

3.1 Ruinenmalerei

Schauen wir zunächst auf die Ruinen im Medium der Malerei. Piranesi betrieb zwar selbst keine Malerei, seine Zeichnungen, Radierungen und Kupferstiche waren jedoch prägend für die Ruinenmalerei insbesondere diejenige Roberts.¹⁵ Neben Pannini hatte Piranesi wohl den größten Einfluss auf Roberts Malerei, weshalb sein Werk noch einmal eingehender vorgestellt werden soll, bevor wir uns Roberts und Friedrichs Ruinenmalerei zuwenden.¹⁶ Es wird ersichtlich werden, dass Friedrichs und Roberts Ruinedarstellungen exemplarisch für entgegengesetzte Inszenierungsweisen der Ruinen stehen, die uns auch bei späteren Darstellungen der Ruinen im Medium Fotografie, Film, Computerspiel sowie den erweiterten und virtuellen Räumen begegnen werden. Während Roberts Ruinen zumeist eine Atmosphäre idyllischer Befriedung dar- und herstellen, erscheinen Friedrichs Ruinen eher unheimlich und befremdlich. Das Spektrum möglicher Erscheinungsweisen der Ruinen vollzieht sich zwischen eben solchen Polen der Harmonie und Disharmonie, Befriedung und Entfremdung, Schönheit und Hässlichkeit, Erhabenheit und Erbärmlichkeit, Heimlichkeit und Unheimlichkeit, Ruhe und Unruhe, anhand derer sich das atmosphärische Erscheinen einzelner Ruinen charakterisieren lässt.

Piranesi, der vor allem auf dem Gebiet der Radierungen und Veduten Berühmtheit erlangte, verfolgte insbesondere ein Hauptanliegen: »der Stadt Rom eine Architektur, eine Gesellschaftsform und einen Lebensstil zurückzugeben, die sich mit jenen der Antike messen können.«¹⁷ Darin liegt seine über bloß wiedergebende Darstellungen im Medium der Radierung hinausweisende Mission einer Verklärung des historischen Roms zu einer Art Utopie oder Idee der Erneuerung und Verbesserung gesellschaftlicher Lebensweisen und Lebensräume.¹⁸ Bei Luigi Ficacci heißt es: »Seine druckgraphischen Blätter machten Dinge auf eine bislang unbekannte und unfassbare Weise »sichtbar«. Was auch immer sie darstellten – sie enthüllten etwas sozusagen Unbekanntes [...]. Seine Stiche stellten eine unbekannte Welt vor, die selbst in der präzisen Wiedergabe eine unerhörte Suggestionskraft besaß.«¹⁹ Durch eine »imaginär überhöhte Wiedergabe« und mittels eines »stürmischen chromatischen Wechselspiels von Licht und Schatten« emotionalisiert und dramatisiert Piranesi im Zuge seiner Ansichten der Stadtlandschaft Roms deren wohlbekanntesten Monumente:²⁰ »Sein Expressionismus, der der Radierung bisher noch nie gesehene Bildqualitäten verleiht, gibt den Monumenten ihre massive Präsenz zurück, auch wenn sie in Trümmern liegen.«²¹ Diese Form des Expressionismus wird insbesondere durch eine Überspitzung von Perspektive und Volumen der Architekturen in ihrer Darstellung erzeugt, wodurch Piranesis Monumente Roms enorme Ausmaße annehmen. Vor allem in Relation zur Darstellung vereinzelter, winzig erscheinender

15 Vgl. Hubert Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967, S. 43–48.

16 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 108.

17 Luigi Ficacci: *Giovanni Battista Piranesi*, Köln 2006, S. 7.

18 Vgl. ebd.

19 Ebd., S. 8.

20 Ebd.

21 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 102.

Menschen wird der überzeichnete Maßstab der gigantischen architektonischen Gebilde deutlich. Die wechselseitige Beeinflussung zwischen Piranesi und Robert zeigt sich beispielsweise an der gemeinsamen Verwendung der sogenannten ›Froschperspektive‹, mittels derer die Gigantomanie der präsentierten Bauwerke noch gesteigert wird.²²

Piranesi emanzipiert sich mit seinen Ruinendarstellungen vom vorgegebenen Ideal der Kunst der griechischen Antike, deren Vorbildfunktion insbesondere aus der zunehmenden Bekanntheit der Theorien Winckelmanns resultiert, der die griechische Plastik zum höchsten ästhetischen Paradigma erklärt.²³ Erst im Zuge sukzessiver Abstandnahmen vom normativen Antikenverständnis wandelt sich auch das Bild der Ruinen. Geschichte und der Bezug zu ihr werden als unterschiedliche Phänomene begriffen, die sich insbesondere im Medium der bildenden Künste reflektieren lassen. Am Beispiel Piranesis zeigt Steinhauser, wie sich im Medium der Kunst ein Paradigmenwechsel vollzog, im Zuge dessen Wissen und Kunst nicht wie zuvor als Einheit verstanden, sondern dissoziiert wurden: »Diese Ausdifferenzierung des Ästhetischen, die sich auf der Ebene der Theoriebildung ja mit Baumgartens Ästhetik als Lehre von der sinnlichen Erkenntnis manifestierte, führte zugleich implizit zu einer Unterscheidung von Geschichte und Erinnerung.«²⁴ Es entsteht ein Bewusstsein dafür, dass die Geschichte im Medium der Kunst *in Szene gesetzt* wird. Im ausgehenden 17. Jahrhundert und der epochemachenden *Querelle des Anciens et des Modernes* stehe Piranesi für das Recht auf Erfindung gegenüber der Autorität der Überlieferung.²⁵ Die antiken Romruinen figurieren bei Piranesi »als heroische Protagonisten einer Geschichtsbühne, die Vergangenheit und Gegenwart imaginativ überblendet und im Bewusstsein eines Zeitsprungs ins Verhältnis setzt [...]«,²⁶ denn bei aller topographischen und archäologischen Genauigkeit seines Stichwerkes zielen seine Darstellungen auf eine neue Betonung der Ausdrucksqualität der Ruinen ab. Seine Darstellungen antiker Ruinen illustrieren diese nicht nur, sondern evozieren sie – so zeigte sich Goethe durch einen an Piranesi geschulten Blick beim tatsächlichen Anblick römischer Ruinen ironischerweise zutiefst enttäuscht.²⁷ Wir sehen an diesem Beispiel, wie deutlich die Wahrnehmung tatsächlicher Ruinen durch die Kenntnis ihrer Darstellungen beeinflusst sein kann.

Mit Blick auf Piranesis Darbietungen antiker Ruinen lässt sich festhalten: »Das Neue kleidet sich in die ästhetisch imaginierte Erinnerungsform des Alten, bevor es seine eigene Sprache findet.«²⁸ Die antiken Ruinen werden nicht einfach nur abgebildet und wiedergegeben, sondern in den Gemälden auf genuine Weise vom Künstler inszeniert und somit gewissermaßen neu erschaffen. Durch die künstlerische Auseinandersetzung, immer auch verstanden als artistische Reflexion, entsteht somit ein *neuer Blick* auf die *alte Geschichte* und ihre ›Zeugen‹ in Form der ruinierten Architekturen. Darin zeigen sich wesentlich produktive und progressive Charakterzüge der Kunst: Wie wir an Goethes

22 Vgl. ebd., S. 108.

23 Vgl. ebd., S. 102.

24 M. Steinhauser: *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen*, S. 103.

25 Vgl. ebd.

26 Ebd., S. 101.

27 Vgl. ebd.

28 Ebd., S. 103.

Beispiel sehen, ist die Kunstbegegnung in der Lage, die generelle Wahrnehmung zu beeinflussen und zu verändern. So formt z.B. die Begegnung mit Landschaftsmalerei in gewisser Hinsicht unseren Blick auf tatsächliche Landschaften. Das ist ein entscheidender Aspekt, wenn wir verstehen wollen, inwiefern uns Landschaftsszenarien als erhaben, romantisch oder malerisch erscheinen; es handelt sich dabei um ein atmosphärisches Wahrnehmungserlebnis, das zumeist von bestimmten theoretischen und artifiziellen bzw. artistischen Reflexionen in Auseinandersetzung mit den jeweiligen Gegenständen getragen wird. Für die Erfahrungsweisen mit Ruinen ist relevant, was der Mensch im Laufe der Geschichte über sie geschrieben hat und wie sie dargestellt werden – beides trägt auf fundamentale Weise unsere Begegnung mit Ruinen.

»Wie die andere Seite der Medaille verkörpert Hubert Robert den Gegensatz zu Piranesi. Auch wenn er wie alle dessen Einfluss unterliegt, stellt der französische Maler dem feierlichen Ernst und dem Engagement des Venezianers doch eine Leichtigkeit und Beweglichkeit gegenüber, die ihn alle Malweisen ausprobieren lassen.«²⁹ Auf Roberts Ruinenarstellungen trifft Simmels *Rückkehr der Natur*, der zufolge die Natur sich die menschlichen Erzeugnisse zurückerobert, nur bedingt zu. Raulets Ansicht nach kommt es vielmehr zu einer »Rehumanisierung der Natur«,³⁰ wenn Robert seine Ruinen szenarien, zumeist bewohnt von gemeinen Menschen, Bauern und armen Leuten, statt mythologischen Gestalten, erscheinen lässt:

»[...] Robert inszeniert die Monumente als theatralischen Schauplatz einer genrehaften Szenerie, die in der gelegentlich ironischen, gleichsam beiläufigen Zuspitzung des Kontrasts die Vergangenheit der antiken Ruinen betont. Sie figurieren hier nur noch als stumme, dem Alltag entrückte Zeugen im historischen Prozess, der dem Betrachter und seiner subjektiven Wahrnehmung als Erinnerungsbild übereignet wird.«³¹

Das Alltagsgeschehen belebten Treibens kontrastiert somit auf ironische Weise mit der Ruinenkulisse stummer Zeugen der Vergangenheit. Von Simmels Sentenz über die Ruine, sie sei die *Stätte des Lebens, aus der das Leben geschieden ist*, kann mit Blick auf Roberts Ruineninszenierungen folglich nicht gesprochen werden. Den Ruinen wird in Roberts Bildern vielmehr alles Bedrohliche genommen.³² Hubert Burda zufolge waren die verwilderten Gärten der römischen Villen um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Inspirationsquelle für die ruinösen Architekturdarstellungen Roberts. Seine Ruinenbilder seien einerseits vor dem Hintergrund ihrer Rolle im englischen Landschaftsgarten und andererseits der zeitgenössischen architektonischen Vorstellungen zu begreifen.³³ Im Laufe seines Lebens bewegte sich Robert als Maler, Architekt und Landschaftsarchitekt in unterschiedlichen Metiers. Das sei Günter Herzog zufolge für die damalige Zeit nicht unüblich gewesen. Nicht nur des Geldes wegen konnten Piranesis und Roberts Architekturen nicht gebaut werden, sondern auch weil sie »auf Wirkungen

29 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 108.

30 G. Raullet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 197.

31 M. Steinhauser: *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen*, S. 104.

32 Vgl. H. Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, S. 104.

33 Vgl. ebd., S. 61. u. S. 73f.

angelegt waren, die architektonisch nicht mehr oder noch nicht oder niemals hätten verwirklicht werden können.«³⁴ Folglich wurden Architekten notgedrungen zu Malern und Maler bisweilen zu Architekten. Das Paradigma der Ruine in Roberts Bildern ist so gesehen die künstliche Ruine im englischen Landschaftsgarten. Die Ruinen in Roberts Bildern seien demnach Burda zufolge nicht als reale, betretbare Architekturen, sondern im Sinne der künstlichen Ruinen im Landschaftsgarten als Kulissen oder Schauseiten von Fassaden zu begreifen, denen der Betrachter gegenübersteht. Die Gartenarchitektur biete kein »Umraumerlebnis«³⁵ mehr, wodurch der Gegensatz von Innen und Außen aufgehoben werde. Ob das so stimmt, lässt sich am Atmosphärenbegriff, wie er an späterer Stelle entwickelt werden soll, prüfen. Bevor jedoch die Ruinen im Landschaftsgarten gebaut wurden, waren sie Gegenstand der Malerei.³⁶

Mit malerischen Mitteln verleiht der Künstler den Architekturen fortan ihr ruinöses Erscheinungsbild, lässt sie zerfallen und von wucherndem Gestrüpp umranken. Die Bauwerke werden auf diese Weise künstlich verfremdet und mit einer »historischen Patina«³⁷ überzogen, die sie als Bauwerke einer vergangenen Epoche ausweist. Das archäologische Interesse an der Architektur, wie es sich in Form von Ausgrabungen auf die antiken Altertümer beschränkt, wird in Roberts Bildern auf die Renaissance-Baukunst ausgedehnt, indem diese Bauwerke in ihrer ruinösen Darstellungsweise den antiken Monumenten angeglichen wird. Die Architekturen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, wie auch Roberts eigene Architekturentwürfe werden einer Historisierung unterzogen, die einerseits die antike Herkunft der Bauformen legitimieren soll und damit andererseits durch die Reflexion ihrer historischen Herleitung in die aktuelle Architekturvorstellung eine geschichtliche Dimension einbringt.³⁸ »Von der Hand des Künstlers künstlich ruiniert erscheinen die zum Zeitpunkt ihres gemalten Entstehens erst erfundenen oder bereits gebauten, aber in Wirklichkeit intakten Architekturen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts als Visionen ihrer Zukunft und kehren damit gleichzeitig an ihren Ursprung, zu ihren antiken Vorbildern zurück, deren gegenwärtigem Zustand sie als Ruine entsprechen.«³⁹ Von seinen eigenen architektonischen Entwürfen im Medium der Malerei distanziert sich Robert, indem er sie von vornherein in Gestalt der Ruine historisch werden lässt: »Das Ruinöse ist Ausdruck einer historischen Bewußtwerdung.«⁴⁰ Dieses historische Bewusstsein hält die unterschiedlichen Zeitschichten nicht einfach bloß nebeneinander und begreift Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges als zeitlich getrennte Sphären, sondern vermittelt vielmehr die verschiedenen Zeitebenen wechselweise ineinander: »Die Linearität der Zeit [...] wurde in der Kunst des 18. Jahrhunderts zugunsten einer Gleichzeitigkeit, einer Gleichgültigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, aufgehoben.«⁴¹

34 Günter Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms 1989, S. 178.

35 H. Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, S. 103.

36 Vgl. G. Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, S. 174.

37 H. Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, S. 61.

38 Vgl. ebd., S. 105.

39 G. Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, S. 180.

40 H. Burda: *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, S. 105.

41 G. Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, S. 173f.

Kommen wir noch einmal zurück auf das Bilderpaar *Entwurf zur Einrichtung der Grande Galerie des Louvre* und *Imaginäre Ansicht der Grande Galerie des Louvre als Ruine*. Wir hatten bereits gesehen, dass Robert mit der Gegenüberstellung des intakten und des ruinösen Louvre ›Vorher-Nachher-Bilder‹ konzipiert. Er überblendet jedoch nicht *Vergangenheit und Gegenwart* oder *Gegenwart und Zukunft*, sondern kontrastiert *nahe und ferne Zukunft*. Die nahe Zukunft nimmt Gestalt in Form des Entwurfs für einen Umbau der *Grande Galerie* des Louvre in eine der Öffentlichkeit zugängliche museale Dauerausstellung ein; die ferne Zukunft als imaginierte Ruinierung des erst noch zu errichtenden Gebäudes. Beide Bilder zeigen dieselbe innenarchitektonische Umgebung unterschieden durch einen invertierten Winkel der Perspektive. Der *Entwurf* zeigt die *Grande Galerie* als musealen Ausstellungsraum voller neugieriger Kunstinteressenten. Die Wände exponieren in Petersburger Hängung eine Fülle von Gemälden, umringt von Büsten und Statuen aber auch von Vasen und anderen Kunstobjekten, denen sich die Aufmerksamkeit des Publikums widmet. Die *Imaginäre Ansicht* präsentiert denselben architektonischen Innenraum, jedoch zum Himmel hin aufgebrochen. Die Decke ist eingestürzt und offenbart den Ausblick auf Wolken. An den Wänden hängen keine Bilder mehr und der Boden ist von Resten des Museumsinventars überzogen. Fragmente der Statuen und Büsten, zerbrochene Vasen und Schalen sowie kleinere und größere architektonische Bruchstücke sind im Raum verteilt. Vereinzelt halten sich noch Menschen in den Trümmern auf. In beiden Gemälden portraitiert Robert sich zudem selbst. Der *Entwurf* zeigt Robert auf der rechten Seite des Bildes als Kopisten von Raffaels Gemälde *Heilige Familie*; die *Imaginäre Ansicht* inszeniert Robert mittig, wie er den *Apollo von Belvedere* als einzig unversehrtes Kunstwerk inmitten der Ruine und ihren Trümmern skizziert. Für Roberts Verhältnisse ist die Ruine des Louvre erstaunlich düster und trostlos. Es halten sich zwar noch einige wenige Personen zwischen den Bruchstücken der Ruine und den Fragmenten der Kunstwerke auf, sie wirken jedoch von Verlust und Entbehrung gezeichnet, wenn sie sich beispielsweise im Hintergrund an einer primitiven Feuerstelle wärmen.⁴² Wie der Rückfall des Menschen in eine Art Naturzustand nach dem Zusammenbruch der Zivilisation und ihren kulturellen, vor allem künstlerischen Errungenschaften wirkt die ruinöse Szenerie. Der Einfluss natürlicher Verfallsprozesse auf die Gestalt der architektonischen Umgebung wird zu einer Spur der Geschichte als Naturgeschichte: »Das Ruinöse verkörpert also Geschichte in der Sprache der Natur.«⁴³

Roberts künstliche Ruine – ob im Landschaftsgarten oder als Sujet seiner Malerei – thematisiert also nicht allein »die Geschichte der Architektur, die Geschichte eines einzelnen Gebäudes und die Geschichte der Baukunst als Menschenwerk – und damit die Geschichte der Menschheit –, sondern ist auch eine spielerische, Assoziationen auslösende Reflexion über das Phänomen Zeit, in deren Vorrechte sie [...] eingreift.«⁴⁴ In Gestalt der Ruinen wird die Architektur zu einer »Handlungsträgerin eines imaginären Schauspiels«, das »den empfänglichen Betrachter zu einer Gedankenreise durch die Zeit

42 Vgl. Paula Rea Radisich: *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge 1998, S. 133.

43 C. Herzog: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, S. 176.

44 Ebd., S. 180.

und durch die Kulturgeschichte der Menschheit« bewegt.⁴⁵ Es ist ein atmosphärisches Reflexionsgeschehen, dem sich der Betrachter angesichts Roberts Ruinen überlässt.

Roberts Ruinenmalerei ist eher heiter als dramatisch und nur selten beklemmend ganz im Gegensatz zu Friedrichs Ruinen, die sich zuweilen eher der Schauerromantik zuordnen lassen. Umso augenscheinlicher gilt Simmels Beschreibung der Ruine als *Stätte des Lebens, aus der das Leben geschieden ist* somit für die romantische Malerei Friedrichs. »Die auf Langsamkeit und Auflösung abhebende romantische Kosmogonie »naturalisiert« die Spuren menschlichen Wirkens und »verkünstlicht« die Natur.«⁴⁶ Das Erhabene, nicht mehr im Sinne des antiken Ideal-Schönen, sondern im Zusammenhang mit einer ganz neuen wirkungsvollen, subjektiven Erfahrung, beginnt im Zuge der Romantik die Ruinenästhetik zu bestimmen.⁴⁷ Friedrich evoziert, ähnlich wie Robert, im Zuge seiner Ruinenmalerei die Zukunft im Spiegel der Vergangenheit.⁴⁸ Und auch bei Friedrich kommt es zu einer Abgrenzung von antiken Idealen im Zusammenhang mit seiner »Erfindung der gotischen Ruine«.⁴⁹ Das Ende des 18. Jahrhunderts erlebt somit auch einen radikalen Wandel der Ruinenästhetik: »Die griechisch-römische Antike macht dem gotischen Mittelalter Platz. Den toten Städten und aufgegebenen Tempeln folgen in einer Stimmung tiefer Betrübnis nach allen Seiten offene Kapellen, hohe, ins Nichts ragende Kathedralenmauern und die Reste von Burgen und halb eingestürzten Bergfriede[n].«⁵⁰ Die ästhetische Kategorie des Erhabenen als besondere Empfindung von Unermesslichkeit, Unerreichbarkeit, Erstaunen, Ehrfurcht oder Schrecken z.B. im Angesicht von bestimmten überwältigenden Naturphänomenen stellt nun eine Alternative zum Schönen dar.⁵¹ Mit der Romantik geht ein Wandel der Aufmerksamkeit auf innere, subjektive Gefühlszustände und Empfindungen im Unterschied zu äußeren, objektiven Idealen klassizistischer Vorstellungen einher. Ruinen werden bei Friedrich zu »Zeichen der Verlassenheit vor dem Unermesslichen, die das Individuum auf seine Kleinheit und Endlichkeit verweist. Mit all ihrer Einsamkeit, Größe und Weite des Raums, ihren unheilvollen und geisterhaften Stimmungen ist die Welt Friedrichs halb wirkliche Landschaft, halb Halluzination«.⁵²

Der Wandel der Ruinenästhetik im 18. Jahrhundert ist entscheidend für die bereits erwähnte Ambivalenz von Ruinen zwischen einem befriedenden und beunruhigenden atmosphärischen Erscheinen. Das radikale Unterworfensein des Menschen unter die Kräfte der Natur wird in den Ruinendarstellungen der Romantik besonders deutlich hervorgehoben. Entweder wird der Mensch dabei ganz aus dem Bild getilgt oder er steht als oftmals nur von hinten zu sehender, schweigender Zeuge außerhalb der eigentlichen Szene.⁵³ Demgegenüber lassen sich insbesondere Friedrichs Gemälde auch als ein in-

45 Ebd., S. 182.

46 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 140.

47 Vgl. G. Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 185.

48 Vgl. M. Steinhauser: *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen*, S. 107.

49 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 133.

50 Ebd., S. 133.

51 Vgl. ebd.

52 Ebd., S. 143.

53 Vgl. ebd., S. 140.

mitten-der-Natur-Sein bzw. ein »dem-Raum-Ausgesetztsein«⁵⁴ deuten, da sie gerade vorführen, »daß man nur *in* der Natur wirklich *vor* der Natur stehen kann.«⁵⁵ So oder so bestimmt ein Gefühl vorgefundenes Verlassenseins die Auseinandersetzung mit der Ruinenmalerei der Romantik allgemein und den Gemälden Friedrichs im Besonderen. Wie das zu verstehen ist, soll hier am Beispiel von Friedrichs Gemälde *Die Abtei im Eichwald* von 1809/10 nachvollziehbar werden.

Die Abtei im Eichwald ist das Pendant zu dem berühmten Gemälde *Der Mönch am Meer*, die Friedrich neben einer Sepiazeichnung bei seiner ersten Beteiligung an einer der jährlichen Ausstellungen der Berliner Kunstakademie 1810 in die preußische Hauptstadt übersandt hatte. Die übereinstimmenden Maße sowie der Umstand, dass beide Bilder im Ausstellungskatalog unter einer Nummer geführt wurden, lassen keinen Zweifel daran, dass die Werke vom Künstler als Bilderpaar konzipiert wurden. Ob sie jedoch in einem komplementären oder kontrastierenden Verhältnis gedacht waren, ist hingegen fraglich.⁵⁶ Im Zentrum der *Abtei im Eichwald* steht der einsame Rest einer gotischen Kirchenruine in Gestalt eines aufrechten Wandstückes mit Portal und Langhausfenster, umstanden von knorrigen, entlaubten Eichen. Aus dem gedämpften braun-grauen Licht des Nebels im unteren Bild Drittel bis hinauf in beträchtliche Höhe recken sich das nackte Geäst der Bäume und das architektonische Fragment in die Weiten des durchlichteten Himmelsraumes der oberen Bildhälfte. Das Vergangene und Abgestorbene erhebt sich aus dem dämmrigen Nebel ins Licht.⁵⁷ Auf den Totenacker am Boden verteilen sich vereinzelte Grabsteine und Kreuze. Ein Leichenzug bewegt sich von einem ausgehobenen Grab im Vordergrund der Mitte des unteren Bildrandes weg in Richtung des Ruinenportales. Die Prozession von Mönchen trägt einen Sarg durch das Portal hindurch.

Auch wenn die einzelnen Bildgegenstände sich durchaus als recht eindeutige Bedeutungsträger verstehen lassen, bleibt ihr Zusammenhang fraglich. Einen kohärenten Gesamtsinn kann der Betrachter der Kompilation aus Einzelmotiven nicht abgewinnen. Warum entfernt sich die Mönchsgemeinschaft mit dem Sarg von dem im Vordergrund ausgehobenen Grab? Woher stammen die Mönche, denen die Ruine der Abteikirche gar kein Obdach mehr bieten kann? Inszeniert das Bild die Institution Kirche als überholtes Relikt vergangener Tage oder thematisiert es das unerschütterliche Vertrauen auf Gott in Zeiten von Säkularisierung und Aufklärung?⁵⁸ Das Bild kennzeichnet ein gewisser Rätselcharakter und damit Sinnoffenheit, was für Friedrichs Werke nicht untypisch ist.⁵⁹ Werner Busch unterscheidet generell drei kunsthistorische Deutungsvarianten der Bilder Friedrichs: die *religiöse*, die *politische* und die *naturmystisch-frühromantische*. Erstere deutet die Gegenstände in Friedrichs Bildern als religiöse Zeichen. Abgeglichen wird dabei vor allem mit der lutherischen Gnadenlehre, der Friedrich als Vertreter eines pietis-

54 Gregor Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus. Stimmung als ästhetisches Verfahren bei Caspar David Friedrich*, in: Kerstin Thomas (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin u. München 2010, S. 31–49, hier S. 44.

55 Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M. 1996, S. 224.

56 Vgl. Johannes Grave: *Caspar David Friedrich*, München, London u. New York 2012, S. 145ff.

57 Vgl. Christian Baur: *Landschaftsmalerei der Romantik*, München 1979, S. 12f.

58 Vgl. J. Grave: *Caspar David Friedrich*, S. 163f.

59 Vgl. Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 69.

tisch geprägten Protestantismus nachweislich anhing. Gnadengewissheit auf Erden gibt es dieser Auffassung zufolge nicht, allein Hoffnung auf Erlösung nach dem Tode. Die politische Lesart deutet die religiösen Konnotationen der Gegenstände vor dem Hintergrund Friedrichs eigener Biografie in politische um. Die naturmystisch-frühromantische Perspektive bezieht Friedrichs Bilder auf einen Überbau aus literaturtheoretischen und philosophischen Versatzstücken frühromantischen Denkens, wie es sich bei Novalis, Tieck, Schlegel, Schelling und Brentano findet. Das Verständnis der Friedrich'schen Bilder wird dieser Lesart nach an die naturmystische Vorstellung einer angestrebten Vereinigung mit dem Universum angesichts einer als fragmentarisch erfahrenen Wirklichkeit angelehnt.⁶⁰

Doch wie verhält es sich nun konkret bei der Deutung der *Abtei im Eichwald*? Es erscheint sinnvoll, die gotische Ruine, mit der Friedrich sein beliebtes Motiv der Kloster ruine des ehemaligen Zisterzienserabteits im Greifswalder Ortsteil Eldena abwandelt, als ein Symbol des endgültig vergangenen Mittelalters und seiner Institution der katholischen Kirche zu begreifen. Die einsamen architektonischen Reste vergehen genauso wie die abgestorben erscheinenden Eichen, welche die abgetane heidnische Götterwelt symbolisieren, im versinkenden Abendlicht mit zunehmendem Mond.⁶¹ Friedrichs Bild ist so gesehen eine »gemalte Parabel des im Zerfall erstarrten (und sich erneuernden) Glaubens«. ⁶² Die Ruine dient hierbei als Sinnbild dafür, dass nur auf den Trümmern des Alten das Neue gründen kann.⁶³ Doch auch im Blick auf den Künstler selbst lässt sich das Bild deuten. Helmut Börsch-Supan schreibt: »Die Ruine Eldena, die so oft wie kein anderes Architekturmotiv im Schaffen Friedrichs vorkommt, ist nicht nur Zeichen für Verfall, unbrauchbar gewordene Formen christlichen Lebens und für Tod, sie steht auch für Heimat, und Heimat ist für den Künstler stets auch die jenseitige.«⁶⁴ Die Greifswalder Ruine Eldena steht also nicht nur für Friedrichs buchstäbliche Heimat – schließlich ist Greifswald der Geburtsort des Künstlers –, sondern auch für eine metaphorische Heimat im Jenseits als Sehnsuchtsort, der allein durch den Tod erreicht werden kann.⁶⁵ Mit einigem Recht wird Busch zufolge in der kunsthistorischen Forschung vertreten, dass Friedrich in der *Abtei im Eichwald* womöglich seinen eigenen Tod imaginiert und seiner individuellen Erlösungshoffnung Ausdruck verleiht.⁶⁶ Begräbnisszenarie und Ruine treten dabei in eine übereinstimmende Korrespondenz als Signifikanten von Transformationsprozessen. Der Verstorbene, dessen Sarg die Mönche im Trauerzug begleiten, lebt nicht mehr, er hat aber auch noch nicht die Ruhe und den Frieden des Grabes gefunden: »Das offene Grab markiert eine Schwellensituation zwischen dem irdischen Dasein und dem erhofften Leben im Jenseits, zu der die ästhetische Erfahrung bei Betrachtung

60 Vgl. Werner Busch: *Caspar David Friedrichs ästhetischer Protestantismus*, in: Joachim Küpper u. Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2016, S. 113–137, hier S. 114f.

61 Vgl. Jens Christian Jensen: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln⁹ 1991, S. 169.

62 Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, S. 63.

63 Vgl. W. Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, S. 80.

64 Helmut Börsch-Supan: *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München u. Berlin 2008, S. 160.

65 »Durch den Tod, und nur durch ihn, zum ewigen Leben, das scheint der Forschung mit guten Gründen das vorherrschende Modell der Friedrich'schen Argumentation zu sein.« (W. Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, S. 68)

66 Vgl. ebd., S. 69.

des Bildes ein sinnfälliges Äquivalent bildet.«⁶⁷ Das offene Grab wie auch die Ruine markieren gleichermaßen Übergangsstadien zwischen dem *Nicht-mehr* und dem *Noch-nicht* des gegenwärtigen Daseins, was wiederum, wie Johannes Grave bemerkt, auch mit dem jeweiligen Standpunkt des Rezipienten im Hier und Jetzt der ästhetischen Erfahrung korreliert.

In der ästhetischen Erfahrung zeigt sich, dass Friedrichs Bilder nicht in einem semiologisch oder hermeneutisch deutenden Zugriff aufgehen. Grave zufolge zielen die Gemälde vielmehr auf eine ästhetische Erfahrung ab, die sich nicht einfach auf Semiotik und Sprache reduzieren lässt: »Beide Gemälde [*Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald*, KB] entfalten ihren Sinn nicht, indem sie eine Mitteilung kommunizieren, die sich ebenso gut auch verbalisieren ließe, sondern indem sie den Rezipienten im Prozess der Bildbetrachtung in ungewöhnliche ästhetische Erfahrungen verstricken.«⁶⁸ Folgt man dem Künstler selbst, so geht es hierbei um eine Form ästhetischer Erfahrung, die eine zutiefst religiöse Erfahrung sein soll. Es geht darum zu sehen, »was nur im Glauben gesehen, und erkannt«⁶⁹ werden kann. Um dieses *Sehen im Glauben* produktionsästhetisch ins Werk zu setzen, lässt der Künstler bestimmte artistische Strategien zur Anwendung kommen: »Auf den ersten Blick ist Friedrichs ästhetisches Verfahren einfach. Abstrakte geometrische Figuren und ästhetisch wirksame, auf die Bildfläche bezogene Verhältnissetzungen [...] sollen die sorgfältig vor der Natur beobachteten Dinge in eine höhere Ordnung überführen.«⁷⁰ Friedrich kombiniert also eine detailgetreue Nachahmung der Natur mit einer abstrakten Bildordnung, der die konkrete Naturbeobachtung unterworfen wird.⁷¹ Als abstraktes Ordnungsschema dienen Friedrich hierbei vor allem der als harmonisch empfundene *Goldene Schnitt* als Teilungsverfahren, bei dem die Gesamtlinie zum größeren Abschnitt der Teilung sich verhält wie dieser zum kleineren [eine Strecke wird also so unterteilt, dass das Verhältnis der kleineren Teilstrecke (b) zur größeren Teilstrecke (a) dem der größeren Strecke zur Gesamstrecke (a+b) entspricht, woraus folgende Formel resultiert: $a/b = (a+b)/a$] und *Hyperbeln*, deren Definition darin besteht, dass sich die Zweige ihren Asymptoten unendlich annähern, ohne sie je zu erreichen – für Friedrich ein Sinnbild seines protestantischen Glaubens, der sich im Diesseits der erhofften Erlösung immer nur annähern aber sie nie erlangen kann; erst der Tod verspricht die ersehnte Erlösung. Auch bei der *Abtei im Eichwald* kommen der Goldene Schnitt, Hyperbeln, Ellipsen und ein insgesamt symmetrischer Bildaufbau zur Anwendung.⁷² Dieses artistische Verfahren Friedrichs der Kombination von konkreter Naturwiedergabe und abstrakter Bildstruktur resümiert Busch wie folgt:

»In der besonderen Darstellung des Wirklichen gelingt es ihm über die Gemütsansprache, einen Vorschein des Göttlichen, eine Vorstellung des Unendlichen, über das

67 J. Grave: *Caspar David Friedrich*, S. 168.

68 Ebd., S. 157.

69 Caspar David Friedrich zit.n. ebd., S. 156.

70 W. Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, S. 186.

71 Vgl. G. Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus*, S. 41.

72 Vgl. W. Busch: *Caspar David Friedrichs ästhetischer Protestantismus*, S. 133–137; vgl. auch J. Ch. Jensen: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, S. 111f.

Endliche Hinausgehenden zu erzeugen. Diese Verschränkung von Endlichem und Unendlichem hat Friedrich versucht zu veranschaulichen, indem er das Wirkliche in Form des Naturdetails einem Überwirklichen in Gestalt einer abstrakten, aber ästhetisch wirksamen Strukturvorgabe inseriert hat. Diese Gestaltungsweise [...] konnte das protestantische Paradox zur Anschauung bringen, im Endlichen etwas von der göttlichen Natur zum Vorschein zu bringen, im Wissen darum, daß dies die Endlichkeit nicht aufhebt.«⁷³

So oszilliert die *Abtei im Eichwald* zwischen Auferstehungshoffnung und Todesverfallenheit.⁷⁴ Für das Diesseits offenbart das Gemälde eine »Aussicht ins Aussichtslose«.⁷⁵ Der paradoxe religiöse Hoffnungsschimmer des Werkes besteht in einer »Aufrechterhaltung der Hoffnung im Wissen um die Hoffnungslosigkeit«.⁷⁶

Profanisiert man die ästhetische Erfahrung mit Friedrichs Gemälden, so lässt sich im Interesse der vorliegenden Untersuchung auf die Stimmung bzw. Atmosphäre abzielen, die Friedrichs Bilder dar- und herstellen. Friedrichs Gemälde evozieren Atmosphären, für welche die semiotischen Bedeutungsgehalte der in ihnen zur Erscheinung kommenden Gegenstände zwar bestimmend bleiben, darin jedoch nicht aufgehen: »Ins Düstere, Einsame, Freudenleere, ja Öde scheint [...] die Stimmung von Friedrichs Landschaften zu tendieren.«⁷⁷ Friedrichs artistische Reflexionen setzen Gegenstände, Orte und Räume auf eine Weise in Szene, die den Betrachter in der noch näher zu erläuternden leiblich-sinnlichen Erfahrung mit diesen Gemälden im Raum ergreifen. Diesen Stimmungen⁷⁸ und Atmosphären (hier im Medium der Malerei) weiterhin nachzugehen, ist das Bestreben dieser Studie.

Auch das Gemälde selbst kann ruinöse Erscheinungsformen annehmen, wenn es sich um einen bereits älteren Kunstgegenstand handelt. Werden die Gemälde nicht wie in Sammlungen moderner Museen unserer Tage aufwendig instand gehalten, zeigen sich an ihnen mit der Zeit Altersspuren. So verdunkelt sich z. B. der Firnis: eine eigentlich zunächst transparente, dünne Schicht aus gelösten Bindemitteln, mit denen das Gemälde zum Schutz überzogen wird. Interessanterweise bedeutet der Begriff ›patina‹ im Italienischen ›Firniss‹ oder auch ›dünne Schicht‹. Der Begriff ›Patina‹ wird im Kapitel über die *Atmosphären der Natur* erneut aufgegriffen und genauer untersucht werden, da er im Zusammenhang mit den Alterungsprozessen am Material durch natürliche Einflüsse zentral ist. Wenn die Rahmung des Gemäldes beschädigt und zerstört ist oder das Gemälde gar Risse, Kratzer, bleiche Stellen oder fehlende Passagen aufweist, so kann sich beim

73 W. Busch: *Caspar David Friedrichs ästhetischer Protestantismus*, S. 136f.

74 Vgl. J. Ch. Jensen: *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, S. 112.

75 G. Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus*, S. 47.

76 W. Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, S. 80.

77 G. Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus*, S. 34.

78 »Stimmung ist [...] nicht einfach eine beliebige, wechselnde Gemütsstimmung des Malers, die er gleichsam in die Natur hineinprojiziert. [...] Vielmehr stellt die Landschaft einen Empfindungsraum dar, den der Maler aktiv aufsucht, um sich dort von der Stimmung der Natur ergreifen zu lassen, im Versuch, Gefäß zu werden und seine Stimmung mit der Natur zu synchronisieren. Nicht der Mensch legt allein in die Natur etwas hinein, sondern die Natur ist von einer Stimmung erfüllt, die den Menschen erfasst und seine Seele in Schwingungen versetzt.« (G. Wedekind: *Metaphysischer Pessimismus*, S. 45)

Betrachter der Eindruck einstellen, einer *Ruine eines Gemäldes* statt einem *Gemälde einer Ruine* zu begegnen.⁷⁹

3.2 Ruinenfotografie

Das von Roland Barthes postulierte und vielbeachtete Versprechen der Fotografie – »*Es-ist-so-gewesen*«⁸⁰ – wird in gewisser Hinsicht im Zuge der Ruinenfotografie verdoppelt; denn es gilt sowohl für den Augenblick, den die Fotografie dokumentiert, als auch für das Motiv, das im Fokus steht: die Ruine und ihr Status als Zeugniss der Vergangenheit und dessen, was damals dort gewesen ist. Im ersten Fall der Fotografie selbst liegt dies an dem indexikalischen Verweischarakter ihrer Darstellungen, denn fotografische Bilder sind durch die Szenen, die sie dokumentieren, mehr oder weniger direkt verursacht; das fotografische Verfahren bildet schließlich ab, was sich damals dort vor ihren Gerätschaften befunden hat. In der Fotografie lasse sich Barthes zufolge »nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit«.⁸¹

Im zweiten Fall der Ruinen betrachten wir die architektonischen Objekte als Überbleibsel vergangener Zeiten, an denen sich historisch in bestimmter Hinsicht rekonstruieren lässt, wie es damals dort gewesen sein muss. Die Fotografie als besonderes technisches Verfahren und Medium bringt somit durch ihren Gebrauch eine bestimmte konstitutive Verwandtschaft zur Ruine mit sich. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, die möglichen Verwendungsweisen unterschiedlicher ästhetischer Medien nicht als von vornherein bestimmt zu betrachten. Vielmehr wird einem praxeologischen Verständnis des Medialen⁸² zufolge das, was Fotografie oder ein anderes ästhetisches Medium ist, *in* den und *durch* die einzelnen Verwendungen dieses Mediums ausgehandelt, wobei sich Medium und Gebrauch wechselseitig bestimmen. Vor ihrem Gebrauch weisen ästhetische Medien demnach weder Möglichkeiten noch Unmöglichkeiten ihrer Verwendung auf. Will man wissen, was ein bestimmtes Medium ausmacht, muss man daher auf eine sich geschichtlich entwickelnde Praxis des Gebrauchs dieses Mediums schauen.⁸³

Wie wir bereits gesehen haben, entsteht im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen des neuen technischen Verfahrens der Fotografie gleich zu Beginn eine besondere Faszini-

79 Das soll nicht so verstanden werden, dass Menschen im alltäglichen Sprachgebrauch tatsächlich von »Gemälderuinen« sprechen. Es gehört allerdings zur ästhetischen Begegnung mit ästhetischen Medien, dass wir das Augenmerk nicht allein auf die *durch* das Medium präsentierten ästhetischen Vollzüge richten können, sondern auch auf die Art und Weise, *wie* das Medium präsentiert, *was* es präsentiert. Im Falle des Mediums der Malerei, kann das Ruinöse also nicht bloß *Inhalt* der malerischen Operationen sein, sondern auch die *Form* der Präsentation bestimmen. Daher werden wir auch in den nachfolgenden Kapiteln jeweils danach schauen, wie sich dieser Umstand bei der Fotografie, dem Film und Videospiel sowie den erweiterten und virtuellen Raumsimulationen verhält.

80 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M.¹⁷ 2019, S. 87.

81 Ebd., S. 86.

82 Siehe hierzu insb.: D. M. Feige: *Computerspiele*, S. 101–116.

83 Vgl. ebd., S. 102f.