

Munkurinn á ströndinni

Guðfræðileg greining á landslagsmálverki Caspars Davids Friedrichs

Inngangur¹

Árið 1975 setti bandaríski listfræðingurinn Robert Rosenblum (1927–2006) fram þá kenningu að innan vestrænnar menningar hvíli nútímamálverkið á tveimur meginstöðum.² Þar væri annars vegar um að ræða frönsku hefðina sem staðsetja megi í París, höfuðborg vestrænnar menningar á nítjándu öld og fyrri hluta tuttugustu aldar, og hins vegar norður-evrópsku hefðina.³ Listfræðingar hafi gert frönsku hefðinni ítarleg skil en fjallað minna um þá síðarnefndu. Rosenblum segir að meginmun þeirra megi finna í ólíkum forsendum, sú franska sé mannmiðlæg með félagslegu og pólitísku sjónarhorni en sú norður-evrópska sé grundvölluð á frumspekilegri sýn sem hverfist ekki síst um landslagsmálverkið í tengslum við tilvistarlega og trúarlega stöðu mannsins.⁴ Fulltrúum beggja hefða sé það hins vegar sameiginlegt að bregðast við nútíma- og veraldarvæðingunni með því að túlka heimsmynd nútímans og heimfæra hana. Rosenblum rekur þráðinn í þessari þróun frá málverki Caspars Davids Friedrichs (1774–1840), eins helsta fulltrúa myndlistarmanna innan rómantísku stefnunnar,⁵ til lýrískra abstraktmálverka áttaðra úr smíðju Marks Rothkos (1903–1970). Þráðurinn sé hvað skýrastur þegar hugað sé að vægi þess trúarlega í þessum verkum en hann birtist sömuleiðis vel í þeirri viðleitni að gera listsköpunina og sjálft listaverkið að birtingarmynd tilvistarlegra spurninga og glímunnar við þær. Þannig hafi fulltrúar rómantíska málverksins á nítjándu öld og abstraktverksins á tuttugustu öld leitast við að skapa sjónarhól

¹ Ég þakka góðum yfirlesurum Bjarna Randver Sigurvínssyni, Haraldi Hreinssyni, Hlyni Helgasyni, Vigfúsi Ingvari Ingvarssyni og tveimur ónafngreindum ritrýnum, fyrir afar gagnlegar ábendingar. Þá skal einnig nefnt að þessi grein var skrifuð öðrum þræði í samtali við grein Jóns Ásgeirs Sigurvínssonar sem birtist í þessu sama hefti Ritraðar Guðfræðistofnunar. — Allar myndirnar sem fylgja greininni eru sóttar á [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org) og birtar í samræmi við skilmála Wikimedia Commons.

² Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York: Harper & Row, 1975.

³ Norður-evrópsku hefðina er erfiðara að binda við ákveðna borg eða vissan stað en Caspar David Friedrich er dæmigerður fulltrúi hennar. Hubert Locher talar um í bók sinni að hana hafi vantað fasta miðju sambærilega við Parísarborg. Hubert Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt: Primus Verlag, 2005, bls. 12–15.

⁴ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, bls. 35.

⁵ Werner Busch bendir á að erfitt sé að tala um rómantísku stefnuna sem heildstætt fyrirbæri. Hún greinist niður í margar undirgreinar og mætti frekar tala um afstöðu en stefnu. Werner Busch, „Northern Romantic Landscape Painting: An Introduction to its Problems“, *Romanticism in the North*, Groningen: W Books, bls. 7–21. Sjá einnig Werner Busch, *Das sentimentale Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: Beck, 1993.

fyrir nútímamanninn svo að hann geti náð áttum. Það komi því lítt á óvart að í málverkum Friedrichs sé að finna svipaðar áherslur og í guðfræði samtímamanns hans, Friedrichs Schleiermachers (1768–1834),⁶ sem vildi samþætta guðfræðina við heimsmynd nútímans og leita svara við þeim spurningum er hún vakti. Það hafi Schleiermacher gert með því að orða inntak kristinnar trúar með hliðsjón af þeirri upplausn og endurskoðun sem tekið hafði að einkenna táknheim vestrænnar menningar. Viðfangsefni hans hafi fyrst og fremst verið kristin trúarupplifun, jafnt einstaklingsins sem safnaðarins.⁷ Schleiermacher vill víkka sjónarhornið og kennir:

Ef þið viljið bera skilning á heiminum saman við skilning á list, þá eigið þið ekki að bera þessa handhafa óvirkar trúrækni — ef maður vill enn nefna það því nafni — saman við þá sem að vísu framleiða ekki sjálfir listaverk en eru engu að síður snortnir og gripnir af hverju því sem rekst á innsæi þeirra; því að listaverk trúarinnar eru alltaf og alstaðar til sýnis; öll veröldin er listasafn trúarlegra viðhorfa og hver einstaklingur er staðsettur mitt á meðal þeirra.⁸

Sjónarmið Rosenblums hafa fengið hljómgrunn í rannsóknum listfræðinga á verkum Caspars Davids Friedrichs og hafa ýmsir útfært þau nánar.⁹ Árið 2024 var haldið upp á 250 ára afmæli Friedrichs m.a. með merkri yfirlitssýningu í Hamborg sem fylgt var úr hlaði með veglegri sýningarskrá. Í henni er að finna efnismiklar greinar um verkin á sýningunni og ítarlega umfjöllun um listsköpun Friedrichs,¹⁰ en þar er m.a. vísað með skilmerkilegum hætti til trúarlegra þátta í verkum hans, eins og landslagsmálverkinu. Sýnt er fram á að þar sé um að ræða úrvinnslu Friedrichs á hugmyndum sem sömuleiðis sé að finna í skrifum Schleiermachers, bókinni *Sannur kristindómur* (1609) eftir Jóhannes Arndt (1555–1621) og sköpunarguðfæði og kristsfræði Marteins Lúthers (1483–1546).¹¹ Jafnframt draga þessir fræðimenn fram hversu mikilvæg flatarmálsfræði og stærðfræði voru fyrir Friedrich, eins og svo mörgum öðrum lista-

⁶ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, bls. 212–218.

⁷ Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, München: Verlag C.H. Beck, 2003, bls. 169–171.

⁸ Friedrich Schleiermacher, *Um trúarbrögðin: Ræður handa menntamönnum sem fyrirlita þau*, þýð. Jón Árni Jónsson, inng. Sigurjón Árni Eyjólfsson, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2007, bls. 175.

⁹ Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*; Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich* (2. útg.), München: Verlag C.H. Beck, 2003; Werner Busch, *Caspar David Friedrich*, München: Verlag C.H. Beck, 2021; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, Berlín: Diaphanes, 2011; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, München: Prestel Verlag, 2022; Richard Janus, „Schleiermachers Wirkung auf die Malerei“, *Der Mensch und seine Bildung: Bildung — Frömmigkeit — Ästhetik*, ritstj. Arnulf Scheliha og Jörg Dierken, Berlín: Walter de Gruyter, 2015, bls. 660–671; Christian Neddens, „Ästhetik des Kreuzes: Zur Theologie des Bildes bei Caspar David Friedrich — Auch im Blick auf Schleiermachers ‚Reden‘“, *Der Mensch und seine Bildung: Bildung — Frömmigkeit — Ästhetik*, ritstj. Arnulf Scheliha og Jörg Dierken, Berlín: Walter de Gruyter, 2015, bls. 673–703; Kristina van Prooyen, „The Realm of the Spirit: Caspar David Friedrich’s Artwork in Context of Romantic Theology, with Special Reference to Friedrich Schleiermacher“, *Journal of the Oxford University History Society* 1/2004, bls. 1–16.

¹⁰ *Caspar David Friedrich: Kunst für neue Zeit*, ritstj. Markus Bertsch og Johannes Grave, Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2024.

¹¹ Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, bls. 53–83; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 47–55; Christian Neddens, „Ästhetik des Kreuzes“, bls. 679–701. Í þessu samhengi má varpa fram þeirri spurningu hvort landslagsmyndir megi líta á sem einhvers konar ihugunarmyndir.



Caspar David Friedrich, *Munkurinn á ströndinni* (*Der Mönch am Meer*), 1808–1810, 110 x 171,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Berlín.

mönnum allt frá endurreisn.¹² Það er því ekki að ástæðulausu sem Rosenblum dregur þá ályktun að í verkum Friedrichs sé að finna fræ sem náð hafi að vaxa og blómstra í landslags- og síðar abstraktmálverkinu.

Í þessari grein verður þessi þráður Rosenblums spunninn áfram. Fyrst verða megineinkenni nútímavæðingar dregin fram og hvernig unnið hefur verið með þau innan listfræðinnar en síðan verður hugað sérstaklega að málverkinu *Der Mönch am Meer* (1808–1810) eftir Friedrich (sem nefna má á íslensku *Munkurinn á ströndinni*) og merking þess og áhrifasaga reifuð. Þetta verk vakti mikið umtal á sínum tíma og þótti birta vel stöðu fólks í upphafi nítjándu aldar og tilvistar-glímu þess.¹³ Þessa miklu umræðu má skýra með því að huga að þeim hugmyndafræðilega grundvelli sem Friedrich vann með í landslagsmálverki sínu.

