

Verborgen in de mist
‘Friedrichs Todtenlandschaft’
van Theodor Körner

Toen Caspar David Friedrich furore maakte met zijn schilderijen *Mönch am Meer* en *Abtei im Eichwald* laaide de discussie onder kunstminnenden en critici hoog op. De dichter Theodor Körner componeerde Friedrichs 'Todtenlandschaft', een gedicht dat jaren na het debat gepubliceerd werd, maar vanuit literaire hoek een tegengeluid bood aan de conservatieve classicistische critici van Friedrich.

Het schilderij *Abtei im Eichwald* (afb. 1) van Caspar David Friedrich toont een nevelig winterlandschap met een vervallen abdij in een kerkhof. Het werk werd in 1810 eenmalig getoond tijdens de jaarlijkse academitentoonstelling in Berlijn, waarna het in de collectie van de Pruisische koning Friedrich Wilhelm

III verdween.¹ Vijf jaar later werd het gedicht 'Friedrichs Todtenlandschaft', dat bestaat uit twee genummerde sonnetten, van Theodor Körner postuum gepubliceerd.²

In het eerste sonnet beschrijft Körner een kille nachtsce­ne op een besneeuwd kerkhof. Een lijkstoet beweegt zich langzaam door de dikke nevel, langs de graven, naar de poort. Door het lege venster van de kerk straalt het bleke licht van de maan. Met de beschrijving van slechts enkele beeldelementen – de oude eiken, de vervallen muur en de graven – weet Körner de afgebeelde scène en de sfeer van *Abtei im Eichwald* op te roepen. De lezer verneemt niet direct wat zichtbaar is op het schilderij, maar vooral wat de verteller in zijn fantasie 'hoort' tijdens het zien van het beeld.

1 Over de Berlijnse academitentoonstelling van 1810 zie H. Börsch-Supan, 'Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit', in: *Kleist-Jahrbuch* 1987, pp. 52-72.

2 Zie T. Valk, 'Der Bildbetrachter als nachschaffender Künstler. Intermediale Rezeptionsstrategien in "Friedrichs Todtenlandschaft" von Theodor Körner', in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2008, pp.

207-229 (218), n. 18. Körner was de zoon van Christian Gottfried Körner, onder meer bekend als beschermheer van Friedrich Schiller. Na een studie mineralogie had de jonge Körner zich aangesloten bij het Pruisische leger in de strijd tegen Napoleon waar hij verschillende patriotische gedichten schreef. Hij stierf op 26 augustus 1813 aan in de strijd opgelopen verwondingen – slechts 21 jaar oud – en werd een boegbeeld voor de vrijheidsstrijders.

‘Friedrichs Tottenlandschaft’

I

Die Erde schweigt mit tiefem, tiefem Trauern,
Vom leisen Geisterhauch der Nacht umflüstert.
Horch, wie der Sturm in alten Eichen knistert
Und heulend braust durch die verfallnen Mauern.

Auf Gräbern liegt, als wollt’ er ewig dauern,
Ein tiefer Schnee, der Erde still verschwistert,
Und finstrer Nebel, der die Nacht umdüstert,
Umarmt die Welt mit kalten Todesschauern.

Es blickt der Silbermond in bleichem Zittern
Mit stiller Wehmut durch die öden Fenster.
Auch seiner Strahlen sanftes Licht verblüht.

Und leis und langsam zu des Kirchthors Gittern,
Still wie das Wandern nächtlicher Gespenster,
Ein Leichenzug mit Geister-Schritten zieht.

II

Und plötzlich hör’ ich süße Harmonien,
Wie Gottes Wort, in Töne ausgegossen,
Und Licht, als wie dem Kruzifix entsprossen,
Und meines Sternes Schimmer seh’ ich glühen.

Da wird mir’s klar in jenen Melodien:
Der Quell der Gnade ist in Tod geflossen,
Und jene sind der Seligkeit Genossen,
Die durch das Grab zum ew’gen Lichte ziehen.

So mögen wir das Werk des Künstlers schauen,
Ihn führte herrlich zu dem schönsten Ziele
Der holden Musen süße, heil’ge Gunst.

Hier darf ich kühn dem eignen Herzen trauen;
Nicht kalt bewundern soll ich, - nein, ich fühle,
Und im Gefühl vollendet sich die Kunst.³



1. Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, 1809-1810, olieverf op doek, 110.4 x 171.5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Berlijn.

Zo wordt beschreven hoe de aarde zwijgt in rouw en hoe een storm door de oude eiken kraakt en huilend door de vervallen muren brult. Met het tweede sonnet vindt er een omslag plaats. Körner hoort 'plötzlich' 'süße Harmonien' en 'Melodien' die niet te herkennen zijn als natuurklanken en aldus het concrete en herkenbare overstijgen.⁴ De oude eiken, ruïne, open graven en lijkstoet zijn weliswaar tekens van de dood, maar onthullen plotseling een hoopvol perspectief: de positieve belofte van verlossing.⁵

Körners gedicht wordt gewoonlijk besproken als een treffende contemporaine interpretatie van *Abtei im Eichwald*.⁶ Als geen ander zou Körner Friedrich begrepen hebben. Ik denk dat 'Friedrichs Todtenlandschaft' echter wezenlijk meer is dan een poëtische interpretatie van een schilderij.

Tussen verlichting en gevoel

Tijdens de kerstdagen van 1808, twee jaar voor de tentoonstelling van *Abtei im Eichwald* in Berlijn, stelde Caspar David Friedrich het

schilderij *Tetschener Altar* tentoon in Dresden.⁷ In deze periode meed hij de tentoonstellingen van de conservatieve academie en verkoos zijn eigen atelier als tentoonstellingsruimte.⁸ Voor de gelegenheid van de tentoonstelling probeerde Friedrich een kapelachtige sfeer te creëren door bijvoorbeeld de ruimte te verdonkeren en het schilderij in een gouden lijst op een tafel te plaatsen en daarmee te presenteren als ware het een altaarstuk.⁹ In een nieuwjaarswens aan vrienden sprak de zeventienjarige Theodor Körner zijn waardering uit over het 'altaarstuk', maar het werk kreeg ook negatieve reacties.¹⁰ De meest spraakmakende kwam van de oudheidkundige, en vooral conservatieve criticus, Basilius von Ramdohr, die een lange en kwaadwillige kritiek publiceerde waarop een publiekelijk debat volgde dat bekend is geworden als de 'Ramdohrstreit'.¹¹

Ramdohr begint zijn essay met de stellingname dat hij het geschilderde landschap van Friedrich afkeurt, omdat Friedrich bewust zou hebben afgeweken van de conventionele regels van de landschapsschilderkunst.

Stap voor stap toetst de criticus het werk aan deze regels en concludeert dat Friedrich op alle punten, zoals compositie, kleurgebruik en onderwerp, heeft gefaald. Toch zijn het niet zozeer de kwaliteiten van Friedrich als schilder of de aantrekkingskracht van het beeld die Ramdohr afkeurt. Het onconventionele streven om het landschapsgenre op een altaar te plaatsen en er tevens een allegorische inhoud aan te koppelen is iets wat hij volledig misplaatst acht.

In Friedrichs streven herkende Ramdohr een tendens in het kunstklimaat die hij met 'mysticisme' aanduidde. Ramdohr zag de heldere normen en eisen van de schilderkunst in gevaar gebracht door wat hij een 'verdovende mist' van vage ideeën en gevoelens noemde.¹² Deze karakterisering door Ramdohr is een onmisbare referentie aan de romantische kunstopvatting, een kunstopvatting die hij afkeurde. In een weerwoord gaf Friedrich aan dat hij de negatieve beschuldigingen als volkomen ongeldig beschouwde, en stelde hij dat de criticus de grenzen van de schilderkunst met regels bewaakte die weliswaar afgeleid waren van kunstenaars als Poussin, Lorrain en Ruysdael, maar die

volgens Friedrich niet inherent waren aan het wezen van de kunst. Hij wilde niet gestuurd worden door van buitenaf opgelegde normen en merkte op dat de bekrompenheid van harteloze 'kunstrechtters' met hun koude verstandelijke oordeel al menige zachte geest verdorven had.¹³ De kille blik van critici zoals Ramdohr leidde volgens Friedrich tot de verderving van het hart en daarmee de kunst. Hij accepteerde een dergelijk oordeel van een zogenaamde deskundige niet en nam een duidelijk standpunt in. Door middel van zijn werk eiste Friedrich een andere benadering van de schilderkunst. In februari 1809, nog tijdens de 'Ramdohrstreit', begon hij aan zijn meest radicale werk, namelijk het schilderij *Mönch am Meer* (1809-1810), waar *Abtei im Eichwald* op zou volgen.

Ramdohr stond niet alleen in zijn kritiek. Aan het einde van de achttiende eeuw werd het Duitse kunstklimaat gedomineerd door een antiquarisch kunstbegrip dat opkeek naar de grote meesters uit voorgaande eeuwen. De Duitse schrijver en filosoof Johann Wolfgang von Goethe had hierin een dominante rol. Zo stelde hij in zijn tijdschrift *Propyläen* (1798-1800) criteria op voor de

3 Overgenomen uit: idem, pp. 217-218. Een Engelse vertaling is te vinden in L. Siegel, 'Synaesthesia and the Paintings of Caspar David Friedrich', *Art Journal* 33 (1974), pp. 196-204 (203-204).

4 Valk, op. cit. (noot 2), p. 222.

5 Dit sluit nauw aan bij een concept van dood en verlossing, door Friedrich zelf verwoord in verschillende gedichten zoals 'Der Abend': 'Dunkelheit deckt die Erde / Ungewiß ist aller Wissen doch nur / Es leuchtet im Abend der Himmel / Klarheit strahlt von oben. / Sinnet und grübelt, wie ihr auch wollt / Geheimnis bleibt euch ewig der Tod / Aber Glaube und Liebe sieht / Freude und Licht jenseits dem Grabe.' Friedrich verzekert bij geloof en liefde in dit leven vreugde en licht in het hiernamaals. Ook in *Abtei im Eichwald* suggereert hij deze belofte. Gedicht overgenomen uit: S. Hinz (red.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1968, p. 77.

6 O.a. in H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, Berlin 2008, p. 79; J.L. Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (1990), Londen 2009, p. 131; L. Büsing, *Vom Versuch, Kunstwerke Zweckmäßig zusammenzustellen. Malerei und Kunstdiskurs im Dresden der Romantik*, Dortmund 2011, pp. 171-174; J. Grave, *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich 2012, pp. 149-150, n. 177.

7 Hoewel de precieze omstandigheden waaronder Tetschner Altar is ontstaan onduidelijk zijn, is wel bekend dat het werk naar een privékapel in Tetschen gestuurd zou worden.

8 Börsch-Supan, op. cit. (noot 6), p. 76.

9 Koerner, op. cit. (noot 6), pp. 59-61.

10 T. Körner: 'Übung macht den Künstler, und der Künstler macht Bilder, z.B. Altarblätter, wovon Friedrich, d. Mahler, eins jetzt zur Bewunderung aller ausgestellt hatte. Hoffentlich ist es ihm gut bezahlt worden. Ich denke wohl. Das erinnert mich an euer Wohl, das wahrscheinlich so vollkommen wie möglich ist, da das Schicksal die Guten doch allemahl belohnt, und die Bösen bestraft werden', 'Neujahrsgruß an Wilhelm und Betty Kunze vom 30. Dezember 1808, Dresden', in: Büsing, op. cit. (noot 6), p. 55.

