

자연이라는 교회

Die Kirche der Natur

— 낭만주의 시대의 예술과 신앙 —

Jörg Traeger / 주경식 역



Jörg Traeger

Traeger 교수는 1942년 독일 바이에른 州의 로젠하임(Rosenheim)에서 태어난 개신교 신자로 München대학에서 미술사, 고고학, 철학 등을 공부하고 1968년 미술사 전공으로 박사학위를 취득했다. 그 후 로마에 있는 Max-Planck 연구소의 Bibliotheca Herziana의 연구조교와 München대학 미술학과와 강의조교로 근무하였다. 1973년 교수 자격논문을 쓴 이후 München대학의 사강사(私講師)로 있다가 1976년부터 지금까지 Regensburg대학 미술사 정교수로 봉직해 오고 있다. 1986년에서 88년까지 이 대학의 부총장으로 재직했고, 1991년에는 중세도시 Regensburg시로부터 Albertus Magnus (Thomas Aquinas의 스승) 메달을 받게 되었다. 그리고 1992년 이래 München에 있는 예술사 중앙 연구소의 상임위원회 위원장을 맡고 있다.

미술사 교수인 그의 주요 연구분야는 중세, 르네상스, 낭만주의 시대의 유럽 미술사로서 특히 Raphael, Goya, Delacroix 등을 다루고 있다.

주요 저서로는 「Philipp Otto Runge와 그의 작품」(1975), 「중세 건축 구상론」(1980), 「Marat의 죽음」(1986), 「Walhalla로 가는 길」(1987, 1991, 2 Aufl.) 등이 있다.

본고에서 우리는 낭만주의적 한계 지양의 예술에 나타난 프로테스탄티즘의 특징적 양상이라는 문제를 다루어 보겠다. 논의해 가는 과정에서 부분적으로는 함부르크 미술관 지붕 아래에 있는 천정을 근거로 할 것이다.

1806~1807년 필립 오토 룽에(Philipp Otto Runge)는 <바다 위의 베드로(Petrus auf dem Meer)>(그림 1)¹⁾라는 그림을 그렸다. 이 작품은 두 가지로 이해될 수 있는데, 첫째 마태복음 14:25~31에 대한 단순한 도해로 볼 수 있다. 모든 것은 복음서 기자가 전달한 내용을 정확하게 묘사했다: 밤중에 바다 위를 걸으시는 주님, 제자들의 놀람, 거센 바람을 보고 믿음이 작아져 물에 빠지는 베드로와 그를 구하시려 오른손을 내밀어 붙드시는 예수님.

그러나 시각을 바꾸어 보면, 미완성으로 남아 있는 그 그림을 성경 이야기가 들어있는 밤의 해양화(海洋畵)로도 볼 수 있다. 이 때에 무엇보다도 비유적 대응의 상호작용이 주의를 끈다. 흐릿한 달빛은—성경 본문은 달에 대해서도, 달을 둘러싼 구름에 대해서도 언급하고 있지 않다—수면에 어슴프레한 은빛 광채가 생기게 한다. 그것은 자연 관찰의 단순한 묘사 이상의 그 무엇을 가지고 있다. 그것은 자연 경치를 통해 시도(示導) 동기(Leitmotiv)를 구체화시켜 그린 것이다. 이 시도동기는 어떤 것이 다른 것을 통해 반복해 등장하는 것이라고 정의내릴 수 있다. 지상의 사건은 하늘의 지침에 상응하는 응답을 한다. 달 위로 위협적으로 휘몰아치는 구름의 소용돌이는 그 형식적인 반향을 메시아 아래에서 뒤엎기는 파도의 소용돌이에서 찾을 수 있

1) 그림에 대해서는 vgl. Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, S. 62ff., 82f., 109f., Nr. 369. Hanna Hohl, in: Ausst. -Kat. Runge in seiner Zeit. Kunst um 1800, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1977, S. 182ff., Nr. 158.

다. 큰 움직임의 변화들은 거울 속의 엇바뀔과 같이 서로 연관관계를 맺고 있다.

매끈한 수면 위에서 그리스도의 동요하지 않는 자세는 맑은 창공에 떠서 찬찬히 빛나는 둥근 달로 반복된다. 휘어져 있는 선체는 물마루와 물고랑이라는 주제를, 바람에 팽팽하게 된 돛은 폭풍으로 부풀려진 그리스도의 옷이라는 주제를 수용했다. 흐릿하게 빛나는 조명은 모든 인물들의 모습과 물체를 밤의 투명성으로부터 해체시키고 밤은 다시 그것들을 어둠 속에 묶는다. 단색으로 넓게 칠해진 바탕색은 색채로써 모든 것들의 상호연관성을 근거짓는다.

1805년에 제작된 Runge의 <도피 중의 휴식(Ruhe auf dem Flucht)>(그림 4)에서도 유사한 방식으로 인물과 자연간의 내적·외적 균형이 묘사될 수 있을 것이다. 여기서는 단지 두 가지의 잘 알려진 사실을 상기시키고자 한다. 그것은 상호교환될 수 있으면서도 일치시키려는 경향이 예술적 의도였다는 것을 설득력 있게 입증한다.

그 첫 번째 사실을 우리는 그 그림에 대한 풍경화 습작(그림 5)에서 발견한다. 그림 왼쪽의 나무와 뿌리라는 완벽하게 구사된 모티브는 지팡이를 쥐고 있는 요셉의 모습을 담고 있고 오른쪽에 치솟아 있는 조그만 뿌리는 아기 예수의 들어올린 팔을 가리키고 밝게 빛나는 경사면은 마리아의 모습에 해당된다. 서로 대치시킬 수 있다는 데서 ‘자연에서의 그리스도의 재현(Christi Wiedererscheinen in der Natur)’이라는 동시대의 사상을 엿볼 수 있다²⁾.

두 번째 경우는 그림 <도피 중의 휴식>을 포괄적인 의미를 가진 연

2) Vgl. Traeger(Anm. I), S. 66ff., 149ff., Nr. 320, 322. Hohl(Anm. I), S. 174 ff., Nr. 150, 151. Runge의 자연 이해와 그리고 그것의 특히 Schelling과의 관계에 대해서는 최근 Thomas Leinkauf, Kunst und Reflexion. Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runge zur philosophischen Tradition, München 1987, 특히 S. 250ff.



그림 1. 룬게(Runge), 바다 위의 베드로(Petrus auf dem Meer), 1806~1807,
Hamburger Kunsthalle

작 <시간들> 중에서 시작인 <아침>(그림 25)으로 설명한 Runge의 견해에 나타난다. 이 화가는 그렇게 함으로써 의식적으로 기독교적 주제를 가지고 우주적인 주제를 형상화했다.

Runge는 이 두 개의 종교적 대표작에서 전통적인 인물 초상화와 공간적 환경 사이의 관계를 내적인 의미에서도 거의 반전시켰다는 것이 눈에 띈다. 거룩한 인물들이 잘 알려진 단어로써 우주적인 삶의 신비스런 언어 속에 도입된다. 무한한 자연은 신적인 것이고, 따라서 이 종교적인 그림의 본질적인 내용이 된다. 다른 한편으로는 전통적인 기독교 초상화는 이제 훨씬 더 큰, 즉 무제한적인 관련 체계와 함께 결국 주관적인 감정에 맡겨지게 되었다. 그러나 그림 자체는 종교적으로 조율된 자연체험 혹은 역으로 풍경화로 표현된 신 체험을 옮겨 놓는 곳이 된다.

<도피 중의 휴식>(그림 4)에서 가장 중요한 회화 수단은 실루엣과 햇빛이 비치는 공간이다. 그것들은 Caspar David Friedrich의 1808년 작 <테첸의 제단(Tetschener Altar)>(그림 2)을 미리 암시한다. 체계적인 단초 역시 이 그림에서 계승된다. 풍경의 알레고리적 연관관계들에 대해서는 Friedrich 자신이 설명한 바 있다.³⁾ 이에 못지않게 관심을 끄는 것은 Basilius von Ramdohr의 비판이다. 그것은 무엇보다 특이한 제단화의 작용방식에 관한 것이었다. Ramdohr는 Friedrich가 이 '자연 속의 한 장면(Naturszene)'을 직접 보았고 그 장면이 그에게 일으킨 감정을 표현했다고 생각했다. 그는 화가에 관해 다음과 같은 말을 했다.

“여기에서 나는 그 자체가 하나의 비밀이 된, 즉 하나님의 아들의

3) Vgl. Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hrsg. von Sigrid Hinz, München 1974, S. 133. Helmut Börsch-Supan/Karl Wihelm Jähni, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Nr. 167.

인간이 되심과 고난당하심의 상징이 된 것을 추념하는 예식을 거행하고 싶은 욕구를 느꼈다.”⁴⁾

의(疑)고전주의적 경향에 길들여져 있는 미학사상가 Ramdohr를 특히 혼란시켰던 것은 Friedrich에 의해 시행된 바 ‘병리학적 감동’에 의한 미학적 감동의 대치, 즉 그림을 그것의 풍경화적 대상과 동일시하려는 경향이었다. 그로 인해 그는 다음과 같은 실험적 사상에 접하게 되었다.

“그렇다! 십자가가 세워진 제단을 가진 산의 부근에 있는 어느 예배당의 소유자가 입구를 설치하게 한다면, 그래서 그 제단 가까이 오는 신앙인의 시선을 탁 트인 시야 속에 그 자연 속의 한 장면으로 이끌어 준다면—그러한 착상은 충분히 모험적이다—그러나 나의 생각으로는, 어떤 일정한 각도에서 그리고 일정한 시간에 관찰해 볼 때 그러한 시야는 많은 경건한 영혼을 Friedrich가 혹 경험했는지 모르는 분위기와 똑같이 장엄한 분위기 속에 초청할 수도 있을 것이라 생각한다.”⁵⁾

이러한 경향은 H. V. Kleist가 1810년 그가 편집인으로 있었던

4) Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, abgedruckt in: Hinz(Anm. 3), S. 134~151, v. a. S. 137f. 이 작품의 역사에 대해서는 여기서 다루지 않겠다. Vgl. dazu Eva Reitharovà/Werner Sumowski, Beiträge zu Caspar David Friedrich, in: Pantheon 35(1977), S. 41~50. Karl Ludwig Hoch, Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs, in: Pantheon 39(1981), S. 322~326.

5) Hinz(Anm. 3), S. 138. 초상화의 전통과 예술적 수단의 문제에 대해서는 다음의 포괄적인 논문을 참조하시오. Werner Hofmann, Caspar David Friedrichs <Tetschener Altar> und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1(1982), S. 135~162.

「베를린 석간(Berliner Abendblätter)」에 발표한 그림 〈바닷가의 수도자(Mönch am Meer)〉(그림 6)에 대한 평론에서도 언급되었다. “..... 그리고 단조로움과 가 없음을 보여 주는 그 그림이 전경에 크림색 해변 외에는 아무것도 두고 있지 않기 때문에 그것을 바라보는 사람은 마치 눈꺼풀이 떨어져 나간 것 같이 여겨진다.”⁶⁾ 다른 곳에서 작가 Kleist는 이 은유로써 그림과 관찰자 간의 근본적으로 다의적인 관계의 정곡을 찔렀다고 서술되기도 했다.⁷⁾

Friedrich의 획기적인 회화사상의 예술사적 근원을 여기서 조목조목 다룰 수는 없다. 그러나 우리는 그와 놀랄 정도로 유사한 경우를 예측할 수도 없는 곳에서 만날 수 있다. 즉 프랑스 대혁명기의 건축가 Claude Nicolas Ledoux의 경우가 그것이다. 1804년 파리에서 출판된 건축술에 대한 그의 뛰어난 이론서에는 〈가난한 사람의 집

6) 이 문장을 Kleist는 원래 드라마로 계획된, 〈바닷가의 수도자〉(그림 6)에 관한 Achim von Armin과 Clemens Brentano의 논문에 삽입했다. 그는 그것을 편집해서 “Friedrich의 바다풍경화 앞에서의 느낌 (Empfindungen vor Friedrichs See landschaft)”이라는 제목으로 1810년 10월 13일자 *Abendblätter*(12. Blatt)에 실었다. Neudruck mit Nachwort von Helmut Sembdner, Darmstadt 1965, S. 47f. Zum philologischen Aspekt Roswitha W. Burwick, *Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft: Armin, Brentano, Kleist*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Heft 4/106(1987), im Druck. Angaben zum Gemälde bei Hans Werner Grohn, in: *Ausst. -Kat. Caspar David Friedrich 1774~1840. Kunst um 1800*, Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Werner Hofmann, München 1974, Nr. 77.

7) Jörg Traeger, “..... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.” *Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist*, in: *Kleist Jahrbuch* 1980, S. 86~106.

(Haus der Armen)이란 그림(그림 9)이 한 장 들어있다.⁸⁾ 이 집은 바로 자연이다. 가난한 사람은 벌거벗은 채 바닷가 나무 밑에 있는 바위에 앉아 있다. 가로 세로의 비율 설정, 그림 왼쪽 앞으로 튀어나온 언덕 위의 고독한 사람의 상황, 거품이 이는 물결의 큰 파도와 특히 낮은 수평선과 매우 높은 하늘의 관계 등은 Friedrich의 그림과 Ledoux의 묘사가 일치하는 점들이다. 성의를 입은 수도사 역시 하늘을 피난처로 삼은 가난한 사람이다.

이 작품에서는 원래 기하학적 처리를 한 태양광선의 모티브가 나타나지 않지만 <테첸의 제단(Tetschener Altar)>(그림 2)에서는 Ledoux의 그림과 유사하게, 그러나 거꾸로 나타난다. 그 모티브에 대해 Ramdohr는 불쾌감을 표시한 바 있다. <바닷가의 수도자>에서 구름은 깊이 물에 잠겨져 있다. Ledoux의 경우 이교적인 제신의 하늘이 펼쳐진 곳을 Friedrich는 무형의 빈공간으로 채운다.

그에게 있어 신적인 것(Das Göttliche)은 그렇게 형체 없고, 비가시적이고, 포착할 수 없는 것으로 남아 있다. 자연의 무한성 그 자체가 신적인 것의 존재방식이 된다. 피상적으로 보면 우리는 그것을 프랑스 예술과 독일 예술의 차이 또는 의고전주의적(疑古典主義的) 신화와 낭만주의적 풍경화의 차이라고 할지 모른다. 그러나 그 차이는 첫 눈에 보이는 것만큼 그렇게 크지는 않다. Ledoux의 그림 <가난한 사람의 집>(그림 9) 배후에는 Jean Jacques Rousseau의 정신인, 칼빈주의자의 정신으로 카톨릭시즘을 극복한 것으로 보이는 철학적 자연관과 종교관이 자리잡고 있다. <바닷가의 수도자> 배후에는 Luther의

8) Claude Nicolas Ledoux, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et la législation, Bd. I, Paris 1804, S. 104ff., Tafel 33. 나폴레옹과 함께 전쟁뿐만 아니라 이런 종류의 프랑스 문화제도 Pommern의 고향 내지는 Dresden에 있는 Friedrich의 제 2의 고향에 왔다는 사실은 생각해 볼 만한 일이다.

신앙에 뿌리를 내림으로써 카톨릭시즘과 소원한 관계에 있는 자연체험과 신앙체험이 있다. 공통성에도 불구하고 그 속에 존재하는 이러한 차이점은 다른 방식으로도 규명될 수 있다.

자코뱅파의 혁명가이자 Rousseau의 제자인 Jean Paul Marat는 이전에 사르디니아 출신의 수도사였다가 그 후 칼빈주의자로 개종한 사람의 아들이었다. 그는 제네바의 칼빈주의자인 그의 아내와 '자연의 광활한 사원'에서 결혼을 했다. 그가 자신의 반려자와 함께 문이 열린 창가로 가서 '우리의 음성을 들으시는 창조주'께 결혼식 증인이 되어줄 것을 요청하였던 것이다.⁹⁾ C. D. Friedrich의 그림 <뤼겐의 백악암(Kreidefelsen auf Rügen)>(그림 3)은 화가의 아내에 대한 사랑의 비유이거나 결혼식 광경이다. 그 그림에서는 결혼하는 나무라는 바로 크적 상징(Emblem)이 나뭇잎으로 만들어진 자연적인 지붕이 되었는데, 그것은 기독교적인 결혼 위에 만들어진 아아취형 장식이다.¹⁰⁾

Kleist가 「베를린 석간」에서 표명한 감정에 의하면 <바닷가의 수도자>(그림 6)에는 '계시록과 같이' 두세 개의 신비로운 사물들이 있다는 것이다. 성례적인 내용과 종교적인 주제는 거의 당황케 할 정도의 비매개성 혹은 직접성의 관계에 도달했다. 그 관계는 옛날 아우구스티누스와 같이 그리스도인들이 '놀랍고도 심지어 매력적인 자(tremendum ac fascinosum)'인 하나님께 맡겨진 삶을 살아가는 신앙을 되새기게 한다.

9) Marat의 결혼에 대해. s. Journal de la Montagne, Nr. 53. Dazu Alfred Bougeart, Marat. L'Ami du Peuple, Bd. I, Paris 1865, S. 349. Familiäre Herkunft nach Louis R. Gottschalk, Jean Paul Marat. A Study Radicalism, Chicago London 1967, S. 2f. Zu Rousseau und Calvin vgl. unten Anm. 30 und 31.

10) Karl Möseneder, C. D. Friedrichs <Kreidefelsen auf Rügen> und ein barockes Emblem in der romantischen Malerei, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46 (1983), S. 313~320

그 때에 기하학적으로 표현된 한 가느다란 피빛의 묘사는 경건성의 필수적인 표현으로, 그것은 그림에서 육신을 가진 중개자의 기능을 살아있듯이 생생하게 그려내는 힘을 포기한다. 특이한 점은 <테첸의 제단>(그림 2)에서는 십자가에 달린 구세주도 없고 골고다도 아닌 주위환경 속에 인간의 손으로 만든 금속 십자가상만이 보이는 것이다. 그것은 몇 개의 다른 작품들, 예를 들면 <거대한 산악의 아침(Morgen im Riesengebirge)>, <산 속의 십자가(Kreuz im Gebirge)> 또는 <숲 속의 십자가(Kreuz im Walde)>에서도 마찬가지다.¹¹⁾ 그리스도의 그림 속의 임재는 회상의 표식으로, Ramdohr가 적절하게 표현한 바와 같이 ‘하늘과 땅의 중재자’로서의 단순한 ‘잔영(殘榮, Abglanz)’으로 대치되며, 그리고 구속사건이 일어난 역사적인 장소 대신에 중부 유럽 풍의 풍경이 들어섰다. 우리는 고딕식 교회 창문을 통해 보는 것 같이 그 풍경을 바라본다. 그 창문 가에는 Friedrich의 제안에 따라 조형적으로 새겨진 천국의 종려나무로 장식되어 있다.¹²⁾ 그 풍경화에는 그림 속을 눈으로 거닐며 감상하는 이에게 하나님의 헤아릴 수 없는 위대함이 고향의 자연체험으로 직접 다가선다. 그와 동시에 Ramdohr와 Kleist에 의해 서로 다른 가치평가로써 입증된 이러한 기법의 작용방식은 그것이 회화적 수단에 의해 형상화되었다는 것을 상당히 망각하게 한다. 그렇게 볼 때 Friedrich의 이 낭만주의적 제단화는 그 자신의 무가치함을 주제로 삼는다.

그와 함께 우리는 신화적 전제들에 직면하게 된다. Runge와 Friedrich의 프로테스탄트적인 회화관을 루터의 교회관과 유리시커

11) Grohn(Anm. 6), Nr. 90, 98, 99. Dazu auch Hofmann(Anm. 5), S. 143.

12) Rahmdohr vgl. Hinz(Anm. 3), S. 137f. 천국의 종려나무 테마는 여왕 Luise의 묘지를 위한 Schinkel의 신고딕양식의 설계도와 Throvaldsen의 Kopenhagen 박물관에서 반복된다. 이 점에 대해 주 33, 37, 38. 그림 17, 19를 참조하십시오.

관찰하면 바르게 이해하지 못한다. 그러므로 우리는 종교개혁 시대로 시선을 되돌려야 한다. 로마 카톨릭 교회에서는 교회 건물이 영적인 교회(Ecclesia)의 가시적인 모방이었다. 그 교회 안의 각각의 그림 안의 세부적 묘사는 위계질서가 있는 구성 속에서 지시하는 힘과 구체적인 장소를 얻었다. 이러한 구성체에서 영적인 것은 형상적인 것이 없이는 생각할 수도 없으며 무엇보다도 경험하기가 어렵다. 성자들은 그들의 유품 속에 존재한다. 그리스도 자신은 성체(Allerheiligste)의 모습으로 밤이나 낮이나 끊임없이 현현하시고 계속해서 임재하신다. 그것을 입증하는 것이 이미 중세 때에 사용되었으며 1614년 *Rituale Romanum*(성체식을 거행할 때나 장례식, 행진을 할때 사제에 의해 수행되어야 할 형식적 절차를 담은 전례집. *聖Stuhl*에 의해 1614년 발표-역주)에서 의무로 규정된 성체등(*Das Ewige Licht*)으로, 성체소 내지는 성체단 앞에 켜두는 것이다.¹³⁾ 개신교는 성자 및 유물숭배를 포기했을 뿐 아니라 주님의 몸의 지속적인 현존이 없이도 유지되어왔다. 그 때문에 엄밀하게 말하면 개신교 교회는 하나님의 집이 아니라 하나님의 공동체의 집에 지나지 않는다. 이에 따라 성직자의 역할이 상대화되었다. 제사장(Priester)이 목자(Pastor)로 바뀐 것이다. 교회의 개념은 그 후 더이상 교회 건물에 종속될 필요가 없었다.

루터는 1544년 Torgau의 성교회(城教會, *Schloßkirche*) 헌당식에서 다음과 같이 설교했다. “이 집은 그러한 자유에 입각해서 그 안에 있는 사람들 또는 거기에 들어가려는 사람들을 위해 세워지고 배치되어야 한다. 즉 하나님 말씀을 선포하는 곳을 다른 곳보다 더 나은 곳인 양 특별한 교회를 세우려고 하는 것이 아니다. 사람들이 여기서 모이려 하지 않거나 모일 수 없는 어려운 경우가 생긴다면 우물가나

13) Walter Dürig, *Ewiges Licht*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, Freiburg i. Br. 1959, Sp. 1266f.

다른 곳에서 설교하는 것도 좋다.”

교회 건축술, 외관 그리고 건물 배치는 부차적인 것이 되었다. 중요한 것은 오로지 모든 교회 구성원들이 마음을 같이 하고 열린 마음으로 함께 모여 하나님 말씀을 듣고, 하나님께 간구하며 온갖 고난에 대해 기도하며 받은 바 축복에 대해 감사드리는 것이었다. 그러나 이러한 일이 교회 건물 내에서 행해질 수 없다면 야외의 어떤 장소에서, 이를테면 바울이 빌립보의 물가에서 설교하거나(행 16:13) 드로아에 있는 어떤 집의 방 안에서 강론했던(행 20:8 이하) 것처럼 할 수 있었다.¹⁴⁾

장엄하거나 또는 옮겨 놓을 수 있는 조형물과 세공품으로 하나님의 형상을 표현하는 대신 18세기 경건주의는 「자연의 영역에서의 하나님의 역사 및 일 년의 모든 날들에 대한 섭리의 역사에 관한 고찰」(1772, 4판 Halle 1794)을 중시했다. 그 이름은 출판되어 널리 알려진 Christopa Christian Strum의 방대한 설교집의 표제이다.

건축술의 관점에서 교회공동체를 그의 고찰의 무제한적 대상으로부터 떼어 놓는다는 것은 그러한 고찰에 방해가 될 것은 뻔한 노릇이었다. 카톨릭 신자들이 그들의 교회에서 성체등(das Ewige Licht)으로 말미암아 무릎을 꿇도록 권고받았다면 개신교 신자들은 - 아마

14) Predigt zur Einweihung der Schloßkirche zu Torgau(Luk. 14, I~II), 5. Oktober 1544, in: Martin Luther und die Kirche. "Von der Kirche was, wer und wo sie sei und woran man sie erkennen soll", hrsg. von Hans Kunst, Stuttgart 1971, S. 115f. 프로테스탄트의 교회건축 원칙에 대해서, Karl Möseneder의 Die Dreieinigkeitskirche in Regensburg. Ein protestantischer Kirchenbau, in: Martin Luther. Eine Spiritualität und ihre Folgen, hrsg. von Hans Bungert(Schriftenreihe der Universität Regensburg, Bd. 9), Regensburg 1983, S. 171~255을 참조하라.

1684년 Christian Knorr von Rosenroth(1636~1689)에 의해 쓰여진¹⁵⁾ 개신교 찬송가 중의 한 가사에 나오는대로 - ‘영원의 아침햇빛’을 ‘쇠함이 없는 빛 중의 빛’으로서 해가 뜰 때마다 체험할 수 있는 것이다. 다시 말해서, 그것은 모든 건축술의 범위 밖에서, 그리고 Runge의 그림 <시간들(Zeiten)>(그림 25)의 하루의 리듬 안에서 Friedrich가 자기 그림에서 자주 하늘을 그리려 했을 때의 그 특별한, 참으로 종교적인 헌신의 내적·신앙적 경험에서 나온 것이다. 그것은 그가 이때 누구에 의해서도 방해받아서 안되었다는 것을 의미한다. 그는 수채물감으로 투명하고도 빛을 함유한 색채를 칠했다. 텅빈 아틀리에에 있는 풍경화는 조용한 방에서 드리는 예배가 되었다.¹⁶⁾

반면에 내세적 차원의 자연체험의 소진점에서는 이러한 자연의 표현이 단지 그 자연의 지상적 법칙성만을 무효화시키는 영원의 그림이 그려질 수 있을 것이다. ‘다시는 네 해가 지지 아니하며 네 달이 물러가지 아니할 것은 여호와가 네 영영한 빛이 되고 네 슬픔의 날이 마칠 것임이니라.’ 이 말은 개신교 목사이자 시인인 Gotthard Ludwig Kosegarten이 Rügen섬의 Vitte에 위치한 그의 Uferkapelle(그림 7과 8) 헌당식을 위해 집필해서 1817년 Stralsund에서 출간한 설교에 들어 있다.¹⁷⁾ 그 인용문은 루터판 성경의 이사야 60장 20절에서 그대

15) Evangelisches Kirchengesangbuch der EKD, Lied Nr. 349. Dazu Bernhard Gajek, Geschichtlichkeit und Wirkung religiösen Dichtens. Zu Christian Knorr von Rosenroths Lied <Morgenandacht>, in: Zeitwende 55/Heft 2(1984), S. 103~117. 빛의 아버지로서의 하나님사상에 대해서는 Leinkauf(주2), S. 51ff. 자연철학적 원리로서의 빛에 대해서, 같은 책 S. 196ff.

16) Vgl. Kurt Karl Eberlein, Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst, 2. Aufl. Bielefeld-Leipzig 1939, S. 42.

17) Ludwig Theobul Kosegarten, Denkmal der Widmung des auf Arkona erbauten Ufer-Bethauses, Stralsund 1817, S. 210.

로 옮겨 놓은 것이다. 그러나 ‘영영한 빛’은 영원히 존속하는 풍광으로 눈에 띄지 않게 변색되어졌다. 우리는 그 직후, 짐작컨대 Kosegarten의 설교에 나오는 이사야서의 성경 구절에서 자극을 받아 C. D. Friedrich의 <대성당(Die Kathedrale)>(그림 11)에 그 과정이 묘사된 것을 알 수 있다.¹⁸⁾ 당시 1818년 경 그는 Stralsund에 있는 Marienkirche의 내부 장식을 맡고 있었다. 그래서 이 그림에서는 Marienkirche의 구조에 따라 빛의 건축술을 볼 수 있다. 그것은 구름 속에 보이는 무지개 뒤에서 솟아오르고 있다. 고통스런 도구들과 함께 예수 그리스도의 십자가는 천사들에 의해 경배를 받는다. 이사야 말씀에 대입시켜보면 그 십자가의 특수성이 밝혀진다. 별들로 치장된 십자가 말뚝의 중앙에는 둥근 태양이 비추인다.(‘다시는 네 해가 지지 아니하며……’) 그 해에 의해 비추어지고 그것을 향해 불룩하게 배열된 초승달이 마름모꼴로 확대된 3개의 말뚝에서 각각 똑같은 모양으로 빛난다.(‘…… 네 달이 물러가지 아니할 것은’) 둥근 태양의 중앙은 영원하신 하나님의 삼각형 모양을 지칭한다.(‘여호와가 네 영영한 빛이 되고’) 따라서 그렇게 만들어진 십자가가 의미하는 것은 ‘…… 네 슬픔의 날

18) 그 그림에 대한 종전의 해석은 오히려 일반적이고, 구체적이지 못한 상태에 있다. Wener Sumowski, *Gotische Dome bei Caspar David Friedrich*, in: *Ausst.-Kat. Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt*. Ausst. im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Schweinfurt 1966, S. 41f: “…… 영혼과 하나님의 최종적인 결합의 상징, 영원의 상징적 선택”.

Werner sumowski *Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden, 1970, S. 105: “Freignis im Transzendentalen……”. Börschsupan/Jähniq(Anm. 3), Nr. 231: “……예수 그리스도의 죽음과 부활”. Gerhard Eimer, *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Frankfurt a. M. 1982, S. 194: “새로운 기독교의 선택”. Alina Dobrzecki, *Die Bedeutung des Traumes für Caspar David Friedrich. Eine Untersuchung zu den Ideen der Frühromantik*(Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 55), Gießen 1982, S. 160: “선택적이고 환상적인 현상의 기술”.

이 마칠 것임이니라'이다. 이 말씀이 들어있는 이사야서 60장은 예수 공현절(Epiphanias), 즉 하나님의 영광이 나타난 날(1월 6일) 예배 때 읽혀지는 성경말씀으로 신약성경의 교회에 관해 다루고 있다. '..... 보라 어두움이 땅을 덮을 것이며 캄캄함이 만민을 가리우려니와 오직 여호와께서 네 위에 임하실 것이며 그 영광이 네 위에 나타나리니'. Friedrich에게 있어서 그것에 상응하는 것은 땅을 덮고 있으며 높은 곳에서 비로소 빛을 발하는 질은 구름층의 묘사이다. 그러나 이 사야 60장 7, 8절에 해당되는 것은 교회 및 천사의 환상이다. '..... 내가 내 영광의 집을 영화롭게 하리라. 저 구름같이, 비둘기가 그 보금자리로 날아오는 것 같이 날아오는 자들이 누구뇨' 풍경 화가가 '말씀을 행하는 자'(약 1:22)임이 밝혀진다. Friedrich 해석의 근본적인 포인트는 이러한 시각에 있다고 할 수 있을 것이다. 추측컨대 성경에 정통한 이 예술가의 그림들을 성경 문자 그대로 번역함으로써 다른 몇 군데에서도 모호한 초월적인 해석의 전형을 떼어낼 수 있다. 어쨌든 Friedrich는 관찰자에게 일곱 印으로 봉해진 책을 쥐어주기보다는 루터적 의미에서 볼 때 이해할 수 있는 책, '자연 속에 나타난 하나님의 역사'와 같이 이해할 수 있는 책을 주기 원했다는 것은 분명하다.

Wolgast에서 초기에 Runge의 영적 스승이었던 Kosegarten은 주지하는 바와 같이 자유로운 자연 속에서 Vitte에 있는 자기 교회에서 설교하는 것을 좋아했다. 그는 자연을 '하나님의 거룩한 성전'으로 간주했다. 이 큰 교회로부터 자신의 예배당을 분리해 내는 작업은 마침내 필수적인 것으로 되어졌는데 유일한 이유는 Kap Arkona의 토박이 어부들과 선원들 외에도 많은 사람들을 끌어들이는 강가의 설교가 자주 악천후 때문에 방해받았기 때문이다. 이 건물을 짓기 위

해 Friedrich는 1805~6년에 이미 설계도를 완성했다.¹⁹⁾ 그는 일기가 양호하지 않은 날 예배를 드리기 위해 교회 의자가 비치된 긴 타원형의 건물을 계획했다. 평면도상으로 그와 같은 종류의 타원형 부지가 서쪽 출입구 앞에 마련되어 있다. 그러나 그것은 야외에서의 예배를 위해 긴 교회 의자처럼 열을 지은 표석(標石)으로 이루어져 있다. 제단과 설교자의 좌석 역시 자연석이다. 타원형으로 배치된 네 열의 나무는 점점 더 커지면서 다소 협소한 교회당을 둘러싸고 건축학적 이념의 상징을 교회 주변의 식물의 성장으로 표현한다. 이렇게 해서 담을 두른 전천후 건축물은 옛날로 복귀한, 그리고 개방된 풍경 속의 교회로서 바깥에서 반복된다. 그런 한에서 그 계획은 또한 하나의 과정, 즉 교회가 주위세계 속으로 나가는 과정 그리고 자연 속에서의 교회의 초월성을 말해 준다.

그 계획은 실현되지 않았지만 그것은 목사의 의도뿐만 아니라 Runge의 <바다 위의 베드로>(그림 1) 그림 이면에 깔려있는 공동체에 관한 비유적 사상도 반영한다. 그 그림은 Kosegarten의 지시로 이미 언급한 강가의 교회를 위한 제단 그림으로 구상되었다. 잘 알려지지 않은 건축가에 의해 8각형의 건물로 지어진 이 예배당은 1816년에 비로소 완성되었다. <지붕 위에 있는 십자가>(그림 8)는 Kosegarten의 말에 의하자면 ‘폭풍을 일으키는 사람, 그리고 바다를 위협하는 사람’에게 주의를 환기시키기 위한 것이었다. Runge에게서 배는 먼 옛날의 교부신학적 의미에서 교회라는 배로 이해될 수 있다.

Nicolas Béatrizet의 동판화에 의해 아마 그에게 알려졌을, 로마의

19) Zur Uferkapelle von Vitte/Rügen besonders Eimer(Amn. 18), S. 54. Vgl. auch Georg Syamken, "Wie alles auf dich wirkt, so gib es im Bilde wieder!", in: Ausst. -Kat. Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 444f., Add. 4, 5.

前 성베드로성당의 입구에 있는 Giotto의 그림 <Narvicella>에서와는 달리 우리는 뱃머리에서 복음 전도자의 상징을 본다. 이에 따라 배의 은유에서는 분명히 복음에 근거한 교회, 즉 개신교 교회를 다루고 있다.²⁰⁾

이러한 교회상은 그 후 계속 그대로 수용될 수 있다. 이 때 그와 같이 있는 그대로 수용하는 원칙은 주저할 필요도 없이 다시금 그 종교개혁가를 지칭할 수 있다. 다르게 말하면 탁 트인 바다에서 흔들리는 배에 모인 무리는 이미 루터에 의해 주시되었던 바 건물 없는 교회의 가능성에 정확하게 들어맞는 상응물이 되며 따라서 북해의 섬 해변에서 바람 부는데도 Kosegarten의 설교를 듣는 교회 사람들과도 일치하는 상응물이 된다.

그러나 각기 개인적으로 놀라운 사건에 대한 공포와 희망에 사로잡힌 것으로 보이는 제자들은, 즉 각자 홀로 신적인 것을 바라보며 반응하는 이들은 Augustinus의 ‘놀랍고 심지어 매혹적인 자연(tremendum ac fascinosum)’에 대한 직접적이고 그 때문에 고독한 관계를 구체적으로 표현한다. 각 개인은 교회공동체로 연합된 상태에서도 거기로부터 해방되지 못한다. 바다 위의 이 사람들은 <바닷가의 수도자>(그림 6)의 형제들이다.

이제 교회는 근본적으로 어디에서나, 즉 고장의 주위 인근 어딘가에나 세울 수 있다는 루터의 견해와 고딕식 대사원의 이념의 광대한 자연 속으로의 낭만주의적 투사 사이의 연관성이 감지될 수 있다. 이

20) Patristische Metapher S. Helmut Rahner, Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter, Salzburg 1964, S. 177~564. Dazu Traeger(Anm.1), S. 62ff.; prägnante Zusammenfassung bei Hohl(Anm.1), S. 183. Runge의 루터적 전통과의 관계에 대해서는 또한 Hanna Hohl, Pilipp Otto Runge: Religion, Kunst, Landschaft, in: Ausst. -Kat. Luther und die Folgen für die Kunst(Anm. 19), S. 463f.

러한 투사는 특히 프로테스탄트들에게서 행해진다. 전에 루터의 출생지 Eisleben에서 김나지움 학생이었고 헤른후트파의 형제교회의 정신으로 교육받은 Novalis는 그의 소설 〈Heinrich von Ofterdingen〉에서 ‘별하늘, 즉 광물성의 이 숭고한 대사원’이라고 말했다. 문학은 모티브에 있어서 특히 Runge의 영향이 두드러진 덴마크의 루터교도 Hans Christian Andersen의 동화 「종 (Die Glocke)」에서는 견진성사일의 놀라운 종소리에 관해 말하고 있다. “오, 얼마나 화려한가! 바다, 크고 광대한 바다, 긴 파도를 해변에 부서지게 하며 죽 펼쳐지는구나. 그리고 태양은 불을 번쩍이는 큰 제단과 같이 바다와 하늘이 만나는 저 밖에 서 있다.” 모든 것은 빛나는 색채 속에 어우러지고 숲은 노래하고 바다도 노래했다. “모든 자연은 거대한 교회이며 그 속에서 나무와 떠도는 구름은 기둥이고 꽃과 풀은 직조된 빌로드라이블, 하늘 자체는 커다란 궁륭을 이룬다……”²¹⁾ 이러한 관찰 방식에 대한 성경적 근거는 이사야서 66:1에 있을지 모른다. ‘여호와께서 이같이 말씀하시되 하늘은 나의 보좌요 땅은 나의 발등상이니 너희가 나를 위하여 무슨 집을 지을꼬 나의 안식할 처소가 어디랴?’

C. D. Friedrich는 1824~25년 그의 그림 〈Der Watzmann〉을 돌로 새겨진 영원성의 성체적인 분위기로 감싸게 했다.²²⁾ 그에게 자극을 주었던 것은 아마 1824년 Dresden에서 전시된 Ludwig Richter의 그림 〈Der Watzmann〉(그림 12)이었을 것이다. 자신의 표현에 의하면

21) Novalis, Heinrich von Ofterdingen (Erstdruck 1802), in: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Paul Kluchohn und Richard Samuel, Bd. 1. 3. Aufl. Darmstadt 1977, S. 333. Hans Christian Andersen, Die Glocke(1845), in: Hans Christian Andersen, Sämtliche Märchen in zwei Bänden, hrsg. von Erling Nielsen, Bd. 1, München 1959, s. 366~372, hier S. 371 f.

22) Börsch-Supan/Jähnig(Anm. 3), Nr. 330.

‘개신교의 세례를 받은’ Richter는 그의 첫번째 유화인 이 작품에서 산 자체를²³⁾ 전경의 화창한 초원으로부터 암벽에 떨어져 거품 이는 폭포와 눈부신 초록의 수풀, 높은 알프스산맥과 그리고 그 아래에 구름이 떠다니고 하늘까지 맞닿은 은색의 산봉우리에 이르기까지 건립된 고딕양식의 대사원과 같은 것으로 보았다.

Carl Gustav Carus의 〈괴테 기념비(괴테 - Denkmal)〉(그림 13)와 같은 그림도 풍경의 교회론으로 설명될 수 있다. 괴테는 비록 1817년 루터의 해에 이 혁명가의 성격만이 그에게 흥미롭게 보였을지라도, 개신교도였다. 그 밖의 모든 것은 ‘매일 우리에게 짐만 되는 뒤섞인 크박(Quark, 역자주: 우유를 원료로 하여 만든 제품으로 우리의 두부 모양을 하고 있는 식료품의 일종이다)’이다.²⁴⁾

1827년 1월 4일 그는 Eckermann에게, 그(괴테)가 매우 다양한 글을 썼지만 ‘나의 모든 시 중에서 루터의 찬송가에 수록될 만한 것은 하나도 없다.’는 것이 특이하다고 말했다. 그러나 그러한 류의 진술에 의해 물론 신앙적 관계가 의문시 되는 것은 아니다. Carus 역시 루터파 신자이지만 시인의 가상의 석관을 제왕의 묘지나 공동묘지에 안치한 것이 아니라 바위가 주위에 솟아오른 넓은 공지에 두었으며 금속 하아프와 2명의 무릎 꿇은 천사 형상이 조각의 백미이다. 거기는 ‘기막힌 바위계곡 안까지 비추어 주는 맑은 여름날의 달빛을 받아

23) Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen, Leipzig 1909, S. 9(〈Taufe〉), 576(〈Watzmann〉)

24) Goethe an Knebel, 22. August 1817, in: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abt., Bd. 28, Goethes Briefe, Weimar 1903, Nr. 7848.

..... 은빛 안개의 향내에 에워싸이고 곧게 뻗은 전나무가 자라나 있다.²⁵⁾

자연연구가인 Carus는 화강암에 관한 괴테의 글(1784)을 알고 있었을 것이다. ‘벌거벗은 높은 봉우리에 앉아서 넓은 평지를 내려다보며’ 괴테는 ‘심오한 창조에 직접적으로 근거한 가장 오래된 영원한 신전’이 얼마나 황홀한 것인지를 알았다. 1804년 건축가 Heinrich Gentz는 루터 기념비(그림 14)를 설계했다.²⁶⁾

태양상과 ‘루터를 기념함’이라는 글귀가 쓰여진 오벨리스크가 바위 무덤 위에 우뚝 솟아 있다. 그 무덤에는 제단이나 석관 형태의 매끈하게 깎아 만든 돌덩어리에 ‘내 주는 강한 성이요’라는 비문이 새겨져 있다.²⁷⁾ Carus가 만든 기념비의 사상적 맥락을 이어주는 것은 낭

25) Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Bd. 2, Leipzig 1866. S. 342. Vgl. Marianne Prause, Carl Gustav Carus. Leben und Werk, Berlin 1968, Nr. 98. Dazu Werner Hofmann, Der Dichter als verborgener Gott, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 2(1983), S. 129~135; 여기에서 교회 공간에서 자연 속으로 옮겨진 聖具, 석관-제단이 문제가 된다는 관찰에 대해서는 같은 책 S. 130, 134. Georg Syamken, in: Ausst. -Kat. Luther und die Folgen für die Kunst(Anm. 19), S. 461, Nr. 349: “성스러운 장소에 대한 연상이 깨우쳐지다”

26) Johann Wolfgang von Goethe, Über den Granit(1784), in: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Erste Abteilung: Texte, 1: Schriften zur Geologie und Mineralogie 1770~1810, hrsg. von Günther Schmid, Weimar 1947, S. 57~63.

27) Gustav Pauli, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 14), 2. Aufl. Berlin 1925, Abb. S. 294. Wilhelm Weber, Luther-Denkmäler - Frühe Projekte und Verwirklichungen, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, hrsg. von Hans-Ernst Mittag und Volker Plagemann(Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20), München 1972, S. 183~215, hier S. 186f., Abb. 7 S. 401. 그 기념비 이념 속에는 분명히 프리메이슨의 상징도 가미되었다. 매끈하게 깎인 돌더미, 태양의 상징으로서의 오벨리스크, 별. ‘자연의 사원’에 관한 프리메이슨 사상이 역시 바위 동굴의 기초가 되었는지 모른다.

만주의에서 다각도로 입증될 수 있는 바 산 정상에서의 신적인 것과
의 만남이다.²⁸⁾ 그러한 회화 이념의 선구자를 C. D. Friedrich의 석총
(Hünengräber)에서 발견할 수 있다. 이 무덤들은 교회 울타리가 없고
또한 제외될 수 있는 것으로 보이는 한에 있어서 프로테스탄트적인
교회 개념의 분위기를 풍긴다(그림 15).²⁹⁾ 이를 입증하기 위해 완성되
어져 있는 몇 개의 중요한 개신교도들의 무덤을 살펴보자.

개신교 가문 출신으로는 아마 가장 유명한 자연설교가일 Jean
Jacques Rousseau는 1778년 교회도 교회묘지도 아닌 Ermenonville
공원의 포플라섬에(그림 16) 안장되었다. 그 섬은 따라서 훗날 Marat
가 자신의 결혼식을 거행하게 했던 것과 동일한 ‘자연이라는 넓은 사
원’에 속해 있었다. Cavin에 의하면 교회는 ‘가시적인 형상 없이도’
존재할 수 있으며, 예술은 하나님을 그대로 그리거나 빚어서는 안된
다. ‘왜냐하면 이것은 그의 영광을 왜곡시키지 않고서는 이루어질 수
없는 것이기 때문이다.’ 그러면서 그는 하나님의 창조를 두 눈으로
보는 것을 신앙의 첫번째 증거라고 선전했다. 하나님은 하늘과 땅을
최상의 충만함으로 꾸미시고 넓고 멋있는 집과 가장 아름답고 놀라
운 도구를 장만하게 하시고 영화롭게 장식하셨기 때문이다.

하나님의 측량할 수 없는 부유하심을 우리는 마치 거울에서 보는
것 같이 피조물 가운데서 보아야 하며, 하늘의 뭇별을 어떤 고상한
연극도 생각해낼 수 없으리만치 잘 정돈하고 배치하신 분은 어떤 예

28) H. Joachim Neidhardt, Das Gipfelerlebnis in der Kunst um 1800, in: Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800, hrsg. von Peter Bethausen, Dresden 1981, S. 94~116.

29) Börsch-Supan/Jähnig(Anm. 3), Nr. 147; weiter Hünengräber ebd. Nr. 149/150, 162, 271, 407, 474~477, 507.

술가이며, 하늘 건물의 운동을 조종하시는 분은 어떤 창조주이신지 생각해 보아야 한다.³⁰⁾ Ermenville의 묘지터는 1794년 10월 파리의 Panthéon으로 Rousseau의 유해를 이장하기 위해 킬러리 궁전의 연못 한가운데에 비석과 진짜 포플라 나무를 심어 모방되어졌다. 소위 ‘루소섬’으로서 그 비가적인 테마는 당대의 자연 풍경 정원, 예를 들면 Wörlitz의 공원에 도입되었다.

Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff의 기념비는 제네바시민 Rousseau가 길 잃은 예술에게 자연의 단순함으로, 회의자에게 계시가 주는 위로로 돌아가도록 지시했다는 것을 특히 암시해 주었다.³¹⁾

Königsberg 출신의 개신교도로 1788년 카톨릭 성향이 강한 Münster에서 죽은 Johann Georg Hamann은 그의 후견인인 영주 부인의 요청에 의해 그 도시의 공원에 있는 정자에 묻혔다. 1792년 11

30) 교회에 관하여 s. Calvin an König Franz I. von Frankreich, 1536. Johannes Calvins Lebenswerk in seinen Briefen. Eine Auswahl von Briefen Calvins in deutscher Übersetzung von Rudolf Schwarz, Bd. 1, Tübingen 1909, S. 16. 하나님에 대한 서술 s. Johannes Calvin, Unterricht in der christlichen Religion(Institutio Christianae Religionis). Nach der letzten Ausgabe übersetzt und bearbeitet von Otto Weber, 2. Aufl. Neukirchen-Vluyn 1963, Inst. 1, 11, 12. 창조에 대한 고찰, 같은 책. Inst. 1, 14, 20, 21. Marat의 결혼에 대해서는 Anm. 9를 보라.

31) 루소의 이 장에 관하여는 vgl. Ausst. -Kat. Les Fêtes de la dévolution, Clermont-Ferrand 1974, Nr. 49. Dazu Jörg Traeger, Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes, München 1986, S. 78ff., Abb. 53. Wörlitz nach Hans-Joachim Kadatz, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1736~1800, Wegbereiter des deutschen Frühklassizismus in Anhalt-Dessau, Berlin/DDR 1986, S. 91f., Abb. 154.

월 괴테는 ‘나뭇잎이 다 떨어진 정원 모퉁이에’ 있는 그 무덤을 방문했다.³²⁾

Bertel Thorvaldsen은 아일랜드계 목사의 손자로서 M. G. Bindebøll에 의해 1839~48년 건립된 Kopenhagen 박물관의 <Freilichthof>(그림 17)에서 안식처를 찾았다. 납골당은 푸른색 바탕에 흰 라일락꽃으로 치장되었고 무덤은 장미가 심어져 있으며 지붕이 없는 궁전 건축양식은 장식적인 식물계로 인해 양식화된 자연으로 변화되어졌다. 건물 전면의 벽에는 어두운 지면에서 자라나 밝은 빛 속으로 솟아오는 종려나무가 있다.³³⁾

Leipzig 출신의 루터교 신자인 리하르트 바그너(Richard Wagner)는 자기 스스로 Luther의 후계자이자 완성자라고 칭했으며 ‘이 세계의 흑사병인 카톨릭교가 아직도 존속하고 있는 것은 있을 수 없는 일’로 간주했다. 그의 창작의 프로테스탄트적 특성을 밝혀내는 것은 매력적인 과제가 될 수 있을 것이다. 그는 카톨릭 신자의 Franz List의 딸인 Cosima로부터 1868년 개종 약속을 받아냈으며 그녀는 1872년 함께 성찬식을 가짐으로써 그 약속을 이행했다. Nietzsche에게 <Parsifal>을 보내면서 자신에 대해 빈정대는 투로 스스로 고등교회

32) Josef Nadler, Johann Georg Hamann 1730~1788, Der Zeuge des Corpus mysticum, Salzburg 1949, S. 451f., Johann Wolfgang von Goethe, Campagne in Frankreich (November 1792), in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 10, 3. Aufl. Hamburg 1963, S. 188~363, hier S. 336 und Anm. S. 700. 이러한 지적에 대해서는 Bernhard Gajek 교수의 도움이 크다. (Universität Regensburg)(역자주: Gajek교수는 Uni. Regensburg의 독문학 교수로 세계 Hamann학회의 회장이다.)

33) Vgl. dazu Mus. -Kat., Thorvaldsens Museum(bearb. v. S. Schultz/D. Hellstedt), Kopenhagen 1962, mit Literaturauswahl. Siegfried Gohr, Thorvaldsens Museum, in: Ausst.-Kat. Bertel Thorvaldsen, Köln 1977, S. 89~92. vgl. oben Anm. 12.

감독관이라는 칭호를 붙였다. 축제 공연장소로서 그는 카톨릭 도시 München보다 프로테스탄트 도시 Bayreuth를 선호했다. 여기서 낭만주의의 한계 초월의 예술은 마지막 목적지를 찾았고 1850년 스스로 칭한 바와 같이 ‘하나님의 수레 제조공 리하르트(Richard, der Wagner Gottes)’는 그 도시에서 영면했다. 그도 공동묘지 밖에 안장되었다. 그가 직접 고른 Bayreuth의 Villa Wahnfried공원에 있는 묘지를, 그는 죽기 10년 전 Ludwig 2세에게 보내는 편지에서 기술했다.

그 장소는 어린 나무들이 자라나는 작은 숲 속에 놓여져 있으며 ‘그 숲 중앙 덩불과 사이프러스 나무 사이에 감추어져 있다’고 그는 말했다. 배경을 이루는 것은 Bayreuth 호프가르텐의 키 큰 나무들이다. 비문이 없는 육중하고 소박한 화강암판이 늘 푸른 송악이 촘촘하게 나 있는 무덤을 뒤덮고 있다. 그 판의 화강암은 Worms에 있는 Luther 기념비의 받침돌과 같은 채석장에서 캐낸 것이라고 한다.³⁴⁾

34) Cosima Wagner, Die Tagebücher, Bd. 2: 1878~1883, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München-Zürich 1977, S. 224, 225 (Katholizismus); ebd., Bd. 1: 1869~1877, S. 587f.(Abendmahl). Richard Wagner, Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882, Zürich-Freiburg i. Br. 1975, S. 200(Confessionswechselversprechen). Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft. Erinnerungsgabe zu Friedrich Nietzsches 70. Geburtstag den 15. Oktober 1914 von Elisabeth Förster-Nietzsche, München 1915, S. 272 (Oberkirchenrat). Richard Wagner, Sämtliche Briefe, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 3: Briefe der Jahre 1849~1851, Leipzig 1975, S. 235 (Wagner gottes). 이러한 입증자료를 알게 된다는 Dr. Hartmut Zelinsky(München)의 도움이 크다; vgl. ders., Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876~1976, 2. Aufl. Berlin-Wien 1983. – Zum Grab Wagner an Ludwig II., 2. Juni 1873, in: König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, bearb. v. Otto Strobel, Bd. 3, Karlsruhe 1936, Nr. 471. Dazu Heinrich Habel, Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners, München 1985, S. 545, Anm. 522 und Abb. W 118 ~122.

교회의 건축이 자연 속에서 고려되었을 때 이것은 역으로 또한 자연의 도입과 아울러 결국 신앙적 변화에 대해서도 개방적이지 않을 수 없었다. 이미 전성기 르네상스의 예술이론이, 구조적인 기둥의 연결에서 생겨난 고대의 체계를 살아있는 나무의 모방으로 설명된 고딕양식에 대한 대립으로 간주했다.³⁵⁾ 그러나 낭만주의 시인과 사상가들이 비로소 이러한 단초를 가지고 자연적인 신앙의 가치를 만들어 낸 것 같다. 누구보다 먼저 괴테가 1772년 Straßburg의 대사에원에 관한 글로써 시작했다.

그는 건축가 Erwin von Steinbach를 ‘구름 속까지 산들을 쌓아올린 장인’에 비유했다. 바닷가의 모래처럼 수많은 가지와 잎으로써 주님의 장인의 영광을 선포하는 지극히 고상하고 넓게 퍼져 있는 하나님 나무처럼, 엄청나게 높은 울타리가 하늘을 향해 올라가는 것을 그는 보았다. 이러한 광경을 볼 때 그는 ‘하늘의 기쁨’을 느꼈다. 그는 신비에 찬 힘들을 감지했고 자연에서와 같은 위대하고 조화로운 군집들을 보았으며 그의 영혼 속으로 한 방울의 정신적 기쁨이 넘치는 안식이 가라앉는 것을 느꼈다. 그 정신은 하나님과도 같이 그러한 창조세계를 내려다보며 다음과 같이 말할 수 있다. “좋다!”³⁶⁾ 물론 괴테의 초기 건축 양식 저작에는 경건주의적 자연직관의 기미가 보인다.

고딕 양식의 대사원 앞에서, 안에서 이루어지는 숲의 예배와 바위 위의 예배를 문학적으로 변용한 것에 대해 여기서 더 자세하게 논할

35) Dazu Erwin Panofsky, Das erste Blatt aus dem <Libro> Giorgio Vasris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance, in: Städel-Jahrbuch, 1. Folge, Bd. VI(1930), S. 25~72, hier S. 39f.

36) Johann Wolfgang von Goethe, Von deutscher Baukunst(1772), in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, München 1981, S. 7~15.

수는 없다. 적어도 몇 사람의 대표자만 들어보겠다. Wackenroder, Tieck, Runge, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, 또한 Schelling과 Hegel. 이들은 모두 개신교도들이다. 자연의 교회의 이념에서 논리적으로 뒤따른 것은 Schinkel의 결론, 즉 기독교는 모든 백성을 제사장으로 임명했다는 것이며 성전(교회)은 그것의 성격에 의해 그 성전에 들어서는 사람에게 직접 숨겨졌던 비밀의 세계로 직접 인도해야 할 것이라는 것이다.

그것은 개신교 목사들의 중손자, 손자 그리고 아들의 결론이었다. 카톨릭교에 대해서는 그러한 결론이 들어맞지 않았다. Schinkel은 건축가로서 외적인 건축에서는 우리 인간이 초지상적인 것, 하나님과 직접 관련을 맺는 수단이 가시적으로 드러나야 할 것을 자연스럽게 요구했다. 때문에 그는 1810년 왕비 Luise의 묘지를 위한 신고딕양식의 설계도에서 아름다운 종려나무 울타리의 느낌이 살아나도록 아아취를 만들었다. 이 울타리는 계단 위의 짝이 트는 많은 꽃잎, 백합꽃 받침 그리고 장미꽃 받침과 함께 높이 올려진 묘실을 둘러싸고 있다.³⁷⁾ 붉은 장미빛 색깔의 유리창은 건축물 전체에 연분홍의 어스름한 빛을 던져, 잠든 자는 밝은 아침놀 속에서 안식하고 있다.

Leipzig의 Nikolai교회에 선구자가 있었다. 후기 고딕양식의 본당 건물은 1784~97년 Johann Friedrich Carl Dauthe에 의해 전혀 새로운 내부 장식을 얻게 되었다. 이 때 기둥머리는 석고로 만든 종려나무 수관의 형태를 가지며 초록색으로 채색되어졌다. 1799년의 서술

37) Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zu einer Begräbniskapelle für Ihre Majestät die Hochselige Königin Luise von Preußen(1810), in: Aus Schinkels Nachla. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, mitgeteilt von Alfred von Wolzogen, Bd. 3, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1862, Mittenwald 1981, S. 153~162, hier S. 158, 159f., 161f.

에 의하면 전체는 아아취가 종려나무에 의해 받쳐지는 듯한 모양을 갖게 되었다.³⁸⁾

Schinkel에게 있어서는 그것을 넘어서서 종려나무 잎으로 만들어진 지붕이, 그 건물이 위치해 있는 활엽수림의 분위기를 교회공간 내부로 계속 이어간다(그림 18). <테첸의 제단>과 비교해볼 때 틀짜기와 내용의 관계, 즉 지상의 나무 현황과 천국의 종려나무의 관계는 역전된 것으로 보인다.

Schinkel의 석판화 <무덤이 있는 떡갈나무 숲의 고딕양식 교회>(1810)에는 교회건축에 대한 그러한 시각이 음악의 체험과 긴밀하게 얽혀 있다(그림 22) 그 악보는 '예배 때 교회로부터 울려 퍼져 마음에 가득차는, 사랑스럽고 동경에 젖은 비애를 표현하기를 시도하라.'는 그림 <도시 위의 대사원>(1813년 이후)에서 성가대를 둘러싸는 환형(環形)의 나무와 함께 고딕양식의 대사원이 그 바위 밑받침으로부터 커나간다.³⁹⁾ 높은 탑에서는 지는 해의 햇빛에 금은세공의 건축술이 환하게 비춰 보인다(그림 23)

우리는 그 문제를 다르게 표현할 수도 있다. 건축물 또는 그림으로서의 교회는 초기 낭만주의의 구상에서 굴절된 역할, 즉 영원한 생

38) Friedrich Gottlob Leonhardi, Geschichte und Beschreibung der Kreis- und Handelsstadt Leipzig nebst der umliegenden Gegend, Leipzig 1799, S. 98~100, 153~163. Dazu auch: Einige Ideen Über die Anwendung des guten Geschmacks auf die religiösen Versammlungshäuser der Christen. Bei Gelegenheit der Einweihung der Nikolaikirche in Leipzig, Leipzig 1795. Laugier수도원의 건축이념상의 의의에 대해서는 s. Heinrich Magirius, Die Nikolaikirche zu Leipzig(Das christliche Denkmal, Heft III), Berlin/DDR 1979, S. 18ff. Vgl. oben Anm. 12.

39) Ausst.-Kat. Karl Friedrich Schinkel 1781~1841, Berlin/DDR 1980, Nr. 93 (Lithographie). Mus. -Kat. Neue Pinakothek München, 3. Aufl. München 1981, S. 295f.

성과 소멸의 법칙을 수행하는 자연의 보편적인 삶에 의해 굴절된 역할을 했다.

Runge가 그의 연작 <시간들>(그림 25)의 우주론을 위해 원했던 종교적 건물은 ‘추상적, 회화적, 환상적-음악적 문학, 즉 3종류의 예술 모두를 위한 구성’을 받아들이고 고딕식 건축술의 연장선상에 있는 예배당이 될 것이다.⁴⁰⁾ 이러한 연장선을 우리는 역사주의적이기보다는 식물적으로 생각해야 할 것이다. 그것을 보여주는 것이 1808년에 작성된 무덤에 대한 설계도이다. 그는 이미 유겐트양식의 원리들을 선택하고 있다.⁴¹⁾

Friedrich에게 있어서는 다시 역사적인 교회가 대성당으로서 먼 불빛의 환상적 분위기 뒤로 사라져 버리든지(그림 11) 또는 고딕양식의 폐허가 된 교회(그림 24)로서 물질적인 몰락에 처하게 된다. 신앙적인 연관관계를 분명하게 제시하는 특대호의 그림이 있었으나 유실되었다. 이 그림은 Friedrich 자신의 설명에 의하면 파괴된 교회의 내부를, 그것도 아직도 잘 보존된, 현존하는 Meissen의 대성당 내부를 그린 그림이라고 한다. ‘내부공간을 채우고 있는 키 큰 토사로부터 두드러지게 보이는 것이 날씬하고 장식이 아름다운 기둥을 가진 육중한 지주들이며 또한 부분적으로는 고도로 팽팽한 아아취를 받치고 있다. 영광스러운 사원과 그 하인들의 시대는 가고 그리고 훼손된 전체에서 다른 시대와 함께 명확성, 진리에 대한 다른 요구가 생겨났다.

40) Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*. Hrsg. von dessen ältestem Bruder(Johann Daniel Runge), Bd. 2, Faksimiledruck nach der Ausgabe Hamburg 1841, Göttingen 1965, S. 202, 219f. <Zeiten>에 대해서는 최근 David A. Morgan, *The cosmology of Philipp Otto Runge and its influence on his interest in the Gesamtkunstwerk*, Diss. The University of Arizona 1984, v.a. S. 108~184, und Leinkauf(Anm. 2).

41) Traeger(Anm. 1), S. 134, 185 und Nr. 381.

키 크고 호리호리하며 늘 푸른 가문비나무가 토사더미를 비집고 솟아
났으며 부패한 성인상들, 파괴된 제단 그리고 부서진 성수반 위에는
왼 손에 성경을 들고 오른손은 가슴에 얹은 개신교 목사가 주교기념
비의 잔해에 기대 서 있다. 그의 시선은 푸른 하늘을 향했고 생각에
잠긴 채, 빛나는 옅은 구름을 물끄러미 바라보고 있다.’⁴²⁾

마지막으로 다른 측면에도 시선을 돌려보기로 하자. 프로테스탄티
즘은 오래된 대성당의 아아취를 부수어 내려앉게 했으며 백성들을
폐허 아래에 매장했다고 Joseph Görres는 1807~1808년에 썼다. 그
러나 카톨릭교의 그 오래된 대성당에서 자연이라는 교회에 관한 프
로테스탄트적인 설교는 낭만주의의 팔목할 만한 호응을 얻었다. 그
호응의 목소리에서 우리는 이미 Novalis가 상기시켰던 바와 같이 과
거와 미래의 기독교 세계의 통일에 대한 동경에 찬 조화를 들을 수
있다. 前시대의 건물의 지주는 하늘을 치솟은 높은 탑을 받쳐야만 했
었다고 Görres는 말했다.⁴³⁾

거의 동시에 그는 Runge의 <시간들>(그림 25)에 찬가에 가까운 관
찰을 바쳤다. 얼마 지나지 않아 1810년 왕정 복고시대와 19세기 후반
의 교황전권론의 선전 속에서 카톨릭계 독일의 상징인물이 될 Görres
는 모든 자연현상은 상징, 기도, 예배 그리고 ‘별의 반짝이는 빛은 열
렬함의 타오르는 불’이라고 생각했다.

그러나 인간은 ‘거대한 판테온 속에 앉혀져 있다’ 그리고 ‘그 광대

42) Hinz(Anm. 3), S. 103f., dazu (Anm.18), S. 187ff.

43) Joseph Görres, Wachstum der Historie(Religion in der Geschichte), 1807~
1808, in: Joseph Görres. Gesammelte Schriften, hrsg. von Wilhelm Schellberg,
Bd. 3, Köln 1926, S. 363~440, hier S. 400f. Vgl. Novalis. Die Christenheit
oder Europa, in: ders., Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg.
von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 3, 3. Aufl. Stuttgart 1983, S.
495~524.

한 자연의 예배를 인간은 자연 속에서 성가대와 함께 드린다. 어린 짝이 자라나는 식물은 태양에 대한 지구의 찬가가 아니고 무엇이겠는가……’ 이 글은 “종교의 몰락과 그의 거듭남”이라는 논문에 실려있다. 원래 Friedrich Perthes의 <조국의 박물관>을 위해 쓰여진 것이며 Perthes의 책의 장정은 Runge가 그린 그래픽에 의한 그림 <아침>을 변형(Variante)하여 꾸며졌다.⁴⁴⁾

1824년 C. D. Friedrich는 Dresden에서 <후텐의 무덤(Huttens Grab)>(그림 26)을 선보였다. 고딕양식의 교회 폐허 속에 있는 석판 위의 비명에 Görres라는 이름이 새겨져 있다. 무지개 빛깔의 대기 속에 있는 성가대석 옆의 피데스(Fides) 彫像은 머리가 없다(그림 27).⁴⁵⁾

1810년 특히 제수이트 Johann Michael Sailer(1751~1832)도 <조국박물관> 건립에 협력할 것을 약속했다.⁴⁶⁾ 프로테스탄티즘의 동조자로 간주되며 1829년 오로지 Bayern왕 Ludwig 1세의 개인적 주선에 힘입어 주교로 승진할 수 있었던 뛰어난 신학자인 그의 견해도, 단 하나의 거룩한 예술은 그것의 ‘위대성으로 인해 하나님의 창조의 측량할 수 없음을 상기시켜 주는 높고 빛나는 장소’라는 것이다. 그는 예술이 별이 빛나는 하늘을 자연 사원의 거대한 교회당으로 간주하

44) Joseph Görres, Die Zeiten. Vier Blätter, nach Zeichnungen von Ph. O. Runge (Erstdruck 1808~1813), wiederabgedruckt in: Joseph Görres. Gesammelte Schriften, hrsg. von Leo Just, Bd. 4, Köln 1955, S. 1~10. Ders., Fall der Religion, ebd. S. 230~261, hier S. 251f. Vgl. Traeger(Anm. 1), Nr. 469f.

45) Börsch-Supan/Jähmig(Anm. 3), Nr. 116. 십자가 상징물이 있는 <Fides>상의 회화적 전통에 대해서는 Gosbert A. Schußler, Fides II, in: RDK VII, Sp. 773~830.

46) Friedrich Perthes Leben, nach dessen schriftlichen und mündlichen Mittheilungen aufgezeichnet von Clemens Theodor Perthes, Bd. 1, 3. Aufl. Gotha 1861, S. 162ff. Das <Vaterländische Museum>는 나폴레옹의 함부르크 점령 때문에 1811년 이 책의 발간을 중단하지 않으면 안되었다.

며, 별들의 하늘이 표현할 수 없는 것, 즉 자연의 사원의 동일한 교회당과 별들 위에 있는 것, 지상에 모방된 것, 그리고 로마의 Peterskirche, 런던의 Paulskirche 또는 더 상세하게 설명하자면 빈의 Stephanskirche, 뮌헨의 Frauenkirche, Landeshut의 Martinskirche가 설계하고 기술하는 것을 예술이 예감하고 있다고 생각한다.⁴⁷⁾

Sailer의 제자이자 친구인 Melchior Diepenbrock(1798~1853)은 Regensburg의 교구 수석 사제이자 1845년부터 Breslau의 영주와 같은 서열의 주교, 1850년부터 추기경이었는데, 1839년 Ludwig 1세에 의해 증건된 Regensburg 대성당의 헌당 축하설교를 했다. 그러나 그는 이 영화롭고 장엄한 성당이 아무리 거대하게 보일지라도 자연의 작품에 비길 때 무슨 능력이 있겠느냐고 물었다. 그 때 Diepenbrock이 말한 것에서 우리는 작품에 대한 설명과 함께 Ludwig Richter의 〈Watzmann〉(그림 12)을 생각할 수 있고 동시에 특히 위에서 인용된 Calvin의 말을 생각할 수 있다.

“그럼 이제 나와 함께 높은 산악으로 눈을 돌려 보자. 우리는 거기서 여호와의 어떤 사원을 보는가! 땅 속 깊고 깊은 곳에서부터 구

47) Johann Michael Sailer, Von dem Bunde der Religion mit der Kunst(Rede in Landshut 1808), in: Johann Michael Sailer's sämtliche Werke, unter Anleitung des Verfassers herausgegeben von Joseph Widmer, Bd. 19, Sulzbach 1839, S. 153~176, hier S. 166f. 그 강연의 제목은 이름을 바꾸어서 Sailer의 제자였던 Ludwig 1세의 명령으로 Peter Corlelius에 의해 설계된 Münchens의 Alte Pinakothek 박물관의 발코니벽화 주제에서 반복된다. Vgl. Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15), München 1972, S. 181~199, Abb. 192. Sailer에 대해서는 die Beiträge im Sammelband Johann Michael Sailer. Theologe, Pädagoge und Bischof zwischen Aufklärung und Romantik, hrsg. von Hans Bungert (Schriftenreihe der Universität Regensburg, Bd. 8), Regensburg 1983.

를 위로까지 솟아오는 지주, 영원한 어둠과 눈으로 된 수정같은 지붕, 천둥소리를 내는 눈사태와 빙하 깨지는 소리는 종소리이며, 구름은 제물 태우는 연기, 폭풍의 회오리는 오르간 연주, 폭포 떨어지는 소리는 시편 기도. 이것은 시편 기자의 말과도 같이 절벽이 연이어 있는 계곡을 통해 울리는 소리이다. 이러한 하나님의 숨씨와 비교할 때 인간의 손으로 이룬 것은 무엇인가? 이제 다시 우리 머리 위 맑은 밤하늘의 별을 보자. 거기서 어떤 또다른 하나님의 사원이 펼쳐져 있나? 거기에 있는 것은 공간을 채우고 있는 대기의 크기를 셀 수 없는 요새이다. 그 면적은 우리의 유한한 지각으로는 생각할 수도, 규명할 수도 없는 것이다. 셀 수 없이 많은 빛의 세계들이 그 속에서 돌고, 빛의 대화는 그것을 뚫고 흘러가며 그 빛의 방울은 하나의 태양이고 각각의 물결은 하나의 세상체계가 된다....."⁴⁸⁾

그러한 종류의 자연예배는 과거 괴테의 아버지의 관심을 끌었으며 이미 그 전에 루터 자신의 조롱을 받은 바의, 자연 현상에 대한 카톨릭적 유물숭배(Reliquienkult)와는 전혀 다른 차원에 놓여 있었다. 루터의 말에 따르면 교황 Paul 3세는 Erzbisum Mainz에서 눈에 보이는 새로운 미립자를 경배하기 위해 사면령을 내렸다고 한다.⁴⁹⁾

Johann Caspar Goethe는 1740년 이태리의 교회들에서 2개의 유리 병을 눈여겨 보았다. '..... 한 병에는 동방에서 온 세 명의 왕을 인도해 온 별빛을 담았고 또 다른 병에는 예루살렘에서 가져온 종소리를 담았다.'⁵⁰⁾

48) Melchior Diepenbrock, Der Tempelbau Gottes in der Menschheit. Rede bei der feierlichen Wiederöffnung des Domes zu Regensburg am heiligen Pfingstfest 1839, S. 8f. Ludwig Richter s. oben Anm. 23; Calvin oben Anm. 30.

49) Martin Luther, New Zeitung vom Rhein(Neue Zeitung vom Rhein. 1542), in: Luthers Werke, Weimarer Ausgabe, Bd. 53, S. 404f.

50) Johann Caspar Goethe, Reise durch Italien im Jahre 1740(Viaggio per l'Italia), übersetzt und kommentiert von Albert Meier, München 1986, S. 444.

Sailer와 Diepenbrock의 자연예배는 오히려 그의 프로테스탄트적 성향과 함께 카톨릭 교회의 신성한 울타리 속을 분명히 밀치고 들어온 '역사의 성장(Wachstum der Historie) - Görres'에 뿌리를 두고 있다. 그 사상은 그 때 거기서 또한 마리아 교화라는 예술적인 열매를 거두고 있다. 1856년 교황의 명예제정관 Agostino Ferrari는 「Simboli Mariani」라는 책을 출판했다.⁵¹⁾ 이것은 일종의 마리아 예배서로서 고급 독자층을 위한 것이었다. 석판화들 - Richter라는 이름의 어떤 예술가가 그린 - 은 그 2년 전 1854년 Pius IX에 의해 선포된 無垢수태(Unbefleckte Empfängnis)의 교리에 의해 다시금 활발해진 마리아의 경건한 신심에 대한 그림으로 된 증거문서이다.

그 책은 동시에 Runge의 그림 〈시간들〉에서 나온 식물의 모티브들과 그림의 순서로 장식되어져 있다. Gustave Moreau의 〈신비의 꽃(Fleur mystique)〉(그림 30)과 같은 마리아 꽃도 1890년 같은 혼합을 시행했다.⁵²⁾

우리들의 관찰의 결과가 이상하게 여겨질지도 모르겠다. 자연이라는 무한한 교회에서 예술에 의해 울타리가 제거될 뿐만 아니라 신앙의 경계도 뛰어넘어 버렸다. 이제 후속의 연구가 뒤따라야 할 것이다. 주제는 낭만주의의 개종 정신과 나사렛의 혁명. 그것은 다른 장에 있는 것이 아니라 동일한 장의 다른 페이지에 있다. 그러나 여기서 이 페이지를 펼쳐 보일 수는 없다.⁵³⁾

51) Agostino Ferrari, Simboli Mariani ossia il Mese di Maggio santificato ad Onore di Maria, o. O.(1856); Dr. Gosbert Schüßler (Universität Regensburg)의 친절한 지적임

52) Ausst. -Kat. Gustave Moreau Symboliste, Kunsthau Zürich-Museum Villa Stuck München, Zürich 1986, Nr. 109. vgl. Traeger(Anm. 1). S. Abb. 65.

53) Dazu Jörg Traeger, Raffael, Luther und die römische Kirche. Zur Reformation der Bilder, in: Martin Luther. Eine Spiritualität und ihre Folgen (Anm. 14), S. 123~170.



그림 2. C. D. Friedrich,
산악의 십자가(Das Kreuz im Gebirge),
1807~1808



그림 3. C. D. Friedrich,
뤼겐의 백악암(Kreidefelsen auf Rügen),
1818



그림 4. Runge, 도피 중의 휴식(Die Ruhe auf der Flucht), 1805~1806



그림 5. Runge, 나일강 계곡의 풍경(Niltal-Landschaft), 1805

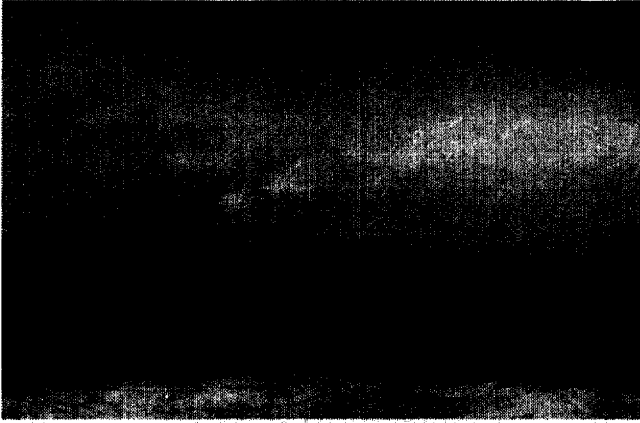


그림 6. C. D. Friedrich, 해변가의 수도사(Der Mönch am Meer), 1809~1810

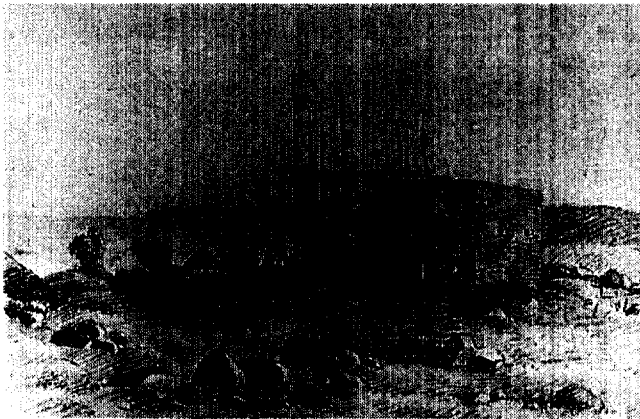


그림 7. Anton Heinrich Gladrow, 비테의 해변교회(Strandkapelle bei Vitte/Wittow), 1807

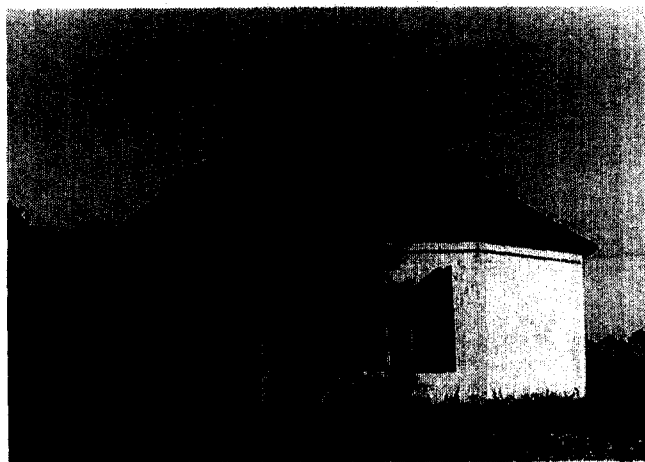


그림 8. Kosegartens Uferkapelle in Vltte/Arkona(Rügen)

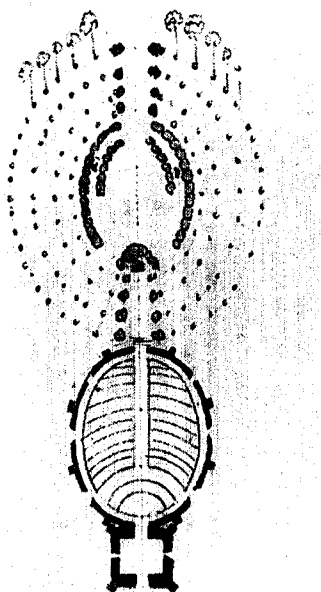


그림 9. C. D. Friedrich,
코제가르텐의 해변교회 설계도
1805~1806



그림 10. Ledoux,
가난한 자의 집(La Maison du Pauvre)

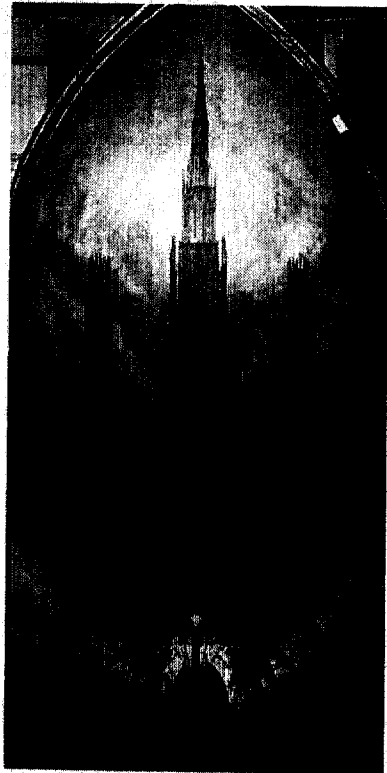


그림 11. C. D. Friedrich,
대성당(Die Kathedrale), 1818

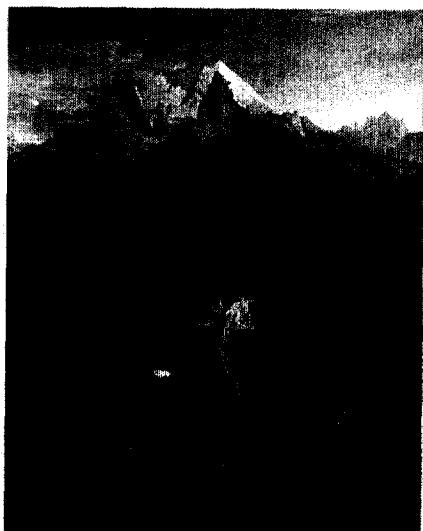


그림 12. Ludwig Richter, Der Watzmann, 1824

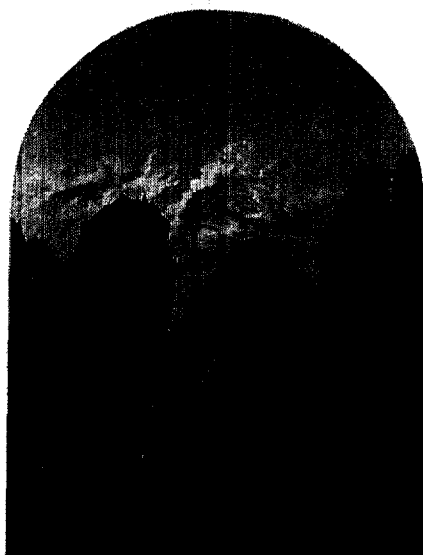


그림 13. Carl Gustav Carus, 괴테 기념비, 1832

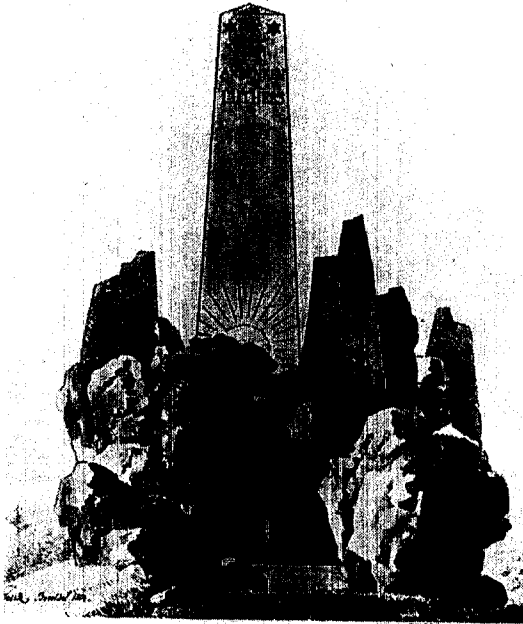


그림 14. Heinrich Gentz, 루터 기념비 설계도, 1804

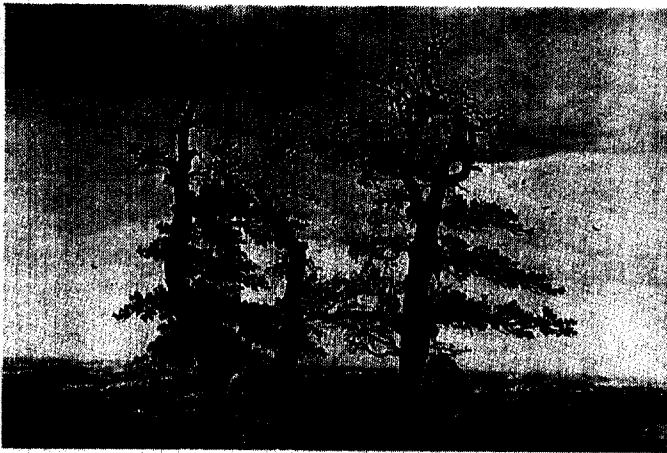


그림 15. C. D. Friedrich, 해변가의 석총(Hünengrab am Meer), 1806~1807



그림 16. François Guillaume Lardé, 루소의 무덤(Rousseaus Grab), nach 1778



그림 17. Unbekannter Stecher(무명의 동판조각가), Innenhof von Thorvaldsens Museums in Kopenhagen, um 1850

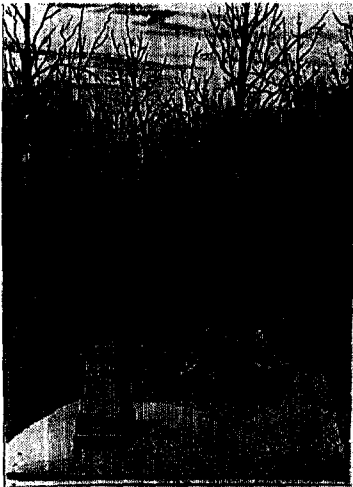
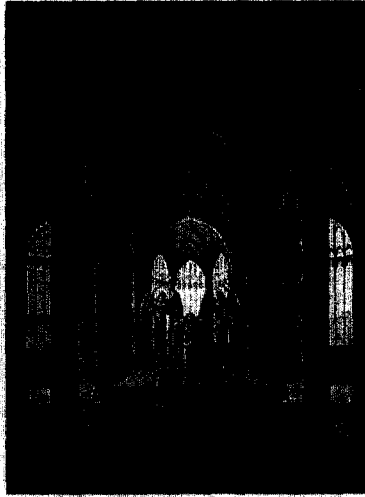
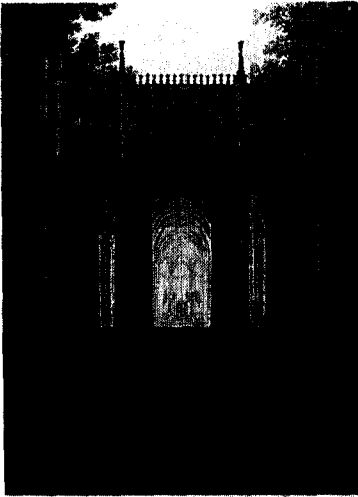


그림 18, 19. Schinkel, 루이제 왕비의 묘비설계도(Entwurf zum Grabmal für Königin Luise), Außen-und Innenansicht 1810

그림 20. 바그너의 무덤(Wagners Grab)

그림 21. 라이프찌히의 니콜라이교회(Nikolalkirche in Leipzig)

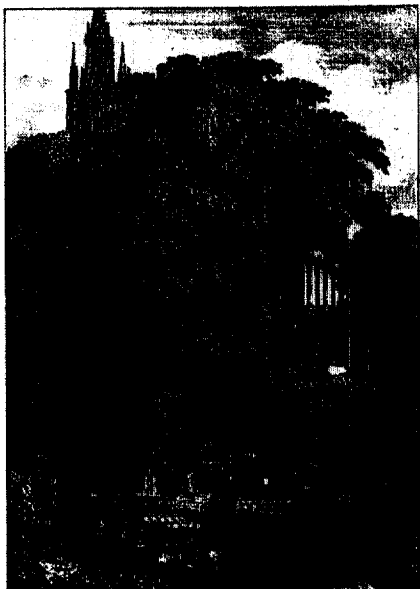


그림 22. Schinkel,
무덤이 있는 떡갈나무숲의 고딕양식교회
1810

그림 23. Schinkel, 시가지의 대성당(Dom über einer Stadt)



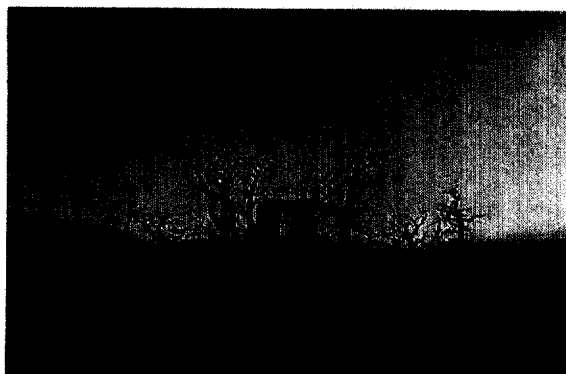


그림 24. C. D. Friedrich, 떡갈나무숲 속의 대수도원(Abtei im Eichwald), 1810



그림 25. Runge, 아침(Der Morgen), 1803



S. VIRGO VIRGINUM.

28	30
29	

그림 28. Konrad Eberhard,
자일러 주교의 묘비, 1837

그림 29. Richter(Lithograph),
S. Virgo Virginum

그림 30. Gustave Moreau,
신비로운 꽃(Mystische Blume),
1890

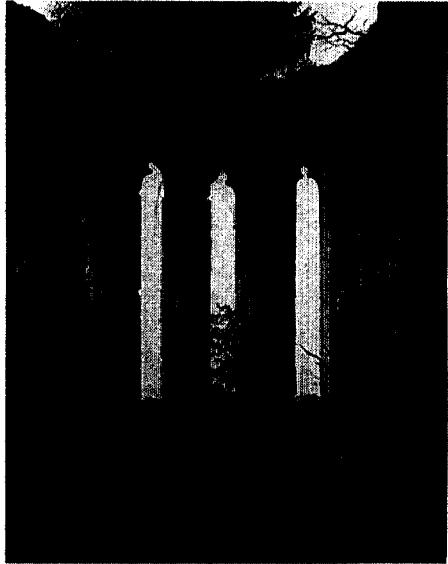


그림 26. C. D Friedrich,
후텐의 무덤(Huttens Grab),
1823~24

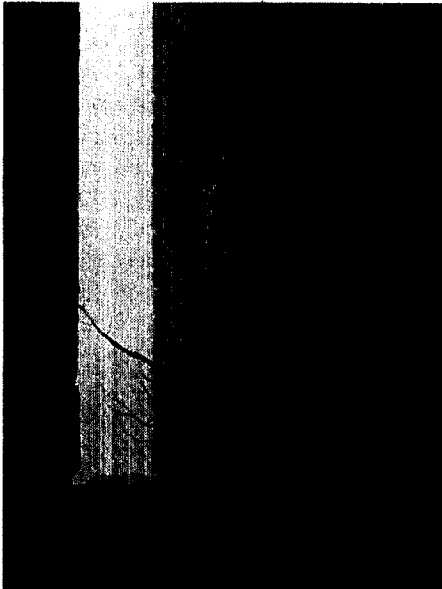


그림 27. 그림 26의 단면
(Ausschnitt von Abb. 26)