Vandinn með hugtakið „nútími“

Það hefur lengi þótt mikilvægt að vera álitinn nútímalegur og óneitanlega finnst fólki almennt ekki eftirsóknarvert að vera talið gamaldags og fastheldið á úrelt siðaboð og gamlar hefðir. Menn vilja vera nútímamenn og varpa meðvitað af sér byrði fortíðar, úreltra heimsmynda og staðnaðra kenninga. Vel má fullyrða að þetta hafi verið nokkuð ríkjandi sjónarmið fólks mestalla nítjándu öldina og langt fram á þá tuttugustu.¹⁴ Upp úr 1980 fara menn hins vegar í vaxandi mæli

¹² Vert er að hafa þetta í huga þegar heimsmynd nútímans og rómantísku stefnunnar er metin. Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 101–141; Werner Busch, *Caspar David Friedrich*, bls. 65–79.

¹³ Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 46–81; Florian Illies, *Zauber der Stille*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2023, bls. 107–166. Hér vaknar sú spurning hvort farvegurinn og ramminn sem Friedrich setti landslagsmálverkinu á sínum tíma hafi um leið náð að móta íslenska landslagsmálverkið, jafnvel frekar leynt en ljóst, eins og sjá má í verkum Þóraríns B. Þorlákssonar, Ásgríms Jónssonar, Einars Jónssonar og Eyjólfss J. Eyfells.

¹⁴ Mikið hefur verið ritað um greiningu á nútímanum og þessa þróun. Nýlegt yfirlit er að finna í Andreas Reckwitz, *Verlust: Ein Grundproblem der Moderne*, Berlín: Suhrkamp, 2024, bls. 120–134 og 289–293; Sigurjón Árni Eyjólfsson, „Abstraktmálverkið: Helgimynd íslenskrar menningar á 20. öld“, *Skemman*, MA-ritgerð í listfræði, Háskóli Íslands 2024, bls. 39–80, sótt 2.10.2024 af

að efast um gildi þessarar sýnar og þá sérstaklega gagnvart þeirri framfaratru sem henni var eignuð og gerð að samnefnara fyrir nútímann. Þessu olli aukin vitund um þau umhverfisspjöll sem fylgt hafa iðnbyltingunni og tæknivæðingu nútímans. Allt hefur þetta bætt kjör margra en um leið viðhaldið og jafnvel aukið misskiptingu innan samfélaga og milli þeirra. Hugtakið *postmodern*, sem smám saman festi sig í sessi á þessum árum, má að vissu marki vel túlka sem tilraun til að greina ríkjandi tíðaranda, en umfram allt var það róttækt uppgjör við þá heimsmynd sem búið var að leggja að jöfnu við hugtakið „nútími“ eða *modern*. Menn áttuðu sig líka á því að svonefndur menningarkapítalism¹⁵ hafði leyst iðnvædda kapítalismann af hólmi. Í samtímanum eru það upplifanir sem eru seldar frekar en aðeins vörur.¹⁶

Pegar notkunarsaga hugtaksins *modern* er athuguð nánar kemur í ljós að í tímans rás hefur það verið notað sem umgjörð fyrir hugmyndir sem hafa verið ráðandi hverju sinni í samtímanum og þann veruleika sem þær áttu að stefna að. Þannig liggur beinast við að líta á hugtakið *postmodern* sem tilbrigði í notkunarsögu hugtaksins *modern*. Frá og með upplýsingunni hefur hugtakið *modern* verið notað til að draga mörk á milli þess sem var og er og þá til að árétta vægi þess sem verður. Fortíðin missir vægi sitt sem mælikvarði á það sem er gott og rétt og tekur frekar sæti þess sem er ekki lengur í gildi og hefur úrelst.¹⁷ Fræðimenn gripu hér til hugtaksins í uppgjóri sínu við grísk-rómversku arfleifðina innan vestrænnar menningar en á Vesturlöndum hefur lengi verið tekist á um vægi og gildi hennar. Á tímum endurreisnarinnar og siðbótarinnar var vægi fornaldar í hugum manna óneitanlega meira en vægi samtíma þeirra sjálfra. Á sautjándu öld má hins vegar fyrst greina vissan viðsnúning í þessum efnum í Frakklandi. Í stjórnartíð Lúðvíks XIV (1636–1715) var það afdrifaríka skref tekið að grísk-rómversk menningararfleifð var úrskurðuð

<https://hdl.handle.net/1946/46394>.

¹⁵ Bourdieu hefur dregið mjög vel fram í verkum sínum að auðmagn afmarkast ekki við fé og eignir heldur getur verið af fjölbreyttum toga og tengst menningu, menntun og samfélagslegri stöðu. Þar skiptir aðgengi fólks að slíkum auðæfum máli. Sjá t.d. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteils*, Frankfurt: Suhrkamp, 1987.

¹⁶ Andras Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten* (2. útg.), Berlín: Suhrkamp, 2020, bls. 225–271.

¹⁷ Þýski listfræðingurinn Klaus Herding greinir hugtakið „nútími“ (þ. *Das Moderne*) í þessu samhengi og vísar til þess að það hafi verið notað frá fornu fari. Í rás sögunnar hafi það þróast og breyst í tengslum við það uppgjör sem hver samtími hafi átt í við arfleifð grísk-rómverskrar menningar. Menn hafi leitast við að líkja eftir þessari arfleifð, læra af henni, þróa hana áfram, yfirvinna hana og loks skapa aðra nýja í stað hennar. Herding segir að ef farið sé allt aftur til fornaldar megi finna í páfabréfi undir lok fimmtu aldar hugtakið *modernus* (lat.) sem merki yfirstandandi samtíð og hafi verið notað á hlutlausan máta. Á níundu öld hafi aftur á móti verið farið að beita því til að aðgreina allt hið slæma við nútímann frá mun betri tíma fornaldar en með því hafi verið gefið til kynna með hugtakinu að heimurinn fari versnandi. Á miðöldum hafi þessi skilningur náð að festa sig í sessi og því hafi menn almennt talið að siðbót samtímans yrði því aðeins möguleg ef horfið yrði aftur til fornra gilda. Þetta þýddi að ýmsar heimildir fornaldar fengu aukið vægi, þ.á m. heilög ritning kristinna manna. Siðbótarmenn eins og John Wycliffe (1330–1334), Jan Hús (1370–1415) og Marteinn Lúther (1483–1546) hafi því viljað byggja siðbót sína fyrst og fremst á ritningunni. Samhliða þessu hafi svo enn fremur í vaxandi mæli verið farið að tengja þróunarhugmyndir við hugtakið. Það hafi leitt til þess að á tímum Lúðvíks XIV hafi nútíminn loks orðið að endanlegum mælikvarða þar sem litíð sé svo á að takmark sögunnar sé sú bjarta framtíð sem maðurinn stefni inn í. Nútíminn standi ekki bara jafnfætis fornöldinni heldur sé yfir hana hafinn. Klaus Herding, „Die Moderne: Begriff und Problem“, *Moderne Kunst 2: Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Hamborg: Rowohlt, bls. 176–180.

gagnslítill fyrir grundvöll samfélagsins og því væri það fyrst og fremst samtíminn sem ætti að styðjast við sem mælikvarða. Á átjándu og nítjándu öld verður sú hugsun svo ráðandi að nútímann beri að taka fram yfir fyrri tíma og er skrefið í raun tekið til fulls í frönsku byltingunni. Nútíminn og framþróun eru lögð að jöfnu og birtist það í auknum borgaralegum réttindum, frelsi og bræðralagi. Við allt þetta bætast stöðugar framfarir í vísindum, efnahagslífi og listsköpun. Listamenn varpa af sér oki aðals og kirkju og teljast ekki lengur handverksmenn heldur listamenn þar sem listsköpunin er þungamiðjan í lífi þeirra. Innan listaheimsins þróa svo fulltrúar róttækra sjónarmiða eins og bóhemíunnar og *avant-garde* þessi sjónarmið enn frekar.¹⁸ Í verkum listamanna á borð við Caspar David Friedrich (1770–1840), William Turner (1775–1851) og Eugène Delacroix (1798–1863) má greina þessar umbreytingar.

Heimsmynd á hverfanda hveli

Í frönsku byltingunni riðar til falls sú heimsmynd sem samfélagsgerðin hafði byggst á. Sú heimsmynd var í grunninn aftan úr fornöld en um aldaraðir höfðu menn lagað hana að samtíma sínum svo að hún stæðist sem grunnur samfélagsins. Þegar fulltrúar upplýsingarstefnunnar ýttu úr vör vísindabyltingunni vék þessi forna heimsmynd smám saman til hliðar og við tók heimsmynd náttúruvísinda nútímans. Þar sem kennivald kirkjunnar var grundvallað á hinni fornu heimsmynd varð þetta til þess að jafnt og þétt dró úr áhrifum hennar. Breytingarnar birtast m.a. vel í því hvernig skilin á milli handanveru og hérveru (þ. *Transzendenz* og *Immanenz*) riðlast, verða óljós og mást út.¹⁹

Í vestrænni heimspeki á átjándu og nítjándu öld er reynt að aðlagast þessum breytingum með því að skilgreina hvernig handanveran og hérveran mætast í sálarlífi mannsins. M.a. gerir þýski heimspekingurinn Immanuel Kant (1724–

¹⁸ Með uppgangi borgarastéttar urðu listmarkaðir fjölbreyttari. Þetta var ekki einstefnuþróun heldur átti þessi þróun m.a. rætur í listmenntun og bættu aðgengi að almennri menntun. Markaðs- og menningarkerfi borgarastéttarinnar skapaði nýjan markað fyrir myndlist — frekar en að listamenn risu upp. Þá var þróunin mishröð eftir löndum. Ótal dæmi má finna um listamenn sem unnu fyrir alla þessa aðila, þ.e. kirkju, valdamenn og borgarastétt. Helmut Kreuzer, *Die Boheme*, Stuttgart: Sprengler-Verlag, 2000, bls. 326–338.

¹⁹ Sigurjón Árni Eyjólfsson, „Abstraktmálverkið: Helgimynd íslenskrar menningar á 20. öld“, bls. 164–170. Að baki þessu býr löng saga. Þegar Konstantínus keisari (270–337) gefur í Róm út *Trúfrelsisbúið í Milano* árið 313 veitir það kristninni réttindi opinbers átrúnaðar. Þetta gjörbreytir stöðu kristninnar innan heimsveldisins og verður hún óumdeild eftir 380 þegar Þeodosíus mikli (347–395) gerir hana að ríkisátrúnaði. Upp frá því er kristindómurinn í fornöld miðjan sem allt snýst um. Í menningarumræðu Rómarveldis var nú tekist á um eðli og veru Guðs. Allt snerist þar um persónur guddómsins, föður, son og heilagan anda, samband þeirra og hlutverk. Í kjölfar þrenningar- og kristsfræðideilnanna verður á miðöldum ein persóna guddómsins, persóna Jesú Krists, miðja vestrænnar menningar. Hér eru skilin á milli handanveru og hérveru greinileg. Þetta breytist undir lok síðmiðalda og við upphaf nútímans færist áherslan hjá siðbótarmönnum hins vegar yfir á réttlætingu af trú. Maðurinn verður þannig sjálfur miðja menningarinnar, sem og samband hans við Guð og umheiminn, í raun verður hann að sniðmengi handanveru og hérveru. Með tilkomu upplýsingarinnar breytist þessi áhersla enn frekar og þá ekki síst sú afgöðun og afhelgun sem fulltrúar hennar stóðu fyrir hvað varðar merkingarhlaðin guðfræðihugtök. Fyrir vikið glata hugtök eins og synd, fórnardauði, friðþæging, endurlausn, náð, miskunn og Guð faðir, sonur og heilagur andi vægi sínu gagnvart tilvistarvanda mannsins. Með rómantikinni færist áherslan svo enn á ný en þá er það ekki maðurinn sem er miðpunktur alls, heldur upplifun hans. Handanvera og hérvera renna saman í upplifun mannsins.

1804) merka tilraun til þess í riti sínu *Kritik der reinen Vernunft* (1781). Hann fjallar þar um hvernig sú mynd sem maðurinn hefur af heiminum er byggð á úrvinnslu hugans á skynreynslu hans fyrir tilstilli skynseminnar.²⁰ Reynsla mannsins sé svo að segja sett í farveg hugkvía og skilnings en fyrir tilstuðlan þeirra móti hann mynd sína af heiminum. Þó svo að hún endurspegli vissulega heiminn, sé það samt ekki mögulegt að leggja hana að jöfnu við sjálfan heiminn eins og hann er. Þessi afstaða veitti náttúruvísindunum nýjan grundvöll og fyrir vikið var hægt að draga upp aðra mynd af heiminum en menn draga hver fyrir sig upp í krafti úrvinnslu hugans. Gildir þetta t.d. jafnt um eðlisfræði, flatarmálsfræði og stærðfræði, að ekki sé minnst á nýjustu uppgötvanirnar innan líffræðinnar og stjörnufræðinnar. Í skrifum sínum segir Kant að grundvallarmunur sé á náttúrunni og þeim lögmálum sem hún lýtur annars vegar og frelsi mannsins og þeim siðalögmálum er hann styðst við hins vegar. Muninn megi orða þannig að náttúruvísindin fáið við það *sem er* en siðfræðin og listin við það hvernig hlutirnir *gætu verið*.²¹

Í kenningum Kants er mynd mannsins af heiminum samofin orsakasamhengi á þann máta að það skapast nær óyfírvinnanleg spenna milli heims og frelsis mannsins. Þetta birtist sérstaklega í greiningunni milli innri og ytri veruleika mannsins.²² Friedrich Wilhelm Schelling (1775–1854) reynir að yfírvinna þessa spennu í bók sinni *Idee zu einer Philosophie der Natur* (1797). Samkvæmt henni býr algilt markmið að baki allri sköpuninni og því megi gera ráð fyrir að til staðar sé samnefnari á milli anda og náttúru eða innri og ytri veruleika.²³ Schelling kennir að þótt maðurinn sé hluti af náttúrunni geti hann samt aðgreint sig frá henni sem greinandi sjálf (þ. *Subjekt*) og skoðað hana hlutlægt utan frá. Slíkt skapi vissulega visst rof en valdi samt ekki klofningi milli manns og náttúru. Þýska skáldið Friedrich Schiller spinnur þennan þráð áfram og segir að þessi hæfileiki mannsins veiti honum vald til að takast á við náttúruna, fá hana til að lúta vilja sínum og nýta hana. Og í krafti vilja og frelsis nái maðurinn þar með að skapa sér þar rými fyrir menninguna. Drifkraftur hennar sé listin sem brúi rof manns og náttúru.²⁴ Þessar greiningar hafi gert mönnum ljóst að hin forna heimsmynd vestrænnar menningar væri endanlega brostin. Nútíminn

²⁰ Maðurinn öðlast mynd sína af heiminum fyrir tilstuðlan skynjunar og hann vinnur úr henni með hjálp forskilvittegrar skynjunar eða hugkvía er veita reynslu hans mynd sína. Um er að ræða hin forskilvittegu skynjunarform tíma, rúms og orsakasamhengis sem teljast til tólf hugkvía skilningsins. Heimurinn, eins og hann er, liggur þannig séð fyrir utan skynjun mannsins. Skilningurinn (þ. *Verstand*) raðar niður og mótar þær skynmyndir sem berast til hans út frá hugkvíunum og býr til úr þeim hugtök eða þekkingu sem birtist m.a. í mynd orsakasamhengis, tíma og rúms en allt mótar þetta skilning mannsins á umheiminum. Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Tilvist, trú og tilgangur*, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2008, bls. 88–90.

²¹ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft: Zweiter Teil 4*, útg. Wilhelm Weischedel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, bls. 701. Steingrímur Thorsteinsson orðar þetta vel í einu af kvæðum sínum: „Trúð’ á tvennt í heimi, tign, sem hæsta ber: Guð í alheims geimi, Guð í sjálfum þér.“

²² Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft: Zweiter Teil*, bls. 408.

²³ Johannes Grave, „Natur und Subjekt bei Caspar David Friedrich“, *Caspar David Friedrich Kunst für eine neue Zeit*, rittstj. Markus Bertsch og Johannes Grave, Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2024, bls. 21 [17–29].

²⁴ Johannes Grave, „Natur und Subjekt bei Caspar David Friedrich“, bls. 21–22.

með heimsmynd sinni sé kominn til að vera og þarfnist eigin tungutaks og myndmáls.

Myndlistarmenn hafa verið sér meðvitaðir um þetta og leitast því við að losa um fornt alræðisvald frásagnarinnar á myndlistinni. Efst á blaði í þeirri reglu (kanón) sem þeir þar með höfðu voru goðsagan og afrekasögur konunga og aðalsætta en neðst landslagsmálverkið þar sem það var skilið sem eins konar leiktjald eða bakgrunnur frásögunnar. Þessu var nú hafnað og myndlistarmenn leituðu leiða til að losna undan ægivaldi frásögunnar á forsendu heimsmyndar nútímans, m.a. með því að veita landslagsmálverkinu sjálfstætt vægi.²⁵ Þetta þýddi að það var ekki landslagið sem slíkt sem var viðfangsefnið heldur þvert á móti upplifun málarans og sýn hans á það.

Verk í hafsjó túlkana

Caspar David Friedrich leggur áherslu á að málverkið sé fyrst og fremst hugverk listamannsins og veiti þar með innsýn í huga hans en endurspegli ekki viðfangsefni úr raunheimi.²⁶ Samkvæmt þessum skilningi á málverkinu má að mati Roberts Rosenblums greina bein tengsl milli myndar Friedrichs *Munkurinn á ströndinni* (1809) og verksins *Untitled (Green on Blue)*, frá 1956, eftir Mark Rothko. Rætur lýríska abstraktmálverksins sé þar með að finna hjá Friedrich sjálfum. Það mætti endurskrifa setninguna eitthvað á þessa leið: Werner Busch kemst að svipaðri niðurstöðu og bætir við að eins og í abstraktlistinni þá sé vægi flatarmálsfræðinnar afgerandi í myndverki Friedrichs. Busch bendir á hvernig Friedrich notar mikilvæg gildi rúmfræðinnar sem undirstöðu myndbyggingar verksins, auk þess sem hann styðst við gullinsnið (hlutföllin 1,618 : 1) og önnur form, svo sem sporbaug (þ. *Ellipse*), fleygboga (þ. *Parabel*) og breiðboga (þ. *Hyperbel*).

Busch dregur sömuleiðis fram vægi stærðfræði og rúmfræði hjá fulltrúum rómantísku stefnunnar og þar með Friedrichs Schleiermachers.²⁷ Að mati Busch er það áherslan á bæði upplifun mannsins og rúmfræðina sem sé leiðandi innan rómantísku stefnunnar og því komi það lítt á óvart að talað hafi verið um málverk Friedrichs sem birtingarmynd guðfræði Schleiermachers.²⁸

²⁵ Klaus Herding, „Die Moderne: Begriff und Problem“, bls. 181. Minna má á að myndlistarmenn voru ekki sjálfstæður hópur í upphafi nítjándu aldar eins og þeir urðu síðar. Einnig skal slá þann varnagla að hugtakið *kanón* er margslungið og vísar m.a. til grísku fyrirmyndanna sem settar voru á stall annars vegar skömmu eftir 1500, eða á svokölluðu endurreisnartímabili, og svo síðar í skrifum Winckelmanns um miðja átjándu öld — og voru notaðar sem fyrirmyndir við kennslu, jafnvel fram á tuttugustu öld. Sögumálverkið var hæst skrifað innan listakademiunnar. Tabea Schindler, „Kanon“, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, ritstj. Stefan Jordan og Jürgen Müller, Ditzingen: Reclam, bls. 173–175 og 208.

²⁶ Ute Uag og Andra Völker, „Vergessen: Neuendeckt — Glorifiziert“, *Caspar David Friedrich: Kunst für neue Zeit*, ritstj. Markus Bertsch og Johannes Grave, Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2024, bls. 351–363; Petra Lang-Berndt og Dietmar Bübe, „Caspar David Friedrich und die Deutsche Nachwelt“, *Caspar David Friedrich: Kunst für neue Zeit*, ritstj. Markus Bertsch og Johannes Grave, Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2024, bls. 365–393.

²⁷ Werner Busch, *Caspar David Friedrich*, bls. 66, 71–79; Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 92–141, 167–169.

²⁸ Werner Busch, *Caspar David Friedrich*, bls. 62–65; Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 83–85.

Þessi áhersla á tengsl upplifunar og rúmfræði stafar af því að það virðist vera innbyggt í skynjun mannsins að vilja koma reglu á hlutina. Innan myndlistarinnar er rúmfræðin mikilvægt tæki til að koma skipulagi á uppbyggingu myndefnisins, sem er sérstaklega áberandi hjá Caspar David Friedrich.

Listfræðingurinn Johannes Grave vísar í þessu samhengi í það vægi sem opið sjónarhorn í myndum Friedrichs hafi jafnt fyrir upplifun sem túlkun en slíkt tryggi samtal myndar og áhorfanda.²⁹ Opið sjónarhorn er margrætt vegna þess að myndin er ekki bundin við neitt eitt sjónarhorn né er áhorfandinn bundinn af einu ákveðnu sjónarhorni á verkið. Málverkið virkar hér mun fremur sem óhlutstæð (abstrakt) hugmynd sem maðurinn styðst við þegar hann lítur á heiminn. Að mati Graves býr trúarreynsla Friedrichs hér að baki. Hann hafi verið vel að sér í lútherskri guðfræði og þekkt það sjónarmið að Guð sé hulinn í heiminum og sé það aðeins fyrir Krist sem manninum hafi auðnast að greina heiminn sem sköpun Guðs.³⁰ Þetta sé meginástæða þess að Friedrich komi gjarnan fyrir missjáanlegum krossum í verkum sínum. Að mati Graves er hlutverk þessara krossa að ljúka landslaginu upp sem sköpunarverki Guðs.³¹ Listfræðingurinn Werner Hofmann tekur í sama streng og telur að með þessu hafi Friedrich tekist að losa sköpunarguðfræði Lúthers úr þröngum stakki trúfræðilegra kennisetninga. Friedrich beiti, með öðrum orðum, í myndum sínum þeirri kenningu Lúthers að texti ritningarinnar sé skýr og uppljúki sem slíkur marglaga og blæbrigðaríkri tilveru mannsins.³² Hið sama eigi við um heiminn enda sé það þar sem krossinn nái að ljúka því upp hversu marglaga og blæbrigðarík sköpun Guðs í reynd er. Fyrir vikið verði heimurinn sem sköpun Guðs ekki endanlega höndlaður. Hofmann telur þetta sérstaklega undirliggjandi í verki Friedrichs *Munkurinn á ströndinni*.³³ Listfræðingurinn Helmut Börsch-Supan andmælir því hins vegar að verk Friedrichs geti talist opin og marglaga. Þvert á móti séu trúarlegar vísanir í þeim augljósar hverjum þeim sem þekkir til þeirrar guðfræði sem að baki þeim býr.³⁴ Listfræðingurinn Monika Wagner reifar á hinn bóginn hvernig málverkið *Munkurinn á ströndinni* geti talist birtingarmynd nútímavæðingar og veraldarvæðingar þar sem manneskjan stendur frammi fyrir heiminum sem er margræður og þverstæðufullur.³⁵ Ekki verður þó hjá því komist, þegar málverkið *Munkurinn á ströndinni* er greint listfræðilega, að huga að þeim mun sem er á frönskum og þýskum málverkum á þessu tímabili.

²⁹ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 52–54, 192–207.

³⁰ Að mati Graves nýtir Friedrich sér hér sköpunarguðfræði og kristsfræði Lúthers og útfærslu hennar hjá Jóhannes Arndt og endurskoðun hennar í guðfræði Friedrichs Schleiermachers. Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 48–55; Christian Neddens, „Ästhetik des Kreuzes“, bls. 692–693.

³¹ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 40–55, 105–107.

³² Um túlkunarfræði Lúthers sjá: Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Kristin siðfræði í sögu og samtíð*, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2004, bls. 93–94.

³³ Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, bls. 53–58.

³⁴ Hann heldur því fram að bréf Friedrichs og önnur skrif hans, sem og vitnisburður samferðamanna hans, sýni þetta. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich: Seine Gedankengänge*, Berlín: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2023.

³⁵ Monika Wagner, „Das Problem der Moderne“, *Moderne Kunst 1* (3. útg.), ritstj. Monika Wagner, Hamborg: Rowohlt, 1997, bls. 15–29.

Rómantíkin í myndlist 1790–1850



Eugène Delacroix, *Dante og Virgill í helvíti* (*Dante et Virgile aux enfers*), 1822, 189 x 241 cm, Louvre, París.

Í krafti fullvissunnar um gildi tilfinninga fyrir einstaklinga og þjóðir risu fulltrúar rómantísku stefnunnar á þessu tímabili³⁶ upp gegn köldum raunsæishugmyndum fulltrúa upplýsingarinnar og knúðu á um að virða bæri vægi tilfinninga. Þeir rökstuddu vægi tilfinninga með því að vísa til þjóðlegra arfleifða og gildi hins einstaka fram yfir hið almenna. Stefnan verður því ekki lögð að jöfnu við einhvern sérstakan stíl, því að það er fyrst og fremst afstaðan sem einkennir hana.³⁷ Það skýrir þann landfræðilega mun og þjóðleg sérkenni sem er að finna innan stefnunnar og sömuleiðis þau sameiginlegu einkenni sem þar má greina.³⁸

³⁶ Hugtakið ‚rómantík‘ er dregið af orðasambandinu (lat.) *lingua romana* sem er nafngift hins forna franska alþýðumáls. Günter Oesterle, „Romantik“, *Theologische Realenzyklopädie* 29 (3. útg.), Berlín: de Gruyter, 1998, bls. 389–396, hér 390–391; Andreas Beyer, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München: C.H. Beck, 2011, bls. 11–13. Orðið er dregið af franska orðinu *romanx* og í alþýðumáli nefnt *romance* (fr.) en á ítölsku kallast það *romanzo* (ít.). Günter Oesterle, „Romantik“, bls. 390; Rüdiger Safranski, *Romantik: Eine Deutsche Affäre* (5. útg.), Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013, bls. 53–54, 193–194. Á síðari hluta átjándu aldar var farið að nota heitið yfir listastefnu vegna þess vægis sem franskt þjóðerni og menning hafði innan hennar. Orðið léði rómantísku stefnunni þannig táknræna merkingu.

³⁷ Andreas Beyer, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, bls. 11.

³⁸ Achim Algner, *Sprache der Malerei*, Braunschweig: Westermann, 2013, bls. 159.

Franskt samfélag tók róttækum breytingum í kjölfar frönsku byltingarinnar (1789–1799). Mannskilningur upplýsingarinnar var leystur af hólmi af mannskilningi sem tók mið af veikleika og fallvaltleika mannlegs lífs. Þessum nýja mannskilningi tengdust auk þess gildi sem urðu m.a. að kjörorðum frönsku byltingarinnar um frelsi, bræðralag og jafnrétti. Í krafti þessa mannskilnings tóku menn að greina þau gildi sem samfélagið átti að byggjast á og fólk þurfti að berjast fyrir og verja. Almennur var ekki lengur metinn sem þegn heldur borgari sem hefði það hlutverk að setja samfélaginu lög og reglur. Samfara þessum breytingum tók miðlægt vægi skynseminnar að víkja fyrir upplifun og innsæi mannsins. Þessar breytingar koma vel fram í verkum heimspekingsins Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) sem kenndi að grundvöll siðfræðinnar væri ekki að finna í krafti skynseminnar. Enda þótt skynsemin sé vissulega nauðsynleg til að greina á milli góðs og ills, nægi hún ein og sér ekki, því að maðurinn þarfnist innsæis til að geta breytt rétt í þeim aðstæðum sem hann býr við. Innsæið geri honum það kleift að skynja sig sem hluta af náttúrunni og virða tengsl sín við hana. Rousseau leit svo á að menningin hefði rofið þessi tengsl og hann mat það sem syndafall. Maðurinn hefði glatað upprunastöðu sinni. Fyrir vikið taldi Rousseau að líf fólks einkenndist gjarnan af beiskju og óhamingju þegar það sniðgengi eigið innsæi og virti ekki grunnþarfir sínar. Með þessum vangaveltum veitir Rousseau tilfinningum og hvötum mannsins rými sem hafði verið mikið til óþekkt meðal hugsuða upplýsingarinnar. Rousseau setur þetta samt ekki fram sem heildstætt hugmyndafræðilegt kerfi, heldur vísar hann aðeins til þessarar grundvallarstöðu mannsins þegar hann ræðir þau samfélagslegu viðfangsefni sem hann telur knýjandi.³⁹

³⁹ Lítt kemur á óvart að í skrifum sínum skuli Rousseau gagnrýna einn helsta fulltrúa upplýsingarinnar, landa sinn François-Marie Voltaire (1694–1778), og þau sjónarmið sem birtast í riti hans *Birtingi* (1759). Voltaire kennir þar að grundvallarstöðu mannsins sé að finna í skynseminni en því vísar Rousseau á bug og teflir þess í stað fram tilfinningum og innsæi. Achim Algnér, *Sprache der Malerei*, bls. 159; Gunnar Skirbekk og Nils Gilje, *Heimspækisaga*, íslensk þýðing Stefán Hjörleifsson, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 1999, bls. 387–388.



Théodore Géricault, *Fleki Medúsu* (*Le Radeau de la Méduse*), 1818/1819, 497 x 716 cm, Louvre, París.

Í málverkum frönsku rómantísku stefnunnar er viðfangsefnið oft sótt í goðsögn eða samtímasögu mannsins og dregin upp mynd af mannum í krefjandi og ómögulegum aðstæðum. Atburðir eru þar yfirleitt sýndir án upphafningar og af einstöku raunsæi. Myndefnið tekst jafnframt á við tilvistarlegar spurningar sem mannlegur breyskleiki vekur á hreinskilinn og gagnrýninn máta. En þótt málverkin séu raunsæ, eru þau ekki þar með laus við hvers kyns hugsjónir. Skoða má verkin *Dante og Virgill í helvíti* (1822) eftir Eugène Delacroix, þar sem myndefnið er goðsögulegt, og *Fleki Medúsu* (1818/1819) — með tilvísun í samtímasöguna — eftir Théodore Géricault sem dæmi um slíkt.⁴⁰

Þýska rómantíkin

Í Þýskalandi var staðan önnur. Undir lok upplýsingarinnar kemur þar fram bókmenntastefna sem nefnd hefur verið „Sturm und Drang“ en Friedrich Schiller (1759–1805) og Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) voru helstu forsmenn hennar. Í verkum þeirra er að finna skýra afstöðu gegn „kaldri rökhyggju upplýsingarinnar“ og má sjá þá sem brautryðjendur rómantískra skálda á síðari hluta átjándu aldar og á fyrri hluta þeirrar nítjándu.⁴¹ Hug-

⁴⁰ Í *Fleki Medúsu* tekur Théodore Géricault fyrir atburð úr samtímasögu Frakka þar sem skipstjóri yfirgaf sökkvandi skip, einn í björgunarbát, en eftirlætur áhöfninni fleka sem er á reki í hafinu. Eftir miklar hörmungar farast flestir á flekanum. Í myndinni birtist skýr gagnrýni á franska samfélagsgerð þessa tíma.

⁴¹ Sveinn Yngvi Egilsson, „Leiðin til nútímans“, *Íslenskar bókmenntir: Saga og sambengi — Seinni bluti*, ritstj. Ármann Jakobsson, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2021, bls. 429.

myndum Rousseaus var vel tekið í Þýskalandi. Þær tvinnuðust saman við umræðu manna þar um nauðsyn samhljóms náttúru, menningar og stjórnarfars.⁴²



Caspar David Friedrich, *Tveir menn líta sólarlag* (*Abendlandschaft mit zwei Männern*), um 1830–1835, 25 x 31 cm, Hermitage, Pétursborg.

Þýski heimspekingurinn Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) gerði í heimspeki sinni sjálf mannsins að miðju alls og kenndi að þar væri hinn endanlega veruleika hans að finna. Heimurinn og mynd mannsins af honum væri í samræmi við reynslu hans af honum og hvernig hann hefði náð að vinna úr henni. Fyrir vikið væri það maðurinn sjálfur sem væri skapari hvernar einingar heimsins, í sjálfu sér ekki fyrir heiminn sjálfan heldur fyrst og fremst fyrir sjálfan sig.⁴³ Sjálfið er því meginviðfangsefnið í heimspeki Fichtes og sem sjálf er maðurinn staðfastur og sjálfskapandi þegar hann vinnur úr reynslu sinni af því sem er „ekki sjálf hans“.⁴⁴ Þessi sjónarmið Fichtes féllu í frjóan jarðveg meðal þýskra listamanna. Þeir gripu til þeirra máli sínu til stuðnings um að listaverkið væri heimur út af fyrir sig sem endurspegli fyrst og fremst tilfinningar og hugarheim listamannsins. Að sama skapi stuðlaði Fichte að því að vægi hins innra væri hafið yfir vægi þess ytra.

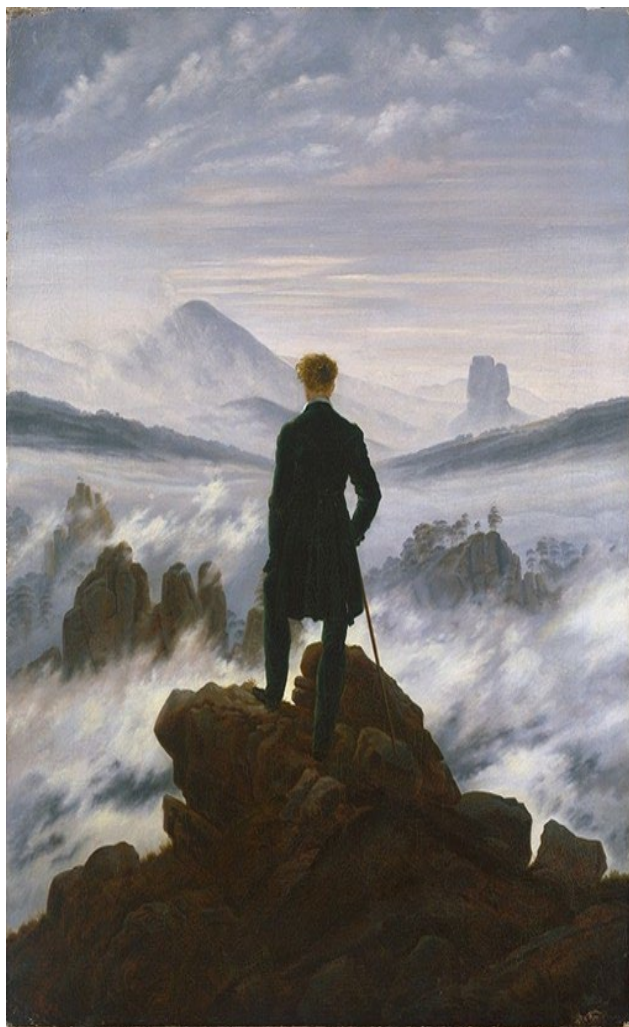
Friedrich Wilhelm Schelling reifar tengsl þessara tveggja sviða með tvenndunum *andlegt* og *veraldlegt*, *andi* og *náttúra* og *Guð* og *heimur*. Þegar menn sökkvi sér niður í hinn ytri veruleika muni eining anda og náttúru að endingu ljúkast upp

⁴² Rüdiger Safranski, *Romantik: Eine Deutsche Affäre*, bls. 134–137.

⁴³ Sama rit, bls. 73–77.

⁴⁴ Hans Joachim Störig, *Kleine Weltgesichte der Philosophie* (15. útg.), Berlín: Kohlhammer, 1990, bls. 447–451.

fyrir þeim og eining sviðanna blasa við. Að baki þeirri hugmynd býr sú hugsun að heimurinn, mannleg tilvera og menningin séu á beinan eða óbeinan hátt allt birtingarmynd Guðs. Að mati Schellings birtist það best í listum. Þar séu vettvangurinn þar sem heimur og sjálf, raunveruleiki og hugmynd og hið ómeðvitaða og meðvitaða mynda samhljóm. Þetta sé þó ekki fast í hendi, heldur sé þetta nokkuð sem hægt sé að nálgast.⁴⁵ Allar þessar vangaveltur eiga djúpar rætur í kristinni sköpunarguðfræði. Þar er kennt að Guð umlyki, fylli og gegnsýri alla tilveruna en um leið er varað við því að leggja Guð og sköpun hans að jöfnu.⁴⁶



Caspar David Friedrich, *Göngumaður horfir yfir skýjahaf* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*), 1818, 94,8 x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

Í kjölfar frönsku byltingarinnar færist áherslan innan þýskrar menningar frá ytri veruleika mannsins yfir á hinn innri. Áherslubreytinguna má túlka sem svar við skipbroti upplýsingarstefnunnar og bakslagi í stjórnmálaþróun Evrópu á átjándu og nítjándu öld. Í Frakklandi hafði byltingin brugðist vonum fólks og tóku afturhaldsöflin eftir Napóleonsstýrjaldirnar á ný við stjórnartaumunum. Vonir manna um samfélagsskipan þar sem almenningur nyti almenns frelsis og réttinda virtust brostnar. Í Þýskalandi, með öll sín smáu ríki, varð draumurinn um eitt sameinað ríki undir þessum formerkjum að útópískri draumsýn. Listamenn sóttu þar því í vaxandi mæli á vit ævintýra og fantasía. Í bókmenntum birtust þessar vonir í draumsýn um gullnar miðaldir. Menning og veraldlegt vald áttu að mynda hljómpýða einingu og töldu

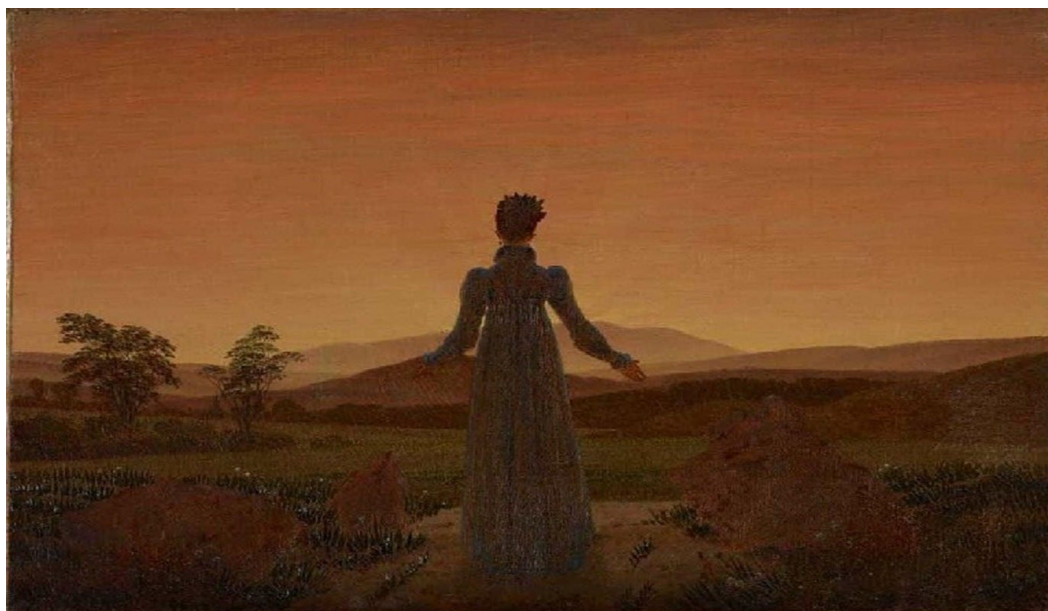
⁴⁵ Sama rit, bls. 457.

⁴⁶ Aðgreiningu á milli sköpunar og skaparans er m.a. að finna í fyrstu grein Postullegu trúarjátningarinnar („Ég trúi á Guð, skapara himins og jarðar“) og Níkeujátningarinnar („Ég trúi á einn Guð, föður almáttugan, skapara himins og jarðar, alls hins sýnilega og ósýnilega“). Þessar samkirkjulegu játningar útiloka algyðistrú. Einar Sigurbjörnsson, *Kirkjan játar*, Reykjavík: Skálholt, 1991, bls. 133–135, 146–147.

mennt að spennan milli trúar og skynsemi, einstaklings og samfélags og menningar og náttúru hefði verið yfirunnin.⁴⁷

Það kemur því lítt á óvart að landslagið sé meginviðfangsefnið í rómantíska málverkinu. Í landslagsmálverkinu er rýnt í tilvistarlega stöðu mannsins frammi fyrir Guði og heiminum. Þrátt fyrir að landslagið sé meginviðfangsefnið er maðurinn eftir sem áður miðpunkturinn sem allt vísar til þó svo að hann sé þar oftast en ekki smár. Þessi nálgun einkennir verk Friedrichs og eftirtektarvert er að maðurinn snýr þar jafnan baki í áhorfandann.

Þó svo að myndir Friedrichs séu ekki af einhverjum tilteknum stað er landslagið samt málað á raunsæjan máta. Í landslagsmálverkum hans er dregin upp mynd af heiminum sem sköpun Guðs. Af þessum sökum kemur hann oft fyrir litlu krosstákni í þeim. Táknið vísar til erfiðleika jarðnesks lífs, endurlausnar mannsins í Kristi og eilífðarinnar hjá Guði. Af þessu leiðir að morgunroðinn og sólarlagið eru jafnan meginljósgjafinn í þessum málverkum.⁴⁸



Caspar David Friedrich, *Kona í sólarlagi* (*Frau vor der untergehenden Sonne*), 1818, 22 x 30 cm, Museum Folkwang, Essen.

Af ofangreindu er ljóst að í franska málverkinu er maðurinn viðfangsefnið og efnið sótt í goðsagnir eða samtímann. Í þýska málverkinu er landslagið hins vegar viðfangsefnið og kemur maðurinn þar aðeins óbeint við sögu. Það sem er þó sameiginlegt með franska og þýska málverkinu á þessum tíma er að myndirnar eru þrátt fyrir allt raunsæið ídealíseraðar og útópískar.

⁴⁷ Rómantíska skáldið Novalis (1772–1801), öðru nafni Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, hefur sett þessar hugmyndir fram með skilmerkilegum hætti. Nægir hér að huga að riti hans *Christenheit oder Europa* sem var ritað 1799 og birtist fyrst á prenti árið 1826. Um þessar hugmyndir, sjá Heinrich Bornkamm, *Luther im Spiegel der deutschen Geistesgeschichte* (2. útg.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, bls. 36–38, 237–242.

⁴⁸ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild og Bildkritik*, bls. 40–65; Werner Busch, *Romantisches Kalkül*, Berlín: Schlaufen Verlag, 2023, bls. 80–85.



Caspar David Friedrich, *Kloster im Eichwald* (*Die Abtei im Eichwald*), 1809–1810, olíumálverk, 110 x 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlín.

Myndgreining

Málverkið *Munkurinn á ströndinni* (1808–1810) eftir Caspar David Friedrich varð strax íkon rómantíska málverksins. Eins og kemur fram hér á eftir varð mikilvægi þess strax ljóst og vitnar viðtökusaga þess um þá óumdeilanlegu stöðu sem það öðlaðist innan listasögunnar.

Þess ber að geta að sú mynd var, með myndinni *Kloster im Eichwald* (þ. *Die Abtei im Eichwald*), hluti af myndatvennu Friedrichs. Friedrich Schleiermacher skoðaði báðar myndirnar á vinnustofu Friedrichs í Dresden 1809. Þær höfðu svo mikil áhrif á hann að hann sá til þess að þær voru sýndar saman á *Berliner Akademie-Ausstellung* í Berlín 1810.⁴⁹ Í þessu birtast hin nánú hugmyndafræðilegu tengsl þessara tveggja hugsuða.

Konungur Prússlands skoðaði málverkin ásamt syni sínum, Friðriki, sem þá var á fimmtánda aldursári og hafði nýlega misst móður sína. Málverkið *Munkurinn á ströndinni* höfðaði svo mjög til hans að hann bað föður sinn um að kaupa það fyrir sig, sem var gert þegar í stað og fylgdi það honum upp frá því.⁵⁰ Menn greindu sem sé strax tilvistarlega skírskotun málverksins. Goethe var þó illa við það. Hann taldi að það skipti ekki máli hvort það væri hengt upp á hvolfi eða ekki, því að það birti bara þá óskiljanlegu dulúð sem Friedrich væri horfinn inn í.⁵¹ Málverkið olli sem sé umtali enda birtir það vandamál sem menn glíma enn við.

Við fyrstu sýn kann málverkið *Munkurinn á ströndinni* að virka auðskilið. Á því má sjá svartklæddan mann sem stendur við fjöruborð andspænis þungbúinni sjávarsýn og dökkum himni. Af titli myndarinnar má ráða að persónan sé munkur. Hann snýr baki í áhorfandann og horfir með hönd undir kinn á

⁴⁹ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 145.

⁵⁰ Florian Illies, *Zauber der Stille*, bls. 111–114.

⁵¹ Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 68; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 121–124.

haf út. Maðurinn virðist klæddur einhverju sem líkist kufli en í lýsingu Friedrichs á myndinni talar hann ekki um munk heldur mann. Dökkt haf og himinn mynda andstöðu við ljósa ströndina. Efri hluti himinsins er ljós og línu má draga beint frá ljósopi í skýi að ljósu höfði persónunnar á ströndinni. Gulleit ströndin í neðri forgrunni myndflatarins þekur um einn áttunda flatarins, en upp af henni er miðhlutinn, sem er hafið, sem hylur svipað svæði. Forgrunnurinn og miðhlutinn eru einn fjórði af myndfletinum. Upp af honum rís bakgrunnur, þrjá fjórðu myndflatarins, sem þungbúinn himinn. Mörk hafs og himins eru óljós þar sem hvorttveggja er í dökkbláum lit en himinninn lýsist þegar ofar dregur. Hann dökkar þó aftur þegar efri hluti rammans nálgast. Strönd og haf mætast án þess að hægt sé að greina einhverja fjöru. Það eru ekki sjáanlegar öldur sem brotna á ströndinni. Áberandi er að öldurnar eru alltaf málaðar jafn stórar sem dregur úr þrívíddinni innan málverksins.

Myndin hefur skýra geómetríska uppbyggingu. Draga má lóðréttu og lárétta línu eftir miðju myndarinnar og skipta neðri hluta hennar í tvennt með annarri láréttri línu sem afmarkar haf og strönd. Á vinstri hlið myndflatarins mynda tengsl ljósopsins og munksins einu lóðréttu línuna í myndbyggingunni. Það er líka hægt draga hana frá höfði munksins að ljósopinu. Aðrar láréttar línur má draga frá vinstri hlið til hægri, þær mynda sporbaug eftir ströndinni og þar sem horn hans er, má sjá tangann eða útskotið sem munkurinn stendur á. Línan líður síðan hægt niður á bogann í átt að hægri hlið rammans. Aðra lárétta línu má mögulega draga við skil himins og hafs. Þar að auki er hægt að greina annan sporbaug í skýjunum þar sem dökkblái liturinn víkur fyrir ljósblárri litnum sem er sem spegilmynd þess sem greina má á ströndinni. Það sést varla önnur vera en munkurinn og engin hreyfing heldur. Ef vel er að gætt má þó greina yfir höfði hans nokkra máva og örfáar öldur sem brotna á hafi úti. Myndin samanstendur því að mestu af tilbrigðum við litina bláan, sandgulan og gráan. Þegar málverkið er skoðað mætti ætla að ströndin haldi endalaust áfram til beggja hliða og að fram undan blasi við óendanlegt haf og himinn.

Friedrich hefur greinilega hugsað mikið um myndbygginguna og var það enn frekar staðfest við hreinsun myndarinnar fyrir rúmum áratug. Þá komu í ljós með hjálp röntgentækni seglskip á haffletinum og á ströndinni grindur fyrir net, sem málað hafði verið yfir.⁵² Friedrich hreinsaði málverkið greinilega af öllu sem þjónaði ekki markmiði þess um hreinan myndflöt. Auk þess hefur það ekki fasta miðju eða dýptarpunkt. Sjónarhornið er bæði innan myndar sem utan og er því fyrir áhorfandann bæði opið og margrætt. Eiginleikar málverksins sem abstraktverks eru hér nær augljósir.

Friedrich tekst þannig að skapa tilfinningu smæðar hjá áhorfandanum utan sem innan myndarinnar. Maðurinn stendur þarna frammi fyrir órávídum heimsins og óhöndlanleika hans.

⁵² Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 70–72.

Ávarpspáttur myndarinnar

Ekki er þörf á sérstakri forþekkingu, eins og grunnlærdómi í bókmenntum, sögu eða goðsögnum, til að geta metið málverkið *Munkurinn á ströndinni* að verðleikum og meðtekið það. Í því er hvorki að finna minni úr frásögu né sögulegum atburði, heldur tilvistarlega stöðu. Málverkið talar því til áhorfandans, eða hreinlega ávarpar hann, beint á forsendum hans sjálfs. Með þessu yfirgefur Friedrich fyrir fullt og allt akademíska hefð landslagsmálverksins. Þegar Friedrich byrjaði að mála landslag á sínum tíma var almennt greint á milli tvenns konar nálgunar. Annars vegar var áhersla lögð á að gera sem nákvæmasta eftirmynd af landslagi. Knúið var á um að hafa sem mest af atriðum í málverkinu sem áhorfandinn gæti dvalið við og fíkrað sig síðan eftir innan myndflatarins. Hins vegar var það svo hugmyndin um landslagsmálverkið sem mynd af fornum heimi, einhvers konar paradís eða þá hvernig heimurinn ætti að vera. Landslagsmálverkið átti í slíkum tilfellum að fegra heiminn. Í báðum þessum nálgunum var það frásagan sem stýrði pensli málarans.⁵³

Í málverki sínu *Munkurinn á ströndinni* hafnar Friedrich þessari þröngu hefð. Ströndin, hafið og himinninn gætu verið hvar sem er. Reyndar má finna fyrirmyndir úr skissubók Friedrichs sem hann virðist hafa stuðst við.⁵⁴ Ómögulegt er aftur á móti að heimfæra þær beint upp á málverkið til að segja til um hvaða strönd sé að ræða.⁵⁵ Friedrich styðst ætíð við fyrirmyndir en hann vinnur úr þeim sína eigin sýn á landslagið. Í málverkinu sviptir hann það markvisst öllum sérkennum sem gerir ómögulegt að tengja myndefnið við ákveðinn stað eða ákveðna stund. Málverkið er af sjávarströnd, hafi og himni sem dökk persóna virðir fyrir sér. Það er langt frá því að vera hugsjónarverk af fornum atburði eða útópísk mynd af framtíð manns og heims. Málverkið er ekki eftirmynd eða endurspeglun einhvers annars en sjálfs sín. Í samtíð Friedrichs var kennt að í hugsjónarverki ætti margbreytileikinn að vera ráðandi til að koma frásögninni til skila. Ekkert slíkt á við hér. Friedrich máir allt út sem væri hægt að nýta í þá veru og eftir stendur órávidd þess heims sem hýsir manninn. Málverkið lýkur upp veruleika heims og manns sem jaðrar við að vera óendanlegt tóm.

Friedrich veitir landslagsmálverkinu nýtt hlutverk með því að sýna smæð einstaklingsins gagnvart þeim óskýranleika og því tómi sem hann upplifir í heiminum. Málverkið tjáir með öðrum orðum óráðna stöðu mannsins í sköpunarverki Guðs þar sem Guð og sköpun hans eru handan þess sem maðurinn getur nokkurn tímann höndlað.⁵⁶

⁵³ Sama rit, bls. 51–71.

⁵⁴ Werner Busch, *Caspar David Friedrich*, bls. 50. Myndin er líklega byggð á skissu sem Friedrich teiknaði 17. ágúst 1801 af suðurströndinni á Rügen. Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 70–71.

⁵⁵ Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 49–59.

⁵⁶ Werner Busch sýnir fram á það í riti sínu *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion* að vel megi meta verkið sem visst uppgjör við þann mannskilning sem Goethe setur fram í *Faust*, fyrri hluta. Þar sé gengið út frá því að maðurinn geti ekki einungis náð valdi á eigin lífi heldur greint innstu lögmál veraldarinnar líka. Það sé, þegar allt kemur til alls, mögulegt þó svo að leiðin geti reynst erfið og löng. Þessu hafni Friedrich hins vegar og sýni þess í stað fram á að veruleikinn sé óskiljanlegur þó svo að hann hvíli í höndum Guðs sem sé, þegar upp er staðið, sú huggun sem felst í trúnni. Busch vill því virða þann sögulega veruleika sem málverkið er hluti af og forðast of miklar tilvistarlegar túlkanir og

Í umfjöllun listfræðinga, eins og Johannesar Graves, um myndina er gjarnan vísað til þeirrar ægifegurðar sem hún endurómi. Grave gerir í því sambandi grein fyrir hugtakinu „ægifegurð“ hjá Kant og Schiller og ber það saman við verk Friedrichs en hann kemst að þeirri niðurstöðu að Friedrich styðjist ekki við hugmyndir þeirra, heldur vitni myndir hans og málverkið *Munkurinn á ströndinni* frekar um erfiða trúarlega reynslu og guðfræðilega túlkun hennar. Um sé að ræða þann vanda sem spennan á milli opinberunar Guðs í Kristi og hinnar huldu opinberunar Guðs sem *deus absconditus* veldur.⁵⁷ Um sé að ræða að Guð hylji sig jafnt í opinberun sinni í náttúrunni og í Jesú Kristi, en þar sé um að ræða veruleika sem einungis sé mögulegt að meðtaka í trú. Í lútherskri guðfræði er kennt að í heiminum sé að finna vísanir í tilvist og eiginleika Guðs sem verði ekki höndlaður.⁵⁸ Ægifegurðin hjá Kant og Schiller rúmi ekki þá hugsun. Friedrich, aftur á móti, útfæri hana í verkum sínum og vísi þar til spennunnar milli hins hulda Guðs og kross Krists. Þetta hafi samtímamenn hans greint.⁵⁹

Einn þeirra var Marie Helene von Krüger (1773–1842) skrifaði um heim-sókn sína á vinnustofu Friedrichs og þann óróleika sem verkið *Munkurinn á ströndinni* vakti með henni. Það var ekkert sem augað festi sig við: „himinninn er drungalegur en án allra átaka, ekkert óveður, hvorki sól né máni, hvað þá þrumur — bara það hefði veitt einhverja huggun eða nautn við að skoða hana. Aðeins ef einhvers staðar hefði vottað fyrir lífi í myndinni“.⁶⁰ Hjá henni vakti málverkið tilfinningu fyrir óöryggi þegar það lauk upp óravíddum auðnar og tóms. Friedrich tókst að miðla þessari tilfinningu með því að útiloka allar leiðir fyrir áhorfandann til að stíga inn í málverkið. Það er ekki einhvers konar útgáfa af enskum garði sem áhorfandinn gæti í huga sér stigið inn í og rakið sig eftir þeim stígum sem þar væri að finna.⁶¹ Friedrich máir allt út í málverkinu sem gerir slíkt mögulegt og sviptir það að auki hvers kyns dýptarpunkti eða sjónarhorni sem áhorfandinn gæti stuðst við. Málverkið er heimur út af fyrir sig og vekur spurningar hjá áhorfandanum. Marie Helene von Krüger áttaði sig á þessu.

Persónan í málverkinu vísar til þess sama. Hlutverk hennar er annað en venjan hafði verið í málverkum. Hún er hvorki ættuð úr sögu, goðsögnum né ritningunni, hvað þá að hún sinni almennu hlutverki þeirra í landslagsmálverkum um persónur eða hóp fólks úti í náttúrunni. Reyndar eru til landslagsverk sem sýna atburði úr helgisögum einsetumanna í glímu einverunnar en

útdrúna um verkið og tengsl þess við ýmis tilbrigði tómhyggjunnar sem mönnum hættr til að lesa inn í það. Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 59–80.

⁵⁷ Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Guðfræði Marteins Lúthers*, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2000, bls. 105–130.

⁵⁸ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 48–51.

⁵⁹ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2001, bls. 60–68; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 53–55; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 99–102, 109.

⁶⁰ Monika Wagner, „Das Problem der Moderne“, bls. 21 (þar er viðkomandi tilvitnun að finna).

⁶¹ Slíkar áherslur voru vinsælar á átjándu öld og fram á þá níttjándu í tengslum landslagsmálverkið. Johannes Grave, „Natur und Subjekt bei Caspar David Friedrich“, bls. 23–31.

viðkomandi persónur, þ.e. einsetufólkið, sneru þá jafnan að áhorfandanum eða voru á annan máta vel greinilegar. Í myndum Friedrichs er ekkert slíkt að finna, þar snúa persónurnar baki í áhorfandann og deila sama sjónarhorni og hann, eins og í *Munkinum á ströndinni*.⁶² Munkurinn horfir þar með hönd undir kinn á haf út og á himininn og inn í tómið rétt eins og sjálfur áhorfandi málverksins. Þessi frumlega framsetning var helsta umtalsefnið í skrifum þeirra sem sáu sýninguna *Berliner Akademie-Ausstellung* árið 1810.

Þýska skáldið Clemens Brentano (1778–1842) ritar í *Berliner Abendblätter* um það hversu erfitt það sé að finna ákveðið sjónarhorn gagnvart myndinni, hvort sem það er utan hennar eða innan. Það sé eins og markmið málverksins sé að koma í veg fyrir það og gefa áhorfandann á vald hinu óræða þar sem engar áttir sé að finna. Myndin vekir væntingar en veigri sér við að uppfylla þær. Brentano segist ekki vita hvernig hann eigi að taka á þessu.⁶³

Það er einmitt þetta sem skáldið Heinrich von Kleist (1777–1811) tekur fyrir í skrifum sínum um sýninguna sem birtist sömuleiðis í *Berliner Abendblätter*. Hann lýsir því hversu dýrlegt það hafi verið að vera þar á ströndinni í einsemd undir myrkvuðum himni og frammi fyrir óendanleika sjávarauðnarinnar. Í raunverulegu landslagi vakni jafnan von um að verða eitt með náttúrunni, en slíku sé ekki til að dreifa hér. Að mati Kleists hindrar málverkið áhorfandann í að staðsetja sig innan þess, sem og utan þess. Engu að síður skapist við það rými milli málverksins og áhorfandans fyrir þá grunntilfinningu að standa frammi fyrir veruleika sem ekki verði ráðið í. Kleist nýtir grípandi myndir til að varpa ljósi á hana og líkir málverkinu við sýn á auðn heimsendis. Hann segir að hún sé ragnarök (þ. *Apokalypse*) sem ljúki upp óhöndlanleika og tómi tilverunnar og neyði áhorfandann til að horfast í augu við sín eigin takmörk. Það sé sem augnlokin séu skorin burt til þess að veruleikinn einn blasi við. Að mati Kleists felur verkið hvorki í sér sögu né boðskap, heldur vekur það tilfinningu sem leiðir til íhugunar.⁶⁴ Friedrich taldi að málverkið væri heimur út af fyrir sig og áttar Kleist sig vel á því.⁶⁵ Johannes Grave bendir á að hér sé Friedrich að glíma við veruleika málverksins frammi fyrir óhöndlanleika Guðs sem sé orðaður svo af Jesú Jóhannesarguðspjalls: „Sælir eru þeir, sem hafa ekki séð en trúa þó.“ Því komi ekki á óvart að Friedrich skuli oft vitna í þessi orð.⁶⁶

Listfræðingurinn Monika Wagner varar því við að túlka verkið sem *allegoría* (tákn sögu) þar sem leitað sé táknrænnar merkingar einstakra þátta þess. Slíkt gangi ekki upp þar sem *allegoría* gangi út frá táknheimi sem ljúki upp merkingu málverksins. Slíkt sé í mótsögn við inntak verksins. Í málverkinu mæti Friedrich mun fremur þeim vanda sem túlkanir á inntaki kristinnar trúar standa frammi fyrir innan vestrænnar menningar. Kenningakerfi kirkjunnar og mynd-

⁶² Markus Bertsch, „Von sehen an sich: Zu Friedrichs Rückenfiguren“, *Caspar David Friedrich: Kunst für eine neue Zeit*, ritstj. Markus Bertsch og Johannes Grave, Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2024, bls. 30–45.

⁶³ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 67–68.

⁶⁴ Heinrich von Kleist, „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“, *Berliner Abendblätter* 13. október 1810, bls. 12.

⁶⁵ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 63–71; Monika Wagner, „Das Problem der Moderne“, bls. 23.

⁶⁶ Jóh 20.29. Sbr. 1Kor 1.18; 2Kor 4.4; Heb 1.3; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 77–81.

mál þess hafi á þessum tíma tapað vægi sínu og nýttist ekki lengur sem farvegur kristins táknheims.⁶⁷ Svar Friedrichs við vandanum sé myndmál sem sé opið og marglaga. Verkið þarfnist því ólíkra túlkana í stað eins skýrs boðskapar. Málverkið *Munkurinn á ströndinni* vísi því til veruleika tómsins og óhöndlanleikans án þess þó að veita svar við þeim spurningum sem það vekur. Þetta sé ákveðin útfærsla á glímu kristinnar trúar við veruleika þverstæðna, hvort svo sem allt hvíli í hendi Guðs eða þrátt fyrir það. Þetta sé það sem kross Krists birti og sömuleiðis sú víska að maðurinn muni aldrei ná endanlegum tökum á þverstæðum veruleikans.⁶⁸ Málverkið miðli því ekki trúarlegri, heimspekilegri, vísindalegri eða þjóðernislegri sannfæringu heldur veiti það innsýn í óskiljanleika sem maðurinn þurfi að læra að lifa með.⁶⁹ Í því samhengi er hægt að taka undir með Wagner þegar hún segir að einmitt hér birti málverkið veruleika nútímans, „sem stígur í þessari mynd með afgerandi hætti inn á svið listasögunnar“.⁷⁰ Það er einmitt þetta atriði sem síðan var sett á oddinn á tuttugustu öld í abstraktmálverkinu, eins og Rosenblum hefur bent á og fjallað var um í upphafi þessarar greinar.

Niðurstaða

Caspar David Friedrich og Friedrich Schleiermacher standa frammi fyrir þeim erfiðleikum að móta tungutak og myndmál sem samræmist nútímaheimsmynd. Þetta gerðu þeir andspænis aukinni meðvitund um að hin forna heimsmynd sem hafði verið í endurskoðun um aldir svaraði ekki tilvistarspurningum fólks með sínu forna myndmáli, hvað þá að hún höndlaði þær félagslegu breytingar sem áttu sér stað á þessum tíma. Hin fornu skil á milli hérveru og handanveru höfðu færst til og upplifun manneskjunnar varð að mótsstað handanveru og hérveru. Báðir þessir hugsuðir voru merkir fulltrúir rómantísku stefnunnar, hvor á sínu sviði, en í þessari stefnu glímdu menn einmitt við þennan vanda og leituðu lausna. Innan listfræðinnar er Caspar David Friedrich metinn sem brautryðjandi hins rómantíska landslagsmálverks og sagður hafa mótað þann ramma sem komandi kynslóðir síðan máluðu innan. Hann veitti nútíma-málverkinu hagnýtt myndmál sem styðjast má við þegar orða á tilvistarvanda nútímamannsins í mynd. Óneitanlega er það knýjandi spurning og vert rannsóknarefni hvort og hvernig þessi glíma birtist í íslenska málverkinu í upphafi tuttugustu aldar, t.d. í verkum kunnra landslagsmálara á borð við Þórarín B. Þorláksson. Slíkt verður þó að bíða betri tíma.

⁶⁷ Monika Wagner, „Das Problem der Moderne“, bls. 25.

⁶⁸ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 48–55.

⁶⁹ Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 59–80.

⁷⁰ Monika Wagner, „Das Problem der Moderne“, bls. 26.