der Tragödie gefunden hat, es ihm möglich zu machen, ruhig zur alltäglichen Wirklichkeit zurückzufinden. Zu jener Wirklichkeit, aus der die Biedermeierkunst alles weggeschafft hat, was zu real, zu gewaltsam und zu geheimnisvoll sein mag.

Anmerkungen

- * Dieser Aufsatz verdankt seine Vollendung einem Stipendium nach Österreich, welches ich im Jänner 1991 von „Pax Christi“ Wien bekommen habe. Für die Hilfe und alle wichtigen Informationen danke ich Herrn Dr. Gerbert Frodl (Österreichische Galerie, Wien), Herrn Max Oppel (Wittelsbacher Ausgleichsfonds, München) und Frau Dr. Gisela Goldberg (Bayerische Staatsgemaldesammlungen, München).
- ¹ Inv. Nr. 4654.
- ² Das Bild ist links unten signiert: „C. Ruben“ (Anfangsbuchstaben ligiert).
- ³ J. Boloz-Antoniewicz, „Gottger“ (= *Nauka i Sztuka*, Bd. 11), Lwów 1910, S. 556.
- ⁴ „Ruben Christian“, in: C. von Wurzbach, „Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich“, Bd. 27, Wien 1874, S. 200; L. H., „Zur Erinnerung an Christian Ruben“, in: „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1, 1976, S. 372.
- ⁵ Wurzbach (wie Anm. 4), S. 200.
- ⁶ ibidem, S. 201; A. Raczynski, „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, Bd. 2, Berlin 1840, S. 296; H. Ludwig, „Christian Ruben“, in: „Münchener Maler im 19. Jahrhundert“, Bd. 3, München 1982, S. 402; Ch. Baur, „Neugotik“ (= Heyne Stillkunde, Bd. 26), München 1981, S. 98.
- ⁷ Wurzbach (wie Anm. 4), S. 201; Ludwig (wie Anm. 6), S. 401.
- ⁸ Wurzbach (wie Anm. 4), S. 201–203; L. H. (wie Anm. 4), S. 372.
- ⁹ L. H. (wie Anm. 4), S. 372.
- ¹⁰ ibidem, S. 372.
- ¹¹ Ludwig (wie Anm. 6), S. 402.
- ¹² P. Toman, „Ruben Christian“, in: „Nový Slovník Česko-Slovenských výtvarných umělců“, Praha 1936), S. 597; E. Reitharová, „Malířství“, in: „Praha narodního probuzení“ (= Čtvero knih o Praze, hrsg. von E. Poche), Praha 1980, S. 332–333.
- ¹³ Reitharová (wie Anm. 12), S. 333.
- ¹⁴ L. H. (wie Anm. 4), S. 373; Wurzbach (wie Anm. 4), S. 203.
- ¹⁵ Siehe: Wurzbach (wie Anm. 4), S. 203; L. H. (wie Anm. 4), S. 373; Ludwig (wie Anm. 6), S. 401 sowie H. C. Ebertshäuser, „Malerei im 19. Jahrhundert, Münchener Schule“, München 1979, S. 84, 86.
- ¹⁶ Wurzbach (wie Anm. 4), S. 203.
- ¹⁷ Diese Information verdanke ich Frau Dr. Gisela Goldberg (Brief vom 19. Mai 1991).
- ¹⁸ „Die Versteigerung der Arthaberschen Galerie in Wien“, in: „Kunst-Chronik“, 3, 1868, Nr. 15, S. 126.
- ¹⁹ Raczynski (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 404.
- ²⁰ Z. Kruszelnicki, „Z dziejów postaci „frasołbiwej“ w sztuce“, in: „Teka Komisji Historii Sztuki“, 2, 1961, S. 56–57; R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, „Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst“, übersetzt von Ch. Buschendorf, Frankfurt/M., ²1990.
- ²¹ Klibansky, Panofsky, Saxl (wie Anm. 20), S. 319; H. Watanabe – O’Kelley, „Melancholie und die melancholische Landschaft. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts“ (= *Basler Studien zur Deutschen Sprache und Literatur*, Bd. 54), Bern 1978, S. 72–88; E. M. Sickels, „The Gloomy Egoist. Moods and Themes of Melancholy from Gray to Keats“, New York 1932, S. 248 bis 249; G. F. Hartlaub, „Caspar David Friedrichs Melancholie“, in: „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, 8, 1941, S. 276–279; T. Grütter, „Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldeuten der Frühromantik“, Berlin 1986, S. 122.
- ²² Wurzbach (wie Anm. 4), S. 204.
- ²³ Zit. nach: ibidem, S. 204.
- ²⁴ Raczynski (wie Anm. 6), S. 97.
- ²⁵ ibidem, S. 296.
- ²⁶ W. Kemp, „Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts“, München 1983.
- ²⁷ H. Wölfflin, „Über das Rechts und Links im Bilde“, in: ders., „Gedanken zur Kunstgeschichte“, Basel ¹1947, S. 82–90; R. Arnheim, „Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye“, Berkeley-Los Angeles ²1964, S. 18–19; L. Kalinowski, „O mozliwosciach odczytywania dzieła sztuki“, in: Tessler, Kraków 1918, S. 109.
- ²⁸ Siehe z. B.: E. Husserl, „Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen“ (= E. Husserl, „Gesammelte Werke“, Bd. 2), Den Haag ²1985, S. 7–14.
- ²⁹ „Die Düsseldorfer Malerschule“ (Katalog der Ausstellung in Düsseldorf und Darmstadt 1979), Düsseldorf 1979, Kat. 171.

- ³⁰ Ich folge hier den Betrachtungen von Jean Paris. Siehe ders.: „Drei Augen-Blicke“, übersetzt von M. Bischoff, in: „Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, hrsg. von W. Kemp, Köln 1985, S. 52–61.
- ³¹ H. von Einem, „Gedanken zu Anselm Feuerbach und seiner ‚Iphigenie‘“, in: „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, 18, 1964, S. 139–140.
- ³² Klibansky, Panofsky, Saxl (wie Anm. 20), S. 539, Anm. 37. Hier zitiert nur der Anfang des Gedichtes.
- ³³ F. Nordström, „Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya“ (= Acta Universitatis Upsaliensis, Figura, N. S., 3), Göteborg – Uppsala 1962, S. 14, Abb. 1.
- ³⁴ X. Desparmet Fitz-Gerald, „L'Œuvre peint de Goya. Catalogue raisonné“, Paris 1928–1950, Texte 1, S. 88, Kat. 29.
- ³⁵ Vergleich: U. Immel, „Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert“, Diss. Heidelberg 1967, S. 27–29.
- ³⁶ Zu diesem Thema: H. Wölfflin, „Bemerkungen über Landschaft und Staffage“, in: ders., „Kleine Schriften (1886–1933)“, hrsg. von J. Gantner, Basel 1946, S. 123–126.
- ³⁷ J. Träger, „Weltlandschaft und Landschaftswinkel. Metamorphosen deutscher Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums“, 1982, S. 104.
- ³⁸ Zit. nach: ibidem, S. 104.
- ³⁹ Über die Metaphorik als Bildprozeß schreibt Oskar Bätschmann in seiner „Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik“, Darmstadt 1986, S. 150–152.
- ⁴⁰ Einem (wie Anm. 36), S. 139.
- ⁴¹ W. Becker, „Paris und die deutsche Malerei 1750–1840“ (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 10), München 1971, S. 111–112, Abb. 236. Das Bild verbrannte 1931 im Münchner Glaspalast.