

Jörg Gebler

Ein Blick in die Natur – Aussicht in die Ewigkeit

C.D. Friedrichs „Friedhofseingang“
und die Malerei der Romantik in Deutschland

Kiel 1999

Ludwig

LESEPROBE!

© VERLAG LUDWIG

Mein Dank gilt der Dr. Peter Hirschfeld-Stiftung,
die mit einem Druckkostenzuschuß die Entstehung dieses
Buches ermöglichte.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Gehler, Jörg :

Ein Blick in die Natur - Aussicht in die Ewigkeit : C.D. Friedrichs
"Friedhofseingang" und die Malerei der Romantik in Deutschland /

Jörg Gehler. - Kiel : Ludwig, 1999

ISBN 3-933598-07-9

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

©1999 by Verlag Ludwig

Westring 431-451

24118 Kiel

Tel.: 0431-85464

Fax: 0431-8058305

www.verlag-ludwig.de

ISBN 3-933598-07-9

Inhalt

„Vom Romantischen überhaupt“	5
Progression als Programm	6
„Sinn und Geschmack fürs Unendliche“	8
Die neue Mythologie	9
Inhaltliche und formale Tendenzen romantischer Kunst	10
Der Tod als Naturerlebnis.	
Caspar David Friedrichs „Friedhofseingang“ von 1825	12
Bildbeschreibung	14
Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem	
Gegenstand christlicher Kunst	18
Ein Blick in die Natur – Aussicht in die Ewigkeit	23
Das „Buch der Natur“	24
Vom „Wehen des Allliebenden“	32
Natur als „das fleischgewordene Wort“ Gottes	34
Natur als „Ursprache der Seele“	37
Natur als sichtbares Analogon des Geistes	39
Natur, die „ewig fortwirkende Weltschöpfung“	40
Die „Kette der Wesen“.	
Gedanken zu den Engelserscheinungen	44
Der Begräbnisplatz	49
Unsterblichkeit – oder: Wir sind alle Wesen des Übergangs	50
Zusammenfassung	54
Bibliographie	63
Anmerkungen	69

„Vom Romantischen überhaupt“¹

Mit der Entwicklung eines fortschrittlichen Selbstbewußtseins wuchs um 1800 auch der Widerstand gegen die den künstlerischen Schaffensprozeß einengenden Akademien. Die Künstler begehrt gegen die Regel-Ästhetik auf. Viele Praktiker und Theoretiker der Kunst waren sich darin einig, daß die Zeit einer neuen Kunst bedurfte. Mit vehementen Vorwürfen löste sich Asmus Jakob Carstens (1754–1798) von der Berliner Akademie, weil sie, wie alle Akademien, bloß der „Befriedigung der Eitelkeit derer Regenten“ diene und „das Talent schon in der Wiege verkrüppelt“.² Auch der Maler Joseph Anton Koch (1768–1839) faßte seine Ablehnung in die drastischen Worte, er sei schon immer überzeugt gewesen, „daß solche ästhetische Hühnerstelle keine gesunden Eier hervorbringen“.³ Friedrich Overbeck (1789–1869) schloß sich in Wien der allgemeinen Opposition gegen die Akademien an. Seinem Vater schrieb er 1808: „Das sklavische Studium auf den Akadamen führt zu nichts. [...] Man lernt einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles; und doch kommt kein Maler heraus. – Eins fehlt in allen neuern Gemälden, was aber wohl vielleicht Nebensache sein mag – Herz, Seele, Empfindung!“⁴

Die Bedeutung der Innerlichkeit des Künstlers wurde als Maßgabe für die Kunst betont, die „Wahrheit“ – diesen Begriff vereinnahmte das Bürgertum im Laufe des 19. Jahrhunderts als einen der *Fundamentalwerte* konsequent –, nicht die Richtigkeit und manuelle Geschicklichkeit wurde gefordert.⁵

Der romantische Kunst-Diskurs erwuchs aus dieser Grundhaltung. Denn die romantische Kunst konnte und wollte die ästhetische „Voll-

endung“ der antiken Kunst – und des Klassizismus – nicht erreichen! Dies war aber zugleich ihr Vorteil, denn dieser Sachverhalt war doch gerade die formale Entsprechung ihres Themas, nämlich der Versuch, die „innere Entzweiung“ von Antike (Sinnlichkeit) und Mittelalter (Sittlichkeit) zu einer neuen, modernen und zukunftsorientierten Einheit zu führen.⁶ Daraus leiten sich ganz logisch die für den künstlerischen Schaffensprozeß der Romantiker wichtigen Merkmale wie Witz, Ironie, Fragment, Phantastik als ‚Versuch‘ und ‚Experiment‘ ab. Das neue Geschichtsbewußtsein und die Hinwendung zur spekulativen Naturphilosophie ließen auch für Friedrich Schlegel⁷ die bloße Nachahmung der Alten als Weg zu einer Sinngebung der Kunst anachronistisch erscheinen.

Nach Ansicht Friedrich Schlegels⁸ fange die eigentliche Funktion der Kunst dort an, wo die Philosophie aufhört. Kunst sei eine Steigerung der Philosophie; sie offenbare das Nichtbegriffliche, und zwar sowohl im Reich der Gefühle, der Ahnungen, der Gesinnungen als auch im Reich des Imaginären und Phantastischen, des Irrationalen und Unbewußten: Die „eigentliche Sphäre der Malerei“ sei „das Eine und Unbegreifliche, der *Geist*, das *Bedeutende*, die Eigentümlichkeit.“⁹ August Wilhelm Schlegel hatte auf die mit diesem romantischen Kunstanspruch einhergehende Gefahr des Mißverstehens hingewiesen:

„[...] diese [neuere Kunst] kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten und ist wegen eines gewissen Scheins von Vollendung umso eher in Gefahr, verkannt zu werden.“¹⁰

Progression als Programm

Das Zeitbewußtsein um 1800 war ein neues und aktuelles: Es setzte sich die Einsicht durch, daß es keine Kunst außerhalb des geschichtlichen Raumes und der geschichtlichen Zeit gebe, und daß jede Zeit ihre nur ihr eigene und ihr gemäße Kunst habe.¹¹ An die Stelle von „Dauer“, für die Klassik noch die führende Zeitkategorie, traten jetzt in der Romantik, subjektivierend, Sehnsucht und Erinnerung als wechselvolle Maßstäbe der Gegenwart und als Bausteine einer in die Zukunft gerichteten Ästhetik.¹² Im Anschluß an Friedrich Schlegels Begriff der „Universalpoesie“ heißt es dann auch bei August Wilhelm Schlegel: „Die romantische Kunst ist grenzenloses

Streben“.¹³ Während sich das griechische Ideal noch durch „vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie“ ausgezeichnet habe, seien die „Neueren hingegen“, wie A.W. Schlegel an anderer Stelle hinzufügte,¹⁴ „zum Bewußtsein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht“. Das klassizistische Kunstschöne wurde so von vornherein ausgeschlossen; dagegen gewann das Fragmentarische – auch die Skizze – als eigenständig Künstlerisches an Bedeutung. Zwar bemühten sich die Künstler auch in der Romantik, „schöne“ Kunst im Individuellen und Einzelnen zu bilden, aber das übergeordnete Ziel der Kunst war die „höchste Schönheit“. Diese „höchste Schönheit“ sei, so schrieb der Brockhaus von 1824 unter dem Stichwort „Kunst“, die „Aufgabe aller Kunstwerke, und wird nur durch die ganze Kunst, d.i. durch das unendliche Ganze aller Kunstwerke aller Zeiten und Völker fortschreitend verwirklicht“.¹⁵

So wie die Natur, habe die Kunst „mehr als *eine* Schönheit“,¹⁶ und so, „wie in jedes sterbliche Auge ein anderes Bild des Regenbogens kommt, so wirft sich jedem aus der umgebenden Welt ein anderes Abbild der Schönheit zurück.“¹⁷

Ziel aller Kunst war nicht mehr das Gestalthaft-Geschlossene, das in sich Vollendete und Harmonische, sondern ihr Lebenselement war die *freie Subjektivität des Geistes* und ihre niemals endende Aufgabe, alles Reale zu poetisieren, das heißt, es in eine Funktion des Unendlichen – auch der Seele und des Geistes – zu verwandeln. Die künstlerische Grundkraft, die solche verinnerlichte Verwandlung der Welt in Seele und Geist zuwege bringen sollte, war die von der Sehnsucht nach dem Unendlichen bewegte Phantasie. Begriffe wie „Wachsen“, „Entwickeln“ oder „Geschichte“¹⁸ erhielten erst jetzt ihre progressive Dimension.

Diese Progression, mithin die Geschichte – auch die Geschichte der Kunst – wurde als eine im Sinne Schellings¹⁹ „successiv sich entwickelnde Offenbarung Gottes“ verstanden. Ganz ähnlich argumentierte Friedrich Ast in seinem „System der Kunstlehre“ von 1805,²⁰ wenn er sich das Universum „als ein unendliches Epos“ dachte, „d.h., als eine aus innere Kraft sich organisierende Unendlichkeit von Produkten“; zugleich führte er Schellings Begriff des „Absoluten“, mithin die Synthese von Freiheit und Notwendigkeit, in sein „System“ ein, um ganz im Sinne Schellings zu schreiben: