

Online-Texte der Evangelischen Akademie Bad Boll

Romantik im Spiegel der Kunst

von Caspar D. Friedrich bis zu den Nazarenern

Priv. Doz. Dr. Norbert Lennartz M.A

Ein Beitrag aus der Tagung:

Romantik als Religion

Literatursommer Baden-Württemberg 2006

Bad Boll, 7. - 10. September 2006, Tagungsnummer: 470506

Tagungsleitung: Albrecht Esche, Beate Sorg-Pleitner

Bitte beachten Sie:

Dieser Text ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers/der Urheberin bzw. der Evangelischen Akademie Bad Boll.

© 2006 Alle Rechte beim Autor/bei der Autorin dieses Textes

Eine Stellungnahme der Evangelischen Akademie Bad Boll ist mit der Veröffentlichung dieses Textes nicht ausgesprochen.

Evangelische Akademie Bad Boll Akademieweg 11, D-73087 Bad Boll E-Mail: info@ev-akademie-boll.de Internet: www.ev-akademie-boll.de



Romantik im Spiegel der Kunst

von Caspar D. Friedrich bis zu den Nazarenern

Priv. Doz. Dr. Norbert Lennartz M.A.

Definitorisch schwer zu erfassen, ist das Zeitalter der Romantik nicht von ungefähr als *sable mouvant*, als Treibsand umschrieben worden, auf dem kulturhistorische und wissenschaftliche Konstruktionen von nur kurzem Bestand sein können. Betrachtet man die von ca. 1760 bis 1850 sich erstreckende Epoche, so ist ihr charakteristisches Merkmal eine verwirrende Vielfalt, deren Widersprüche und Ungereimtheiten auch immer wieder die Fragwürdigkeit von wissenschaftlichen Periodisierungsversuchen vor Augen führen. Wie heterogen das romantische Weltgefühl gewesen sein muss, zeigt sich nicht nur darin, dass Dichter wie der junge Goethe, Wordsworth, Leopardi, Novalis, Byron und Heine unter dem Begriff der Romantik firmieren; es wird auch darin evident, dass Kunstauffassungen von unterschiedlichen Malern wie C. D. Friedrich, Turner, Delacroix oder Goya miteinander konkurrieren und somit Ideologien aufeinandertreffen, die von inbrünstiger Religiosität bis zum tieflotenden Zweifel reichen.

Was trotz aller Unterschiedlichkeit den Romantikern in Dichtung und Kunst gemein ist, ist zunächst die Abkehr von der reinen Mimesis, die Distanz zu einer der Antike verpflichteten abbildenden Kunst, die, wie Winckelmann noch propagierte, auf eine "edle Einfalt und stille Größe" abzielt. Die kühlen Reproduktionen antiker Schönheit, mit der die Neo-Klassizisten des 18. Jahrhunderts der affektgeladenen und dynamisierten Kunst des Barock begegnet waren, weichen nun einem zunehmend expressiven Kunstverständnis, das sich sowohl aus einer anti-historischen Mittelalterbegeisterung als auch aus einem neuen Künstlerselbstverständnis speist. Galt der Künstler des Rationalismus noch als Techniker und vernunftbesessener artifex, der wie Sir Isaac Newton in William Blakes Gemälde





seine Realität akribischen Vermessungen unterzieht, so empfand sich der romantische Künstler als Genie, als mit prophetischen Gaben ausgestattetes Wesen, das dazu auserwählt war, die der Allgemeinheit verborgen gebliebenen symbolischen Strukturen und göttlichen Signaturen in der Natur offenzulegen.

Nicht zu vergleichen mit den späteren Realisten und Impressionisten, die stets darum bemüht waren, in der Natur die durch Lichteinwirkungen verursachten Veränderungen des Objekts zu dokumentieren und somit die Flüchtigkeit des Lebens in kurzen Momentaufnahmen festzuhalten, sind die Romantiker bestrebt, das Essentielle und Beständige hinter der vordergründigen Realität sichtbar zu machen.

Obwohl selbst kein Maler hat der englische Dichter William Wordsworth dieses Prinzip des romantischen Symbolismus, das allen romantischen Künsten zugrundeliegt, anhand eines Gedichts erläutert. Plötzlich konfrontiert mit einer Vielzahl von sich im Wind wiegenden gelben Narzissen vermag der Dichter den Reichtum dieses visuellen Erlebnisses zunächst nicht einzuschätzen: "I gazed – and gazed – but little thought / What wealth the show to me had brought;" erst nach einer angemessenen Zeit der Reflexion ist er in der Lage, das Dauer- und Zeichenhafte dieses geradezu als göttliche Offenbarung empfundenen Naturereignisses zu ermessen:

For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon my inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

Diese Vorgehensweise, die in der Erinnerung die Strukturen einer göttlichen Ordnung herauskristallisieren hilft, kontrastiert mit der Vorstellung einer spontanen Genialität, die die Romantiker

vorzugsweise dem Perfektionsgedanken der Neo-Klassizisten entgegenstellten. Obgleich der Zirkel in Anlehnung an Blakes Vernunfttyrannen Urizen (youreason) zum Signum einer geknechteten Menschheit wird, betont Georg Friedrich Kersting in seinem 1811 entstandenen Portrait Caspar David Friedrichs [Abb.2],





dass der Künstler der Romantik sich weniger einer spontanen *peinture automatique* als einer mit Lineal und Winkelmaß verfertigten Malerei befleißigt. Wie sehr der 1774 in Greifswald geborene Caspar David Friedrich sich darauf versteht, in seinen Werken eine von Gott gefügte Ordnung hervortreten zu lassen, wird offenkundig, wenn man ihn mit anderen Künstlern der europäischen Romantik in Beziehung setzt und seine Symbolsprache im Kontext der damaligen Literatur und Kunst beleuchtet.

Ungeachtet der Wiederentdeckung der Renaissancekunst, die Wackenroder und Tiecks 1797 publiziertem kunstphilosophischem Traktat Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders zugrundeliegt, orientiert sich Friedrich an einer Naturmalerei, deren idealisierte Landschaften oft mit Elementen gotischer Sakralarchitektur verbunden sind. In seinem Rekurs auf die mittelalterliche Gotik konnte Friedrich sich auf eine Tradition stützen, die sich sowohl in der Nacht-und Grabdichtung als auch in dem gotischen Schauerroman des 18. Jahrhunderts einer großen Beliebtheit erfreute. Doch während in diesen Gattungen der vor-romantischen Literatur die Dunkelheit und die Bedrohlichkeit der labyrinthartigen unterirdischen Gewölbe zur Steigerung des Horrors in den Vordergrund gerückt werden, ist in der Ikonographie Friedrichs die Gotik unauflöslich mit religiöser Hoffnung und Heilserwartung verknüpft.

Das 1811 vollendete Gemälde Winterlandschaft mit Kirche [Abb.3]



zeigt im Vordergrund einen im Gebet versunkenen Mann, der sich seiner Krücken entledigt hat und Zuflucht sucht vor einem in verschneiten Tannen nahezu verborgenen Wegekreuz. Aus der dunklen Ferne eines Winterhimmels steigen wie in einem Moment der Epiphanie die Türme einer gotischen Kirche empor. Dieses Bild, das auf die alt überkommene Symbolik der emporstrebenden Tanne als Immergrün verweist und die *ecclesia* als fest gegründeten Zufluchtsort im Nebel des Zweifels darstellt,



gilt als Gegenstück zu einer ebenfalls 1811 fertiggestellten *Winterlandschaft*, die heute im Staatlichen Museum in Schwerin hängt [Abb.4].



Ein auf Krücken gestütztes Individuum sieht sich hier in eine Schneewüste ungeahnten Ausmaßes versetzt, die als Symbol des Todes und eines um sich greifenden Nihilismus gedeutet werden kann. Während die skelettartigen Äste zweier unbelaubter Bäume in einen bedrohlich schwarzen Himmel ragen, bleiben von den restlichen Bäumen nur noch schneebedeckte Stümpfe als Zeichen absoluter Finalität übrig.

Während Friedrich in diesem Bild ein Menetekel düsterer Hoffnungslosigkeit gestaltet, zeigt er durch die im Gegengemälde dargestellte Heilsgewissheit, dass er einer typischen romantischen Dialektik verpflichtet ist. Insbesondere die Französische Revolution und das Scheitern ihrer Ideale in der Terreur der Jahre nach 1793 versuchten Künstler und Literaten, durch die Anwendung eines dialektischen Systems zu erklären.

So griff Blake in seinem visionären Gedicht *Vala or the Four Zoas* (1797-1800) auf die Bildlichkeit der Eucharistie zurück, um die Grausamkeiten zu rechtfertigen: das Korn muss gewaltsam zerrieben werden, damit daraus Brot entstehen kann, und die Traube muss – wie Christus in unzähligen Barockbildern – in der Kelter gepresst werden, damit aus ihr labender Wein gewonnen werden kann.

Auch spätere Generationen sahen – in Anlehnung an die alte Vorstellung der *felix culpa* – in Tod, Dunkelheit, Melancholie und eisiger Kälte notwendige Vorstufen zu Regeneration und frühlingshafter Wiederbelebung. Die rhetorische Frage, mit der Percy B. Shelleys berühmte Ode an den Westwind endet – "If winter comes can Spring be far behind?" – wird auch in Friedrichs Gemälden gestellt und im Rückgriff auf ikonographische Muster affirmative beantwortet.



In den Jahren 1823/24 entsteht das Gemälde Das Eismeer [Abb.5],

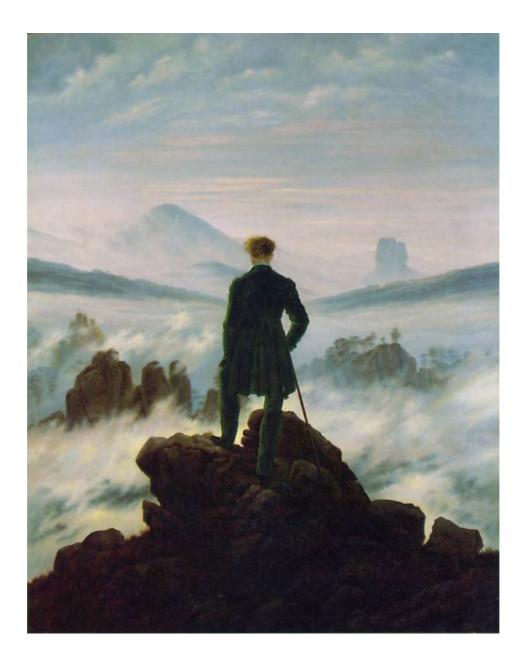


das als eines der Schlüsselbilder des 19. Jahrhunderts gilt. Das Bild, das damals beim Publikum auf aggressives Unverständnis stieß und in manchen Kritikern sogar den Wunsch hervorrief, das "Eisgemälde vom Nordpol [möge] doch endlich einmal schmelzen," zeigt ein von Eisschollen erdrücktes Schiff in einer menschenleeren Polarlandschaft, die in mancher Hinsicht an Mary Shelleys Darstellung des unendlichen Eischaos am Ende ihres 1818 publizierten Romans *Frankenstein* erinnert.

Während jedoch in Shelleys Schauerroman das Eis für das Scheitern selbstgefälligen Schöpfertums steht, weisen die übereinander geschichteten Eisschollen in Friedrichs Gemälde sowohl auf das – im Kontext der deutschen Romantik signifikante – Blau des unendlichen Himmelsraums als auch auf die unnahbare Majestät Gottes, die der Mensch vergeblich rational zu erforschen sucht. Das gekenterte Lebensschiff, dem in anderen Bildern das Kirchenschiff hoffnungsvoll entgegengestellt wird, wird mit der Sublimität eines unendlichen sakralen Naturtheaters konfrontiert und seiner irdischen Enge enthoben. Insbesondere die rostig braunen Schollen im Vordergrund des Bildes lassen an die Stufen eines (ruinösen) Tempels denken, die den Betrachter einladen, einem weihevollen Ritual bzw. einem wortlosen theatrum sacrum beizuwohnen.



Ein solches sakrales Schauspiel scheint sich auch vor den Augen jenes Wanderers zu entfalten, der auf einem Felsvorsprung stehend auf ein von Berggipfeln durchbrochenes Nebelmeer schaut [Abb.6].



Mit diesem um 1818 entstandenen Gemälde verleiht Friedrich abermals dem romantischen Empfinden der Sublimität Ausdruck: In der englischen Romantik (Ann Radcliffe) als das seelenerweiternde Gefühl des 'Terrors' definiert, bezeichnet das in Friedrichs Bild dargestellte Sublime die Konfrontation des romantischen Individuums mit der ehrfurchtgebietenden Unendlichkeit der göttlichen Schöpfung.

Priv. Doz. Dr. Norbert Lennartz M.A Romantik im Spiegel der Kunst



Während die Kunst des Neo-Klassizismus darauf zielte, das symmetrisch Überschaubare und rational Erfassbare zur Geltung zu bringen, beabsichtigen die Romantiker nun, in allen Künsten den Raum zu erweitern, die Formenstrenge der palladianischen Architektur aufzubrechen und das die menschliche Vernunft übersteigernde Staunen vor der grenzenlosen Allmacht Gottes in Bildsprache zu übersetzen.

Im XIV. Buch seines monumental angelegten, als verbale Kathedrale imaginierten Werks *The Prelude* (1805) beschreibt Wordsworth – gleichsam als Kulminationspunkt des gesamten Gedichts – den langsamen Aufstieg auf den in Wales liegenden Berg Snowdon. Auf die Strapazen des mühsamen, von Rückschlägen begleiteten Aufstiegs folgt plötzlich der spektakuläre Blick vom Gipfel auf die vom Mond beschienenen Nebelzonen:

[...] instantly a light upon the turf
Fell like a flash, and lo! as I looked up,
The Moon hung naked in a firmament
Of azure without cloud, and at my feet
Rested a silent sea of hoary mist.
A hundred hills their dusty backs upheaved
All over this still ocean; and beyond,
Far, far beyond, the solid vapours stretched,
In headlands, tongues, and promontory shapes
Into the main Atlantic [...].

Obgleich Friedrich nicht mit den Werken des englischen Romantikers vertraut war, so ist es frappierend, wie sehr sich der Maler und der Dichter in der Darstellung dieses Epiphanie-Erlebnisses angleichen. Wenn auch der Mond von Friedrich unbeachtet bleibt, so scheinen beide in bezug auf die Nebelschwaden auf dieselbe Metapher zu rekurrieren: das Nebelmeer, "a silent sea of hoary mist" oder "this still ocean." Neben der Erfurcht vor der Unfassbarkeit dieses sakralen Naturspektakels kommt in beiden Werken das zum Ausdruck, was häufig als die Grenzerfahrung der Romantiker benannt worden ist.

In seinen *Hymnen an die Nacht* hatte bereits Novalis vom "Grenzgebirge der Welt" gesprochen, von dem aus der von Sehnsucht erfasste Mensch ins Jenseits zu blicken vermag. Während bei Novalis dieses Schwellengefühl, dieser Ausbruch aus der Diesseitsverhaftung durch Drogen, durch den "braunen Saft des Mohns" beschleunigt wird, so scheint es bei Friedrich einzig die Hingabe zu sein, die es dem Individuum ermöglicht, an der Schwelle des Daseins die Zeichen und Signaturen Gottes zu erkennen.



Das 1810/11 entstandene Gemälde Morgen im Riesengebirge [Abb.7]



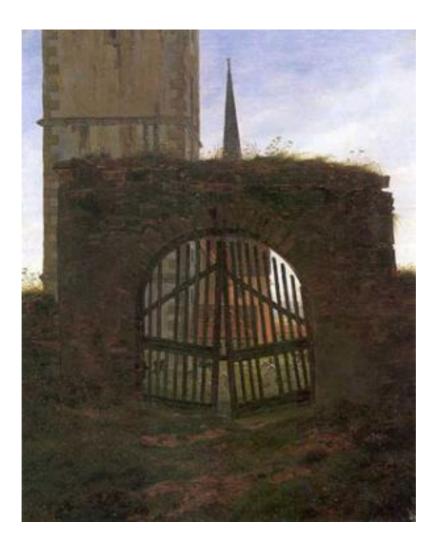
ist ebenfalls der romantischen Schwellenthematik verpflichtet, doch lässt das Bild keinen Zweifel daran, dass es, im Gegensatz zu vielen pantheistischen Konzepten der Romantik, der christliche Glaube ist, der hier – symbolisiert im Gipfelkreuz – dem Menschen die Erlösung aus der Enge des irdischen Lebens verheißt.

Von besonderer Relevanz ist es hierbei, dass der Frau eine Vermittlerfunktion zugesprochen wird: im physischen Kontakt mit dem Kreuz ist sie es, die ihrem männlichen Gefährten hilft, das eschatologische Ziel zu erreichen. Durch die intensive Rezeption Dantes und Petrarcas entwickeln die Romantiker das Bild der Frau als *princesse lointaine*, die – im Unterschied zur *femme fatales* und Sirenenfiguren – vermittels ihrer Tugend den Mann zur Teilhaftigkeit an Gottes Gnade führt.



Ein weiteres Motiv, das die romantische Schwellenthematik transportiert, ist das der Pforte oder des Fensters. Vor allem in den Jahren nach 1825, unter dem Eindruck zunehmender körperlicher Gebrechlichkeit malt Friedrich mehrfach Eingänge und Tore zu Friedhöfen.

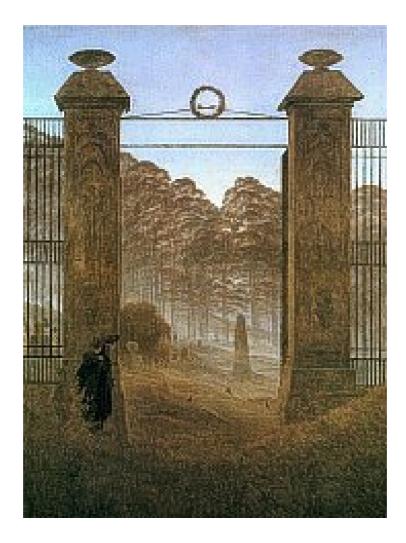
Insbesondere die Darstellung des Friedhofstors, das sich heute in der Kunsthalle Bremen befindet [Abb.8],



verweist darauf, dass für die Romantiker die Demarkationslinie zwischen Leben und Tod kaum auszumachen ist. Das brüchige Tor gibt in Übereinstimmung mit der romantischen Todessehnsucht den Blick frei auf die Grabhügel; doch im Unterschied zum spätromantischen Nihilismus, wie er in der Werken Leopardis, de Nervals, Byrons oder in den anonym verfassten *Nachtwachen des Bonaventura* zum Ausdruck kommt, ist die Melancholie in Friedrichs bildkünstlerischem Werk stets abgemildert durch religiöse Zuversicht: Das Gemäuer des Friedhoftors ist nicht nur als Zeichen der Regeneration überwachsen mit Blumen und Gräsern, es wird auch von der Kirchturmspitze überragt, die sich auf der zentralen Längsachse des Bildes befindet.



Wie die für Friedrich charakteristischen Rückenfiguren in dem Dresdener Gemälde Friedhofseingang (1825) [Abb.9]



verharrt der Betrachter in der Kontemplation dieses *memento mori*-Objekts, aber wohl wissend, dass das Ende des irdischen Daseins abgelöst wird von einem metaphysischen Neubeginn.

Eingedenk der Tatsache, dass das menschliche Leben Schwellen- und Übergangscharakter hat, findet man bei Friedrich immer wieder Figuren, die am Fenster stehen und den Blick des Betrachters in unbegrenzte Ferne leiten. Nicht nur in der Symbolik des vergitterten Fensters, der *fenestra cancellata* im Hohelied (2,9) steht das Fenster für die Verbindung zwischen dem Jenseits und dem Diesseits; besonders in der Romantik symbolisiert es das Verlangen des Menschen, die Begrenztheit seines durch enttäuschte Ideale geprägten Lebens zu überwinden.

In seiner 'Ode to a Nightingale' (1819) spricht Keats sogar von "magic casements," die den Blick freigeben sowohl auf den Schaum wilder Meere als auch auf längst verlassene Märchenwelten, "Opening on the foam / Of perilous seas, in faery lands forlorn." Erst im Vergleich mit späteren Werken der Moderne kann man die Symbolkraft des Fensters in der Romantik adäquat einordnen.



Am Ende der letzten Kurzgeschichte aus der Sammlung *The Dubliners*, die überdies den programmatischen Titel 'The Dead' trägt, lässt James Joyce seinen gescheiterten Protagonisten Gabriel Conroy aus einem Hotelfenster blicken. Im Gegensatz zu Friedrichs romantischen Visionären, die in eine neue metaphysische Existenz blicken, sieht Gabriel zu Beginn des 20. Jahrhunderts lediglich Unmengen von Schneeflocken, die nicht nur die Grabsteine auf dem Friedhof bedecken, sondern die gesamte menschliche Existenz unter ihrer Last auszulöschen scheinen.

Die Diskrepanz zwischen Friedrich und der späteren Moderne relativiert sich jedoch, wenn man berücksichtigt, dass der Romantiker einerseits zum Ende seines von Krankheit bestimmten Lebens zunehmend die christliche Ikonographie aufgibt und sich immer insistenter auf die Darstellung von Gräbern und Särgen konzentriert; andererseits leistet er mit einem Gemälde wie dem *Mönch am Meer* (1808-10) [Abb.10]



einer allgemeinen Verdüsterung Vorschub, die zum einen in den pessimistischen Gedichten Byrons und Leopardis und zum anderen in den dunklen Bildern Delacroix' und Gericaults gipfelt.

Auf einem schmalen Dünenufer, das am unteren Bildrand als weißlicher Streifen ins Meer ragt, ist im Scheitelpunkt die winzige Gestalt eines schwarz gekleideten Mannes als Rückenfigur erkennbar. Diese einzige Vertikale im Bild wird von der dunklen Zone des Meeres wie auch von dem tief liegenden Horizont, dem der größte Teil der Bildfläche vorbehalten ist, nahezu ausgelöscht. Im Gefühl seiner Kleinheit wird dem Individuum die unbegrenzbare und sublime Gewalt des Universums bewusst; doch im Gegensatz zu anderen Gemälden haftet dem Sublimen hier etwas Bedrohliches und Apokalyptisches an.



Wie schnell die Faszination des Sublimen in sein Gegenteil verkehrt werden kann, wusste auch Heinrich Heine, wenn er in seinem Prosawerk *Ideen: Das Buch Le Grand* schreibt: "Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, Madame!"

Die europäische Romantik ist somit in mehrfacher Hinsicht von Schwellenerfahrungen geprägt: das romantische Individuum bewegt sich nicht nur auf prekäre Weise zwischen dem Diesseits und Jenseits, sondern auch zwischen dem Sublimen und Lächerlichen bzw. Bedrückenden wie auch zwischen millenialer Hoffnung und abgrundtiefer Tristesse.

Diese Ambivalenz wird geradezu exemplarisch visualisiert in Théodore Géricaults monumentalem Gemälde *Le radeau de Méduse* (1817), das heute im Louvre hängt [Abb.11].



Das Bild geht auf eine wahre Begebenheit zurück und bezieht sich auf die allenthalben mit Entsetzen aufgenommene Nachricht, dass nach dem Untergang der Medusa die auf einem Floß zusammengepferchten Überlebenden zu Kannibalen wurden. Géricaults pyramidal aufgebautes Gemälde erfasst nun den Moment, in dem die im kruden Überlebenskampf Siegreichen versuchen, die Aufmerksamkeit anderer Schiffe auf sich zu lenken, während der untere Bildteil beherrscht wird von der Präsenz des Todes, der Verzweiflung und der Niederlage. Wie Friedrich rekurriert Géricault auf die Bildlichkeit des Schiffs und der Lebensreise.



Doch während der deutsche Romantiker auf die erschütternden Einblicke in die *conditio humana* verzichtet und den Schiffbruch in unmittelbare Verbindung zur transzendenten Hoffnung setzt, scheint Géricault es vorzuziehen, den anthropologischen Optimismus der Romantiker ins Wanken zu bringen. Der Hoffnungsschimmer, der sich am Horizont abzuzeichnen scheint und der in den Vorstudien zu diesem Bild größer und fassbarer war, hat sich nahezu verflüchtigt, und der Betrachter kann nicht umhin, in dem dargestellten Schiffbruch eine Abkehr von der traditionellen christlich gefärbten Schiffssymbolik zu erkennen. Was von Shakespeares *The Tempest* bis zu Defoes *Robinson Crusoe* und Friedrichs *Eismeer* unumschränkt Gültigkeit hatte, wird nun im Kontext der dunklen Spätromantik zunehmend hinterfragt und in einen sich stets intensivierenden Pessimismus überführt.

Auch Eugène Delacroix, der für einen der Toten in Géricaults Gemälde Modell gestanden und große Sympathie für die düstere Farbpalette seines Malerkollegen hatte, repräsentiert eine späte Phase der Romantik, in der – nach den restaurativen Tendenzen in der Folge des Wiener Kongresses – Desillusion um sich greift und in den Romantikern die Überzeugung heranreift, dass sie einer Generation der Zuspätgeborenen und Enttäuschten zugehören.

So schreibt Alfred de Musset in dem Prolog zu dem umfassenden Gedicht Rolla (1833): "Ich kam zu spät auf die zu alte Welt," und auch aus den Anfangszeilen aus Heines Gedicht 'Bimini' lässt sich die Ernüchterung ablesen, die den späten Romantiker erfasst, wenn er die Hoffnungsmythologeme und Symbole der frühen Romantikergenerationen für illusionär erklärt:

Wunderglaube! blaue Blume,
Die verschollen jetzt, wie prachtvoll
Blühte sie im Menschenherzen
Zu der Zeit, von der wir singen!

Wunderglaubenszeit! Ein Wunder War sie selbst. So viele Wunder Gab es damals, dass der Mensch Sich nicht mehr darob verwundert.

Wie sehr sowohl der in der "Matratzengruft zu Paris" dahinsiechende Heine als auch die Bildformulierungen der französischen Spätromantiker vom deutschen Idealismus entfernt sind, wird evi-

dent, wenn man die farbintensiven, an Shakespeare, Dante und Byron orientierten Bilder Delacroix' mit denen Friedrichs vergleicht.

Mag der anthropologische Zweifel bei der Figurengestaltung in dem Gemälde *Die Dantebarke* (1822) [Abb.12]





noch darauf zurückzuführen sein, dass das Bildsujet aus dem Danteschen Inferno entlehnt ist und somit Verdammte ohne Hoffnung auf Erlösung zeigt, so führen sowohl das in den Jahren 1827-28 vollendete Gemälde *Der Tod des Sardanapal* als auch das Monumentalwerk *Das Massaker von Chios* (1824) ein Lebensgefühl vor Augen, das an Vehemenz, Brutalität und Trostlosigkeit seinesgleichen sucht [Abb.13].



In der Ausführung eng an Rubens' exuberante Farbigkeit angelehnt, lässt sich Delacroix in der Themenwahl von Byron inspirieren und malt das bevorstehenden Ende des assyrischen Gewaltherrschers Sardanapalus als ein bacchantisches Spektakel, in dem sich misogyne Gewalt und nekrophile Erotik zu einem durch die Farbe rot symbolisierten Blutrausch vermischen.

Der stoische Gleichmut, mit dem der Tyrann nicht nur seinen eigenen nahenden Untergang, sondern vor allem das Massaker an seinen Sklavinnen beobachtet, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Paradigmenwechsel, den die Schauspielmetapher im Verlauf der Romantik erfahren hat.

In Friedrichs Bildern ist die Betrachterfigur der ergriffene Zuschauer eines sublimen Sakralspektakels; in Delacroix' Sardanapalus-Gemälde besteht das Auditorium nur aus einem suizidalen Voyeur, der als Präludium zu seinem Tod das sadistische Schauspiel angeordnet hat. Das Interieur, in dem das orgiastische Massaker stattfindet, entspricht nicht nur der in der Romantik aufkommenden Orientalismus-Mode, es antizipiert mit seiner exotischen und verschwenderischen Pracht auch die Dekadenz der späteren Jahrhundertwende.



Im Unterschied zum orientalistischen Hedonismus, der später Akademiemaler wie Gerôme, Alma Tadema und andere inspiriert, ist *Das Massaker von Chios* [Abb.14]



ganz dem im 19. Jahrhundert aufkommenden Philhellenismus verpflichtet. Es erscheint mehr als eine Koinzidenz zu sein, dass im Jahr seiner Fertigstellung, 1824, Lord Byron in Missolonghi stirbt und somit die Begeisterung für den griechischen Freiheitskampf gegen die Türken allenthalben zunimmt.

Wie im späteren Sardanapalus-Gemälde ist dieses überdimensionierte Werk eine technisch an Rubens angelehnte Mixtur aus Pessimismus, Wollust und Grausamkeit. Der Kontrast zwischen den bewaffneten, teils berittenen türkischen Aggressoren und dem unterworfenen griechischen Volk im

Vordergrund kann kaum eindringlicher sein: in ihrer Teilnahmslosigkeit auf Sardanapalus vorausdeutend scheinen die Türken das Elend der Griechen zu ignorieren.

Priv. Doz. Dr. Norbert Lennartz M.A Romantik im Spiegel der Kunst



Das Pathos der Szene wird noch dadurch erhöht, dass am rechten unteren Bildrand ein Kleinkind die Brust seiner sterbenden Mutter sucht. Stendhal, der in seiner Abhandlung *Du romantisme dans les arts* (1824) das Bild stark kritisiert, glaubt sogar, in der Figur in der Bildmitte einen "unglücklichen Pestkranken zu erblicken, der versucht hat, sich selbst die Pestbeulen auszureißen, worauf das Blut an der linken Seite der Gestalt hinweist."

Wie auch die Reaktionen unterstreichen, so ist Delacroix' Darstellung des Massakers wie kaum ein anderes Gemälde jener Zeit ein vehementes und leidenschaftliches *j'accuse* gegen Usurpation und Tyrannenherrschaft; zugleich ist es in seinem eruptiven Kolorismus, der sich deutlich gegen Ingres' klassizistische Linienführung abgrenzt, ein Bekenntnis zu einem Weltverständnis, das die spätere Forschung mit dem Terminus der 'negativen' oder 'schwarzen' Romantik bezeichnet. Worauf Delacroix im Gegensatz zum zeitgleich schaffenden Friedrich sich kapriziert, ist ebenso weit entfernt vom romantischen Idealismus wie die zynisch-pessimistischen Werke Byrons von Wordsworths euphorischer Naturbetrachtung.

Bemühte sich Friedrich, das Theomorphe im Menschen und das Göttliche in der Natur zu akzentuieren, so scheint Delacroix in Fortführung von Hobbes' negativer Anthropologie im *Leviathan* zu zeigen, dass die *conditio humana* ein prolongierter Kampf und ein ständiges Blutvergießen in einer Wolfsgesellschaft (homo homini lupus est) ist.

Die Verdüsterung der Romantik lässt sich auch daran ablesen, dass die nicht nur bei Friedrich, sondern auch bei Constable, Blake und anderen verwendeten Regenbogen als Zeichen der Verbundenheit von Himmel und Erde in der Spätromantik in ihre Einzelfarben zerlegt und ihrer Symbolkraft beraubt werden. Wenn Byron im *Don Juan* vom Regenbogen spricht, so handelt es sich nicht mehr um eine siebenfarbige Manifestation von Gottes Herrlichkeit, sondern um ein "heavenly chameleon," dessen Farbveränderungen den Sprecher lediglich an das farbliche Changieren eines schwarz-blau geschlagenen Auges erinnern: "blending every colour into one, / Just like a black eye in a recent scuffle" (II, 92, 734-35).

Damit ist es nur folgerichtig, dass in Delacroix' Naturdarstellungen Regenbogen gänzlich redundant geworden sind. Düstere Wolken als Zeichen einer schwer lastenden Existenz verdunkeln die Friedhofsszene aus Shakespeares *Hamlet*, die auf Delacroix besondere Faszination ausübte [Abb.15].





Nicht nur aufgrund seines von Melancholie und Existenzqualen gepeinigten Helden, sondern vor allem auch wegen der desillusionierenden Einsichten in den Sinn des Lebens gilt *Hamlet* als die elisabethanische Tragödie, die von den Romantikern am stärksten rezipiert wurde. Die Friedhofsszene in Akt V, Szene i, die Shakespeare mit den clownesken Totengräbern als tragikomisches Interludium konzipierte, wird nun in ein spätromantisches Bekenntnis zum Nihilismus umgedeutet.

In seinem 1839 gestalteten Gemälde *Hamlet und Horatio auf dem Friedhof* konzentriert sich Delacroix auf den Augenblick, in dem Hamlet in Anbetracht von Yoricks Schädel über die Nichtigkeit der irdischen Existenz reflektiert: "To what base uses we may return, Horatio! Why, may not imagination trace the noble dust of Alexander till a find it stopping a bung-hole?"

Standen Friedrichs Friedhofsszenen – mit Ausnahme seiner späten Fokussierung auf Särge und offene Gräber – in einem dialektischen Verhältnis zur Eschatologie, so wird das Zentrum von Delacroix' *Hamlet*-Bearbeitung nur vom Tremendum eines Totenschädels beherrscht. Wie bereits Baudelaire bemerkte, hatte Delacroix – wie auch der amerikanische Romantiker Edgar Allan Poe – in seinem Werk der Romantik eine neue Richtung gewiesen und war zu einem Maler des modernen, protodarwinistischen Lebens geworden, in dem Gewalt, *horror vacui*, Tod und schreckenerregende Seelenabgründe sowohl die pastorale Ruhe als auch die sublime Schönheit der Natur abgelöst haben.



Während die Spätromantik eines Lord Byron und Delacroix durch die Vermittlung Baudelaires schließlich in den Pessimismus der europäischen *décadence* mündet, findet die bei Friedrich ausgeprägte affirmativ-religiöse Romantik ihren Niederschlag in der Kunstbewegung der Nazarener. Das Romantikverständnis der Nazarener und Lukas-Bündner wird begünstigt durch eine Religiosität, die bei Novalis geradezu eine barocke Bildlichkeit annimmt und in Wackenroder und Tiecks Traktat so eng mit der Kunst Italiens verzahnt ist, dass es – neben der Mittelalterbegeisterung – auch zu einer Wiederentdeckung und Neubewertung der Renaissancekunst kommt. Raffael gilt somit als "die leuchtende Sonne unter allen Malern" (8), und Leonardo da Vinci zählt nach Ansicht des Erzählers, jenes kunstliebenden Klosterbruders, zu den Männern, "zu denen die heutige Welt billig wie zu Heiligen in der Glorie hinaufsehen sollte" (29).

Während Wackenroder und Tieck sich vornehmlich der Kunst der Hochrenaissance in der Folge Raffaels widmen, sind die Nazarener bemüht, den ästhetischen Primitivismus der Frührenaissance und des Mittelalters wieder in den Vordergrund zu rücken. Tief erschüttert von der Wertschätzung, die der Sensualismus eines Correggio, Tizian und andere Künstler des Barock erfahren, suchen die Nazarener eine neue Simplizität in den religiösen Werken der Altdeutschen und der Maler vor Raffael.

Es ist somit als programmatisch anzusehen, wenn Friedrich Overbeck seinen Malerfreund Franz Pforr in einer von Weinranken überwucherten gotischen Loggia portraitiert (1810) [Abb.16],





wobei der Blick des Betrachters im Hintergrund auf eine gotische Kirche und eine in Handarbeit versunkene Frau gelenkt wird. Kunst, so postulierten die in Rom lebenden Künstler, müsse Keuschheit, meditative Ruhe und Frömmigkeit vermitteln. Dabei pflichteten sie den Schlegels bei, wenn sie ebenso die Malerei im Dienste der Spiritualität und des Christentums sahen und die Skulptur lediglich als pagan und körperlich abtaten.

Overbecks Gemälde Der Triumph der Religion in den Künsten (1831-40) [Abb.17]



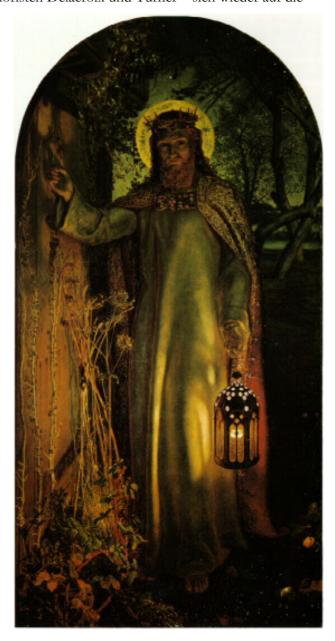
ist eine deutliche Absage an die Kunst der Antike, die John Keats in seiner "Ode on a Grecian Urn" noch als zeitloses Gegenmittel zur Flüchtigkeit des Augenblicks gepriesen hatte. Symbolisiert durch eine zerbrochene Statue und eine umgestürzte korinthische Säule bietet sie einen ironischen Kommentar zur Vorstellung von ars manet semper und wird dementsprechend von im Bild dargestellten Künstlern wie Dürer, van Leyden, Memling, Fra Angelico und Mantegna ignoriert. Die im Hintergrund aufragende unvollendete gotische Kathedrale gilt gleichsam als Mahnung, die Re-Katholisierung der Kunst voranzutreiben und das Sensuelle der post-raffaelitischen Malerei zurückzudrängen.



Der monastizistische Gedanke, der der Kunst der Nazarener und ihrer Künstlergemeinschaft zugrunde liegt, scheint in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch das viktorianische Großbritannien zu erreichen und somit zu dem (stets virulenten) Byron'schen Skeptizismus in Konkurrenz zu treten. Blickt man genauer auf die Gemälde, sieht man jedoch, dass die Präraffaelitische Bruderschaft (PRB), die – wie die Nazarener und anders als die Koloristen Delacroix und Turner – sich wieder auf die

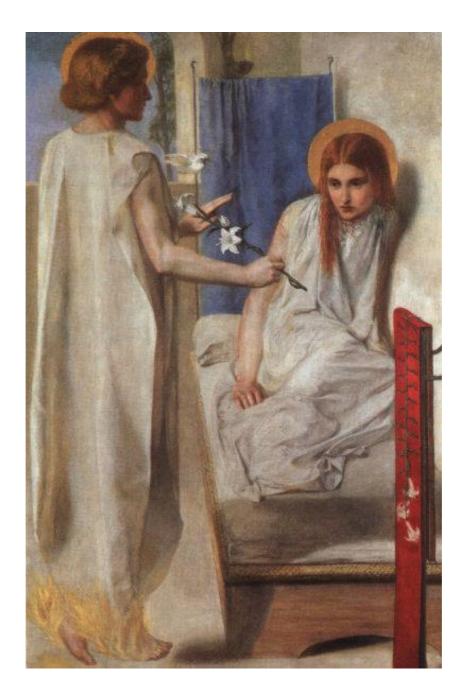
stilistische Einfachheit der Kunst vor Raffael kapriziert, sich der christlichen Ikonographie bedient, um sowohl die Religiosität und die Romantik zu konterkarieren.

Während William Holman Hunts *The Light of the World* (1853) [Abb.18] die Weihnachtsbotschaft in eine realistische Bildsprache umsetzt, ist es das Ziel Dante Gabriel Rossettis, die Kunst in den Dienst einer Christentumskritik zu stellen.





In dem frühen Gemälde Ecce Ancilla Domini (1850) [Abb.19]



scheint Maria vor der wie eine Lanze auf sie gerichteten Lilie zurückzuschrecken und die Angst vor Keuschheit, Schmerz und – wie auch die Monochromie des Gemäldes suggeriert – vor der Farblosigkeit eines christlichen Lebens zu verspüren.



In dem Gemälde The Blessed Damozel (1862) [Abb.20],



mit dem Rossetti ein früheres gleichnamiges Gedicht visualisiert, wird die Aversion vor dem Christentum noch deutlicher: in parodistischer Umkehrung von Dantes *Divina Commedia*, in der Beatrice ihren Geliebten ins Paradies geleitet, sehnt sich die im Himmel angekommene moderne Beatrice wieder zurück auf die Erde, um dort die Freuden der sinnlich-körperlichen Liebe noch einmal genießen zu dürfen:

Priv. Doz. Dr. Norbert Lennartz M.A Romantik im Spiegel der Kunst



There will I ask of Christ the Lord
Thus much for him and me: Only to live as once on earth
With Love, - only to be,

As then awhile, for ever now

Together, I and he.

Der Himmel ist aus der Perspektive Rossettis eine Festung, ein kerkerhaftes Gebilde, das in der ennuyierten Sprecherin weniger metaphysische Zuversicht als Verzagtheit und Tränen hervorruft:

[...] she cast her arms along
The golden barriers,
And laid her face between her hands,
And wept.

Was in der Forschung gelegentlich als Neo-Romantik des späten 19. Jahrhunderts bezeichnet wird, muß somit bei genauerer Betrachtung als Gegenbewegung zur spirituellen Frühromantik und als Fortführung der negativen Spätromantik eingeordnet werden. Rossetti als Exponent der präraffaelitischen Bruderschaft führt somit noch einmal die Komplexität und die Divergenz der Romantik vor Augen: mittelalterliche Formensprache und Skepsis, Monastizismus und Sehnsucht nach irdischer Körperliebe, Katholizismus und sinnentfremdete Liturgieästhetik machen eine heterogene Epoche aus, die sowohl von Friedrich und den Nazarenern als auch von Delacroix, Byron und anderen Zweiflern und Provokateuren verkörpert wird.