

Das Kunstwerk des Monats

April 2010



Carl Gustav Carus (1789–1869)
Blühende Holunderhecke im Mondschein, um 1825
Öl auf Pappe, 37,0 x 27,5 cm
Inv.-Nr. 1156 BRD
Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

„Versuch einer Darstellung des Nervensystems und insbesondere des Gehirns nach ihrer Bedeutung, Entwicklung und Vollendung im thierischen Organismus“, „Von den Urtheilen des Knochen- und Schalengerüsts“, „Beobachtungen über einen merkwürdigen schöngefärbten Eingeweidewurm ...“, „Atlas der Cranioskopie, oder Abbildungen der Schädel- und Antlitzformen berühmter oder sonst merkwürdiger Personen“.

Wer würde im Verfasser dieser und weiterer wissenschaftlicher Abhandlungen zur menschlichen Anatomie, Geburtshilfe, Zoologie, Geologie und physiologischen Sonderthemen auch den Maler unseres kleinen Bildes vermuten?

Carl Gustav Carus' „Blühende Holunderhecke im Mondschein“ ist eine Naturstudie, die nicht durch den wissenschaftlichen, vereinzeln Blick auf die Naturphänomene geprägt ist. In der Nahsicht auf Natur, im Zusammenklang von Erde und Himmel, Luft und Licht, der lebendigen Struktur der sommerlichen Hecke und den Spuren menschlichen und tierischen Lebens vermitteln sich vielmehr Gefühle und Stimmungen, die sich einer exakten naturwissenschaftlichen Auslotung verweigern.

Der Maler dieser gemalten Meditation war einer jener Universalgelehrten, wie sie die Goethezeit hervorgebracht hatte. Ausgehend von der Wissenschaftsdefinition der Aufklärung, nach der die Welt und ihre Phänomene sich in zusammenhängenden, grundlegenden Gesetzen erklären, beschäftigten sich im ausgehenden 18. Jahrhundert Gelehrte oft mit Fragen aus sehr unterschiedlichen, kaum zusammenhängenden Fachgebieten. Johann Wolfgang von Goethe mit seinen naturwissenschaftlichen Forschungen und Sammlungen, seinen weit gespannten literarischen, historischen und künstlerischen Interessen, war hier eine europaweit beachtete Instanz.

Bevor sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts die wissenschaftlichen Einzeldisziplinen entwickelten und voneinander abgegrenzt die Struktur der modernen Universität schufen, blieb es bei den Generalisten im Sinne Goethes. Zu ihnen gehörte auch der 1789 in Leipzig geborene Carl Gustav Carus. Der Sohn eines selbstständigen Färbermeisters belegte an der dortigen Universität Vorlesungen zu naturwissenschaftlichen und philosophischen Themen, erhielt schon früh privaten Zeichenunterricht und entschied sich schließlich für die Medizin als Brotberuf. Nach Tätigkeiten als Militär- und Armenarzt in seiner Heimatstadt und einer Spezialisierung im Fachgebiet der Gynäkologie und Geburtshilfe erhielt Carus im Jahr 1814 einen Ruf nach Dresden als Professor für Geburtshilfe und als Leiter des Entbindungsinstitutes der Königlich-Sächsischen Chirurgisch-Medicinischen Akademie. Es beginnt ein Berufsweg, in dem in intensiver Verschränkung eine Karriere als hochangesehener Mediziner mit den vielfältigen naturkundlichen und psychologischen Forschungsinteressen bis an das Lebende Carus' verbunden sein werden.

Neben der praktischen ärztlichen Tätigkeit, die ab 1827 auch mit den Pflichten eines königlich-sächsischen Leibarztes einhergeht, veröffentlichte Carus eine Vielzahl naturwissenschaftlicher Abhandlungen, war Autor von grundlegenden Lehrbüchern zur allgemeinen Naturanschauung und zur Zootomie und gründete 1822 u. a. mit Lorenz Oken, dem bedeutendsten Naturphilosophen und Physiologen des 19. Jahrhunderts, die Gesellschaft deutscher Naturforscher und Ärzte. Carus stand zeitlebens im wissenschaftlichen Austausch mit Forschern unterschiedlichster Ausrichtung, darunter Alexander von Humboldt und J. W. von Goethe, mit dem ihn nach lediglich einer persönlichen Begegnung ein zehnjähriger Briefwechsel verband.



Abb. 1: Caspar David Friedrich, Die Gartenterrasse, 1811/12
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Obwohl man dem Vielseitigen mehrfach Professuren an anderen Universitäten antrug, blieb Carus Dresden verbunden. Dies hatte sicher auch einen Grund in der musischen Stimulanz, die von diesem Ort ausging, die den künstlerischen Interessen von Carus Nahrung gab, der sich seit dem Zeichenunterricht seiner Jugendtage autodidaktisch weiterentwickelt hatte und sich vor allem um eine Neudefinition der Landschaftsmalerei bemühte. Auch hierfür war Dresden – mit den lieblichen Hängen und Auen des Elbtales und der schrofferen Sächsischen Schweiz – sowohl topografisch wie „akademisch“ der richtige Ort.

In Dresden hatte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Landschaftsmalerei ausgebildet, in der man der vor Ort entstandenen Naturstudie große Beachtung schenkte und hierin einen Gegenpol setzte zur idealisch-heroisch überhöhten Landschaftskunst von Joseph Anton Koch (1768–1839) und Jakob Philipp Hackert (1737–1807). Zentrale Gestalten für diese neue Sicht auf die Natur, waren Caspar David Friedrich (1774–1840) und dessen künstlerischer Weggenosse Christian Clausen Dahl (1788–1857). In Friedrichs Gemälden findet sich das Landschaftsverständnis der Frühromantik, das in den Naturphänomenen die Offenbarung des Göttlichen aufgehoben sieht. In dieser von Zeichen und Symbolen durchzogenen transzendierenden Natursicht, die nie zuvor geschaffene verdichtete Landschaften hervorbringt, kommt aber auch der vor Ort entstandenen Skizze große Bedeutung zu.

Carl Gustav Carus taucht 1818 in den Inspirationskreis Caspar David Friedrichs ein, über zehn Jahre knüpfen der Maler und der Mediziner ein enges künstlerisch-freundschaftliches Band, in dem das Bekenntnis zu einer differenzierten unmittelbaren Naturauffassung in der Landschaftsmalerei im Mittelpunkt steht. Den gemeinsam mit Friedrich unternommenen Wanderungen in die Sächsische Schweiz und vielen aufrichtig geführten Gesprächen, verdankt der malende Naturwissenschaftler sein Wissen zu Maltechnik, Bildaufbau und die seelisch-geistige Dimension der Friedrich'schen Bildwelten. Um diesen näher zu kommen, wird er 1819 sogar eine Reise nach Rügen auf den Spuren Caspar David Friedrichs unternommen. Hauptthemen der Friedrich'schen Bildgedanken sind das Verhältnis des Menschen zur Dimension des Göttlichen, seine Sehnsucht, sein Suchen nach Erlösung in der Natur und das Bewusstsein seiner irdischen Gebundenheit. Diese Dichotomie findet in der Malerei ihren Ausdruck in den kleinen, meist als Rückenfiguren gegebenen Menschen seiner spirituell aufgeladenen weiten Landschaften und bestimmt auch im kleinen Format Söller- und Gartenmotive.

In Friedrichs Gemälde „Die Gartenterrasse“ aus dem Jahr 1811/12 sind zwei Naturräume gegenübergestellt und miteinander in Verbindung gebracht (Abb. 1). Der vom Menschen geschaffenen Ordnung des Gartens steht die freie Natur gegenüber. Grenze und bergende Umfriedung ist eine Mauer, die das Gartenreich mit seinen Schatten und Schutz vermittelnden hohen Bäumen und seinen Rasenteppichen von der Außenwelt trennt. Gleichwohl bietet die höher gelegene beschützte Zone der Gartenterrasse die Möglichkeit, in diese durch Blicke und Tagträumereien aufzubrechen. Die Landschaft jenseits der Mauer lädt hierzu durch ihre sonnenbeschiedenen Zonen ein und offeriert in der Weite ihrer von zarten Schleiern verhangenen Hügelketten den Gedankenflügen Anknüpfung wie Geheimnis. Die junge Frau, die sich mit Blick zur Landschaft nahe eines Baumes auf einem Stuhl niedergelassen hat, mag beide Möglichkeiten des Naturerlebens zu lieben. Häuslich ausgestattet mit Sitzmöbel und „Picknick-Korb“ scheint sie die befrie-



Abb. 3: Carl Gustav Carus, Landschaft im Vorfrühling (Frühlingslandschaft II), um 1823, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

dete Geborgenheit des Gartens zu genießen, wie auch den Blick auf ferne Horizonte, den sie wechselt mit den geistigen Horizonten, die ihr das aufgeschlagene Buch in der Hand bietet: „Es ist der Garten der Frau, geordnet und doch belebt, der immer auch die Sehnsucht nach dem Außerhalb und dem grundsätzlich Anderen in sich trägt“ (Kat. Gärten, 2006, S. 144).

Carl Gustav Carus hat diese Gedanken in seinem Gemälde „Frau auf dem Söller“ aufgenommen, ihnen aber auch Leichtigkeit entzogen (Abb. 2 Rückseite). Auch hier findet sich eine Frau auf einer hochgelegenen Terrasse sitzend und wendet den Blick über Buschwerk hinweg in eine Landschaft, deren leicht geschwungene Hügellagen in Friedrich'scher Manier in bläulichem Dunst miteinander verwoben sind. Allerdings ist hier das Aufgehen in der Natur, das Einswerden mit der göttlichen Schöpfung erschwert, fast unmöglich gemacht durch die Architektur. Hier trennt nicht nur ein kleines Mäuerchen den bergenden Rückzugsraum der Gartenterrasse von der Außenwelt. Die mit gotischem Maßwerk verzierte steinerne Balustrade des Söllers und der vom Bildrand angeschnittene mittelalterliche Turm definieren den Ort als Burg, als eine geschlossene, verschlossene Welt, einen Ort des Verharrens, nicht des Aufbruchs. Ein Sehnsuchtsmotiv durchzieht auch dieses Bild, in dem die Mittelalterverehrung der Romantiker anklingt, der Mensch jedoch mehr in der Innenwelt seiner Seele als in der Außenwelt der Natur aufgehoben ist.

Wie anders in unserem zeitgleich entstandenen Bild! Die blühende Holunderhecke umsteht den Schutz- und Ruheraum eines Gartens, in dem eine Bank zum Verweilen einlädt. Dass diese genutzt wird, verrät ein mit aufgeschlagenen Seiten auf ihr liegendes Buch. Der Mensch, der vielleicht soeben noch in ihm gelesen hat, ist nicht zu sehen. Er mag sich aufgemacht haben, um sich der Stimmung und dem eigenartigen Zauber der Mondnacht zu überlassen, indem er den Garten verließ, um sich – begleitet von den Vögeln

der Nacht – ganz dem Garten der Natur anzuvertrauen. Er mag aber auch zu häuslichen Pflichten gerufen worden sein, die seine blütenduftumflorte Lektüre unterbrochen haben. Mit der Absenz des Menschen bzw. seiner symbolischen Präsenz im Buch, führt Carus Motive des Unausgesprochenen, Vagen und Schwebenden in das Bild ein. Sie verunsichern den Betrachter, ziehen ihn aber auch in das kleine Bild hinein; indem er die Stelle des abwesenden Lesers einnimmt, überlässt der Maler ihm die Deutung der einzelnen Bildelemente, überlässt ihn auch einer durch mildes Mondlicht und süßen Blütenduft geprägten zauberischen Stimmung – dem Flug seiner Gedanken und Gefühle.

Man hat Carus, der zwischen 1816 und 1843 regelmäßig mit seinen Werken an den Akademie-Ausstellungen teilnahm, vorgeworfen, sich zu wenig aus dem Schatten Caspar David Friedrichs gelöst zu haben, zu sehr dessen Bildwelten adaptiert zu haben, ohne deren „Ordnungsgerüst“ (Werner Busch) zu verstehen. Mit feiner Ironie bedachten auch die Zeitgenossen, darunter der Freund und Lehrer, die Diskrepanz zwischen den gelehrten, sehr theoretisch geprägten Schriften Carus' zur Kunst und Malerei und dessen eigenen künstlerischen Schöpfungen. Dies sah auch Carus selbst so. Der Naturwissenschaftler postulierte in seinem Werk „Neun Briefe über die Landschaftsmalerei“ (1815–1824) die Verbindung von Kunst und Wissenschaft, indem die Kunst „die Geheimnisse der Wissenschaft klar erschaut und anmutig umhüllt ...“, wird sie für ihn zum „Gipfel der Wissenschaft“. In einer weiteren Abhandlung schuf Carus mit dem Terminus des „Erlebenbildes“ das Ideal einer neuen Landschaftskunst, die – in Analogie zum Historienbild – nicht die Geschichte der Menschheit, sondern die Geschichte der Natur visualisiert und hierin auch den unscheinbaren Sujets Bedeutung beimisst.

Für die Neuorientierung der eigenen künstlerischen Ausdrucksformen im Spannungsfeld zwischen exakter Wissenschaft, unmittelbarem Naturerleben und seiner Transformation in Malerei sind für Carus die Jahre von 1821–1823 von einschneidender Bedeutung. Er durchstreifte auf langen Wanderungen die Dresdner Umgebung mit ihren Gärten, Wiesen und Weinbergen, hinter deren Mauern sich kleine Paradiese entdecken ließen und hielt manches in ungewöhnlicher Naturtreue und ohne symbolische Überhöhung fest in einer Gegend, die ihm wichtig war für den Erhalt seiner physischen und psychischen Gesundheit (Abb. 3). In den Fragmenten eines malerischen Tagebuches aus jenen Jahren berichtet er auch von abendlichen Spaziergängen, in denen er „ungemalte Bilder“ entwirft, in denen der Gegensatz zwischen Wissen und Gefühl aufgelöst ist und in denen der Mensch die Natur vital, ohne transzendierendes Beiwerk erlebt. In dieser Zeit entwickelte Carus auch ein starkes Interesse am Atmosphärischen und seiner ästheti-

schen Qualität. Wolken, Licht, Luft, die Veränderungen des Himmels in der jeweiligen Tageszeit und das Phänomen des Mondlichtes insbesondere sind Themen, denen er sich naturwissenschaftlich und künstlerisch nähert und dabei dem Atmosphärischen ein besonderes Regiment zuspricht. Betrachtet man vor diesem Hintergrund die „Blühende Holunderhecke im Mondschein“ so kommt man zur Erkenntnis, dass hier doch eines der „ungemalten“ Bilder den Weg auf die Leinwand gefunden hat – ein „Nachtstück“ in subtiler Ausleuchtung: „Denn wie der die Erde umkreisende Mond den Pulsschlag der Gewässer der Erde ... bestimmt, so wirkt die Erscheinung des Mondlichtes mit sehr entschiedener Sicherheit auf den Herzschlag unseres Seelenlebens, auf das Gemüt! – und was klingt nicht alles in den Saiten dieses Gemütslebens wider, wenn die Mondstrahlen in ihrer mannigfaltigen Schönheit wie Windeshauch über Aeolsharfen streifend, sie berühren.“ (C. G. Carus, Zehnter Brief über das Erdenleben, 1841)

Angelika Lorenz



Abb. 2: Carl Gustav Carus, Frau auf dem Söller, 1824
Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Literatur:

Marianne Prause, Carl Gustav Carus, Leben und Werk, Berlin 1968 (Werkverzeichnis).
Ekkehard Meffert, Carl Gustav Carus. Sein Leben – seine Anschauung von der Erde, Stuttgart 1986.
Carl Gustav Carus, Zwölf Briefe über das Erdenleben, hrsg. von Ekkehard Meffert, Stuttgart 1986.
Ausst.-Kat. Carl Gustav Carus – Natur und Idee, 2 Bde., Dresden, Berlin 2009–2010 (Lit.-Verzeichnis).
Ausst.-Kat. Gärten: Ordnung – Inspiration – Glück, Frankfurt a. M., München 2006–2007.

LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Domplatz 10, 48143 Münster

Fotos: Rudolf Wakonigg, Sabine Ahlbrand-Dornseif, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Titel), Vergleichsabbildungen aus der Literatur.

Druck: Merkur-Druck, Detmold

© 2010 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster