Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2003)

Heft: 11

Artikel: Das Schweigen der Götter : Seelenlandschaften bei Caspar David Friedrich und Jean-Luc Godard

Autor: Fischer, Ole W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-918851

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

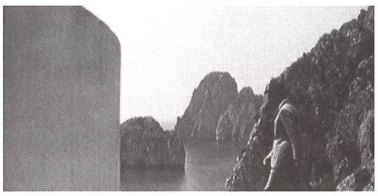
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ole W. Fischer

Das Schweigen der Götter

Seelenlandschaften bei Caspar David Friedrich und Jean-Luc Godard

Séquence 19/
Villa Malaparte, Toit
Extérieur Jour



174. Plan d'ensemble en plongée. A gauche l'escalier qui mène au toit terrasse. A droit se trouvent trois réflecteurs posés sur le sol devant la villa. Au fond la mer. Paul vêtu d'un costume marron, une valise à la main. Il pose sa valise et monte. Panoramique droit-gauche. Il croise Francesca qui descend.

Paul. On a téléphoné de Rome, *(Fin du panoramique de face. A droite et à gauche, les rochers, la mer, les arbres. Plongée)* ils sont morts... *(Francesca passe sans le regarder)* Alors au revoir.

Départ du panoramique ascendant, Paul monte vers le toit. Le panoramique s'arrête quand la caméra a rejoint l'axe horizontal.

175. Plan de demi-ensemble. Travelling droite-gauche. Paul disparaît derrière muret. Devant des Chaises, une jaune et une bleue. Paul réapparaît à mesure que le muret diminue.

Jean-Luc Godard *(assistant off)*. Silence.

Porte-voix. Silenzio.

Au premier plan, entrant à gauche, Ulysse brandit son glaive, s'arrête en voyant Paul et sort àdroite. A droite entre un technicien portant un parasol jaune, il se dirige vers la gauche. La scripte entre à gauche, vient vers la droite. Fritz Lang apparaît à gauche assis sur un fauteuil, le technicien au parasol vient poser celui-ci devant Fritz Lang. On découvre également la caméra entourée d'opérateurs, le perchman, l'assistant Jean-Luc Godard.

Jean-Luc Godard. Le script.

Porte-voix. Guiseppe Copione.

Jean-Luc Godard. N'oublie pas les cadres, Carolus.

Pause mouvement de caméra. Paul arrive derrière Fritz Lang.

Paul. Monsieur Lang, je viens vous dire au revoir.

Fritz Lang se lève et lui serre la main.

Fritz Lang. Au revoir. Qu'est-ce vous ferez.

Jean-Luc Godard *(aux opérateurs)*. ...le point...

Paul *(un photographe de plateau les fixe sur sa pellicule)*. Je vais retourner à Rome.

Porte-voix. Il punto.

Paul. ...Je vais finir ma pièce de théâtre.

Porte-voix. Va bene.

Fritz Lang. Bon.

Paul. Et vous.

Fritz Lang. Je termine mon film, il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé.

Paul. Quel plan vous faites là ?

Fritz Lang. Le premier regard d'Ulysse quand il revoit sa patrie.

Jean-Luc Godard. Ulysse !

Porte-voix *(en italien)*. Ulysse *(La camérain effectue un panoramique et vient se placer de face).*

Paul. Itaque ! ... *(Ulysse arrive de la droite et vient se placer au fond, face à la mer, dos à la caméra)* Au revoir Monsieur Lang.

Fritz Lang. Au revoir, à bientôt j'espère.

Paul se dirige vers la droite sort du cadre. Travelling arrière panoramique gauche-droite. Fritz Lang lui fait signe de la main.

Jean-Luc Godard. Ulysse vers la mer.

Porte-voix. Ulysse, verso il mare.

Jean-Luc Godard. Monsieur Lang, on est prêts.

Changement de direction du mouvement de caméra. Panoramique droit-gauche qui revient sur le plateau. Fritz Lang s'avance vers la caméra in.

Fritz Lang. Merci

Jean-Luc Godard. Silence, on tourne !

Porte-voix. Silenzio, si gira !

Un assistant *(en écho)*. Silenzio !

Fritz Lang. Camera.

Jean-Luc Godard. Moteur.

Ulysse lève les bras au ciel, il face à la mer et marche latéralement.

Porte-voix. Motore

Opérateur. Partito.

Porte-voix. Clap, 4 172, prima !

Scripte. Avanti !

Porte-voix. Actione !

Jean-Luc Godard. Travelling ! *(Fritz Lang fait signe de la main pour le travelling).*

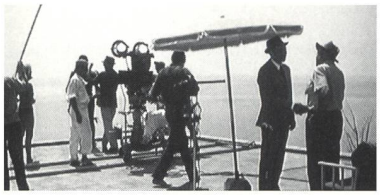
Porte-voix. Carrello !

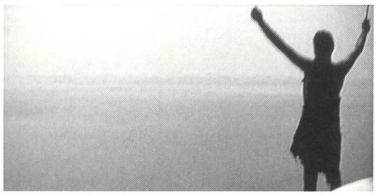
Départ d'un travelling latéral droite-gauche qui vient couper la trajectaire du travelling de la caméra (in) dirigé par Fritz lang. Au fur et à mesure sortent du cadre à droit: le photographe, Jean-Luc Godard, la sripte, le clapman, Fritz Lang, le perchman, les deux opérateurs et la caméra, Ulysse de dos, les bras au ciel, tenant un glaive; le travelling se termine sur un plan fixe: la mer blue (horizon aux deux tiers), le ciel blue.

Jean-Luc Godard (off). Silence !

Porte-voix (off). Silenzio !

176. Carton FIN en lettres bleu ciel sur fond noir, fondu au noir.





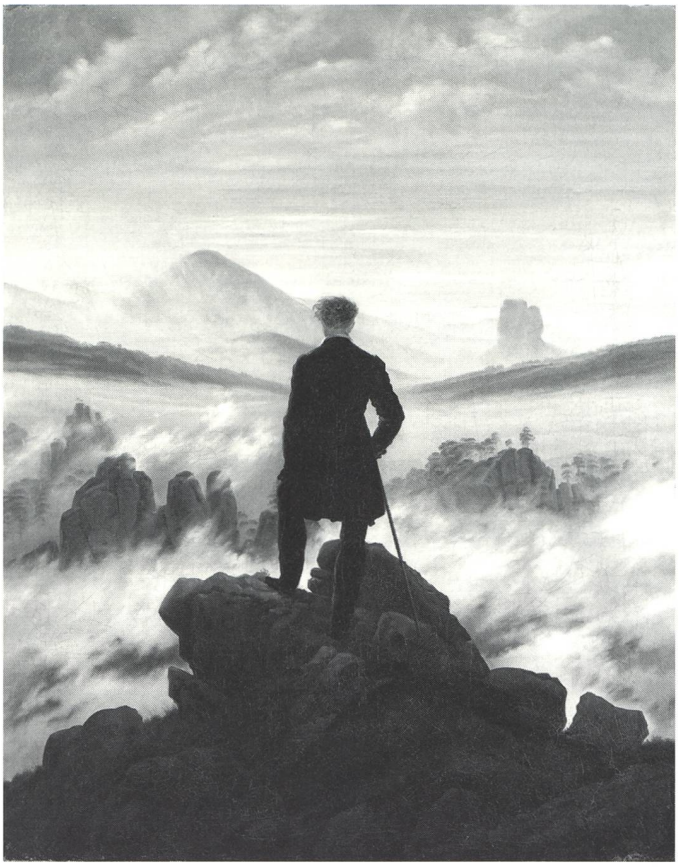
Die Schlusszene aus dem Film „Le Mépris“ von Jean-Luc Godard (1963), hier in voller Länge aus dem Drehbuch zitiert,[1] endet mit einem Blick auf das tyrrhenische Meer vom Dach der Villa Malaparte, einem Blick, der sich im dunstblauen Unbestimmten des Horizonts verliert. Was war geschehen? Nun, in erster Linie das tragische Ende einer Beziehung. Er (Paul, gespielt von Michel Piccoli) nahm die unbequeme Aufgabe an, das Drehbuch zur „Odyssee“ nach dem Geschmack eines ungebildeten Produzenten nachzubessern, um Ihr (Camille, gespielt von Brigitte Bardot) ein „besseres Leben“ in einem neuen Appartement zu bieten. Sie fühlt sich den Avancen dieses Produzenten ungehindert ausgeliefert, und glaubt, von Ihm verkauft worden zu sein. Ihr verletzter Stolz und seine Passivität führen zu einer Spirale der Missverständnisse, Provokationen, Zurückweisungen und Kränkungen. Sie brennt mit dem begierlichen Produzenten, der Sie eigentlich nicht interessiert, nach Rom durch und beide kommen noch auf der Fahrt bei einem Autounfall ums Leben. Auf Ihren Abschiedsbrief folgt der Anruf, und wir sind in der oben zitierten Szene.

Ein zweiter Erzählstrang ist in der Welt der Filmproduktion selbst angesiedelt, und thematisiert die Konfrontation von Kunst und Kommerz, personifiziert vom altersweisen Gentleman-Regisseur Fritz Lang, der sich selbst spielt,[2] und dem amerikanischen Produzenten. Dieser Konflikt erfährt eine Wende und Lösung durch den Tod des Produzenten, nicht umsonst beginnt und endet „Le Mépris“ mit einer Filmeinstellung im Film. Im Gegenstand des fiktiven Filmes, Homers sagenhafter Odyssee, liegt eine weitere Ebene von „Le Mépris“ verborgen, die sowohl die tragische Liebesgeschichte, als auch die Satire auf das Filmbusiness kommentiert. Gerade die Schlusszene kann man als ein Ruf- und Antwortspiel zwischen den Ebenen des Filmes lesen, bei dem Regieanweisungen, mythischer Epos und Abschiedsszene ineinander gewebt sind.

In der bildlichen Ausgestaltung der Schlusszene erscheint ein aus der romantischen Malerei Caspar David Friedrichs vertrautes Motiv: die Rückenfigur vor erhabener Landschaft. Godard (und sein Kameramann Raoul Coutard) zeigen eine Einstellung, bei der sich die Kamera in Richtung des Endes der Terrasse und somit zum Meer bewegt. Sie ist von einem unvermittelten Kontrast zwischen der undeutlichen Ferne des Horizontes und dem nahen Vordergrund des Schauspielerrückens geprägt, wodurch die Figuren als Objekte vor dem hellen Hintergrund die Flächigkeit des Bildes unterstreichen. Zuletzt scheint der Blick der Kamera über Terrasse und Figuren fortgesetzt im Meer zu enden, innezuhalten und im visuellen Rauschen zu versinken. Die Konstruktion dieses Bildes wird von Jean-Luc Godard zwar in all ihren Einzelteilen vor dem Betrachter ausgebreitet, indem im Verlauf der Szene Odysseus als Schauspieler erkennbar bleibt, ebenso herrscht Klarheit über den Ort, die Dachterrasse der Villa Malaparte auf Capri, und die Entstehungszeit, ein modernes Filmset mit allen prosaischen Utensilien wie Sonnenschirm, Kamera, Regieassistenten, Tontechnikern und Kabelträgern. Dennoch gelingt die Illusion, gleitet unser Blick von der Dachterrasse über die *Rückenfigur* ins Bodenlose, und mit

1 Jean-Luc Godard, „Le Mépris“, Paris: L’Avant-Scène Cinéma No. 412/13; 1992, S. 84-86

2 in der Rolle des Assistenten von Fritz Lang spielt Jean-Luc Godard sich selbst in einer Umkehrung der tatsächlichen Verhältnisse auf dem Set von „Le Mépris“



Der Wanderer über dem Nebelmeer von Caspar David Friedrich, um 1818

der Fokussierung auf das blaue unscharfe Flimmern des Horizontes scheint der Ruf nach Stille auf dem Set nicht mehr zum Kontext des Filmteams zu gehören: Silenzio!

Jean-Luc Godard lässt Fritz Lang im Gespräch mit Paul behaupten, dass wir den ersten Blick des Odysseus auf seine Heimat sehen, die Insel Ithaka, nach den Jahren der Irrfahrt ein Zeichen der Hoffnung, und somit das Ende des fiktiven Films „Ulysse" mit dem Ende von „Le Mépris" zusammenfallen würde. Aber eigentlich blicken wir auf das falsche Meer in die geographisch falsche Richtung, und sehen – *Nichts*. Wie zum Beweis zoomt die Kamera bis zur Grenze der Auflösung in die Tiefe und findet doch nur das beschriebene blaue Ungewisse.

Der Anblick einer monumentalen *Rückenfigur* von erhöhter Warte und einer vor ihr ausgebreiteten Landschaft, verbunden mit einem Sog in die Tiefe, haben bei Caspar David Friedrich ein Pendant im Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer*.[3] Unvoreingenommen handelt Friedrichs Bild von einem Wanderer, der am Gipfel innehält und ein Naturschauspiel beobachtet, oder vielmehr davon, dass der Betrachter vor dem Bild Teil hat an dem Betrachter im Bild, wobei der Augpunkt so gewählt ist, dass man scheinbar hinter dem Wanderer zu schweben scheint, ähnlich der Kamerafahrt bei „Le Mépris". Durch den dunklen Fels und die dunkle Kleidung des Wanderers hebt sich dieser Vordergrund scherenschnittartig vor dem neblig-wolkigen Hintergrund ab, doch ein genauerer Blick auf die dargestellte Landschaft offenbart Unstimmigkeiten: Nach den Gesetzen der Perspektive müssten die in die Bildtiefe gestaffelten Höhenzüge mit zunehmender Entfernung sich dem Horizont annähern, oder ausgesprochen hoch sein. Aber auch die Gestalt der einzelnen Höhenzüge, die sich Inseln gleich aus der Leere erheben, will nicht recht zusammenpassen. Es besteht ein Konflikt zwischen den schroffen Formationen des Wandererfelsens und den Höhenzügen der ersten Hintergrundebene, gegenüber den bewaldeten, sanft fallenden Anhöhen, und schliesslich der in der Tiefe angedeuteten Bergkuppe und Felsskulptur.

3 Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818, Öl auf Leinwand, 74.8 x 94.8 cm, Hamburger Kunsthalle

Die scheinbare Landschaft ist aus einzelnen Kulissen zusammengeschoben, wobei die „Zwischenräume“ mit Nebel aufgefüllt sind und räumliche Tiefe durch Überlappung und abnehmende Genauigkeit der Wiedergabe suggeriert wird – eine Lesart, die sich beim Blick in Friedrichs Skizzenbücher bestätigt.[4] Zwar entstammen die Einzelelemente in den Bildern Friedrichs alle dem Naturstudium, aber im Sinne romantischer Ästhetik beschränkt sich der Maler nicht auf die Nachahmung der geschaffenen Natur *(natura naturata)*, sondern versucht die Prozesse des Wachstums und der Entstehung der Formen zu übernehmen, und schafft selbst mit den Prinzipien der Natur *(natura naturans)*.[5] Diese Technik der Collage einzelner, der „Wirklichkeit“ exakt entnommener Gebirgselemente zu einer fiktiven Landschaft ermöglicht Caspar David Friedrich eine streng axial-symmetrische Bildkomposition: Die Fluchtlinien der Höhenzüge treffen sich im Rücken der Zentralfigur des Wanderers, womit sich das Verhältnis von Figur und Grund umkehrt und die Landschaft aus der Figur heraus zu entstehen scheint, als eine *Projektion* des Wanderers. So kann man *Der Wanderer über dem Nebelmeer* als eine Reflexion über die subjektive Wahrnehmung lesen, indem das Verhältnis von betrachtendem Subjekt – der Wanderer – und angeschautem Objekt – der Natur – als ein Produkt der Vorstellung und Erinnerung des Subjektes thematisiert wird, und die *Landschaft* sich als Konstrukt oder Emanation des Individuums erweist. Das Erhabene des Bildes liegt nicht in der Natur selbst verborgen, besitzt somit keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit unabhängig von der Beobachtung, sondern entsteht erst durch die Form der persönlichen Betrachtung, oder in der Sprache der Zeit: „im Gemüth“.[6] Diese individualisierte *Ideenkunst* geht einher mit einem Bemühen um Genauigkeit in der Abbildung, jeder Baum, jeder Stein und jede Gebirgslinie hat ein konkretes Vorbild in der Natur, Friedrichs Malweise behauptet die Einmaligkeit jedes einzelnen Elementes bei der Fragmentierung des Ganzen.[7]

Wenn man zusätzlich berücksichtigt, dass zwischen den Naturstudien und den Gemälden Friedrichs zum Teil Jahrzehnte liegen, die Landschaften somit nicht „nach der Natur“ gemalt, sondern das Erlebnis über den Filter der Zeichnung erst in der Erinnerung neu entsteht, kommt man einem weiteren Thema des Bildes näher – der Zeit.[8] Bisher habe ich die Figur des Wanderers als alter-ego des Malers gesetzt, aber es gibt eine Tradition der Interpretation, die in der grünen Kleidung eine Uniform preussischer Freiwilliger aus den napoleonischen Befreiungskriegen und im Wanderer den Oberst von Brincken erkennt, der 1813 oder 1814 gefallen war, womit das Bild Friedrichs von 1818 zu einem patriotischen Erinnerungsmal würde.[9] Unabhängig von der tatsächlichen Identität des Wanderers, zu der keine Äusserung Friedrichs überliefert ist, speisst sich ein Teil der Faszination der Rückenfigur aus der Anonymität des abgewendeten Betrachters, aus der thematisierten Abwesenheit des Blickes – jenes Blickes, dem die Vision einer Landschaft überhaupt erst entspringt.

Das Motiv des *Wanderers* ist ein Topos in der Literatur der Romantik, in welchem sich klassische Vorstellung von der „Lebensreise“ und der vorübergehenden Vergänglichkeit menschlicher Existenz (Odyssee) mit

4 die dargestellten Landschaftselemente stammen von Wanderungen in der Rhön, dem Elbsandsteingebirge und dem Harz

5 gerade in der Theorie der Romantik spielt der Künstler als Genie die Rolle einer freien, aus sich selbst schöpfenden Natur, die durch Regeln der Tradition der Nachahmung höchstens beschränkt werden würde

6 „Also ist die Erhabenheit in keinem Objekt der Natur, sondern nur in unserem Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können.“ (...)
„Die Stimmung des Gemüts zum Gefühl des Erhabenen erfordert eine Empfänglichkeit desselben für Ideen; denn eben in der Unangemessenheit der Natur zu den letzteren, mithin nur unter der Voraussetzung derselben, und der Anspannung der Einbildungskraft, die Natur als ein Schema für die letzteren [d.h. die Ideen] zu behandeln, besteht das Abschreckende für die Sinnlichkeit, welches doch zugleich anziehend ist: weil es eine Gewalt ist, welche die Vernunft auf jene ausübt, nur um sie ihrem eigentlichen Gebiete (dem praktischen) angemessen zu erweitern, und sie auf das Unendliche hinaussehen zu lassen, welches für jene ein Abgrund ist.“ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe Band X, Hrsg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt: Suhrkamp, 1974, S. 189f (1790, S. 109f)

7 hierin liegt die kunstgeschichtliche Radikalität der Bilder Caspar David Friedrichs, die mit der klassischen akademischen Tradition der Landschaftsmalerei des 16.-18. Jahrhunderts brechen: Traditionell war das Landschaftsgenre entweder als Hintergrund einer religiösen oder mythologischen Szene gebraucht (und damit zweitrangig), oder erfolgte die Wiedergabe (oder vielmehr Komposition) der Landschaft in einer vorgegebenen Ausdrucksweise gemäss der Moduslehre, z.B. dem pastoralen oder dorischen Modus, d.h. sollte als ein vollkommener Ausdruck einer kodifizierten Stimmungslage entsprechen, etwa ähnlich den Dur- oder Moll-Tonarten der klassischen Musik. So ist die Kritik Friedrichs gerade an der braunen Farbgebung und schematischen Darstellung der Bäume bei den Bildern Lorrains oder Poussins zu verstehen, als ein Beharren auf die Grundlage eines genauen Naturstudiums statt der symbolhaften oder typisierenden Wiedergabe idealer Landschaften

rousseauscher Naturbegeisterung und subjektiver Empfindsamkeit mischen, aber in den Bildern Friedrichs erscheint der Mensch als modern gekleideter Städter oder Mönch, als Wanderer in der Natur, von der er kein Teil mehr ist (im Gegensatz zu den Schäfern, Bauern oder antiken Göttern der klassischen Landschaftsmalerei) und der er als betrachtendes Subjekt gegenübertritt. Erst diese Trennung, die Entfremdung, ermöglicht den sentimentalen Blick auf ein verschlossenes, bedeutungsvolles Gegenüber[10] und konstituiert die kontemplative Haltung der Anschauung, aus der in der Erinnerung des erlebten Fremdseins die Landschaft als Bild entsteht. Der Blick ist sentimental, weil die Trennung von der Natur als schmerzhaft empfunden wird – man könnte die Bewegung der Romantik als ein Streben nach dem verlorengegangen Sinn der Welt nennen – und weil die verflossene Zeit als Historie in das Bewusstsein der Epoche tritt, d.h. die politischen, sozialen und kulturellen Umwälzungen nach der Französischen Revolution als Bestätigung der historischen These von der ständigen Veränderung und Veränderbarkeit der Welt empfunden werden, die ein Gefühl der Einsamkeit, der Ungewissheit und des Zu-Spät-Kommens hinterlassen. Für die Sehnsucht des romantischen Wanderers nach einer Überschreitung dieser Grenze, nach einer Überwindung der menschlichen Existenzform des Individuums, d.h. des Geteilten und Vereinzelten, und nach einer Auflösung der Zeit (und somit nach dem Nicht-Sein, dem Tod) entsprach die Landschaft einer Projektionsfläche, die mehr noch als das traditionelle religiöse Tafelbild Transzendenz auszudrücken vermochte.

Caspar David Friedrich reüssierte im weihnachtlichen Dresden 1808 als Maler mit einer Landschaft als Andachtsbild, dem *Kreuz im Gebirge oder Tetschener Altar*[11] – und löste eine wütende Debatte in den Journalen der Zeit zwischen Vertretern des akademischen Klassizismus und Anhängern der Romantik aus.[12] Während die romantischen Verteidiger Friedrichs sich vage auf Originalität und Freiheit des Genies und eine subjektivistische Ästhetik beriefen, lieferte der konservative Kritiker von Ramdohr eine ausführliche Bildbesprechung, in der er die „Fehler" und „Verstösse" Friedrichs gegen den Kanon der Malerei penibel auflistet.[13] Am schwersten wiegt der Vorwurf gegen die Absicht des Bildes: „In der Tat, es ist eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will." Aber genau hierin liegt das romantische Projekt Friedrichs, in einer Aufwertung des Landschaftsbildes als Spiegel der Seele.[14] Das Bild der erlebten Natur soll von dem Verborgenen sprechen, das sich ausserhalb des Möglichkeiten der eigentlichen Abbildbarkeit erstreckt. In einer idealistischen Gleichsetzung von innerer und äusserer Natur werden subjektive Erlebnisse der religiösen Versenkung und des spirituellen Übergangs – *transitus* – mittels realistischer Abbildung objektiver Gegenstände ausgedrückt,[15] wodurch das Bild, die gemalte Landschaft, mehr Bedeutung trägt als die betrachtete Natur allein – die Landschaft erscheint ikonisiert. Für *Das Kreuz im Gebirge* setzt Friedrich noch den Rahmen als Träger allegorische Zeichen ein, um die Bedeutung des Bildes zu klären, ebenso wie er auf anderen Bildern gotische Kathedralen als Symbol des christlichen Glaubens verwendet, aber im Zuge der Auseinandersetzung um die Andachtslandschaft sind von Friedrich verschiedene Auslegungen des

8 „Eine schwere Ungewissheit tritt ein, so oft der Geist sich überfordert fühlt, wenn er, der Forscher, zugleich die dunkle Landschaft ist, in der er suchen soll und wo das ganze Gepäck, das er mitschleppt, keinen Wert für ihn hat. Suchen? Nicht nur das: Schaffen. Er steht vor einem Etwas, das noch nicht ist, und das doch nur er in seiner Wirklichkeit erfassen und dann in sein eigenes Licht rücken kann." Die Recherche Marcel Prousts ist ein vollendetes Beispiel dieses Prozesses der kreativen Erinnerung, der Retrospektive: Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Band 1: In Swanns Welt. 1. Teil: Combray, Deutsch von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt: Suhrkamp, 2000, S. 64

9 siehe Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt*, München: Wilhelm Fink, 1998, S. 203f

10 dieses Gegenüber kann sowohl die Natur, als auch die ferne Geschichte des Mittelalters (das Zeitalter der sogenannten Primitiven) oder ein mystisches Gottesverständnis sein

11 Caspar David Friedrich, *Das Kreuz im Gebirge* (Tetschener Altar), 1807-08, Öl auf Leinwand, 115 x 110.5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister; das Gemälde mit dem von Friedrich in Auftrag gegebenen allegorischem Goldrahmen befand sich von 1809-1921 auf dem Tetschener Schloss im Besitz der Familie von Thun-Hohenstein

12 im Frühjahr 1809 erschienen zahlreiche Artikel in den Zeitschriften des aufgeklärten Bürgertums: *Zeitung für die elegante Welt*, *Journal des Luxus und der Moden*, und der von Kleist herausgegebenen Literaturzeitschrift *Phoebus*; Friedrichs Bild war zu einem Testfall für die Befürworter und Gegner der romantischen Kunst per se geworden

Caspar David Friedrich, Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar), 1807-08

Gemäldes überliefert: zum ersten eine Beschreibung der frühmorgendlichen Wanderung im dunklen Gebirge, und die Überraschung, als die hinter dem Berg aufgehende Sonne ein Gipfelkreuz beleuchtet – worin der Wanderermaler eine Vermittlung des göttlichen Lichtes durch Jesus und eine Analogie des Abendmahles erblickt;[16] zum zweiten, eine Abendszene als der Blick auf eine von Gott verlassene Welt, in der nur noch die angestrahlte (aber abgewandte) Heilandsfigur Hoffnung auf Erlösung bieten kann, ohne eine letzte Gewissheit.[17] In dieser zweiten, moderneren Lesart ist der christliche Glaube, ebenso wie die antike Mythologie, nur noch als Geschichte präsent, der Mensch wandelt einsam zwischen Objekten einer Schöpfung, von der die Götter ihren Blick abgewendet haben und keinen Trost spenden können, da sie selbst sterblich geworden sind. Der Widerspruch zwischen Morgenröte und Götterdämmerung in der vom Künstler selbst gegebenen Auslegung entspricht dem semantischen Zirkelschluss des Bildes selbst, in dem sich Rahmen, Landschaft und Exegese wechselweise kommentieren, und wiederum in Konflikt mit der Auftrags- und Entstehungsgeschichte geraten;[18] jedoch scheint gerade in der Offenheit der Bedeutungen, in der Überdeterminierung des Bildes eine Eigenschaft gelegen zu haben, die der neuen Ästhetik der Romantik Ausdruck verleihen konnte, und die Kunstkritik als poetisches Metier etablieren half.

Der Schritt zur Subjektivierung der Frage der Interpretation der Kunst geht einher mit einer Reduktion der darstellerischen Mittel. Nicht umsonst kritisiert Caspar David Friedrich die Unsitte seiner Vorgänger und Zeitgenossen, die Landschaftsbilder zu überladen, ein Panorama auf einen kleinen Bildausschnitt zusammenzupressen,[19] oder durch eine Vielzahl poetischer Figuren den Raum für Träume, die Stille der Versenkung auf den Bildern zu „stören". Noch im Jahr des Ramdohr-Streites entsteht Friedrichs bekanntestes Gemälde, das seine Zeitgenossen durch die dargestellte Leere irritierte – der *Mönch am Meer*.[20] Hier scheint der umgekehrte Weg gegangen worden zu sein, eine förmliche Dehnung der Landschaft, doch die karge, den Betrachter distanzierende Düne entspricht einer Skizze von den Wanderungen auf Rügen. Wieder finden wir eine Rückenfigur, einen Kapuziner, der Züge des Malers trägt, aber im Vergleich mit dem späteren *Wanderer* weniger bildbeherrschend, weiter in die Ferne gerückt, seinen Blick auf den dunkelsten Teil des Gemäldes, den Horizont des aufgewühlten Meeres, geheftet. Wie Röntgenaufnahmen bei der Restaurierung offenbarten, hat Friedrich, der ohne Vorzeichnung direkt auf die Leinwand auftrug, an dieser Stelle ein im Sturm sinkendes Segelschiff übermalt, was einer traditionell erhabenen Szene entsprochen hätte,[21] die dem Betrachter einen ästhetischen Schauer verschaffen sollte. Doch Friedrich findet zu einer anderen, neuen Darstellungsweise, die kein narratives oder anekdotisches Element mehr benötigt: dem gemalten *Nichts*.

Warum Nichts? – Der religiösen Bildtradition der allegorischen Darstellung oder dem biblischen Historienbild steht der fundamentale Zweifel entgegen. Nur im „vor sich sehen" und „in sich sehen" liegt für den suchenden Maler (oder Betrachter) Gewissheit, oder vielmehr eine Ahnung, nicht in der Überlieferung. Die Beschreibungen der biblischen Wunder wirken ebenso wie

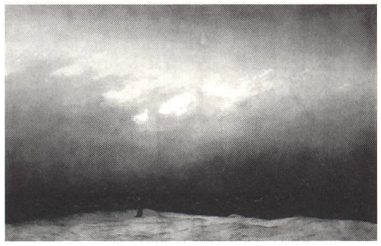
13 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 1809, Nr. 12-15, nachgedruckt in: Werner Hoffmann, „Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit," München: C. H. Beck, 2000, Anhang S. 275ff

14 „Daß die Kunst aus den inneren des Menschen hervor gehen muß, ja von seinen sittlich religiösen Werth abhängt ist manchen ein thörigt Ding. Denn wie nur ein ungetrübter Spiegel ein reines Bild wieder geben kann; so kann auch nur aus einer reinen Seele ein wahrhaftes Kunstwerk hervor gehen." (...) „Der edle Mensch (Mahler) erkennt in allem Gott, der gemeine Mensch (auch Mahler) sieht die Form nicht den Geist." Caspar David Friedrich, *Äußerungen bei der Betrachtung einer Sammlung von Gemählden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern*, bearbeitet und hrsg. Gerhard Eimer / Günther Rath, „Caspar David Friedrich. Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I," Frankfurt: Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe Universität, 1999, S. 34

15 „Der Mahler soll nicht bloß mahlen was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich so unterlasse er auch zu mahlen was er vor sich sieht." Caspar David Friedrich, *Äußerungen*, S. 116

16 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt*, in: Zeitung für die elegante Welt, 1809, zitiert nach: Joseph Leo Koerner, S. 144

17 Christian August Semmler (nach einem Brief Caspar David Friedrichs vom 8.02.1809), *Journal des Luxus und der Moden*, 1809, zitiert nach: Joseph Leo Koerner, S. 159



Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1809

die Gesänge über die antiken Götter wie ein ferner Zauber einer entrückten Menschheit, aber statt der physischen Gegenwart herrscht das Schweigen der Götter. Der äussere Dialog zwischen Mensch und Gott ist einem inneren Erlebnis der Natur gewichen, die erst in der Konfrontation mit dem Individuum als Gegenüber erkannt wird. Darum sind auch die Bilder Friedrichs lapidar als *Mönch am Meer* oder *Wanderer über dem Nebelmeer* betitelt, denn sie verweisen nicht auf literarische Vorlagen, sondern erinnern an ein Seherlebnis, sind „Betrachtungen" im eigentlichen Sinne. Jean-Luc Godard wandelt auf ähnlichen gedanklichen Bahnen, indem er in einem Vorwort aus dem Off „Le Mépris" als die Geschichte des Blicks bezeichnet, und gleichzeitig den selbstreflexiven Blick der Kamera in die Kamera zeigt. In den Odysseus-Sequencen innerhalb des Filmes sind an Stelle der antiken Götter nur Statuen zu sehen, oder eine Nacktschwimmerin anstatt einer Sirene, eben nur schweigende Abbilder statt literarisch motivierter Tricks. Mit Hölderlin (auch im französischen Original in deutsch) gesprochen: Nur durch Gottes Fehl, also Abwesenheit, hilft der Gott dem Dichter, respektive Künstler.

Wirklich Nichts? – Natürlich ist bei Friedrichs *Mönch am Meer* eine Küstenszene erkennbar, ebenso wie der Horizont der Mittelmeeres bei der Schlusszene von „Le Mépris" als solcher deutlich bleibt, aber in beiden Bildern geht es um das Dahinter oder Davor: um das Unsichtbare, oder genauer noch, um die Darstellung des Unsichtbaren und Abwesenden. Der Horizont bei „Le Mépris" mag allgemein für die Unendlichkeit stehen, kann aber viel spezifischer als Reflexion über das Motiv der Heimkehr interpretiert werden: der Tod am Ende der Irrfahrt, für den nach Ithaka heimkehrenden Odysseus ebenso wie für die in ihren Gefühlen und Erwartungen gefangene Camille. Im Motiv der Heimkehr kann auch die Heimkehr des Menschen zur Natur, die Überwindung und Auflösung des Ich gesehen werden – der Horizont als ersehnte Entgrenzung. Aus der Abschiedsszene selbst lässt sich bei den Überlebenden die Besinnung auf ihre Aufgabe feststellen: das Beenden des Films für Fritz Lang ebenso wie die Rückkehr zum Theater für Paul – eine Form der inneren Heimkehr.

So wie Caspar David Friedrich im Prozess aus innerem Erlebnis, Detailstudie der Natur und Erinnerung das monumentale Landschaftsbild als religiöses Andachtsgemälde zu etablieren sucht, findet Jean-Luc Godard anderthalb Jahrhunderte später im Zoom auf die Natur ein Bild des Unsichtbaren – die Ikonisierung der Landschaft im Cinemascope. Die künstlerische Umsetzung des Punktes der absoluten Einsamkeit, nämlich im Tode des Individuums, der gleichzeitig dem ersehnten *transitus* von Mensch, Natur (und Gott) entspricht, also des Momentes, der sich dem Erlebnisbericht und der eigentlichen Darstellung entzieht, findet Ausdruck in einer Seelenlandschaft per se – dem Meer.

18 ursprünglich sollte das Bild dem schwedischen König Gustav IV. Adolf gewidmet werden, durch sich überstürzende politische Ereignisse wurde aber ein Andachtsbild für die Kapelle des Tetschener Schloss daraus, wo es schliesslich, ohne Friedrichs Wissen, im Schlafzimmer (!) der Gräfin Maria Theresa von Thun-Hohenstein seinen langjährigen Aufenthaltsort fand; heute hängt es in der Dresdener Gemäldegalerie; siehe: Joseph Leo Koerner, S. 57ff

19 „Wo man durch Anhäufung von Gegenständen an einander hinter ein ander und über einander die Bilder überladet, ich glaube Reichhaltigkeit geben will. Denn was die neueren Landschaftsmaler in der Natur in einen Kreiß von 100 Graden gesehen pressen sie unbarmherzig in den Sehwinkel von 45 Graden zusammen. Und was also in der Natur durch große Zwischenräume getrännt lag berührt sich hier im gedrängten Raume, überfüllt und übersättigt das Auge, und macht auf den Beschauer einen widrigen beängstigenden Eindruck. Und das Elementh des Wassers zieht immer den Kürzeren dabei und das Meer wird zur Pfütze." Caspar David Friedrich, *Äußerungen*

20 Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer,* 1809, Öl auf Leinwand, 110 x 171.5 cm, Nationalgalerie Berlin

21 in der Theorie des Sublimen oder Erhabenen wird immer wieder auf das Thema Schiffbruch als Beispiel verwiesen, so bereits der antike Dichter Lukrez in *De rerum naturam*, dann Edmund Burke, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, etc. und dementsprechend sind die gemalten Stürme und Schiffskatastrophen des 18. und 19. Jahrhunderts Legende; siehe: Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*, Weimar: VDG, 2001, im Besonderen Kapitel IV und V

Ole W. Fischer ist Architekt, Doktorand und Assistent für Architekturtheorie an der ETH Zürich.