

GENDER CODES | Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht

Inge Stephan

# Eisige Helden

Kälte, Emotionen und Geschlecht  
in Literatur und Kunst vom  
19. Jahrhundert bis in die Gegenwart

[transcript]

A black and white illustration of a three-masted sailing ship, possibly a whaler or explorer's vessel, navigating through a narrow channel between jagged icebergs. The scene is set against a dark, starry night sky with a large, bright full moon. The ship's masts and rigging are detailed, and the ice is rendered with sharp, angular lines and shading to suggest its cold and treacherous nature.

**Aus:**

*Inge Stephan*

## **Eisige Helden**

Kälte, Emotionen und Geschlecht in Literatur und Kunst  
vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Mai 2019, 370 S., kart., Klebebindung, 62 SW-Abbildungen

39,99 € (DE), 978-3-8376-4492-0

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4492-4

Seit der Jahrtausendwende ist eine auffällige Zunahme von Texten zu beobachten, in denen »Kälte« eine zentrale Rolle spielt. Literatur- und kulturgeschichtlich betrachtet ist (reale oder gefühlte) »Kälte« schon immer ein wichtiger Indikator im emotionalen Haushalt der Geschlechter gewesen. Eine systematische Untersuchung der Verbindungen zwischen den jeweiligen Kältephantasien und den herrschenden Geschlechterbildern allerdings fehlte bisher. Inge Stephan greift die Fragestellung nach der geschlechtsspezifischen Bedeutung der Kälteverhältnisse in einem erweiterten kulturgeschichtlichen Rahmen daher erstmals auf und liefert so – mit Fokus auf Texten der Gegenwart – eine Pionierstudie in einem bislang unerforschten Feld.

**Inge Stephan** (Dr. phil.) ist Professorin im Ruhestand am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie hat zahlreiche Publikationen zur Feministischen Literaturwissenschaft, Genderforschung und Kulturgeschichte der Geschlechter veröffentlicht, das Graduiertenkolleg »Gender als Wissenskategorie« mitbegründet und hat mit Christina von Braun den Band »Gender @ Wissen« herausgegeben.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4492-0](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4492-0)

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

# Inhalt

---

## **Einleitung: Die Pole sind in uns | 9**

Kälte als Erfahrung und Konstrukt

## **Arktische Visionen | 15**

Caspar David Friedrichs *Eismeer* (1823/4) und die Folgen

Die Konfliktstruktur eines Bildes | 15

*Hohe Breitengrade* (1984) von Alfred und Gisela Andersch | 20

Eisberge bei Gerhard Richter (1981) und Robert Longo (2016/7) | 30

## **Winterreisen | 37**

Kälteerfahrungen in Literatur, Musik und Film

*Winterreisen* (1824/7) von Wilhelm Müller und Franz Schubert | 39

*Lenz* (1839) von Georg Büchner | 41

*Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) von Heinrich Heine | 43

*Winterreise* (2006) von Hans Steinbichler | 49

*Winterreise* (2011) von Elfriede Jelinek | 51

## **Kalte Weiblichkeit | 59**

Zu einem Topos in Kunst und Literatur

*Die Eissphinx* (1897) von Jules Verne | 59

*Die Schneekönigin* (1846) von Hans Christian Andersen | 65

*Winternacht* (1846) von Gottfried Keller | 71

## **Männlichkeit in der Krise | 75**

Geistertreffen in Schnee und Eis

Ein unheroischer Auftakt am Südpol (1773-1775) | 75

*Die schlimmste Reise der Welt* (1922) von Apsley Cherry-Garrard | 80

Reinhold Messner und Arved Fuchs in

den Spuren der Heroen (1989/90) | 86

Männlichkeit und Autorschaft | 90

## **Wettlauf in die Kälte | 95**

Polarreisen in Literatur und Musik

August Petermanns Erfindung des Nordpols und die Folgen | 96

*Die Südpolfahrer* und *Das Tagebuch Shakletons* (1911) von

Georg Heym | 98

*Der Kampf um den Südpol* (1927) von Stefan Zweig und  
*Polfahrt* (1928) von Lion Feuchtwanger | 103  
Die Katastrophe der „Italia“ in zwei Hörspielen  
der Weimarer Republik | 107  
*Die Südpolexpedition des Kapitän Scott* (1930) von Reinhard Goering | 110  
Das Hörstück *Frost 79° 40'* (1998) von Andreas Ammer | 113  
Die Oper *South Pole* (2016) von Miroslav Srnka | 116

### **Verlierer und Opfer | 123**

Nachtseiten der Polarexpeditionen

Hjalmar Johansen am Nordpol und Südpol | 124  
Matthew Henson am Nordpol | 127  
Exkurs: *True North* (2005) von Isaak Julien und *Packeis* (2012)  
von Simon Schwartz | 130  
Minik in New York | 134  
Roald Amundsens zwei ‚Eskimomädchen‘ | 140

### **Polarfrauen | 145**

Emanzipation im Eis?

*Kampf in Schnee und Eis* (1933) von Leni Riefenstahl | 147  
*Eine Frau erlebt die Polarnacht* (1938) von Christiane Ritter | 153

### **Im Tausendjährigen Reich der Kälte | 161**

Zwischen Technik, Phantastik, Wissenschaft und Literatur

Die Welteislehre und ihre Karriere im Nationalsozialismus | 162  
Wärmeverluste und Wissenschaft im Faschismus | 168  
*Kaltenburg* (2008) von Marcel Beyer | 169  
*Ikarien* (2017) von Uwe Timm | 172

### **Am Nullpunkt | 179**

Berichte aus dem Innersten der Kälte

*Frost* (1963) und *Die Kälte* (1981) von Thomas Bernhard | 180  
*Winterreise* (1978) und *Orkus* (2011) von Gerhard Roth | 186

### **Eiskalte DDR | 195**

Polare Metaphern in Kunst und Literatur vor und nach 1989

Ein kalter Auftakt für Anna Seghers | 195  
Arktische Assoziationen bei Klaus Staeck | 197  
*Moskauer Eis* (2000) und *Walpurgistag* (2011) von Annett Gröschner | 200

*Die Kältezentrale* (2011) von Inka Parei | 203  
*Carmen on Ice* (1989) mit Katharina Witt | 205

### **Nachbilder** | 211

Erinnerungen an polare Helden in Texten der Gegenwart

*Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) von Sten Nadolny | 212  
*Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) von  
Christoph Ransmayr | 216  
*Der Nebelfürst* (2001) von Martin Mosebach | 221  
*Alles Land* (2011) von Jo Lendle | 225  
*Olga* (2018) von Bernhard Schlink | 229  
Exkurs: *Der Kopf des Vitus Bering* (1965) von Konrad Bayer und  
*Nach der Natur* (1995) von W. G. Sebald | 233

### **Eisige Verhältnisse** | 239

Politiken der Kälte in der Gegenwartsliteratur

Adornos ungeschriebener Essay über die Kälte | 240  
Oskar Negts Abhandlung *Kältestrom* (1994) | 241  
*Unter Eis* (2003) von Falk Richter | 242  
*Der Kalte* (2013) von Robert Schindel | 246

### **Kälteszenarien** | 251

Alexander Kluges Schreib- und Filmprojekt *Stroh im Eis /  
Landschaften mit Eis und Schnee* (2010)

Erinnerungen an Adorno | 252  
Ausgewählte Erzählungen aus *Stroh im Eis* | 253  
Ausgewählte Kapitel aus *Landschaften mit Eis und Schnee* | 259

### **Grenzgänge** | 267

Werner Herzogs Erkundungen an den Polen

*Vom Gehen im Eis* (1978) | 268  
*Gasherbrum – Der leuchtende Berg* (1985) | 271  
*Begegnungen am Rande der Welt* (2007) | 274

### **Cool bleiben** | 279

Liebesdiskurse in der Literatur der Gegenwart

Kältemetaphoriken und Geschlechterverhältnisse | 279  
*Unter Schnee* (2001) und *Kältere Schichten der Luft* (2007) von  
Antje Rávic Strubel | 281  
*Vogelweide* (2013) von Uwe Timm | 284

## **Verschwindende Landschaften | 289**

Polare Endzeitszenarien in Kunst und Literatur der Gegenwart

Eisberge als Faszinosum | 289

*Eistau* (2011) von Ilija Trojanow | 293

*Die kommenden Jahre* (2018) von Norbert Gstrein | 297

*Eis Zeit Raum* (1999) und *Bibliothek im Eis* (2007) von Lutz Fritsch | 302

## **Frankenstein und seine Kinder | 307**

Kältetechniken, Reproduktionsmedizin und die Hoffnung auf ein ‚ewiges Leben‘

*Frankenstein* (1818) von Mary Shelley | 307

Anfänge und Versprechen der Kryonik | 314

*Die Unglückseligen* (2016) von Thea Dorn | 317

## **Metamorphosen in Weiß | 321**

Deutsch-japanische Begegnungen im Schnee

*Unter Schnee* (2012) von Ulrike Ottinger | 322

*Etüden im Schnee* (2014) von Yoko Tawada | 330

## **Ausleitung: Schreiben ist auch ein Versuch gegen die Kälte | 339**

Abschließende Bemerkungen und Ausblicke

## **Bibliographie | 345**

Primärliteratur | 345

Sekundärliteratur | 349

## **Abbildungsverzeichnis | 357**

## **Personenregister | 361**

# Einleitung: Die Pole sind in uns

## Kälte als Erfahrung und Konstrukt

---

Dieses Buch hat eine lange Vorgeschichte. Erste Ideen entstanden bereits während der Arbeit an der Medea-Monographie.<sup>1</sup> Medea ist nicht nur eine leidenschaftliche Frau, sondern auch eine kühl kalkulierende Person. Gerade die Mischung von Kälte und Hitze macht einen großen Reiz der Figur aus. Jason dagegen ist schon bei Euripides ein durchweg ‚kalter Mann‘, er ist vor allem an seinem eigenen Aufstieg interessiert. In *nuce* findet sich hier eine Konstellation vorgezeichnet, die mich auf eine abenteuerliche Sammel- und Lesereise immer tiefer in Schnee und Kälte führte, wo ich schließlich in den Polarregionen der Geschlechter jenem Typus des ‚Eisigen Helden‘ begegnete, der mich mehr als zehn Jahre beschäftigen sollte. Dabei hat sich das ursprüngliche Interesse für die polaren Helden, die bis heute die Öffentlichkeit faszinieren, relativ schnell auf die Kältemetaphoriken verlagert. Die auffälligen Entsprechungen zwischen ‚äußerer‘ und ‚innerer‘ Kälte trieben mich aus den Polargebieten direkt in die Eishöhlen der Gesellschaft und die Kältekammern des Ich hinein. Ein ganz neues Projekt zeichnete sich ab, in dem die ‚Eisigen Helden‘ nur ein – wenn auch wichtiger – Aspekt in einem übergreifenden Kälte-Diskurs sind. Die vielen unterschiedlichen Texte, Bilder, Filme und Opern, auf die ich bei meinen Recherchen im ‚Reich der Kälte‘ stieß, machten mir deutlich, dass es sich um ein Thema handelt, das gerade in der Gegenwart zentrale gesellschaftliche Problematiken berührt. Kälte ist nicht nur eine erfahrbare Realität an den Polen und anderswo, sondern auch ein Konstrukt und eine Phantasie, in der Autor/innen ihr Verhältnis zu sich und zur Welt beschreiben.

Thema des Buches sind daher nicht – wie zunächst geplant – die polaren Helden im engeren Sinne, sondern die heroischen Bilder, welche diese von sich selbst entworfen haben und die zum Teil bis heute unkritisch reproduziert werden. Dabei

---

1 Inge Stephan: Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur. Köln u.a. 2006.

relativiert sich der Heldenbegriff bei der Beschäftigung mit den Reiseberichten sehr rasch und die ‚Nachtseiten‘ der polaren Unternehmen treten deutlich zutage. Ein ‚Kältekomplex‘ wird sichtbar, in dem – um eine Metapher von Hans Blumenberg<sup>2</sup> aufzugreifen – die arktischen Heroen nur die ‚Spitze des Eisbergs‘ bilden. Eis, Schnee und Kälte bilden ein Reservoir von Bildern und Vorstellungen, aus dem sich Künste und Wissenschaften gleichermaßen bedienen. Nicht zufällig steht am Anfang der Untersuchung Caspar David Friedrichs Gemälde *Das Eismeer* (1823/4), das auf eine reale Polarfahrt anspielt. Das zerborstene Schiff im Vordergrund und die menschenleere Eislandschaft im Hintergrund nehmen jene „Schrecken des Eises und der Finsternis“ (Ransmayr) vorweg, von denen Autoren bis heute nicht müde werden zu erzählen. Die literarische Dekonstruktion der polaren Helden begleitet die realen Arktis- und Antarktis-Eroberungen am Anfang des 20. Jahrhunderts und setzt sich im 21. Jahrhundert mit bemerkenswerter Konsequenz fort. Das Bonmot von Karl Kraus, dass die Dummheit den Pol erobert habe, und seine damit zusammenhängende Behauptung, dass sich gleichzeitig die Kälte in der Gesellschaft ausbreite, weist auf einen Zusammenhang hin, der sich bis heute beobachten lässt. Der Heroismus hat sich damit jedoch keineswegs erledigt, er überwintert in der Fülle der populären Monographien und Bildbände, die eine eigene arktisch/antarktische Sparte auf dem Büchermarkt bilden.

Dabei fällt auf, dass die heroisierenden wie die kritischen Diskurse weitgehend ‚männlich‘ dominiert sind. Auf der Handlungsebene ist dies nicht verwunderlich, waren es doch – bis auf wenige Ausnahmen – vor allem Männer, die ins Eis gingen, auf der fiktiven Ebene erstaunt es umso mehr, dass kaum Frauen als Autorinnen daran beteiligt sind. Leni Riefenstahls Erinnerungen *Kampf in Schnee und Eis* (1933) nehmen hier eine Sonderstellung ein. Die Frontlinien zwischen den Geschlechtern folgen offensichtlich nicht immer biologischen Grenzziehungen. Die Tatsache, dass sich Autorinnen in der Gegenwart – zunehmend inzwischen auch Autoren – besonders stark für die emotionalen und sozialen Aspekte von Kälte interessieren, hängt sicher damit zusammen, dass sich alte Rollenmuster aufzulösen beginnen.

Im Zentrum aller Kapitel, wenn auch in unterschiedlicher Akzentuierung, steht die Frage nach dem Verhältnis der Geschlechter, das in den Kältephantasien zum Ausdruck kommt. Eis und Schnee als spezielle Aggregatzustände des Wassers spielen hierbei eine besondere Rolle. Der Zusammenhang von Wasser und Weiblichkeit hat eine lange metaphorische Tradition, wie die Motive von Meerfrauen und Wasserleichen vor allem im 19. Jahrhundert zeigen. Es verwundert nicht, dass

---

2 Hans Blumenberg: Quellen, Ströme, Eisberge. Über Metaphern. Aus dem Nachlaß des berühmten Philosophen. Berlin 2012.

diese Tradition in den Polartexten – gleichsam eingefroren – wiederkehrt. Die Vorstellungen einer Eissphinx, die die Männer am Pol erwartet oder eines Magnetberges, dem Schiffe und Mannschaften zum Opfer fallen, mobilisieren alte Männerphantasien einer Verderben bringenden Weiblichkeit. Hinzukommen gegenläufige zölibatäre Vorstellungen, die sich mit Schnee und Eis und deren angeblicher Reinheit und Erhabenheit vermischen. Die Pole werden zu den letzten Rückzugsorten ‚wahrer Maskulinität‘ in einer sich rasch und dramatisch verändernden Welt, in der nach 1900 Frauen zum Studium zugelassen werden, das Wahlrecht erhalten und in zahlreiche männliche Domänen eindringen. Je nach Bedarf kann die metaphorische Bedeutung wechseln. Mal wird das begehrte oder abgewehrte ‚Weibliche‘ an die Pole versetzt, mal werden diese zum ‚frauenlosen‘ Ort stilisiert, an dem die Polarfahrer mit ihren heroischen Vorgängern einen geist-erhaften ‚Männerbund‘ schließen können. Die geschlechtlich codierten Eis- und Schnee-Metaphoriken prägen aber nicht nur die großen heroischen Polarfahrten, sondern auch ihren kleinen melancholischen Ableger, die Wanderung in Schnee und Eis. Elfriede Jelineks *Winterreise* (2011) knüpft an Müller und Schubert an, mit der Verwandlung des depressiven Leiermanns in eine wunderliche Alte schaltet sich der Text zugleich in radikaler Weise in die Debatten über ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Autorschaft in der Gegenwart ein.

Kältemetaphoriken sind aber nicht allein im Bereich der Geschlechtervorstellungen mächtig, sie spielen auch eine große Rolle in der Politik wie die Begriffe ‚Kalter Krieg‘, ‚Tauwetter‘ und ‚Eiszeit‘ zeigen. Diese sind vor allem deshalb nicht unproblematisch, weil gesellschaftliche Verhältnisse auf diese Weise ein Stück weit naturalisiert und der menschlichen Einflussnahme entzogen werden. Anders verhält es sich mit den Überlegungen zur ‚kalten Männlichkeit‘, die Theodor W. Adorno in Bezug auf den Faschismus und den Holocaust formuliert hat.<sup>3</sup> Ihnen ist die vorliegende Studie ausdrücklich verpflichtet. Das gilt auch für die Arbeit zur ‚sozialen Kälte‘ von Oskar Negt<sup>4</sup>, denen die Monographie ebenfalls wichtige Anregungen verdankt. Gerade die Wechselwirkung zwischen ‚Politischem‘ und ‚Privatem‘ macht darauf aufmerksam, dass Metaphern nicht im luftleeren Raum entstehen, sondern auf Machtverhältnisse verweisen, in denen private Wünsche nach ‚Wärme‘ in einem politischem ‚Kältestrom‘ quasi eingefroren sind und als verheerendes Feuer — in gezielter Umlenkung von emotionalen Wärme-Bedürfnissen – zur plötzlichen Eruption kommen: Die Bücherverbrennungen im Nationalsozialismus 1933 oder die Abfackelung von Flüchtlings-

---

3 Theodor W. Adorno: *Erziehung nach Auschwitz*. In: *Erziehung zur Mündigkeit*. Hg. von Gerd Kadelbach. Frankfurt/Main 1970.

4 Oskar Negt: *Kältestrom*. Göttingen 1994.

unterkünften nach 1989 sind verstörende Beispiele für diesen perversen Zusammenhang zwischen ‚Feuer und Eis‘. Die Prognose von Heinrich Heine, dass man da, wo man Bücher verbrenne, bald auch Menschen vernichten werde, hat bis heute ihre Gültigkeit nicht verloren.

Die Textauswahl war nicht einfach. Es hat lange gedauert, bis sich aus der Fülle des Materials das vorliegende Korpus aus Romanen und Erzählungen, Dramen und Gedichten, Hörspielen und Comics, Filmen und Kunstprojekten, Musik und Bildern herauskristallisiert hat. Der Schwerpunkt liegt auf Kunstwerken aus dem deutschsprachigen Raum. Eine besondere Herausforderung bestand darin, die unterschiedlichen Kälte-Diskurse in einem Buch zu bündeln. In gewisser Weise hat mir dabei Alexander Kluge geholfen, der in seinem Schreib- und Filmprojekt *Landschaften mit Eis und Schnee* (2010) in assoziativer Weise versucht, die verschiedensten Aspekte von Kälte zu versammeln. Auch wenn ich ebenfalls bestrebt war, möglichst viele Dimensionen des Kälte-Themas aufzugreifen, so habe ich doch eine strenge Auswahl getroffen, um die Lesbarkeit nicht zu gefährden. Die Aufnahme des ästhetischen Kälte-Diskurses hätte zweifellos den Argumentationsrahmen meines Buches gesprengt. Zum Glück gibt es zwei Standardwerke, auf die hier verwiesen werden kann.<sup>5</sup> Ebenfalls nicht einfach waren die zeitliche Eingrenzung sowie die Festlegung der Abfolge und der Aufbau der einzelnen Kapitel. Die Monographie setzt im frühen 19. Jahrhundert ein und arbeitet sich in achtzehn Etappen bis in die jüngste Gegenwart vor. In den einzelnen Themenblöcken gibt es zahlreiche historische Rückverweise und Vorgriffe, die die Kapitel – ungeachtet ihrer unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen – miteinander verbinden. Beim Schreiben habe ich mich von einigen Grundannahmen leiten lassen, die den argumentativen Rahmen meines Projektes bilden und sich in folgenden Punkten zusammenfassen lassen:

*Erstens:* Kälte ist keine feststehende Größe. Sie ist zwar messbar, wird aber subjektiv unterschiedlich erlebt. Ihr Gegenpol – die Wärme – muss als das ‚Andere‘ stets mitgedacht werden. Wenn Forscher, Eroberer, Extremsportler oder Künstler in die Kälte gehen, machen sie exzeptionelle Erfahrungen an extremen Orten. Entscheidend ist dabei die Haltung, mit der sie der Kälte gegenüber treten.

*Zweitens:* Die Pole sind von ‚Männerphantasien‘ besetzte Projektionsflächen, zugleich sind sie Gebiete der kolonialen Landnahme. Die Vorstellung von der Eroberung der letzten ‚weißen Flecken‘ auf der Erde ist ambivalent. Sie kann einerseits auf legitimer Wissbegierde und ehrenwerten Forschungsinteressen beruhen,

---

5 Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen.* Frankfurt/Main 1994 und Torsten Voß: *Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen.* München 2007.

andererseits haben die polaren Helden Teil an der Zerstörung von Lebensräumen, deren Opfer zunächst die ursprünglichen Bewohner geworden sind, von der als ökologischer Katastrophe inzwischen jedoch die ganze Menschheit bedroht ist.

*Drittens:* Die Beobachtung, dass sich – vor allem bei den Polarfahrern in der sogenannten heroischen Phase – ‚äußere‘ und ‚innere‘ Kälte häufig verbinden, weist auf Gefahren der ‚Erkaltung‘ und ‚Vereisung‘ hin, denen Männer nicht nur an den Polen ausgesetzt sind. Die enge Verbindung von emotionaler Kälte und Vernichtung lässt sich vor allem in der Politik, Wirtschaft und den Wissenschaften beobachten.

*Viertens:* Kälte ist ein Gefühlszustand, in dem sich Befindlichkeiten ausdrücken. Die kleine Winterreise bildet das intime Pendant zur großen Polarreise. Momente der Entfremdung treten hier klarer hervor, als in den aufwendigen und strapaziösen Expeditionen. Die Winterreise erlaubt Erfahrungen in der Natur und Begegnungen mit sich selbst, die auf Polarfahrten kaum möglich sind. Die Schönheit verschneiter Landschaften und die Formenvielfalt von Schneeflocken braucht den stillen, nachdenklichen Betrachter.

*Fünftens:* Kälte ist nicht nur eine Messeinheit im Gefühlsleben des Einzelnen oder im Verhältnis der Geschlechter, sie ist als Kältetechnik auch ein wichtiges Instrument in der Beherrschung der Natur. Kühlverfahren bestimmen das Leben, erleichtern den Alltag und haben einen großen Anteil an der Emanzipation der Frauen im 20. Jahrhundert. Zunehmend dringen sie in die intimsten Bereiche ein. Künstlich erzeugte Kälte ist eine unverzichtbare Voraussetzung in der Reproduktionsmedizin und eröffnet dubiose Hoffnungen auf ein ‚ewiges Leben‘.

*Sechstens:* In der Literatur ist das Thema Kälte in seinen verschiedenen Erscheinungsformen in der Gegenwart besonders aktuell, die einzelnen Genres partizipieren jedoch in sehr unterschiedlicher Weise am Kältegedächtnis. Besonders spannend sind die Überschneidungen zwischen den Künsten und die mediale Vielfalt.

\*

Im Rahmen der Recherchen für das Buch bin ich auf zahlreiche ‚Schneegedichte‘ von Paul Celan gestoßen, die ein eigenes Kapitel in meinem Buch hätten bilden können. Die beiden Zeilen „Die Pole/sind in uns“<sup>6</sup> sind mir vor allem deshalb im Gedächtnis haften geblieben, weil sie die schwierige Beziehung zwischen ‚äußerer‘ und ‚innerer‘ Kälte poetisch so verdichten, dass sie mich die letzten Jahre als

---

6 Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Frankfurt/Main 1983, Bd. 3, S. 105.

Motto bei meinen Gedankenfahrten in Schnee und Eis ständig begleitet haben. Das gilt auch für das Gedicht „Heimkehr“<sup>7</sup>, das die Einleitung abschließen soll.

*HEIMKEHR*

*Schneefall, dichter und dichter,  
taubenfarben, wie gestern,  
Schneefall, als schließt du auch jetzt noch.*

*Weithin gelagertes Weiß.  
Drüberhin, endlos,  
die Schlittenspur des Verlorenen.*

*Darunter, geborgen,  
stülpt sich empor,  
was den Augen so weh tut,  
Hügel um Hügel,  
unsichtbar.*

*Auf jedem,  
heimgeholt in sein Heute,  
ein ins Stumme entglittenes Ich:  
hölzern, ein Pflock.*

*Dort: ein Gefühl,  
vom Eiswind herübergeweht,  
das sein tauben-, sein schnee-  
farbenes Fahnentuch festmacht.*

Berlin und Aumühle im Oktober 2018

## Arktische Visionen

Caspar David Friedrichs *Eismeer* (1823/4) und die Folgen

---

### DIE KONFLIKTSTRUKTUR EINES BILDES

Am Anfang steht ein Bild: Caspar David Friedrichs Gemälde *Das Eismeer*, entstanden Jahrzehnte vor den spektakulären Polarexpeditionen von Nansen, Amundsen, Scott oder Shackleton um 1900, eröffnet einen arktischen Diskurs, der bis in die Gegenwart reicht. Die Zugehörigkeit von Friedrichs Gemälde zum polaren Kontext erschließt sich erst auf den genaueren Blick. Das Bild (96,7 x 126,9 cm), für das sich zu Lebzeiten des Malers kein Käufer fand – erst 1905 wurde es von der Hamburger Kunsthalle erworben –, entwirft das bizarre Szenario eines vereisten Meeres, das von bedrohlich ineinander verkeilten, sich auftürmenden Eisschollen dominiert wird. (Abb. 1)



Abb. 1: C.D. Friedrich: *Das Eismeer*

Bei einem Besuch in Friedrichs Atelier sah der französische Bildhauer David D'Angers einige Arbeiten des Künstlers und notierte in seinem Reisetagebuch:

*Heute Abend (7.11.1834) habe ich den Maler Friedrich besucht. Er selbst öffnete uns die Tür. Er ist groß und hager, von bleicher Hautfarbe. Seine Augen, von dichten Brauen überschattet, sind tief umrandert. Er hat uns in sein Atelier geführt: ein Ofen, ein kleiner Tisch, eine leere Staffelei, an den grün gestrichenen Wänden ist nichts aufgehängt. Erst nach langem Bitten holt uns Friedrich einige Werke hervor [...]. [Sie] veranlassen zum Träumen; sie gleichen Dichtungen, bewundernswert, wie er die Tragödie der Landschaft verstanden hat.<sup>1</sup>*

Besonderen Eindruck machte D'Angers ein „Nordmeerbild“, bei dem es sich offensichtlich um *Das Eismeer* handelt:

*[E]in Eisberg hat da ein Schiff verschlungen, von dem nur mehr Reste zu sehen sind. Eine große und schreckliche Tragödie; kein Mensch hat überlebt. Das ist gut überlegt, da sonst die Aufmerksamkeit zerteilt würde.<sup>2</sup>*

Die „Konfliktstruktur des Bildes“<sup>3</sup> hat der Kunsthistoriker Peter Rautmann sehr überzeugend herausgearbeitet und dabei nicht nur auf die zahlreichen Schnee- und winterlichen Friedhofsbilder Friedrichs verwiesen, sondern auch die These stark gemacht, dass das Gemälde kein abstrakter Ausdruck von „Feierlichkeit und Erhabenheit“ sei, sondern vielmehr als „Darstellung des Schreckens der Polarwelt“ gedeutet werden könne.<sup>4</sup> Wenn man Rautmanns subtilen Beobachtungen und seiner luziden Argumentation folgt, handelt es sich bei Friedrichs *Eismeer* um ein visionäres Bild, dessen Entstehung sich jedoch recht konkret nachvollziehen lässt. Im Winter 1820/21 fertigte der Künstler Einzelstudien des Eisgangs auf der Elbe an, den er aus seinem Atelier in Dresden beobachten konnte. Als der preußische König Friedrich Wilhelm III. das Bild auf einer Ausstellung in Berlin sah, fühlte er sich bezeichnenderweise nicht an die Arktis, sondern an die Elbe erinnert, wie seine abfällige Bemerkung zeigt, dass „das Eis im Norden [...] wohl anders aussehen“ möchte.<sup>5</sup> Tatsächlich malte Friedrich sein *chef d'œuvre*, das seinerzeit

---

1 Zit. nach Peter Rautmann: C.D. Friedrich. *Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben.* Frankfurt/Main 1991, S. 5.

2 Ebd.

3 Rautmann, S. 10.

4 Rautmann, S. 14.

5 Ebd.

unter dem Titel „Ideale Scene eines arktischen Meeres, ein gescheitertes Schiff unter den aufgetürmten Eismassen“ mehrfach öffentlich gezeigt wurde, in seinem Atelier und nutzte dabei die frühen Ölskizzen vom Eisgang auf der Elbe für die Ausarbeitung von Details. Die entscheidende Anregung für sein *Eismeer* ging von William Edward Parrys missglückter Polarexpedition von 1819/20 aus, die in ganz Europa auf lebhaftes Interesse stieß. Bei seinem Versuch, durch die Entdeckung einer Nord-West-Passage den Seeweg von Europa in den Pazifik zu verkürzen, wurde Parry mit seinen beiden Schiffen und seiner Besatzung im Eis eingeschlossen und musste in der Arktis überwintern. Sein 1821 veröffentlichter Reisebericht<sup>6</sup> enthielt auch eine Reihe von spektakulären Illustrationen, die Friedrich gekannt haben könnte. Mit seinem als verschollen geltenden Gemälde *Ein gescheitertes Schiff auf Grönlands Küste im Wonnemond*, das im Nachlass als „Verunglückte Nordpolexpedition“ verzeichnet und lange Zeit von der Forschung mit dem *Eismeer* verwechselt wurde, spielte Friedrich direkt auf Parrys Expedition an, spitzte jedoch – ähnlich wie im *Eismeer*-Gemälde – die Katastrophe entscheidend zu: Während Parry sich mit seinen Schiffen aus dem Eis befreien und mit seiner Mannschaft unversehrt zurückkehren konnte, gibt es bei Friedrich keine Überlebenden.<sup>7</sup>

Dennoch geht das *Eismeer*-Bild in einer katastrophischen Lesart nicht vollständig auf. Der Diskurs des Erhabenen, der von Kant maßgeblich geprägt worden ist, hat in Friedrichs Gemälde deutliche Spuren hinterlassen. Für Kant sind der „grenzenlose Ozean“<sup>8</sup>, aber auch die „Eispyramiden“<sup>9</sup> erhaben, „weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.“<sup>10</sup> Friedrichs Interesse gilt im Sinne Kants solchen erhabenen Landschaften, die er vor allem in Schnee und Eis findet. Anders als viele seiner Künstlerkollegen, die sich auf den Weg ins warme und farbenfrohe Italien machten, zog es Friedrich in den eisigen, entfärbten Norden. Seine Absicht, nach Island zu reisen<sup>11</sup>, konnte er zwar nicht realisieren,

---

6 William Edward Parry: *Journal of a Voyage for the Discovery of the North-West-Passage from the Atlantic to the Pacific*. 1819-1820. London 1821.

7 Zu den politischen Hintergründen von Parrys Reise siehe Fergus Fleming: *Barrow's Boys*. Hamburg 2002, S. 295-304.

8 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In: ders.: *Werke in zehn Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Bd. 8. Darmstadt 1968, S. 343.

9 Ebd., S. 349.

10 Ebd., S. 343.

11 Rautmann, S. 19.

die Vorliebe für den Norden und seine Winterlandschaften blieb jedoch ungebrochen.<sup>12</sup> Im Jahre 1834 schwärmte er seinem Besucher D'Angers von einem Bild vor, von dem man nicht weiß, ob er es überhaupt gemalt hat oder es ebenfalls verschollen ist. Bei D' Angers lesen wir:

*Er sagte mir, er hätte die Absicht, ein anderes Bild zu malen, in welchem man am Horizont einen Eisberg sehen würde, welcher ein Schiff erdrückt habe. Im Vordergrund wäre das Wasser klar und durchsichtig und eine Frühlingsvegetation erkennbar, am Flußufer läge ein Logbuch mitteilend, der Kapitän X und seine Mannschaft hätten die außerordentlichsten Naturschauspiele gesehen, die sich der Mensch vorstellen könnte. Welch große Idee für ein Bild.<sup>13</sup>*

Auch dieses Gemälde muss man sich menschenleer vorstellen. Das zerdrückte Schiff im Hintergrund und das aufgeschlagene Logbuch im Vordergrund sind die einzigen Zeichen menschlicher Zivilisation. Stärker als im *Eismeer*, wo nur die aufreißende Wolkenbank den Blick auf ein „Stück nebelfreien Himmel, das im lichten Blau erstrahlt“<sup>14</sup> öffnet, wären in diesem Bild zumindest zwei hoffnungsvolle Momente angedeutet. „Frühlingsvegetation“ und die schriftlichen Verweise auf die „außerordentlichsten Naturschauspiele“ spielen aber mehr auf die Überlebenskraft der Natur und der Menschheit insgesamt an als auf die der einzelnen Menschen, von denen nicht sicher ist, ob sie die Katastrophe überlebt haben. Die Kunst jedoch – in diesem Falle die Malerei und die Schrift – behauptet sich gegenüber der Natur, die zwar allgewaltig ist, aber des Menschen bedarf, um erinnert zu werden.

Im Diskurs über das Erhabene, das sich bereits in Kants Überlegungen zu den „Eispyramiden“ indirekt mit dem Weißen verbindet, nimmt Friedrichs *Eismeer* – das einzig erhaltene Bild seiner arktischen Visionen – eine Schlüsselrolle ein. Der delikate Einsatz von Weiß in seinen verschiedenen Farbmischungen mit Ocker, Gelb, Grau, Grün und Braun macht das Bild zu einer eindrucksvollen Studie über die Möglichkeiten, Weiß als Farbe und Metapher in der Malerei zu verwenden. Dieser Einsatz findet in einer Epoche statt, in der die Erfahrungen von Revolution und Restauration die Zeitgenossen zutiefst verunsicherten und sich Analogien zwischen Natur- und Gesellschaftsgeschichte geradezu aufdrängten. Die Restauration galt als „Winter in Deutschland“<sup>15</sup>, der auf den revolutionären

---

12 Caspar David Friedrich. Winterlandschaften. Hg. von Kurt Wettengl. Dortmund 1990.

13 Rautmann, S. 19.

14 Rautmann, S. 11.

15 Rautmann, S. 25.

„Volksfrühling“<sup>16</sup> von 1813 gefolgt war – man denke an Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise* (1824/7) und Heines Poem *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844), die beide mit solchen jahreszeitlichen Vorstellungen spielen.

Vor diesem Hintergrund sind vereiste Landschaften und Schiffskatastrophen<sup>17</sup> als Symbole des politischen Scheiterns zu lesen. In gewisser Weise lässt sich Friedrichs Bild als Pendant zu Géricaults monumentalem (491 x 716 cm) *Das Floß der Medusa* (1818/19) lesen, das ebenfalls auf ein historisches Ereignis anspielt: Den Untergang einer französischen Fregatte, welche die ehemalige französische Kolonie Senegal wieder in Besitz nehmen sollte und vor der afrikanischen Küste 1816 auf einer Sandbank unterging. Der Kapitän, seine Offiziere und die Beamten setzten sich in Rettungsboten von dem Wrack ab und überließen den Rest der Mannschaft ihrem Schicksal auf einem Floß, das notdürftig zusammengezimmert war. Die grauenhaften Szenen, die sich auf dem Floß abgespielt haben – von den 150 Ausgesetzten überlebten nur 10 das Desaster – sind von Géricault in schonungsloser Detailtreue in düsteren Farben ausphantasiert, wobei sich der Maler weniger für die politische als für die menschliche Dimension des Geschehens interessiert.<sup>18</sup> Die im Überlebenskampf miteinander ringenden Körper stehen im Zentrum des Bildes. Ganz anders stellt sich die Situation bei Friedrich dar. Sein im Vergleich zu Géricault kleinformatiges Bild spielt *nach* dem Untergang, es ist menschenleer, eine eiskalte Natur dominiert die Szenerie. Es gibt im verstörend hellen *Eismeer*-Gemälde – im Gegensatz zu Géricaults düsterer Körperstudie – jedoch auch hoffnungsvolle Momente, auf die Rautmann in seiner Deutung hingewiesen hat:

*Die Erscheinung des Eises als steinige Substanz in der Nähe und gläserne in der Ferne trägt zur ambivalenten Bedeutung von Scheitern und Hoffnung bei. So enthält das Bild zerstörter und vereister Natur Merkmale der vereisten gesellschaftlichen Realität, wie es auch solche eines utopischen Gegenbildes mit sich führt.*<sup>19</sup>

Der auffällige Kontrast zwischen dem lichten Blau des Himmels und den massiven weißlichen Eisflächen verleiht dem Bild seine besondere Stimmung, die beim Betrachten unterschiedliche Reaktionen hervorrufen kann. Das Blau des Äthers,

---

16 Rautmann, S. 29.

17 Vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt/Main 1979.

18 Michael Imhof: *Géricault. Meisterwerke im Großformat*. Leipzig 2014. Siehe auch Franzobel: *Das Floss der Medusa. Roman einer wahren Begebenheit*. Wien 2017.

19 Rautmann, S. 41.

der die Eisberge am Horizont in ein durchsichtiges bläulich-weißes Licht taucht, lässt sich als Referenz auf die Hochschätzung der Farbe Blau in der Romantik lesen, zugleich erinnert die kristalline Durchsichtigkeit der Eisberge im Hintergrund an phantastische Eispaläste, die Assoziationen an einen Schlüsselroman der Romantik wecken. Im *Heinrich von Ofterdingen* (1802) von Novalis beschwört Klingsohr in seinem Märchen das Bild einer vereisten Stadt und schwärmt von den „Eis- und Schneebäumen“, den „Kristallpflanzen“ im Garten sowie einem „Springquell [...], der zu Eis erstarrt“ ist.<sup>20</sup> Diese eisige Szenerie verwandelt sich bei Novalis jedoch sehr schnell, während sich im *Eismeer* bei Friedrich die Hoffnung auf Erwärmung allein mit der Farbe Blau verbindet, die hier einen epochal anmutenden Konflikt mit der Farbe Weiß ausficht. Als „Sehnsuchtsfarbe“<sup>21</sup> verweist Blau auf die Romantik, Weiß als Symbol des Erhabenen dagegen auf die Aufklärung. Nicht zuletzt aufgrund dieser Doppel-, bzw. Mehrdeutigkeit ist *Das Eismeer* – nach einer langen Phase der Unterschätzung und Missachtung im 19. Jahrhundert – im 20. und 21. Jahrhundert zu einem Schlüsselbild der Moderne avanciert, an dem sich Autoren und bildende Künstler gleichermaßen abarbeiten, sei es indem sie an die politischen und ästhetischen Kontexte anknüpfen oder die polaren Momente hervorheben, die in dem Bild aufbewahrt sind. Die Beobachtung des französischen Bildhauers D’Angers, dass die Gemälde von Friedrich „Dichtungen“ gleichen würden<sup>22</sup>, verweist auf die engen Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen Literatur und Malerei, die im Folgenden an einigen Beispielen verfolgt werden soll.

## **HOHE BREITENGRADE (1984) VON ALFRED UND GISELA ANDERSCH**

Caspar David Friedrich war nie in der Arktis, nicht einmal nach Island hat er es geschafft. Ihm mussten die Reiseberichte von Parry und die darin enthaltenen Stahlstiche genügen, um eine Anschauung vom weißen Norden zu bekommen. Alfred Andersch – fast einhundertfünfzig Jahre später – ist ebenfalls nicht zum Nordpol, immerhin aber bis nach Spitzbergen gekommen.<sup>23</sup> Im August des Jahres 1965 fuhr er an Bord der „Havella“ – einem schon betagten, aber soliden

---

20 Novalis: Dichtungen. Reinbek 1963, S. 171f.

21 Rautmann, S. 39.

22 Rautmann, S. 5.

23 Alfred Andersch: Wanderungen im Norden. Mit 32 Farbtafeln nach Aufnahmen von Gisela Andersch. Olten/Freiburg 1962.

Hochseekutter, der für Fahrten ins Eismeer umgerüstet war – in den Norden, auf Anregung des mit ihm befreundeten Ernst Jünger, der diese Reise bereits einige Zeit zuvor gemacht hatte.<sup>24</sup> Über die Gründe für seine Reise in den Spuren des bewunderten Dichters schweigt Andersch. Er konzentriert sich in seinen „Nachrichten von der Grenze“ – so der Untertitel des Berichts – ganz auf die Bestandsaufnahme dessen, was er sieht.<sup>25</sup> Kurze Sätze, die häufig nur aus einem Wort bestehen, erinnern an Notate, die alles Erzählerische vermeiden. Die Sprache nähert sich der Kargheit der Landschaft an, die nur aus wenigen „Zeichen“ (S. 146) besteht, die Andersch in der Rückschau im letzten Kapitel noch einmal sorgfältig ordnet. (S. 141 – 150) Unter den Zeichen nehmen die „Lokalfarben“ (S. 149) einen besonderen Platz ein. Sie sind nicht nur, wie der Autor bemerkt, in seinem Reisebericht „ausführlich beschrieben“ (ebd.), sie verleihen diesem auch eine spezifische Farbästhetik. Es sind Farben, die wir von Caspar David Friedrichs *Eismeer-Bild* kennen. Von dem „Treibeismeer“ gibt Andersch folgende Beschreibung:

*Ich habe drei Grundkonstellationen seiner farbigen Erscheinung festgestellt. Bei grauem Eisenhimmel war sein Wasser schieferblau, der Schnee seiner Schollen reflexionslos, tot. Wenn man sich nach Norden wandte, wo kein Land mehr zu sehen war, ergaben diese Farben, projiziert auf eine Endlosigkeit, die Metapher der absoluten Leere. [...] Im größten Gegensatz dazu entstand das Bild des arktischen Ozeans, wenn das Firmament einen Zustand höchster Reinheit erreichte. Dann wurden das Blau des Himmels und das Blau des Wassers sich völlig gleich, in dem gleichen durchsichtigen Hellblau, das nur am oberen und unteren Rand sich dunkler färbte, umflossen sie die Konturen strahlender Schnee-Archipel. In solchen Stunden mochte es auch geschehen, daß am nördlichen Horizont der Eisblink aufleuchtete, der Widerschein großer Eisfelder in den Abgründen des Himmels. Doch am seltsamsten illuminierte sich das Meer, wenn eine sehr hohe Wolkendecke über ihm sich langsam auflöste und durch den Stratokumulus das Licht in gebündelten Strahlen drang; dann spielte das Wasser in allen Tönungen zwischen seidigem Oliv und reinem Gold,*

---

24 Jünger hat über diese Reise in seinem Tagebuch berichtet. Ernst Jünger: Sämtliche Werke, erste Abteilung, Tagebücher VI. Bd. 6, Reisetagebücher. Stuttgart 1982, S. 443-502 (Spitzbergen 24. Juli-15. August 1964). In diesem Band befinden sich auch die Aufzeichnungen von einer früheren zweimonatigen Reise im Jahre 1935 (Erstdruck 1943), S. 37-88. Am 10.2.1943 notierte Jünger in seinem Tagebuch: „Die tropischen Feuer sind ausgegoren; nun führt die Fahrt in die Eismeere.“ Zit. nach Walter Kempowski: Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Berlin 1993, Bd. III, S. 516.

25 Alfred Andersch: Hohe Breitengrade oder Nachrichten von der Grenze. Ein Reisebericht mit 48 Farbtafeln nach Aufnahmen von Gisela Andersch. Zürich 1984. Nach dieser Ausgabe werden im Folgenden die Zitate im Text nachgewiesen.

während die Treibeistafeln, die es umgab, doch in einem kalten bläulichen Weiß verharrten, in einer Art von Waschblau. Dieser Gegensatz zwischen einem erregten und einem kühlen Grundton versetzte uns in Spannung, er spiegelte die Dialektik der Erde an ihrer extremen Grenze. (S. 110/1)

Andersch bleibt bei einer solchen Bestandsaufnahme nicht stehen. Das Stimmungsbild beschwört mit der „absoluten Leere“ und „Reinheit“ Metaphern, die auf den Diskurs des Erhabenen verweisen, wird aber vom Autor sogleich durch Reflexion gebrochen:

*Ich weigere mich übrigens, solche Phänomene des Spektrums, wie ich sie hier berichte, als Stimmungen zu bezeichnen; es handelt sich nicht um Stimmungen, durch die wir führen, sondern um objektive farbige Tatbestände, um meßbare Ergebnisse aus Frequenzen und Wellenlängen weißen Lichts. Wenn wir genug hatten von Farben, genug auch von jenem Weiß, in dem sie sich trafen und auflösten, richteten wir unsere Blicke auf einige schwarze Tafeln in der Form von Trapezen, die im Osten und Norden aufgerichtet waren, als Zeichen dafür, daß es auch Welten ohne Licht gibt. Entlang der Packeisgrenze näherten wir uns den Sieben Inseln, als wüßten wir, daß in solchen Monolithen der Finsternis und der Reflexion auch aller Schein und Widerschein endet: dieser ganze von Farben, von Licht schwätzende, redende, singende Stern. (S. 111)*

Alle Farbigkeit endet in Weiß oder Schwarz. Dieses Resümee ist weniger als farben-theoretische Reflexion denn als melancholischer Befund zu werten. Die „Aus-fahrt“ (S. 19) in den Norden ist eine Reise in eine Welt, die durch klare Gegensätze geprägt ist. Schwarz und Weiß sind die Grundfarben, auf die Andersch immer wieder stößt. Die kleinen schwarzen Vögel, die im Meer schwimmen und neben der Eisgrenze fliegen, regen ihn zu einem Gedicht über „Schwarzes Geflatter in einer grenzenlosen und kalten Einöde“ (S. 113) an. Er versucht, die „Essenz des Nordens“ (S. 112) in Worte zu fassen, indem er den Namen des Vogels in verschiedenen Sprachen untereinanderschreibt:

*krabbentaucher  
plautus alle  
alkekonge  
little auk  
black guillemot  
spitsbergenteist  
uria grille  
gryllteist (Ebd.)*

Zweifellos spielt ein solches Wortgedicht nicht nur mit dem „onomatopoetischen Reiz“ (ebd.), der von Namen ausgeht, sondern es kann auch als Ausdruck einer Schreibhemmung gelesen werden, die jeden Autor vor einer weißen Seite, vor einem leeren Blatt befallen kann. In seinem Aufsatz *Shining oder: Die weiße Seite* stellt Thomas Macho die Fragen: „Was sieht der Autor, der sich plötzlich nicht mehr autorisieren kann? Was stellt sich dem Wunsch in den Weg, das glänzende Weiß mit Zeichen und Buchstaben, dunklen Spuren im Schnee, zu durchlöchern? Worin besteht die Botschaft der marginalen Verschiebung, die das ‚write‘ ins ‚white‘ konvertiert?“<sup>26</sup> Macho macht damit auf die Zusammenhänge zwischen dem Schreiben und der Faszination und der Beängstigung aufmerksam, die von weißen, unbeschriebenen Flächen auf Künstler seit jeher ausgegangen sind. Wie der Maler vor der weißen Leinwand ist auch der Schriftsteller vor dem weißen Blatt – das sich heute zumeist in einen Bildschirm verwandelt hat – mit sich allein und auf die eigene Imagination und Kreativität angewiesen, um die weiße, leere Fläche zu füllen. Von ähnlichen Gefühlen werden übrigens auch Polarforscher befallen, wenn sie in Gegenden vorstoßen, die vor ihnen noch kein Mensch betreten hat. In ihren nachträglichen Reiseberichten versuchen sie, das ‚white‘ ins ‚write‘ zu überführen. Auf der anderen Seite besitzen Reisen in das Eis gerade für Schriftsteller<sup>27</sup> aber auch für Fotografen<sup>28</sup> einen ganz spezifischen Reiz, weil sie hier eine ‚Leere‘ und eine Schwarz-Weiß Konstellation vorfinden, welche die Imagination herausfordern.

Bei Andersch finden sich neben Momenten der Faszination immer wieder Verweise auf eine tiefgreifende Sinn- und Lebenskrise, die durch vielerlei ausgelöst sein mag.<sup>29</sup> Die melancholische Stimmung, die sich in der Beobachtung von Schwarz-Weiß-Gegensätzen niederschlägt, wird verstärkt durch die Gesellschaft auf dem Schiff. Neben den wenigen Lebenden, die aber zum Teil auch schon an Untote erinnern, wie der Skipper Haakon, dessen steifes Bein sofort eine

---

26 Thomas Macho: *Shining oder: Die weiße Seite*. In: *Weiß*. Hg. von Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel. Frankfurt/Main 2003, S. 17.

27 Wie stark die Literatur die Spannung zwischen Schwarz und Weiß produktiv macht, zeigt der Band: *Schwarz Weiß Gedichte*. Mit Illustrationen von Ulrichadolf Namislow. Hg. von Gabriele Sander. Stuttgart 2009.

28 So setzt der Schweizer Fotograf Marco Paoluzzo in seinen Arbeiten über die Polargebiete ausschließlich auf Schwarz-Weiß Kontraste. Marco Paoluzzo: *terraborialis*. Bern u.a. 2010. Siehe auch Gerry Johansson: *Antarktis*. Stockholm 2014, der ebenfalls ausschließlich in Schwarz-Weiß fotografiert.

29 Vgl. Stephan Reinhardt: *Alfred Andersch. Eine Biographie*. Zürich 1990, dort vor allem das Kapitel 20: „Eisbären und Walroß“, S. 396-418.

Assoziation an Captain Ahab in Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) hervorruft (S. 14, 28), oder der völlig verstummte Schiffsjunge (S. 28), ist der Autor von Toten umgeben: von den Heroen der Polfahrt, von ihren Berichten und Bildern, die er gelesen oder zur Lektüre mitgenommen hat. Zu Beginn seiner Reise in Oslo hat Andersch zur Vorbereitung das norwegische Polarinstitut besucht, wo er u.a. eine „tausendbändige Sammlung von Büchern über die norwegische Arktis“ (S. 17) vorfindet.<sup>30</sup> Als Reisender nach den großen Polareroberungen fühlt er sich als Nachfahre einer Generation von Männern, deren Spuren sich vor allem in Büchern und Stichen, aber auch in den tiefgefrorenen Resten ihrer Expeditionen in Schnee und Eis erhalten haben. Unter diesen Heroen nimmt Parry, den wir schon von Friedrich kennen, einen Ehrenplatz ein. Andersch bezieht sich jedoch nicht auf dessen erste desaströse Fahrt von 1820/21, sondern auf die von 1827, von der Parry in seiner *Narrative of an Attempt to Reach the North Pole* (1828) berichtet hat. Von dieser Reise ist Andersch so fasziniert, dass er einen originalen Stahlstich aus dem Buch mit an Bord des Schiffes genommen hat. Wie diese Kostbarkeit in die Hände des Autors gelangt ist, bleibt sein Geheimnis (S. 85), das Bedauern, dass er „hundert Jahre zu spät auf die Welt gekommen“ (ebd.) ist, enthält er den Leser/innen jedoch nicht vor. Dieses Bedauern drückt sich in vielen Passagen des Reiseberichtes aus, zum Beispiel an einer Stelle, wo er Friedrich und Parry in einem Atemzug nennt:

*Was hat die Welt verloren, seitdem es keine Segelschiffe mehr gibt! Wenn man es genau wissen will, muß man sich Caspar David Friedrichs Hafen von Greifswald ansehen. Oder einfach nur eine der Gravüren in Captain Parrys Werk. Man soll dem Vergangenen nicht nachtrauern. Ich traure dem Vergangenen nach.* (S. 86)

Melancholisch referiert Andersch die Namen der Männer, in deren Spuren er sich befindet:

*Wenn man es recht bedenkt, so sind in die Eiswüste um den Pol eigentlich nur ein paar Männer eingedrungen, und nur zwischen 1827 und 1909. Parry, Nares, Greely, Nansen, der Herzog der Abruzzen, der Leutnant Cagni, schließlich Peary, der den Pol erreichte, Papanin, der sich am Pol zwei Jahre gemütlich einrichtete, jedoch mit Hilfe von Flugzeugen, was nicht mehr zählt. Auch Amundsens Notlandung im Eis, 1925, zählt nicht mehr,*

---

30 Zum Zusammenhang von Bibliotheksreisen und realen Reisen vgl. Bettine Menke: Die Polargebiete der Bibliothek. Über eine metapoetische Metapher. In: DVJs 74 (2000), H. 4, S. 545-599.

*höchstens die Art, wie er sich daraus befreite. Danach blieb die Wüste leer. Sie wird überflogen: das gilt nicht. (S. 87)*

Auch wenn die Liste unvollständig ist, sie zeigt, dass der Besuch von Andersch in der Polarbibliothek in Oslo nicht vergebens war. Er kennt sich bestens aus und weiß, dass er in der illustren Schar seiner Vorgänger nicht mithalten kann:

*Jetzt liegt dort unten nicht mehr die „Hecla“ [Parrys Schiff, I.S.], nur noch die „Havella“. Auch die „Havella“ sieht aus wie ein Segelschiff, aber sie ist keines mehr, sondern nur ein kleiner Dieselmutter. Immerhin könnte sie mit ihren Segeln noch vorankommen, wenn die Maschine einmal ausfiele. Sie ist ein einsames Schiff in einem leeren Meer. (Ebd.)*

Auf der anderen Seite führt ihn seine Reise immerhin an eine „Marmorklippe“ (S. 87)<sup>31</sup>, auf der er eine „brennend rote“ (ebd.) Flechte entdeckt, die möglicherweise vor ihm bereits Captain Parry betrachtet hat, wenn er Abends auf dem Crozier Point spazieren gegangen ist.<sup>32</sup> Jünger lässt seinen Protagonisten von „roten Schlangen“ berichten, die aus „den Klüften der Marmorklippen“ hervorzüngeln.<sup>33</sup> Im Bild der roten Flechte überblendet Andersch die Erinnerungen an Parry und Jünger mit seinen eigenen Erfahrungen in der Arktis. Auch wenn Andersch in seiner „Typologie der Polarforschung“ (S. 143) auf manche Sonderlinge und Melancholiker hinweist, das Bild von Parry bleibt ungetrübt. Er und Nansen sind die beiden Heroen, die dem Autor am nächsten stehen. Ihre Bedeutung liegt für ihn darin,

*[...] daß sie, indem sie ein paar historische Augenblicke lang die Grenze überschritten, gezeigt haben, wie unverletzbar der Raum jenseits der Grenze in Wirklichkeit ist. Sie haben kein Tabu gebrochen. Sie wollten in das letzte Geheimnis der Erde eindringen, gewiß, aber als sie feststellten, daß es aus einer weißen Endlosigkeit bestand und aus nichts sonst, daß es so wenig enthält wie eine Cella, zogen sie sich schweigend zurück. (S. 118)*

---

31 Hierin kann man durchaus eine *Hommage* auf das Buch *Auf den Marmorklippen* (1939) von Ernst Jünger sehen, mit dem Andersch befreundet war.

32 Fast ein halbes Jahrhundert nach Andersch begibt sich die kanadische Künstlerin Leanne Shapton in die Arktis. Neben den Überresten der Franklin-Expedition (1845) interessiert sie sich vor allem für die „Farben der Arktis“. *Zeit-Magazin* (11.1.2018), S. 15-32. Vgl. auch Sarah Kirsch: *Islandhoch*. Göttingen 2002. Die Autorin hat Island 1992 bereist und ihre Eindrücke in Tagebucheinträgen und erstaunlich farbenfrohen Aquarellen festgehalten.

33 Ernst Jünger: *Auf den Marmorklippen*. Stuttgart 1980, S. 13.

Das Bild der „weißen Endlosigkeit“ und der Verweis auf die „Cella“, den Teil des Tempels, der eigentlich das Kultbild enthält, markieren noch einmal die Bedeutung von Weiß für den Text. Es ist Ausgangs- und Schlusspunkt einer Suche, die zu keinem Ende kommt.

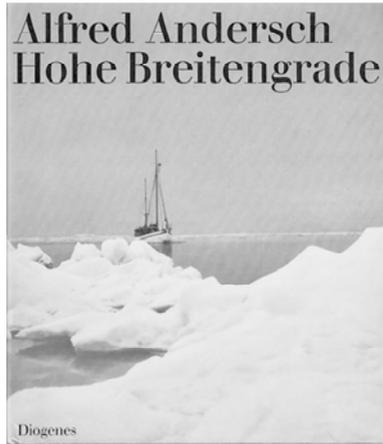


Abb. 2: Alfred Andersch: *Hohe Breitengrade*, Titelbild

Alfred Anderschs Reisebericht *Hohe Breitengrade* besteht aber nicht nur aus Wörtern und Sätzen, ihm sind in Anlehnung an Parrys Reisebericht 48 Farbtafeln beigegeben, die nach Aufnahmen von Gisela Andersch entstanden sind. Sie hat ihren Mann begleitet. Im Text erscheint sie unter dem kryptischen Namen Åsa und verweist damit auf eine Figur des Nordens und überdies auf die Bezeichnung für Filmempfindlichkeit.<sup>34</sup> Eine ihrer Aufnahmen fungiert als Titelbild des Buches. (Abb. 2) Sie ist vom Eis her aufgenommen und zeigt die „Havella“ an der Packeisgrenze. Die Blickrichtung ist dieselbe wie in Caspar David Friedrichs Gemälde, die „Konfliktstruktur“, von der Rautmann in Hinsicht aus Friedrichs *Eismeer* gesprochen hat, ist jedoch entschärft. Wir sehen ein intaktes Schiff, das von frisch gefallenem Schnee überzogene Eis im Vordergrund wirkt ebenso wenig

---

34 Gisela Andersch ist Malerin. Zu dem komplizierten Verhältnis des Künstlerehepaars finden sich viele Hinweise in der Biographie von Reinhardt (vgl. Anm. 29). Gisela Andersch hat zahlreiche Buchumschläge für die Werke ihres Mannes gestaltet. Alfred Andersch hat sie als Künstlerin in seiner Publikation *Einige Zeichnungen* (1977) gewürdigt.

bedrohlich wie das graublauere Meer und der Himmel, die ineinander übergehen. Es ist ein Bild der Stille und Kälte, aus dem – ungeachtet des Schiffes – das Leben entweichen zu sein scheint. In Anderschs Reisebericht wird nicht nur die Entstehung des Fotos (S. 108), sondern auch die Nachgeschichte erzählt. Nachdem Åsa aus der Perspektive der Eisküste das Schiff fotografiert hat, verliert sie bei einem Spaziergang in der weißen Wüste die Orientierung. Sie meint, sich in einem weißen Labyrinth zu befinden, aus dem es keinen Ausgang gibt. Erst als sie zwischen zwei Eisskulpturen die Spitzen des Großmastes der „Havella“ sieht, findet sie den rettenden Weg zum Schiff zurück.

Von solchen Gefährdungen bleibt der Autor verschont, er ist vorsichtshalber an Deck geblieben. In der nachträglichen Beschreibung werden die elementaren Verunsicherungen seiner Frau durch das Weiß<sup>35</sup> jedoch zu seinen eigenen. Auch eine weitere Gefährdung erlebt der Autor nur aus zweiter Hand: In der Nacht gerät die „Havella“ in Treibeis. Der Kapitän, „der dafür bekannt ist, daß er niemals etwas riskierte“ (S. 135), kann der Versuchung nicht widerstehen, eine Umrundung der Parry-Insel zu wagen – vielleicht um Åsa zu imponieren, wie der Autor argwöhnt. Åsa ist die einzige an Bord, die die bedrohliche Situation miterlebt, die – anders als auf Friedrichs *Eismeer*-Bild – jedoch glimpflich ausgeht. Åsa verdankt diesem gefährlichen Abenteuer eine überwältigende Erfahrung, die der Ehemann nachträglich in eine an Novalis erinnernde Eisphantasie überschreibt:

*[...] Åsa nahm wahr, wie sie unter dem noch immer blauen Himmel der arktischen Nacht zu Glas wurde. Sie fror nicht. Sie hielt sich jenseits des Gefühls auf, das man Kälte nennt. [...] Entzückt betrachtete sie den Großmast und seine Takelung, der sich gleich ihr, mit Eis überzogen hatte. Die Gegenstände wurden zu reinen Formen, Metamorphose. Überzogen sein von einem Netz aus hexagonalen Symmetrien. Oder vielleicht nur von einer amorphen Masse, die durch die Erstarrung einer Schmelze entsteht. Gläsern stehen, auf einem Schiff aus Glas, dachte Åsa. Niemals verwesen. Höchstens zerbrechen, wie Reisig. Oder wie Eis.* (S. 134/5)

Ein anderes mystisch aufgeladenes Erlebnis aus dem Eismeer wird aus der Auto-renperspektive wiedergegeben:

*Weiß dämmt die „Havella“ über dem weißen Feld zu Füßen des schwarzen Bergs der Parry-Insel. [...] Die Farben der Welt sind blau, schwarz, weiß, golden. Die Welt ist aus Email, aus einer Glasmasse, die über Metall fließt. Nur gegen den Pol zu ist der Horizont*

---

35 Vgl. Juliane Vogel: Mehlströme/Mahlströme. Weißleinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Weiß (Anm. 26), S. 167-192.

*dunkel. Einmal hebt eine Kugelrobbe ihren kleinen schwarzen glänzenden Kopf aus dem Wasser, taucht dann wieder weg. Ein winziges Plätschern. Lautlosigkeit. Nichts als hin und wieder ein sprödes Klingeln, ein Klimpern. Das Eis klingelt. Luftbläschen im Eis platzen auf, wenn es schmilzt. Eine Eis-Zimbel. Oder: jemand rührt ganz vorsichtig an die hohen Register einer Celesta, und die Himmlische klingt. Man kann sie nur hören, wenn es ganz still ist. Es ist ganz still. Achtzig Grad fünfundvierzig Strich nördlicher Breite. (S. 140)*

Der Ton der Erhabenheit, der sich bereits im Titel der Reiseerinnerungen ankündigt, ist unüberhörbar. Er scheint gesteigert durch synästhetische Empfindungen, in denen Farben und Töne eine harmonische Einheit bilden, die des Menschen nicht bedarf bzw. ihn nur als Zuschauer oder Zuhörer duldet. In dem Abschnitt „Nachschrift oder Ästhetische Flaschenpost“ (S. 156–159) hat Andersch eine Botschaft hinterlassen, die der des namenlosen Kapitäns aus Friedrichs visionärem Bild gleicht, wo eine aufgeschlagene Seite des Logbuchs den Hinweis auf „die außerordentlichsten Naturschauspiele“ enthalten sollte, „die sich der Mensch vorstellen könnte.“<sup>36</sup> Auch Andersch ist von der Schönheit der Arktis überwältigt. Der absolute Gegensatz zwischen „Naturschönem“ und „Kunstschönem“, von dem Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*<sup>37</sup> gesprochen hat, löst sich für ihn unter dem Eindruck seiner arktischen Reise auf. Wichtig ist es für Andersch, eine Sprache zu finden, welche die Wirkungen des Naturschönen auf den Betrachter beschreiben kann. In Carl von Linnés *Lappländische[r] Reise* (1732), in Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur* (1808) und in Charles Darwins *Reise eines Naturforschers um die Welt* (1844) findet er Passagen, die ihm zeigen, statt das es Autoren gibt, die sich dem „rein Phänomenalen ihrer Gegenstände gegenüber nicht sprachlos verhalten“ (S. 158) haben. An einer anderen Stelle weist Andersch auf das Buch einer Autorin hin, die für ihn aber offensichtlich in einer anderen Liga spielt als Linné, Humboldt oder Darwin:

*In dieser Gegend, nur etwas weiter nördlich, am Gråkhuken, muß die Hütte des deutschen Jägers Karl Ritter gestanden haben. Seine Frau hat den Winter 1936/37 dort mit ihm verbracht und diesem Aufenthalt verdanken wir die einzige Schilderung der Form- und Lichtphänomene der Polarnacht, die wir besitzen [...]. Was keiner der Forscher, Wissenschaftler, Groß-Touristen, auch Nansen nicht beschrieben hat [...], das erfahren wir aus dem Buch dieser Frau: wie es sich anhört, wenn das Packeis auf die Küsten läuft, daß ein*

---

36 Rautmann, S. 19.

37 Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: ders.: *Werke* in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845. Frankfurt/Main 1970. Bd. 1, S. 127-385.

*Blizzard sich anfühlt wie eine Schneewand, daß die Stunden nach einem solchen Schneesturm sich in den reinsten Tönen des Blaus abspielen. Zwar schwärmt diese Frau, aber sie schwärmt präzise. Wann wird einmal eine Geschichte der naiven Literatur geschrieben werden?* (S. 56, 73)<sup>38</sup>

Der explizite Verweis auf das Buch *Eine Frau erlebt die Polarnacht* (1938) von Christiane Ritter<sup>39</sup> ist vielleicht als eine – wenn auch etwas missglückte – Referenz von Andersch auf die eigene Frau zu verstehen, die ihren Mann ebenfalls auf seiner nordischen Reise begleitet und sich als Bildkünstlerin kreativ mit ihren eigenen Erfahrungen auseinandergesetzt hat. (Vgl. Kap. 7: Polarfrauen) Insofern erstaunt es, dass Andersch die Aquarelle und Federzeichnungen von Christiane Ritter nicht erwähnt. Diese machen den besonderen Reiz des Buches aus und haben sicherlich zu dessen fortdauerndem Erfolg beigetragen. Interessant ist der Verweis auf das Buch von Ritter gerade wegen seiner Kombination von Text und Bild, die auch Andersch für seine Publikation wählt. Diese Verbindung von Text und Bildern – ein Phänomen, das sich bei einer Vielzahl von Polarberichten findet – scheint darauf zu verweisen, dass die Autoren unter dem Eindruck „der außerordentlichsten Naturschauspiele“ ihre Wahrnehmungen doppelt einzufangen suchen. Text und Bild treten in einen gegenseitigen Beglaubigungszusammenhang, in dem die alte Laokoon-Kontroverse über das Verhältnis von Malerei und Dichtung in der Nachahmung der Natur aufscheint. Auch Anderschs Reisebericht setzt auf die Kombination von Text und Bild, wobei diese – anders als bei Ritter, die Autorin und Illustratorin in Personalunion ist – einer geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung folgt, in der die Autorschaft des Mannes unangetastet bleibt. „Sie macht etwas im Raum, ich in der Zeit“<sup>40</sup> – mit diesen Worten hat Andersch die ambitionierte, nicht immer spannungsfreie Partnerschaft mit seiner Frau einzufangen versucht. Als Autor sind Andersch in seinem Reisebericht vor allem die Passagen gelungen, wo er der Faszination nachspürt, die für ihn von den endlosen, glänzend weißen Flächen ausgeht, und die Schwierigkeiten thematisiert, die ihm die Beschreibung der „Farben des Eises“<sup>41</sup> bereitet.

38 Die irritierende Seitenangabe ergibt sich durch die dazwischen geschobenen Fotos von Gisela Andersch.

39 Christiane Ritter: *Eine Frau erlebt die Polarnacht*. Berlin 1938. Dieses Buch hat zahlreiche Neuauflagen erlebt, die 22. Auflage erschien 2009.

40 Reinhardt, S. 576.

41 Vgl. Audrey Schulman: *Die Farben des Eises*. Roman. Aus dem Amerikanischen von Michaela Link. Frankfurt/Main 1995. Das Titelbild besteht – wenig überraschend – aus einem ins bläulich-weiß verfremdeten Ausschnitt von C. D. Friedrichs *Eismeer*. – Auf

Die Fotografien von Gisela Andersch bilden eine zweite Ebene des Buches, sie können auch ohne den Text ihres Mannes bestehen. Sie gehören in den Fundus der Arktis/Antarktis-Fotografien, die spätestens seit dem 21. Jahrhundert ein eigenes Genre bilden<sup>42</sup> und nicht nur auf die „Arctic Spectacles“<sup>43</sup> im 19. Jahrhundert zurückverweisen<sup>44</sup> – von denen Friedrichs *Eismeer* nur das prominenteste Beispiel ist –, sondern auch an die frühen Antarktis-Fotografien von Frank Hurley anschließen, die dieser von der Shackleton-Expedition zum Südpol im Jahre 1914 gemacht hat.<sup>45</sup> Noch beeindruckender sind die Bilder von Scotts *Terra Nova*-Expedition (1910-12), die von dem begleitenden Fotografen Herbert Ponting stammen.<sup>46</sup>

## **EISBERGE BEI GERHARD RICHTER (1981) UND ROBERT LONGO (2016/7)**

In der Gegenwart sind die Reiseberichte von Parry oder die Aufzeichnungen von Andersch nur noch einem kleinen Kreis von Polar-Begeisterten oder Literatur-

---

einen ähnlich verfremdeten Ausschnitt von Friedrichs Gemälde greift auch Hans Christoph in seinem Buch: *Elf Arten, das Eis zu brechen*. Frankfurt/Main 2016 zurück. Es handelt sich um autobiographische Aufzeichnungen, die durch Polar-Erlebnisse gerahmt werden.

- 42 Siehe insbesondere Olaf Otto Becker: *Broken Line. Greenland 2003-2006*. Ostfildern 2007; Simone Sassen: *Ultima Thule. Eine Reise nach Spitzbergen*. Mit einem Essay von Cees Nooteboom. München 2008; Tina Itkonen: *Avanaa. Photographs of Greenlandic Landscapes*. Heidelberg und Berlin 2014; Stefan Hunstein: *Im Eis*. München 2015. Im Gegensatz zu Marco Paoluzzo, der ausschließlich in Schwarz-Weiß fotografiert (vgl. Anm. 28) setzen die hier genannten Künstler/innen – ebenso wie Gisela Andersch vor ihnen – auf einen behutsamen Umgang mit der Farbe.
- 43 Siehe Russell A. Potter: *Arctic Spectacles. The Frozen North in Visual Culture, 1818-1875*. Seattle und London 2007, der insbesondere auf die populären arktischen Panoramen eingeht, aber sich auch mit Friedrichs Bildern beschäftigt.
- 44 Siehe Louisiana Museum of Modern Art (Hg.): *Arctic*. Esbjerg 2013. Dieser Katalog enthält zahlreiche Beispiele ‚arktischer‘ Malerei aus dem 19. Jahrhundert und rekurriert dabei auch auf C.D. Friedrich, S. 18-22.
- 45 Siehe Caroline Alexander. *Die Endurance. Shackletons legendäre Expedition in die Antarktis*. Berlin 1998, das eine Vielzahl von Hurleys Aufnahmen enthält.
- 46 Captain Scott, *s Antarctic Expedition 1910-1913. The Photographs of Herbert Ponting*. Cambridge 2009.

Interessierten bekannt, das *Eismeer* von Caspar David Friedrich dagegen ist zu einer weltweiten Ikone geworden, auf die Künstler/innen bis heute produktiv reagieren.<sup>47</sup> Dabei beziehen sie sich – wie z.B. Klaus Staeck in seinen Fotomontagen vom Brandenburger Tor mit Friedrichs Gemälde (vgl. Kap. 10: Eiskalte DDR) oder Tatjana Doll in ihren farbigen Übermalungen von Friedrichs *Eismeer* (2016)<sup>48</sup> – direkt auf das Gemälde von Friedrich zurück. Bei anderen Künstlern sind die Bezüge versteckter, wie in den Arbeiten von Gerhard Richter und Robert Longo, die dennoch deutlich in der Friedrich-Tradition stehen.

Gerhard Richters Bild *Eis* (1981) ist von den Maßen her (70 x 100 cm) etwas kleiner als Friedrichs *Eismeer*. Wie dieses ist es mit Öl auf Leinwand gemalt, aber es erinnert mehr an ein unscharfes Foto als an ein Gemälde. (Abb. 3) Es setzt sich bewusst ab von der fotorealistischen Genauigkeit, die das *Eismeer* prägt, wie auch von der Schärfe, um die sich Fotografen bemühen.



Abb. 3: Gerhard Richter: *Eis*

---

47 Selbstverständlich gibt es auch eine Auseinandersetzung mit Eis und Schnee, die unabhängig von Friedrichs Werk stattfindet, wie z.B. bei Heinz Mack, der spektakuläre Installationen im Eismeer aber auch in der Wüste gemacht hat. Vgl. Heinz Mack: Licht der Wüste. Licht des Eismeer. Ostfildern 2001. – Die Faszination durch die Polargebiete geht häufig einher mit der Faszination durch die Wüste, worauf bereits der Begriff ‚Eiswüste‘ einen Hinweis liefert. Siehe Anton Escher und Thomas Koebner (Hg.): Todeszonen. Wüsten aus Sand und Schnee im Film. München 2009.

48 Tatjana Doll: Neuer Weltatlas. Ausstellung in der Berlinischen Galerie 2016. Bezugnehmend auf Schlüsselwerke der Kunstgeschichte setzt sich Doll am Beispiel von Friedrichs *Eismeer* mit Phänomenen der Massenkultur auseinander, für ihre Arbeiten erhielt sie 2016 den Hannah-Höch-Förderpreis.

In Richters verschwommenem Bild, dessen Vorlage sich in seinem *Atlas* befindet, in dem er seit 1962 kontinuierlich Fotos, Collagen und Skizzen sammelt<sup>49</sup>, gibt es keine Verweise auf Menschen, weder ein intaktes noch ein zerborstenes Schiff deuten auf Lebendiges oder ehemals Lebendiges. Richters Bild ist völlig von Menschen und Gegenständen entleert, das leuchtende Blau des Himmels bei Caspar David Friedrich ist einer milchig graubraunen Fläche gewichen, in der Himmel und Erde verschmelzen. Der Betrachter schaut von einer erhöhten Perspektive auf die Szene, die vom Maler wie ein willkürlich gewählter Ausschnitt präsentiert wird.

Das auf der Mittellinie schwimmende Treibeis und die bläulich-weißen, flotterenden Eisberge sind anders angeordnet als bei Friedrich. Im Hintergrund erkennen wir zwei kompakte Eisschollen, im Vordergrund zwei kleinere wolkige Eisformationen, deren Schatten sich im Meer auflösen. Das Weiß auf dem Bild ist matt und gedämpft, es fehlt an Licht, das es zum Glänzen und Gleißeln bringen könnte. Man zögert, von einer Weiß-in-Weiß-Malerei zu sprechen, dafür ist das Weiß durch Grau-, Ocker- und Blautöne zu deutlich in seiner Klarheit und Leuchtkraft gebrochen. Dem Bild fehlt – trotz seiner Stille – die erhabene Dimension. Vom Eis geht kein Schrecken aus. Statt eine heroische arktische Landschaft zu beschwören, konzentriert sich Richter ganz auf das Farbenspiel des Eises und befreit auf diese Weise das Weiß aus dem überdeterminierten Bedeutungsgefüge, in dem es über Jahrhunderte hinweg eingezwängt gewesen ist. Damit markiert das Bild einen Abschied vom aufklärerischen Diskurs, in dem das Weiße, Reine, Absolute und Heroische eine problematische Allianz eingegangen waren. Zugleich ist es eine Absage an eine Fotografie, die sich in sehr direkter Weise mit den gegenwärtigen ökologischen Veränderungen und dem weltweiten Klimawandel auseinandersetzt.<sup>50</sup> Das heißt nicht, dass Richters Bild keine politische Lesart zulässt, ganz im Gegenteil. Wie Friedrichs visionäres Bild aus der Arktis hat auch Richters Gemälde eine politische Dimension. Indem Richter sich für die Malerei entscheidet, diese durch Unschärfe<sup>51</sup> verändert und durch neue Techniken weiterführt, schärft er den Blick für die Bedeutung der Kunst in der Wahrnehmung der Welt. Es geht ihm nicht um Abbildung von Realität, sondern – wie Friedrich – um eine Vision. Richter verwandelt das ‚Naturschöne‘ in das ‚Kunstschöne‘ ohne es ins

---

49 Gerhard Richter: *Atlas*. Hg. von Helmut Friedel. Köln 2006. Das Foto, das dem Gemälde zur Vorlage diente, ist Teil der Grönland-Serie (1972).

50 Siehe Nadine Barth (Hg.): *Verschwindende Landschaften*. Köln 2008. Das Titelbild von Olaf Otto Becker zeigt einen im Wasser treibenden Eisberg.

51 Vgl. Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin 2002.

‚Erhabene‘ zu erhöhen, die Gefährdung und die Flüchtigkeit sind in seinen ‚Eisbildern‘ stets präsent.

Einen ähnlichen, aber im Ergebnis sehr unterschiedlichen Weg in der Auseinandersetzung mit Friedrich geht Robert Longo, dessen Arbeiten jüngst in einer großen Ausstellung in Deutschland zu sehen waren.<sup>52</sup> Auch seine Bilder sind an der Schnittstelle zwischen Fotografie und bildender Kunst angesiedelt. Als Zeichner, der in fotorealistischer Technik Pressefotos sowie ikonographische Werke der Kunstgeschichte in großformatige Kohlezeichnungen überträgt, hat er einen dezidiert politischen Anspruch, wie z.B. seine Bezüge auf Goyas Radierungszyklus *Los Desastres de la Guerra* (1810-1820) oder aktuelle Medienbilder von Flüchtlingen und Kriegsgeräten zeigen. Für unseren Zusammenhang einschlägig ist eine riesige, aus vier Teilen bestehende Kohlezeichnung (304,8 x 510,5 cm), die ohne Titel ist, aber in Klammern den Zusatz *Iceberg for C.D.F.* (2018) trägt. (Abb. 4) Auch ohne diesen Zusatz ist der Bezug deutlich. Longo überträgt Friedrichs *Eismeer* weder in ein anderes Format noch verfremdet er es durch eine andere Technik, seine Zeichnung ist eine sehr eigenständige *Hommage* an ein Schlüsselwerk der Moderne. Dabei konzentriert er sich ganz auf die detailgetreue Darstellung eines Eisbergs, der so groß ist, dass er das seitliche Format der Bildtafeln sprengt und seine Spitze in der zweiten Bildtafel links oben keinen Platz findet.



Abb. 4: Robert Longo: *Iceberg for C.D.F.*

Der Eisberg, der auf der rechten Seite von einer anderen, nicht im Bild sichtbaren Eisformation abgebrochen zu sein scheint, ruht auf einem mehrfach geschichteten

---

52 Proof: Goya, Eisenstein, Longo. Ausstellung in den Deichtorhallen, Hamburg vom 17. Februar- 27. Mai 2018.

Sockel, der in sich brüchig wirkt und Ängste weckt, dass er die Last des Eises nicht mehr lange tragen kann. Longos Eisberg erinnert weniger an Friedrichs hoch aufgetürmte und ineinander verkeilte Eisplatten, sondern eher an spektakuläre Bilder von Eisbergen, wie sie in Fotobüchern und Medien kursieren. Durch das monumentale Ausmaß und die Akribie, mit der Longo seine Zeichnung ausgeführt hat, wirkt die vierteilige Arbeit wie ein Andachtsbild. Es zielt, wie auch andere Arbeiten des Künstlers, auf Überwältigung und arbeitet – zumindest in diesem Fall – einem heroischen Diskurs zu, der sich gleichermaßen auf die arktische Landschaft wie auf den verehrten Meister Friedrich beziehen lässt. Zugleich verweisen die delikatsten Schwarz-Weiß-Abstufungen auf die unendlichen Möglichkeiten eines zeichnerischen Verfahrens, das der Farbe nicht bedarf und sich durch die Langsamkeit der Produktion dezidiert gegen den schnelllebigen Kunstbetrieb der Zeit stellt.<sup>53</sup>

Auch eine weitere großformatige Zeichnung ohne Titel (224,2 x 177,8 cm) zeigt einen Eisberg in Frontalansicht. Sie ist mit dem Zusatz *Wall of Ice* (2016) versehen und bildet den linken Teil eines Triptychons, das zwei weitere Kohlezeichnungen umfasst: Eine Wasserstudie und einen überdimensionierten Christuskopf, der auf Grundlage eines Röntgenbildes von einem Rembrandt-Gemälde entstanden ist. Anders als *Iceberg for C.D.F.*, wo Himmel und Wasser am oberen und unteren Rand noch zu sehen sind, füllt *Wall of Ice* fast das ganze Format, was Konsequenzen für die Wahrnehmung hat. Bei dem Teilstück könnte es sich – wenn man den Zusatz und den minimalen unteren Rand, der Wasser andeutet, beiseite lässt – auch um ein zerknittertes Tuch oder ein zerknülltes Stück Papier handeln, wodurch ein religiöser, bzw. medientheoretischer Diskurs entstünde. Anders als das berühmte Schweiß Tuch der Veronika, welches das Abbild von Christus aufbewahrt<sup>54</sup>, oder das weiße Blatt, das zur Beschriftung auffordert, finden sich auf Longos Zeichnung keine diesbezüglichen Zeichen. Es handelt sich zwar um keine leere, weiße Fläche, aber die Schraffuren und Linien, Einkerbungen und

---

53 Ein ähnlich verausgabender Umgang mit der Zeit findet sich auch in den Arbeiten von Li Trieb, die eine Reihe von Eisbildern mit Bleistift gezeichnet und dabei jeweils vermerkt hat, wie lange sie für die jeweilige Zeichnung gebraucht hat. Im Falle von *Eis VII* (88x88 cm) findet sich die Angabe: 28.2.2011-12:11 bis 6.2.2012-16:40; 42068 Minuten gezeichnete Zeit. Vgl. die Abb. in: *Über Wasser. Malerei und Photographie von William Turner bis Olafur Eliasson*. München 2015, S. 184. Angesichts der Tatsache, dass Trieb mit dem Bleistift arbeitet, sind ihre Formate selbstverständlich kleiner als die von Longo.

54 Vgl. Ewa Kuryluk: *Veronica & Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a „True“ Image*. Cambridge, Massachusetts 1991.

Hervorhebungen erscheinen wie Hieroglyphen der Natur, die sich der Entzifferung durch den Menschen entziehen. Der Christuskopf im Mittelteil, bei dem es sich um keine Reliquie im Sinne des Schweißtuches der Veronika, sondern um das Röntgenbild einer späteren Kunstdarstellung handelt, scheint die Interpretation zu stützen, dass es bei dem Triptychon um eine Reflexion über Zeit, Endlichkeit und Kreativität sowie eine mögliche religiöse Dimension der menschlichen Existenz geht. Wasser und Eis als zwei verschiedene elementare Zustände verweisen auf eine Natur, die das menschliche Leben rahmt. Damit schließt sich der Kreis zu Friedrichs *Eismeer*, wo Wasser und Eis ebenfalls – zumindest auf der Ebene der Malerei – elementare Gegebenheiten sind, in welcher der Mensch nur eine ‚Gastrolle‘ einnimmt, bzw. ein bereits ‚Verschwundener‘ ist.

\*

Die von Friedrichs *Eismeer* ausgehende Literatur- und Kunstrezeption eröffnet ein weitgespanntes argumentatives Feld, in dem einige wesentliche Elemente des aktuellen Kälte diskurses gebündelt sind: Einerseits geht es um Kreativität, medialen Wandel und die Fragilität der menschlichen Existenz im Zeichen einer grandiosen, aber durch den Menschen gefährdeten Natur, andererseits um die Übermächtigkeit einer kunsthistorischen Tradition, in der der Einzelne sich nur schwer behaupten kann. Spannend sind die Allianzen, die dabei entstehen. Caspar David Friedrich rückt in die Position des bewunderten ‚Meisters‘, an dem sich Schriftsteller und Künstler ausrichten, sein vieldeutiges *Eismeer* fungiert als Ikone, in einem fortlaufenden Prozeß der Selbstvergewisserung. Nicht weniger spannend sind die Beziehungen zwischen Realität und Kunst. Caspar David Friedrich nimmt Bezug auf die historische Polarfahrt von William Edward Parry, Alfred Andersch bezieht sich in seinem Reisebericht gleichermaßen auf Parry und Friedrich, während Gerhard Richter und Robert Longo an Friedrich anschließen, in dessen Gemälde die Erinnerungen an die realen Polarfahrten von Parry, die noch vor dem heroischen Zeitalter der Arktis/Antarktis- Eroberungen um 1900 stattgefunden haben, als Subtext aufbewahrt sind. Gesellschaftliche Realität, Kunst und Natur bilden ein imaginäres Dreieck, in dem die Schönheit und der Schrecken des Eises das geheime Zentrum bilden. Auffällig ist, dass dieses Dreieck von Männern bestimmt wird. Das hat nicht so sehr mit der hier getroffenen Auswahl der Beispiele zu tun, sondern mit der Marginalität der Frauen, die im Schatten der ‚Heroen‘ stehen, auch da, wo sie Begleiterinnen der Männer oder selbst Künstlerinnen sind. In den späteren Kapiteln „Kalte Weiblichkeit“ und „Polarfrauen“ wird es schwerpunktmäßig um diese ambivalente Rolle des Weiblichen im Kälte diskurs der Moderne gehen.