

Manuskript

## ROMANTIK

### Einleitung

Im Dezember 1797 schrieb Friedrich Schlegel an seinen Bruder August Wilhelm: „Meine Erklärung des Worts *Romantisch* kann ich Dir nicht gut schicken, weil sie – 125 Bogen lang ist“.

125 Bogen – das würde den Rahmen des heutigen Abends sprengen und so habe ich mich auf fünf Seiten und kunsthistorische Aspekte konzentriert. Auf unseren „romantischen“ Themenabend freue ich mich sehr. Herzlich willkommen!

(Abb. 1) Das Adjektiv *romantisch* bezeichnet in unserem heutigen Sprachgebrauch eine gefühlsbetonte, positive Stimmung, die oft mit Kerzenschein oder Sonnenuntergang assoziiert wird. Die Grenze zum Kitsch ist manchmal fließend. Reiseführer versprechen wildromantische Landschaften und wir ersehnen naturbelassene Küsten oder urwüchsige Gebirge (Abb. 2).

Der Begriff der Romantik ist so vielgestaltig, daß es nur ein Versuch sein kann, ihn zu definieren. Er ist der Literaturwissenschaft entlehnt und als Bezeichnung einer Epoche auf einen Teil der Kunst, insbesondere auf die Malerei um 1800, übertragen worden. Wir haben es in erster Linie mit einer Geisteshaltung zu tun, einem Empfinden.

(Abb. 3): Was mag der einsame Wanderer auf der 55-Cent-Briefmarke wohl verspüren? Und was löst der Blick über das Nebelmeer in uns aus? Um die romantische Weltanschauung besser nachvollziehen zu können, werfen wir zunächst einen kurzen Blick auf den Klassizismus:

### Klassizismus

Heroisch, puritanisch und vernünftig - mit dieser Attitüde rückte das Zeitalter der Aufklärung von Glanz und Frivolität des Rokoko ab. Die aufgeklärten Zeitgenossen begriffen die bürgerlichen, republikanischen Tugenden der griechischen und römischen Klassik als Vorbild. Der Klassizismus gab eine Ordnung vor, die schon in der Antike als probates Mittel der Disziplinierung erkannt worden war. Diese politische Dimension erklärt auch, weshalb der Klassizismus sich auf so viele Bereiche der Kunst ausdehnte: Auf die Malerei, die Baukunst, die Urbanistik.

Keine andere Person als Johann Joachim Winkelmann hat das Nachdenken über die Antike entscheidender beeinflusst. In seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“ klagte er 1755 die normative Vorbildlichkeit der griechischen Kunst ein. (Abb. 4) Als Programmbild einer neuen Kunst wurde Jacques Louis

David's *Schwur der Horatier* begrüßt. In einer rigorosen formalen und moralischen Strenge, mit großen Linien und versteinerten Posen schildert David eine Episode aus der römischen Geschichte. Mit diesem Werk verbinden sich Klarheit und Rationalität; Kontur und Linie sind unverzichtbar. Die trauernden Frauen stehen für die Vorahnung des tragischen Ausgangs - zwei der drei jungen Männer kehren aus dem Kampf nicht zurück: Der Ausdruck der Verzweiflung, der Affekt, ist deutlich zurückgenommen.

„Die Nachahmung der griechischen Kunstwerke sei jener der Natur vorzuziehen“, formulierte Winkelmann weiter. (Abb. 5) So geht es im klassizistischen Landschaftsbild nicht darum, Stimmungen wiederzugeben, sondern um eine Landschaftsauffassung, die den Gesetzen der bildimmanenten Logik folgt. Gestaltungsregeln waren dem Naturstudium übergeordnet. Entsprechend hat Jakob Philipp Hackert in seiner *Ideallandschaft mit einem Tempel aus Agrigent* von 1794 Versatzstücke der Antike in eine durch und durch komponierte Wunschlandschaft integriert. Seitliche Rahmung und Bildvordergrund schaffen eine Distanz zum Betrachter, der sich im abgezirkelten, umgrenzten Raum folgenlos der Naturbetrachtung hingeben kann.