11 Basilius von Ramdohr publiceerde het artikel in de *Zeitung für die elegante Welt* van 7-21 januari 1809. Friedrich en zijn medestanders dienden hem vervolgens van repliek. Verschillende geschriften die de 'Ramdohrstreit' vormen zijn herdrukt in: Hinz, op. cit. (noot 5), pp. 137-195.

12 Hinz, op. cit. (noot 5), p. 156.

13 H. Zschoche (red.), *Caspar David Friedrich. Die Briefe*, Hamburg 2005, p. 51.

schilderkunst, criteria die ter opvolging waren bedoeld voor zowel de kunstenaar als de kunstliefhebber.¹⁴ Deze criteria waren afgeleid van een scherpe scheiding die Goethe maakte tussen poëzie en beeldende kunst. Hij sloot zich hiermee aan bij Gotthold Ephraim Lessings gedachtegoed zoals uiteengezet in het invloedrijke *Laokoön: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), waarin de schrijver concludeert dat beeldende kunst en poëzie sterk van elkaar verschillen en noodzakelijkerwijs op verschillende wijzen functioneren. Poëzie is de hogere kunst, want zij kan oproepen wat niet zichtbaar is, terwijl de beeldende kunst enkel het zichtbare kan tonen.¹²

Volgens de programma-eisen van de schilderkunst, die in *Propyläen* waren geformuleerd, organiseerde Goethe samen met Johann Heinrich Meyer tussen 1799 en 1805 jaarlijkse kunstprijsvragen.¹³ In deze *Weimarer Preisaufgaben* kregen kunstenaars de opdracht om in vorm en inhoud een antiek ideaal na te streven. De poging om op deze manier de kunst te reguleren sloeg niet echt aan. In 1805 stuurde Friedrich de in sepia uitgevoerde tekeningen *Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche en Wallfahrt bei Sonnenuntergang* in. Hij won hiermee de tweede prijs, ondanks dat hij het gestelde thema, een scene uit het leven van Heracles, volledig had genegeerd.¹⁴ Op hun plaats negeerden Goethe en Meyer de allegorische betekenissen van de werken onder voorwendsel deze niet begrepen

te hebben en kenden Friedrich de prijs toe vanwege zijn technisch meesterschap en overtuigende imitatie van de natuur.¹⁵ Ze hielden zich blind voor wat zij zagen als de misplaatste subjectiviteit van de beeldmotieven in Friedrichs werk. Hierin herkenden zij een contrasterende kunstopvatting die zij, net als Ramdohr later, niet accepteerden.

Het tijdschrift *Athenäum* verscheen rond dezelfde tijd als Goethes *Propyläen*. *Athenäum* was een spreekbuis voor ideeën uit de *Jenaer Frühromantik* en werd van 1798 tot 1800 uitgegeven door de broers August Wilhelm en Friedrich Schlegel. Daarnaast werden ook bijdragen geleverd door bijvoorbeeld Novalis en Friedrich Schleiermacher. De vroege romantici gaven geen criteria of richtlijnen voor de beeldende kunst, want ware kunst zou immers met de regels en theorie spelen. In het meest bekende *Athenäum*-fragment, nummer 116, stelt Friedrich Schlegel dat romantische poëzie en kunst niet gevangen kan worden, omdat het altijd in beweging, vrij is.¹⁶ Kunst roept met concrete middelen zoals woorden en beelden het oneindige op in de beschouwer. Het oneindige kan weliswaar benaderd worden, maar het blijft principieel onbereikbaar. Alleen in de verbeelding kan er een suggestie van het oneindige aanwezig zijn. Het vermogen om dit te evoceren overschrijdt de grenzen tussen de kunsten.

In het tweede nummer van *Athenäum* (1799) werd August Wilhelm Schlegels *Die*

14 Goethe richtte *Propyläen* samen met Johann Heinrich Meyer op. Er verschenen zes nummers. W. Hofmann, 'Play and Earnest: Goethe and the Art of his Day', in: K. Hartley (red.), *The Romantic Spirit in German Art. 1790-1990*, Londen 1994, pp. 19-27 (22).
 15 P. Kintz, *Alles was wir sehen, ist ein Bild. Philipp Otto Runge in het licht van de vroeg-Romantische poëzietheorie van Friedrich Schlegel en Novalis*, academisch profefschrift Universiteit van Amsterdam, Delft 2009, pp. 22-24.
 16 Hofmann, op. cit. (noot 14), p. 22.
 17 R. Zimmermann, 'Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrich's "Gedanken" in den Bildpaaren', in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 42 (2000), pp. 187-257 (196).
 18 Idem, pp. 196-198, n. 26.
 19 'Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft

werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist [...]'. Herdrukt in: H. Uerlings (red.), *Theorie der Romanik*, Stuttgart 2000, pp. 79-80.
 20 Valk, op. cit. (noot 2), pp. 212-215.
 21 'Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist [...] hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.' Herdrukt in: Uerlings, op. cit. (noot 19), p. 189.
 22 S. Lütticken, 'Zonder oogleden. Caspar David Friedrich en de ontregeling van de kunstkritiek', *Kunstlicht* 19 (1998) 2/3, pp. 25-32 (29).
 23 Het gedicht 'Die Mutter Gottes in der Herrlichkeit' van August Wilhelm Schlegel is herdrukt in: M. Ladewein, *Raffaels Sixtinische Madonna. Literarische Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten* (1993). Dornach 2004, pp. 53-54.
 24 Valk, op. cit. (noot 2), pp. 215, 218.
 25 Het sonnet is herdrukt in Ladewein, op. cit. (noot 23), p. 73.



2. Rafael, *Sixtijnse Madonna*, 1512-1513, olieverf op zoek, 269.5 x 201cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Gemählde gepubliceerd. In *Die Gemählde* voeren drie personages een fictief gesprek over de werken die ze zien tijdens een wandeling door de Gemäldegalerie in Dresden. Het personage Louise filosofeert over de kunsten: hoe ze elkaar opzoeken, hoe beelden herleven in schilderijen, hoe schilderijen gedichten worden en gedichten muziek. De transformatie van bijvoorbeeld schilderkunst naar dichtkunst gaat niet zozeer om het simpelweg omzetten van het ene medium in het andere, maar eerder om de theoretische vraag hoe je een kunstwerk kan herscheppen met andere middelen.¹⁷ Deze vraag sluit aan bij het idee dat kunst alleen door middel van kunst bekritiseerd kan worden. In *Kritischefragment* 117 stelt Friedrich Schlegel dat een kunstoordeel dat zelf geen kunstwerk is, geen bestaansrecht heeft in het rijk van de kunsten.¹⁸ Het gaat daarbij niet om een kunstoordeel dat bestaat uit een beoordeling volgens bepaalde veranderlijke regels, maar om de voltooiing van de potentie van het kunstwerk middels een productieve voortzetting ervan in de

beschouwer, het romantische ideaal van de voltooiende kunstbeschouwing.¹⁹

Het beeldgedicht

In *Die Gemählde* eindigt het gesprek met een beeldgedicht in sonnetvorm waarin de *Sixtijnse Madonna* (afb. 2) wordt verheerlijkt.²³ Voor de romantici werd het beeldgedicht een veelgebruikte vorm om over kunst te spreken. Het was niet zozeer een manier om in kunstzinnige termen een werk te beschrijven, als wel een manier om het proces van visuele indrukken en associaties die een werk in het bewustzijn oproept onder woorden te brengen. Het Italiaanse sonnet werd door Schlegel gepresenteerd als de ultieme vorm voor dit doeleinde.²⁴ Behalve in reactie op *Abtei im Eichwald*, schreef Körner ook ter ere van de *Sixtijnse Madonna* een sonnet.²⁵ Hierin beschrijft hij, net als in 'Friedrichs Todtenlandschaft', het werk niet direct, maar verwoordt hij de ervaring van de ontmoeting met het beeld. Niet de specifieke uiterlijke eigenschappen van de *Sixtijnse Madonna*,

maar de reactie die het werk in Körner uitlokte, vormde dus het uitgangspunt van zijn sonnet.

Dat Körner zich positief uitliet over *Abtei im Eichwald* is niet verwonderlijk. Het schilderij vraagt om een voltooiing door de beschouwer, die niet uitgaat van een voorondersteld reglement voor schilderkunst. De iconografische elementen wijzen op verlossing na de dood, maar geven geen inzicht in wat dit precies betekent. De dode is nog niet begraven en de monniken, bewegend door het ingangsportaal van de vervallen abdij, staan op het punt een grens te overschrijden. Dit is een metafysische grens die alleen in de dood overschreden kan worden.²⁶ Wat daarachter ligt, blijft ondoorgroendelijk en daarmee onuitbeeldbaar. Friedrich maakt iets voelbaar dat, net als Körner plotseling de paradox van het hopeloze beeld herkent, door de beschouwer zelf moet worden ingezien.²⁷ Dit betekent niet dat de essentie van het werk subjectiviteit of ambiguïteit is; eerder lijkt het een benadering van kunst voor te staan waarbij de betekenis van een werk pas wordt onthuld wanneer het met gevoel ervaren wordt.

‘Hier darf ich kühn dem eignen Herzen
trauen;
Nicht kalt bewundern soll ich, - nein, ich
fühle,
Und im Gefühl vollendet sich die Kunst.’

Uit deze laatste drie regels van ‘Friedrichs Totdenlandschaft’ blijkt dat het gedicht meer is dan een ode aan Friedrich, namelijk ook een pleidooi voor een kunstbegrip dat rond 1810, toen het gedicht geschreven werd, veel

stof deed opwaaien. In deze regels kant de ik-persoon zich duidelijk tegen rationele classicistische critici zoals Ramdohr. Helaas werd ‘Friedrichs Totdenlandschaft’ pas vijf jaar na schrijven gepubliceerd, en was de discussie tussen de conflicterende kunstopvattingen reeds over zijn hoogtepunt heen, wat ook een mogelijke verklaring is voor het feit dat Körners gedicht in die discussie buiten schot is gebleven.²⁸ Echter, het gedicht naar *Abtei im Eichwald* toont dat hij wel degelijk bij de vorming van de nieuwe kunstopvatting van de vroege romantiek betrokken was. ○

Personalia

Jane Boddy heeft in 2012 de onderzoeksmaster Visual Arts, Media and Architecture aan de Vrije Universiteit te Amsterdam cum laude afgerond met een scriptie over de werken *Mönch am Meer* en *Abtei im Eichwald* van Caspar David Friedrich.

26 Zie ook: L. Büsing, op. cit. (noot 6), p. 172.

27 Deze interpretatie van *Abtei im Eichwald* is gebaseerd op de uitvoerige analyse van het schilderij in mijn MA thesis *In search of a way through the landscape. Interpreting Mönch am Meer by Caspar David Friedrich*, Vrije Universiteit Amsterdam 2012.

28 Al in 1810 zou Goethe hebben opgemerkt dat sommigen, waaronder Friedrich, die menen zich niet aan de regels te hoeven houden en beantwoorden aan een ander recht, hierdoor compleet in het niet schieten (herdrukt

in: Börsch-Supan, op. cit. (noot 8), p. 78). Waar Goethe aanvankelijk nog had gepoogd Friedrich te vormen naar zijn richtlijnen, nam hij de zaak later niet meer serieus. In 1815 zou hij geïrriteerd hebben gezegd dat Friedrichs beelden net zo goed op zijn kop gezien kunnen worden. (H. Börsch-Supan, K.W. Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, p. 52.) Ook de beeldhouwer Johann Gottfried Schadow ridiculiseerde Friedrich door te stellen dat vermomde poppen op zijn kerkhoven rondsluipen (idem, p. 172).