In diese Epoche des Klassizismus, die von circa 1750 bis 1830 angesiedelt wird, setzt ab etwa 1790 annähernd parallel die romantische Bewegung ein.

### **Romantik**

Es waren zunächst die Schriftsteller, die englischen und französischen zumal, die schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem Begriff „romantisch“ visuelle Phänomene in der Landschaftsgestaltung und in der Landschaftsmalerei beschrieben. Anthony Ashley-Cooper formulierte 1709 jene Topoi, die im folgenden Jahrhundert das Romantische bestimmen sollten: Enthusiasmus, Schwärmerei – aber auch Melancholie. In Deutschland ist der Wortgebrauch von den Brüdern Schlegel geprägt, die mit „romantisch“ eine Literatur umschrieben, die sich anticlassisch gab, auf eine Innerlichkeit zielte und das Mittelalter zum Vorbild erhob. Joseph von Eichendorff (1788-1857) hat das Wesen der Romantik in einer stets unbefriedigten, ahnungsreichen Sehnsucht angesiedelt. „Das Romantische überhaupt besteht im Kontraste“, schrieb denn auch August Wilhelm Schlegel.

In der Kunstgeschichte ist „Romantik“ als Stilbegriff wenig geeignet, um die spezifische Erscheinungsform eines Kunstwerks zu beschreiben. (Abb. ) Gemeinsam ist der Epoche, daß sich die Ordnungsprinzipien des Historienbildes auflösten. Die christliche Ikonographie wurde profanisiert, die christliche Kultur jedoch neu beschworen. Zu einem Phänomen avancierte die Linie: Um als Kontur und Umriss das Zufällige und Chaotische auszuschließen, war sie dem klassizistischen Maler unverzichtbar. In der Romantik stand die Linie dem klassizistischen Ordnungsgedanken unbändig und dynamisch gegenüber.

Die Werke, die unter dem Begriff Romantik versammelt werden, weichen formal erheblich voneinander ab:

In Frankreich stand die Historienmalerei weiterhin hoch im Kurs. Dort bedeutete der *romantisme* primär, die Malerei Davids zu überwinden. Es war Eugène Delacroix (1798-1863), der sich zwar dagegen wehrte, als Romantiker etikettiert zu werden, sein Werk jedoch bis an die Grenze des Erträglichen mit psychischer Energie auflud. (Abb. ) Mit der Machtergreifung des Bürgertums in der Julirevolution von 1830 behandelt sein Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* ein zeithistorisches Ereignis. Delacroix hat in einigen Personen Identifikationsfiguren geschaffen, die den Betrachter auffordern, sich selbst mit dem Geschehen auseinander zu setzen. Damit hat Delacroix zur Subjektivierung der Szene beigetragen und dem Gemälde seine immense Wirkung verliehen.

(Abb.) In England vertrat William Turner (1775-1851) eine andere künstlerische Position. Er schwor der Feinmalerei und dem Primat der Linie ab und klagte den Eigenwert der Farbe ein, ohne ihn wie Goethe wissenschaftlich zu systematisieren. Er strebte nach einer atmosphärischen Dichte, danach, Stimmungswerte einzufangen, die konturierte Landschaft aufzulösen sowie die Welt in eine kosmische Immaterialität zu verwandeln. Turner war es auch, der nicht nur die Bewegung der Natur, sondern auch jene der Maschinen zum eigenständigen Bildmotiv erhob. In seinem Gemälde *Regen. Dampf. Schnelligkeit – The Great Western Railway* reagierte Turner mit einer genialen Bildfindung auf die sich stetig beschleunigende Gegenwart.

(Abb. ) Auch in Deutschland hat sich die Landschaftsmalerei als fruchtbarstes Sujet konstituiert. Gefühle auszudrücken und zu entfachen - auch melancholische - stand im Einklang mit der zeitgenössischen Philosophie. Diese Subjektivität fand in der Landschaftsmalerei ihre kongeniale Entsprechung. Im *Wanderer über dem Nebelmeer* werden Einsamkeit und Erhabenheit, das individuelle Empfinden und das Naturerlebnis zu Grundmetaphern der Malerei.

**Caspar David Friedrich**, 1774 in Greifswald geboren und 1840 in Dresden gestorben, avancierte zu einem bedeutenden Maler der deutschen Romantik. (Abb. ) In der Landschaftsmalerei können wir uns kaum einen größeren Gegensatz vorstellen als zwischen Jakob Philipp Hackert (1737-1807) und den vom subjektiven Empfinden getragenen Caspar David Friedrich. Er war überzeugt, daß ein Bild nur andeuten, vor allem aber „geistig aufregen und der Phantasie Spielraum geben und lassen“ sollte.

In seinem Gemälde *Der Mönch am Meer* (1808 – 1810) reduziert Friedrich die Bildgegenstände auf den Strand, das bewegte Meer, einige Möwen und die Rückenfigur. Durch die strikte Horizontalität und die Linien von Strand und Wolkensaum dominiert die Bildfläche über den Bildraum. Auf die Zentralperspektive verzichtet er ebenso wie auf Gegenstände,

die einen perspektivischen Pfad in die Weite des Raums legen könnten. Er verzichtet auf Distanz und rahmende Motive und damit auf die tradierte Formensprache. Friedrich gewährt dem Betrachter keinen bestimmaren Zugang, seine Position ist vielmehr haltlos wie die der Figur im Bild. Damit fordert Friedrich den Betrachter heraus, die Stellung des Subjekts in der Weite des Raums zu reflektieren.

(Abb. ) Zitat "Wenn man es betrachtet, [ist es] als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären", schrieb 1810 Heinrich von Kleist. Augenlider begrenzen das Blickfeld und schützen das Auge. Schutz und Begrenzung scheinen vor dem *Mönch am Meer* außer Kraft gesetzt zu sein. Damit hat Friedrich erzielt, was er als seinen Auftrag ansah: „in dem Beschauer Gedanken, Gefühle und Empfindungen zu erwecken, und wären sie auch nicht die seinen“.

(Abb. ) In dem als Pendant angelegten Gemälde *Abtei im Eichwald* kann man eine Art der Gottessuche erkennen (wollen). Schwarze, große Eichen rahmen fast symmetrisch die zentral in der Schneelandschaft platzierte Kirchenruine. (Abb. ) Statisch in der Szene verortet sind der von einem Mönchen geleitete Leichenzug sowie das Kreuz rechts über den Gräbern. Der Hintergrund bleibt dunkel und unerschlossen, der Himmel aber ist hell, an der Horizontlinie fast gleißend. Die Äste streben der Helligkeit entgegen und das Maßwerk des Kirchenfensters unterstützt diese Lichtikonographie. Friedrich spielt auf das an, „was“, so schreibt er, „nur im Glauben gesehen, und erkannt werden kann, und dem endlichen Wissen der Menschen ewig ein Rätsel bleiben wird.“ Damit hat Friedrich der verstandesmäßig oder visuell beherrschbaren Welt eine Absage erteilt.

(Abb. ) Wie sehr Friedrichs Gemälde vom subjektiven Empfinden getragen werden, belegen seine Eismeer-Bilder. Sie mögen daraus resultieren, daß er 13jährig beim Schlittschuhlaufen von seinem jüngeren Bruder gerettet wurde, der dabei vor den Augen Caspar Davids im Eiswasser ertrank. Es war eine Freiheit des Künstlers, seine eigene Erfahrung im Spannungsfeld von Mensch, Welt und All im Bild zu dokumentieren. Dieser Schritt verbindet Friedrich mit der Moderne bis in die heutige Zeit. Die Kunst erlangte Autonomie, die schöpferische Individualität behauptete sich.

### **Jón Thor Gíslason**

Jón Thor Gíslason ist weniger von der Malerei der Romantik beeinflusst als von ihrer Philosophie. Er hat Kant (1724-1804) gelesen, Hegel (1770-1831), Heidegger (1889-1976) und Adorno (1903-1969) und sich mit Gadamer (1900-2002) und Böhme (1937) auseinandergesetzt.

Jón Thor Gíslason beklagt in seinen Schriften, daß wir heute „unsere Wirklichkeit immer abstrakter, fremder und objektiver“ wahrnehmen und „die Kluft zwischen Mensch und Natur

ständig größer wird“. Für ihn liegt es in der „rational-analytischen Methodik der klassischen Naturwissenschaften und in der materialistischen Philosophie begründet, daß die innere Erfahrung als Scheinwelt abgelehnt wird“. Eine weitere Ursache dafür sieht er auch in der Konzeptkunst. Losgelöst von dem materiellen Kunstwerk steht die Idee als rein geistige Konzeption im Mittelpunkt. Emotionen werden verleugnet, Schönheit und Harmonie negiert. Mehr noch: Sinnlichkeit und Natur sind auf diesem Wege fast gänzlich aus der Ästhetik verschwunden.

Die Philosophie der Romantik ist für Jón Thor Gíslason ein *Zitat* „Mutmacher“, in der „subjektive Interpretationen ernst genommen werden“. Und hier setzten seine Gemälde ein: Sie möchten uns berühren. Die äußere Form wird zum Ausdrucksträger des Innerlichen. Der Philosophieprofessor Gernot Böhme hat es sinngemäß so formuliert, daß nicht wir das Kunstwerk ansehen, sondern das Kunstwerk den Betrachter anblickt. Wir begegnen uns in dem Gemälde wieder, wenn es uns emotional erreicht, unsere Sinne berührt; wir erfahren eine Ferne, die uns gleichzeitig nah und vertraut vorkommt.

Jón Thor Gíslason möchte das Ich als zuverlässiges Instrument der Welterfahrung wiederentdecken, damit subjektive Interpretationen ernst genommen werden. „Seid realistisch, werdet romantisch“, fordert er denn auch den Leser in einem Aufsatz auf.

Zur Romantik gehören Sehnsucht und Phantasie, aber auch Schwermut und Widrigkeit. In der Romantik sind Widersprüche immer gegenwärtig. In diesem Sinne möchten Gíslasons Bilder den Betrachter betreffen. Sie sind von innen nach außen zu lesen. Als Begegnung mit uns selber (Abb.).

Vielen Dank.

### **Quellen:**

- A. Beyer: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. München 2011.
- R. Toman (Hg.): Klassizismus und Romantik. Köln 2000.
- W. Geismeyer: Caspar David Friedrich. 6. A., Zwickau 1998.
- „Die Archäologie zur Staatsform erhoben“, Spiegel 41/1972, S. 158-161.
- B. Splettstößer, Begegnungen mit Gegenwarten. Rede zur Eröffnung der gleichnamigen Ausstellung von J.T. Gíslason, Galerie Dielämmer, Grevenbroich 12. März 2004.
- H. Brinkmann, Einführungsrede anlässlich der Ausstellung von J.T. Gíslason in der Galerie Splettstößer, 30. August 2009.
- J.T. Gíslason, Kunst als Erfahrung von der Welt, Manuskript, Herbst 2005.
- J.T. Gíslason, Seid realistisch, werdet romantisch, Manuskript, o.J.

### **Abbildungen**

- Abb. Casper David Friedrich: *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Öl/Lwd., 98,4 cm x 74,8 cm, Hamburg, Kunsthalle
- Abb. Jacques-Louis David: *Der Schwur der Horatier*, 1784, Öl/Lwd., 330 cm x 425 cm, Paris, Louvre
- Abb. Jakob Philipp Hackert: *Ideallandschaft mit einem Tempel aus Agrigent*, 1794, 148 x 187 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

- Abb. William Turner: *Regen. Dampf. Schnelligkeit – The Great Western Railway*, 1844, Öl/Lwd., 91 x 121,8 cm, London, National Gallery
- Abb. Eugène Delacroix: *Die Freiheit führt das Volk*, 1830, Öl/Lwd., 260 cm x 325 cm, Paris, Louvre
- Abb. C.D. Friedrich: *Der Mönch am Meer*, 1808-1810, 110 cm x 171,5 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie
- Abb. C.D. Friedrich: *Die Abtei im Eichwald*, 1809/10, 110 cm x 171,5 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie