

WERNER BUSCH

DER BERG ALS GEGENSTAND VON NATURWISSENSCHAFT UND KUNST. ZU GOETHES GEOLOGISCHEM BEGRIFF

»Diese Klippe, sage ich zu mir selber, stand schroffer, zackiger, höher in den Wolken, da dieser Gipfel noch als eine meerumfloßne Insel in den alten Wassern dastand, um sie sauste der Geist, der über den Wogen brütete, und in ihrem weiten Schoße die höheren Berge aus den Trümmern des Urgebirges und aus ihren Trümmern und den Resten der eigenen Bewohner die späteren und ferneren Berge sich bildeten. Schon fängt das Moos zuerst sich zu erzeugen an, schon bewegen sich seltner die schaligen Bewohner des Meeres, es senkt sich das Wasser, die höhern Berge werden grün, es fängt alles an, von Leben zu wimmeln.«¹ Das ist Goethes Schöpfungsgeschichte von 1784, die sich in allem und jedem einem bestimmten geologischen Modell verdankt. Um sie verstehen zu können, sind im folgenden drei Aspekte zu beleuchten: 1. der lang anhaltende Konflikt zwischen biblischem Schöpfungsbericht und geologischen Entstehungsmodellen, 2. der unmittelbare Reflex der neuen Naturbeobachtungen in den Gebirgsdarstellungen und 3. das vor allem von Humboldt propagierte, sich auf Goethe beziehende, aber auch von Carus vertretene und bis zu Rottmann wirksame Konzept der sogenannten geognostischen Landschaftsauffassung.

I.

Bewußtsein für das Problem können die Ereignisse um den dramatischen Vesuvausbruch von 1766/67 wecken. Sir William Hamilton, englischer Gesandter am neapolitanischen Hof, bedeutendster Vesuvforscher des 18. Jahrhunderts, der mit seinen von Pietro Fabris reich illustrierten *Campi Phlegraei* (vgl. Kat. 285 a-e) auch die einflußreichste und schönste Publikation zum Thema vorlegte, hat diesen Ausbruch, einen der stärksten in der Geschichte des Vesuv, genauestens dokumentiert und für die Royal Academy aufgezeichnet, z. T. in Tag für Tag-Berichten. Daß ein großer Ausbruch bevorstand, wußte Hamilton aus der historischen Beschäftigung mit dem Thema. Er kannte natürlich den Bericht von Plinius dem Jüngeren zum größten Drama des Berges mit der Verschüttung der Vesuvstädte, bei der auch Plinius der Ältere ums Leben gekommen war. Diesen klassischen Verweis ließen sich

auch zahlreiche Vesuvdarstellungen des 18. Jahrhunderts nicht entgehen (vgl. Kat. 284). Doch Hamilton begnügte sich nicht mit der klassischen Allusion, er hatte den Text des jüngeren Plinius genau gelesen und dort gefunden, daß dem Ausbruch des Jahres 79 die Bildung einer schwarzen riesigen Wolke in Form einer Pinie über dem Gipfel des Vesuv vorangegangen war, und diese dräuende Pinie sah er wieder.

Von März 1766 bis Oktober 1767 war der Vulkan immer wieder unterschiedlich stark aktiv, dann kam es zum ganz großen, über Tage andauernden Ausbruch, mit Blitz, Donner und Erdbeben, mit schwarzen Wolken über ganz Neapel und einem Ascheregen, der auf die Stadt niederging. Die Bevölkerung geriet in Panik, der Mob, wie Hamilton schreibt, stürzte zum Palast des Kardinal-Erzbischofs, als ihm kein Gehör gegeben wurde, legte er Feuer am Tor zum Palast. Das Volk forderte eine Prozession mit den Gebeinen des hl. Januarius, dem Schutzpatron der Stadt und dem Vulkanheiligen. Der König befahl schließlich die Prozession, 20 000 strömten zur Porta Maddalena, dem Tor zum Vesuv. Der Kardinal-Erzbischof wäre gezwungen worden, die Gebeine des Heiligen bis zur fließenden Lava tragen zu lassen, wenn nicht der Berg plötzlich Ruhe gegeben hätte. Das Volk warf sich auf das Angesicht, kehrte schließlich unter Gesängen zur Kathedrale zurück und pries den Heiligen für seine Wunder.

Hamilton war dies fremd. Er hatte die Vulkanfurcht längst säkularisiert und in wissenschaftliche Neugierde gewendet. Er hatte, als er die Zeichen des großen Ausbruchs verstand, nicht etwa seine Koffer gepackt und die Stadt verlassen, sondern fasziniert auf den Berg gestarrt, jede auch noch so kleine Veränderung in seinem Verhalten notierend, fasziniert von immer neuen, nie gesehenen Phänomenen, so den Zickzack-Blitzen aus der schwarzen Rauchsäule, die er bisher nur aus der Literatur kannte; auch das Ende konnte er absehen, denn es kündigte sich durch den plötzlichen Fall von weißer statt schwarzer Asche an.²

Sieht man einmal von Plinius ab, so ist es über Jahrhunderte allein die kirchliche Geschichtsschreibung, die über Vesuvausbrüche relativ genau berichtet, und so wußte die Kirche offenbar auch, wann sie ihre Hei-

¹ HA /XIII, S. 256.

² Zu Hamilton und den Ereignissen von 1766/67 s. bes.: Fothergill 1969, S. 86-94, 97; Knight 1990, S. 42-51.

- 3 Fechner 1988, S. 414.
 4 Wichtigste Literatur zum Vulkanisten-Neptunisten-Streit: Adams 1938, S. 209–249; Beck 1959/I, S. 369–371; Wells 1964/65; Trümpy 1968; Engelhardt 1979, S. 71; Engelhardt 1982a; Engelhardt 1982b; Engelhardt 1982c, S. 56–58; Guntau 1984; Grohan 1990, S. 89–116.
 5 Kat. Boston 1778, S. 6; Grohan 1990, S. 49 (Erzbischof Ussher, *Annales veteris testamenti a prima mundi deducti*, London 1650–54, S. 1).
 6 Grohan 1990, S. 49.
 7 Burnet 1816/I, S. 10–14; Grohan 1990, S. 49.
 8 Grohan 1990, S. 50 (John Evelyn); Kat. Bern 1991, S. 393.
 9 Noack 1976, S. 51; auch für Winckelmann berichtet: Pilger 1978, S. 3. Meusel 1805, S. 50 nennt die Alpen in Burnets Gefolge »diese Ruinen der Welt« und noch in Rochette 1822/III, S. 61 markieren die Alpen die »rebellische Natur«.
 10 Lepenies 1976, S. 44; Cassirer 1932, S. 64.
 11 Burnet 1699, S. 19.
 12 Wallerius 1782, S. 174f.; Guntau 1984, S. 64.
 13 Neues Testament und Psalter 1982, S. 448.
 14 Burnet 1699, S. 19.
 15 Burnet 1699, S. 18f., Abb. S. 20 und 21; Burnet 1816/I, S. 74.
 16 Woodward 1726, S. 12f., 162f. Der Herausgeber dieser ersten englischen Ausgabe von Woodward, dessen Werk zuerst lateinisch erschienen ist, Benjamin Holloway, nimmt ausführlich dazu Stellung, daß die Natur in jedem Detail dem mosaischen Bericht folge: S. 39–49.
 17 Woodward 1726, S. 7f., 42–48, 162–66.
 18 Grohan 1990, S. 60; Hooke 1705, S. 288–296, 341; Oldroyd 1979, S. 195f.
 19 Lehmann 1756; Playfair 1822/I, S. 170; Adams 1938, S. 217, 374–76; Trümpy 1968, S. 7f.; Rudwick 1976, S. 167; Oldroyd 1979, S. 198f.; Engelhardt 1982 a, S. 26; Guntau 1984, S. 65; Voigt/Sucker 1987, S. 22; Grohan 1990, S. 79–86.
 20 Füchsel 1773; Adams 1938, S. 217, 375; Oldroyd 1979, S. 262f.; Engelhardt 1982 a, S. 26, 38f.; Engelhardt 1982 b, S. 184f.; Guntau 1984, S. 65f.; Grohan 1990, S. 101f.

ligen eingreifen lassen konnte und wann nicht. Wehe aber, es wurde gegen ihre Sprachregelung verstoßen. Als der sizilianische Geologe Gioèni, den Goethe auf der italienischen Reise im Mai 1787 in Catania besuchte und der mit dem gelehrten Europa in Austausch stand, den sogenannten »blutigen Regen« des Aetna, der nach von der Kirche geförderter Volksmeinung vom Blut der verdammten Sünder in der Hölle stammte, in seiner Färbung schlicht und zutreffend als das Resultat rostender Erzbestandteile des Gesteins erklärte, durfte seine kleine Schrift zu diesem Phänomen in Italien nicht erscheinen, und er hatte fortlaufend Schwierigkeiten mit der kirchlichen und weltlichen Obrigkeit.³

Für die Geologie war der Vulkanismus der Prüfstein.⁴ Wie war die Welt entstanden, vulkanistisch oder, wie man auch sagte, plutonistisch oder aber neptunistisch? Revolutionär, in Form dramatischer, aus dem Erdinneren losbrechender Umwälzungen, oder evolutionär, schrittweise aus dem Wasser herauswachsend, das, so die Vorstellung, einst ganz den Globus bedeckte? Waren die Vulkane nur von regionaler Bedeutung, oder gab es unterirdische größere Zusammenhänge? Vor allem aber: waren die Vulkane alt oder erst das Resultat jüngerer Erdgeschichte? Und was war die Lava, war sie nicht basaltisch? Und war damit alles Basaltvorkommen auf Erden vulkanisch? Und da Basalt nicht selten auf Granit aufsaß, ja sich mit dem Granit vermischt hatte, Granit aber als das Urgestein schlechthin galt, waren damit auch der Basalt und die Vulkane zum Urentstehungsprozeß der Erde gehörig? Und wenn ja, wie war dies mit der Schöpfungsgeschichte in Übereinklang zu bringen?

Daß es große Auffaltungen der Erde gegeben hatte, das ließ sich nicht leugnen, war aber immerhin mit der Sintflut zu erklären. Keine Frage: daß die Neptunisten so lange die Meinung beherrschten, obwohl doch so viel gegen ihre Konstruktionen sprach, hängt damit zusammen, daß ihr Programm, wenn auch nicht einfach, mit der biblischen Geschichtsvorstellung zur Deckung zu bringen war. Ein besonderes Problem stellte dabei allerdings die zeitliche Entwicklungsvorstellung dar. Nach Erzbischof Usshers um 1650 niedergelegter und bis ins 19. Jahrhundert gültiger Berechnung war die Erde am 23. Oktober des Jahres 4004 v. Chr. entstanden.⁵ Andere Berechnungen hielten sich in einem ähnlichen Rahmen. Thomas Burnets bis ins 19.

Jahrhundert immer wieder aufgelegte, zuerst lateinisch 1681 erschienene *Telluris Theoria Sacra* berechnete nicht nur das Schöpfungsdatum, sondern auch gleich das Jahr des Jüngsten Gerichts und kündigte es in 155 Jahren an.⁶ Für Burnet waren, und das ist für die Geologie wichtig, die Berge das Resultat der Sintflut, und zwar als Gottes Warnzeichen: als Strafe verhäßlichte Gott die Erdoberfläche.⁷ Inbegriff aller fürchterlichen Scheußlichkeiten waren die Alpen, »strange, horrible and frightful«, wie ein englischer Reisender des 17. Jahrhunderts schreibt.⁸ Noch Herder soll die Vorhänge vorgezogen haben, als er durch die Alpen reiste.⁹

Nun wußte Burnet schon zuviel über Erdprozesse, um die Zeitvorstellung des Schöpfungsberichtes noch wörtlich nehmen zu können; wie viele seiner Nachfolger deutete er sie allegorisch, an die Stelle der Schöpfungstage traten Epochen.¹⁰ Dies war durchaus nicht willkürlich, sondern stand in Einklang mit einem biblischen Text, den Burnet passagenweise wörtlich zitiert¹¹ und der so etwas wie die Legitimierungsurkunde des Neptunismus darstellt, was, wie es scheint, von der Geologiegeschichte, die auf die eigentliche Schöpfungs- und Sintflutgeschichte im Ersten Buch Mose fixiert ist, bis heute übersehen wurde. Dabei ist verschiedentlich auf diesen Text angespielt worden, so ausführlich in der Schrift des Schweden Johann Gottschalk Wallerius *Physisch-chemische Betrachtungen über den Ursprung der Welt...* von 1781¹², die sich wiederum im Nachlaß des wichtigsten Neptunisten überhaupt, des Freibergers Abraham Gottlob Werner, hat nachweisen lassen. Es handelt sich um die zweite Epistel Petri, Kapitel 3, Verse 4–8. Es ist die Rede davon, daß Spötter kommen und an Christi Wort zweifeln werden, und sie werden sagen: »Wo ist die Verheißung seiner Zukunft? Denn nachdem die Väter entschlafen sind / bleibt es alles / wie es von Anfang der Kreaturen gewesen ist.« Aber [sagt Petrus] mutwillens wollen sie nicht wissen / daß der Himmel vorzeiten auch war / dazu die Erde aus Wasser und im Wasser bestanden / durch Gottes Wort. Dennoch ward zu der Zeit die Welt und dieselbigen mit der Sintflut verderbet [dieselbigen bezieht sich auf Gottes Wort und das Wasser]. Also auch der Himmel jetzt und die Erde / werden durch sein Wort gespart [das heißt aufbewahrt, erhalten] / daß sie zum Feuer behalten werden / am Tage des Gerichts und Verdammnis der gottlosen Menschen. –

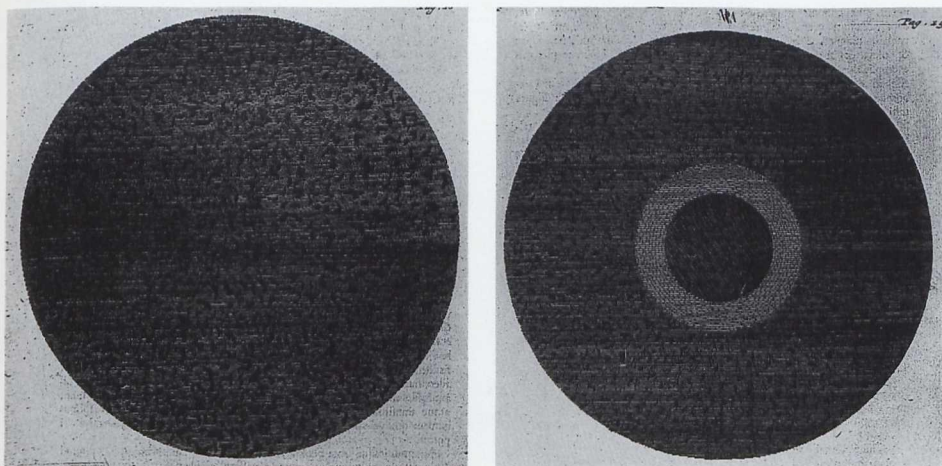


Abb. 1
Thomas Burnet, *Telluris Theoria Sacra*. Erdentstehung aus dem Chaos.
Amsterdam 1699

Abb. 2
Thomas Burnet, *Telluris Theoria Sacra*. Die Erde verfestigt sich.
Amsterdam 1699

Eines aber sei euch unverhalten / ihr Lieben / daß ein Tag vor dem Herrn ist wie tausend Jahr / und tausend Jahr wie ein Tag.«¹³

Das gab den neptunistischen Geologen viele Möglichkeiten, aber auch klare Vorgaben. Erstens: die Welt, nicht nur die Erde, ist aus dem Wasser entstanden. Zweitens: in der Sintflut ist die Welt durch Gott und das Wasser gestraft, aber auch erhalten worden, erhalten für das zukünftige Gericht. Drittens: es ergibt sich ein teleologisches Weltbild, Entstehung, Ziel, Ende; es bleibt eben nicht so, wie es von Anfang an war, wie die Spötter meinen. Und viertens: für Gott ist ein Tag tausend Jahr und umgekehrt, die allegorische Interpretation der Zeitvorstellung des Schöpfungsberichtes ist also biblisch gerechtfertigt. Dennoch erschrecken die Geologen noch am Anfang des 19. Jahrhunderts, als sie feststellen mußten, daß die Welt nicht Jahrtausende, sondern Jahrmillionen alt ist. Die Neptunisten versuchten in der Folgezeit, Burnets Konzept zu modifizieren, auch die biblische Begründung möglichst weit zurückzudrängen. Doch in ihrer bei Petrus ausgesprochenen Grundstruktur bleibt sie erhalten: »Coelum et terra ex aqua et per aquam consistentes.«¹⁴

Burnet illustriert den Welt- und Erdentstehungsprozeß in kosmischen Bildern, auf denen die Erde schrittweise aus den Wassern auftaucht, die festen Partikel der ursprünglichen kosmischen Flüssigkeit der Gravitation folgend sich im Zentrum absetzen und den Erdkern bilden (Abb. 1 und 2).¹⁵ Die Gravitation wird etwa von einem direkten Nachfolger Burnets, John Woodward, 1726 als Beweis für die nicht abreißende Wirkung Gottes erklärt.¹⁶ An diese Stelle, an die Stelle der religiösen Erklärung hat bald die Ästhetik zu tre-

ten. Ist die Gravitation Gottes Werkzeug, so kann er sie, so Woodward, jederzeit ändern und auch wie in der Sintflut zur Zerstörung der Erde nutzen. Die Überschwemmung bis zu den Gipfeln erklärt für ihn das Vorkommen gleichartiger Strata auf den höchsten Bergen und tief in der Erde, auch das Vorkommen versteinerner Muscheln im Gebirge.¹⁷ Doch Zweifel melden sich früh, und sie sind grundsätzlicher Art, wenn sie auch noch lange unter Kontrolle gehalten werden können.

In Robert Hooke's posthum 1705 veröffentlichten Werken finden sich Diskurse über das Erdbeben, darin zweifelt der Autor nicht nur daran, daß die Erdauffaltungen Resultat der Sintflut, also eines einzigen begrenzten Ereignisses gewesen sein können, sondern auch, für das Folgende viel wichtiger, an der Einmaligkeit des Schöpfungsvorganges. Wenn sich in verschiedenen Schichten fossile Muscheln, Pflanzen, Tiere ausgestorbener Spezies finden und zugleich in jüngeren Strata offenbar erst später entstandene Arten, dann haben wir eine Art Evolution anzunehmen, die der Schöpfungsgeschichte grundsätzlich widerspricht.¹⁸ Fortschreitend finden sich Versuche, die Schichtenfolge zu erklären. Von besonderem Einfluß, auch in Frankreich, ist dabei Lehmanns *Geschichte von Flötzgebürgen* 1756. Er nimmt eine erste Stufe primitiver Berge an, ohne rechte Schichtung, ohne Fossilien, er meint offenbar Granitberge, sie gehören der ursprünglichen Schöpfung an. Die Flözgebirge, geschichtet, mit Fossilien, sind Resultat der Sintflut, dramatischer Vorgänge, geprägt von Flutkatastrophen und Vulkanausbrüchen.¹⁹ Wenig später verfeinert Füchsel in seiner *Historia terrae et maris* diese stufenweise Entwicklung, hält die Annahme einer einmaligen Sintflut nicht mehr für ein ausreichendes Erklärungsmodell, entwirft Epochen der Erdgeschichte.²⁰ An beide, Lehmann wie Füchsel, schließt sich der bereits genannte Abraham Gottlob Werner an, der an seiner Freiburger Akademie ganze Generationen von in- und ausländischen Geologen ausbildete, verbindliche Klassifizierungssysteme besonders der Mineralien entwarf, aber auch in seiner neptunistischen Orthodoxie im Endeffekt hemmend auf die Entwicklung wirkte.²¹

Werners Vorstellung von der Erdentstehung bedarf, da sie für Goethe von größter Bedeutung gewesen ist, einer gesonderten Erläuterung. Grundsätzlich geht Werner davon aus, daß der allergrößte Teil der geolo-

21 Umfassende Literatur zu Werner aufgeführt bei: Engelhardt 1982 a, S. 39f., und bei Guntau 1984, S. 113–117, dort auch jeweils die besten Zusammenfassungen seiner Lehre: Engelhardt 1982 a, S. 29–34 und Guntau 1984; darüber hinaus s. vor allem mit Bezug auf Goethe: Wells 1964–65, S. 112–114; Trümpy 1968, S. 10, 15–20, 30; Engelhardt 1979, S. 68–71; Oldroyd 1979, S. 201–205; Kat. Köln 1982, S. 8, 20, 25–27; Engelhardt 1982 c, S. 51–53, 56–58; Voigt/Sucker 1987, S. 21–25; Hankins 1989, S. 156f.; Carozzi 1989, S. 123–129, 132, 136; Grohan 1990, S. 102–105.

gischen Bildungen sich im Wasser vollzogen hat. Im Urozean, der die Erde vollständig bedeckte, befanden sich seiner Überzeugung nach viele Bildungsstoffe in gelöster Form, chemische Abscheidungen von Mineralien, aus denen die kristallinen Urgesteine in chemischen Prozessen entstanden: Granit, Gneis und andere.²² In seiner frühen entscheidenden Publikation *Kurze Klassifikation und Beschreibung der verschiedenen Gebirgsarten*, bereits 1777 verfaßt, aber erst 1787 veröffentlicht²³, zählt er zu den Urgesteinen auch den Basalt, was er kurz darauf, nach Untersuchungen am Scheibenberg im Erzgebirge korrigierte, womit er den wichtigsten geologischen Wissenschaftsstreit des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts endgültig auslösen sollte, den seit 1780 schwelenden Streit der Neptunisten und Vulkanisten. Da nach Werner das Urmeer nicht belebt war, finden sich in den Urgebirgsarten keine Versteinerungen. Durch schrittweises Sinken des Wasserspiegels, wodurch sich die Atmosphäre der Erde bildete – Werner wußte von den neuen Forschungen von Cavendish, Priestley und Lavoisier, den Verdunstungsprozessen, der Gasförmigkeit der Luft, ihren chemischen Bestandteilen –, ragte der oberste Teil der Urgebirge aus dem Wasser.

Durch Verwitterung kam es zu Ablagerungen, die als mechanische Niederschläge im Meer unter veränderten chemischen Bedingungen sich seitlich an den Urgebirgerhebungen ansetzten. Die sogenannten Flözgebirge entstanden, geschichtete Gesteine in bestimmten gleichförmigen, sich langsam über einen großen Zeitraum bildenden Formationen – den Formationsbegriff übernahm Werner von Füchsel, wie auch den Begriff für die gesamte Gebirgslehre: Geognosie.²⁴ In den Flözgebirgen finden sich erste fossile Überbleibsel; der Ozean, aus dem sie stammten, war also belebt zu denken. Kalke, Sandsteine, Grauwacken u. a. bildeten die Flözgebirge, ihnen wird dann auch ab 1788 der Basalt zugeschlagen. Da Werner den Entstehungsprozeß für kontinuierlich und irreversibel hielt, sah er sich berechtigt, aus seinen Beobachtungen in Sachsen und Thüringen allgemeingültige Schlüsse zu ziehen. Beobachtungen anderer im Harz, in Böhmen, vor allem aber in den Alpen schienen ihn zu bestätigen.

In einer dritten Phase, bei weiterem Absinken des Meeresspiegels, bildeten sich nach Werner die von ihm so genannten aufgeschwemmten Gebirgsarten, nicht

verfestigte, allein mechanisch entstandene Ablagerungen wie Kies, Sand, Ton. Zudem entstehen nach seiner Überzeugung erst in dieser Zeit vulkanische Gesteine, wie Lava oder Bimsstein. Werner gestand ihnen nur sehr lokales Erscheinungsrecht zu, entstanden durch Entzündungen in unterirdischen kohlehaltigen Teilen der Flözgebirge. Damit lehnte er ein durchgängig zu denkendes, tief im Inneren existierendes Erdfeuer ab, dachte allein an punktuelle Brände. Um steilstehende Strata – die nicht durch kontinuierliche Sedimentierung entstanden sein können, weil diese notwendig im sinkenden Wasser sich horizontal ausbilden – erklären zu können, nahm er örtliche Felszusammenbrüche an. Letztlich bestätigten für ihn diese Ausnahmen die Regel.

Goethe kam früh in Kontakt mit Werners Forschungen und Überzeugungen. Werner hatte, kaum 24jährig, um 1774 eine kleine Schrift *Von den äußerlichen Kennzeichen der Fossilien*²⁵ vorgelegt, eine höchst einflußreiche Systematik der Mineralogie. So wurde ihm 1774 die Lehrtätigkeit an der Bergakademie in Freiberg angetragen, auch hier war sein Erfolg unmittelbar. Seit seinem Regierungsantritt 1775 verfolgte Herzog Karl August die Wiederaufnahme des Bergbaus in Ilmenau. 1777 wurde Goethe Leiter der Kommission für Bergwerksangelegenheiten. In Hinblick auf die Leitung in Ilmenau hatte Karl August auf Goethes Veranlassung hin bereits 1776 Johann Carl Wilhelm Voigt zur Ausbildung an die Bergakademie in Freiberg zu Werner geschickt. Goethe selbst machte im Winter 1777 seine erste Harzreise, doch noch auf der 1779 mit Karl August unternommenen Schweizreise bleibt, trotz allem Interesse, seine Sprache in geologischen Dingen vorwissenschaftlich. Erst als Voigt 1780 nach ausführlichen Studien aus Freiberg zurückkehrte, er ihm Werners System und Begrifflichkeit vermittelte, begann Goethe mit einer genaueren Lektüre der einschlägigen Literatur. Juli 1780 erwarb er Werners Mineralienkunde von 1774 und das Lehrbuch des Schweden Axel F. von Cronstedt, dessen ersten Band Werner 1780 neu herausgegeben hatte. Voigt ordnete ihm seine Gesteinssammlung nach Wernerschen Prinzipien. Goethe las aus Buffons *Histoire naturelle* das Supplement *Des Époques de la Nature* von 1778, Saussures ersten Band seiner *Voyages dans des Alpes* von 1779, auch auf Voigts Rat hin Werners Quellen Füchsel und Lehmann.

22 Engelhardt 1979, S. 70; Engelhardt 1982 c, S. 52.

23 Werner 1787.

24 Engelhardt 1982 a, S. 29; Engelhardt 1982 b, S. 184;

Guntau 1984, S. 65–67; Grohan 1990, S. 102.

25 Werner 1774.

Bei Füchsel fand er eine erste geologische Karte Thüringens mit Beschreibungen der Formationen, aus denen Goethe einen handschriftlichen Auszug machte, und prompt gab er Voigt den Auftrag, eine mineralogische Geographie der Herzoglich-Weimar-Eisenachsen Lande zu liefern. Das Resultat der Reise bei dem sehr selbständig denkenden Voigt war nun allerdings seine felsenfeste (wenn man in diesem Zusammenhang so sagen darf) Überzeugung, daß Basalt vulkanischen Ursprungs sei. Damit mußte er »once and for all« in Opposition zu Werner geraten. In seinen *Mineralogischen Beschreibungen* von 1783 erkannte Voigt auch die Rhön als vulkanisch, was von französischer Seite etwa schon längst (Nicolas Desmarest, 1763) für die Auvergne belegt worden war. Der säulenförmige Basalt wurde als von der Lava herrührend begriffen.²⁶

Goethe wußte dieses durchaus, er hatte 1781 Faujas de Saint Fondes großartige Publikation von 1778 zu erloschenen Vulkanen der Auvergne erworben. 1787 wurde in der Schweiz die Preisfrage ausgeschrieben: »Was ist Basalt? ist er vulkanisch oder ist er nicht vulkanisch?« Zwei eingereichte Schriften stachen hervor: die neptunische Begründung eines anderen Werner-Schülers und Voigts vulkanische Basalt-Erklärung. Daraufhin publizierte Werner im Oktober 1778 seine Beobachtungen zum Scheibenberger Hügel und seine Bemerkung über die Entstehung des Basalts. Voigt antwortete einen Monat später mit einer »Berichtigung«. Schon der Begriff mußte Werner verletzen, der gleich wieder zum Gegenangriff schritt. Der Streit entbrannte in seiner ganzen Stärke. Goethe versuchte 1790 die Gemüter zu beruhigen mit seiner vermittelnden fragmentarischen Abhandlung *Vergleichs-Vorschläge der Vulkanier und Neptunier über die Entstehung des Basalts zu vereinigen*.²⁷

Noch mochte es scheinen, als habe Werner mit seinen Getreuen die Oberhand. Doch schrittweise, nach sorgfältigen Prüfungen, wandten sich auch seine berühmtesten Schüler von ihm ab. Leopold von Buch studierte selbst die Auvergne und veröffentlichte seine Ergebnisse 1802. Und spätestens 1805, als von Buch und Alexander von Humboldt gemeinsam einen Vesuvausbruch erlebten und den Berg mehrfach bestiegen, war für beide der vulkanische Ursprung des Basaltes ausgemacht.²⁸ Goethe sah all dies, doch mochte er von seiner Wernerschen Grundüberzeugung zumindest nicht gänzlich lassen. 1819, nicht lange

nach Werners Tod, publizierte er etwas resignierend *Eines verjährten Neptunisten Schlussbekenntnis*.²⁹ Für ihn war und blieb der Vulkanismus ein unangenehmes, revolutionäres Modell, und der evolutinäre Neptunismus war ihm nicht nur sympathischer, sondern entsprach seinem gesamten Weltbild in politischer, wie naturwissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht sehr viel eher.³⁰

Wenn er 1784 über das Urgestein Granit, »die Grundfeste unserer Erde«, schreibt, dann scheint ihm zwar die Entstehungsweise nicht ausgemacht, doch kann er den folgenden Bildungsprozeß der Erde nur von diesem »festen Boden der Urwelt« aus denken, wie Werner zudem als einen kontinuierlichen, unumkehrbaren Aufbauprozeß mit einer logischen, zum Teil metamorphotisch zu denkenden Abfolge.³¹ Huttons wenige Jahre später publizierte Annahme der Möglichkeit einer Bildung von Granit selbst noch in der Gegenwart³² mußte sein Weltbild erschüttern, und so wies er derartige Erkenntnisse, so lange er nur konnte, von sich, wollte er nicht »die liebe Welt/ Geognostisch (...) auf den Kopf gestellt«³³ sehen, was ihn auch noch in *Faust II* umtrieb.³⁴

Auf der dritten Harzreise, auf der er ein »Geognostisches Tagebuch« führte und systematisch Steine zusammentrug, machen seine eigenen Zeichnungen, vor allem aber die des eigens engagierten Direktors der Weimarer Zeichenschule, Georg Melchior Kraus, der ihm Granit- oder Feuersteinfelsen zeichnete, deutlich, daß es ihm auf die Hervorhebung dessen ankam, was er Kristallisation nannte, den Bildungsprozeß im Wasser. Goethe hatte keine klaren Vorstellungen vom Kristallisationsprozeß selbst, entscheidend war das Resultat, das sich in regelmäßiger Bildung äußerte, vor allem würfel- oder blockförmig. Kraus' eindrucksvolle Zeichnung des Wernigeröder Feuersteins (Kat. 328) konnte ihm als Beleg für seine Überzeugungen dienen. Feuerstein besteht aus Quarz, Quarz ist auch Bestandteil des Granit, die Kubusform des Gesteins verweist – nach Goethe – auf ursprüngliche Kristallisationen. Die Gesetzmäßigkeit der Bildung im Rahmen des Wernerschen Modells scheint bestätigt. Auf diesem Wege kam Goethe auch zur Beobachtung der regelmäßigen Felsklüftung. Später hätte ihm der Feuerstein selbst als Beleg für seine Eiszeitthese dienen können.³⁵

Den entscheidenden Vorstoß gegen die Neptunisten hatte bereits Buffon unternommen. In seiner Naturge-

26 Zu Voigt und seinem Verhältnis zu Goethe am wichtigsten: Engelhardt 1982 b, S. 180–188; s. auch Kat. Köln 1982, S. 26f., und Prescher 1978, S. 25, 93–96.

27 Zum Basaltstreit vor allem: Guntau 1984, S. 81–85; ferner Krätz 1992, S. 60–62; LA I/2, S. 37.

28 Adams 1938, S. 229–237; Beck 1959/I, S. 22–24; Wells 1964–65, S. 112–116; Trümpy 1968, S. 15–18; Engelhardt 1982 a, S. 33; Guntau 1984, S. 84.

29 LA I/1, S. 181–191.

30 Zum Zusammenhang von naturwissenschaftlicher und politischer Sicht bei Goethe vor allem zuletzt: Kurse 1988; zum Verhältnis von politischer und künstlerischer Sicht vor allem Borchmeyer 1977, im Zusammenhang mit Goethes Polaritätsdenken immer noch: Müllensiepen 1930.

31 HA XIII, S. 254, 255.

32 Lit. zu Hutton: Adams 1938, S. 239–244; Trümpy 1968, S. 28; Engelhardt 1979, S. 66–68; Engelhardt 1982 a, S. 34–36; Engelhardt 1982 c, S. 53–57; Grohan 1990, S. 111–121.

33 Trümpy 1968, S. 30 (Zahme Xenien).

34 HA III, S. 305 (Z. 10089f.).

35 Wells 1964–65, S. 95–97; Engelhardt 1982 b, S. 194; Kraus-Zeichnungen: LA I/2, Tafel 7–10, 24, 26, 28. Zum Kristallisationsprozeß ferner: Magnus 1949, S. 207; Trümpy 1968, S. 12; Voigt/Sucker 1987, S. 25; Fink 1991, S. 16–18. Zur Eiszeitthese: HA XIII, S. 283, 287, 296–299, 302; vgl. »Epimenides Erwachen«: HA V, S. 388; Wells 1964–65, S. 120f.; Trümpy 1968, S. 33; Kat Köln 1982, S. 33f. Zur Felsklüftung: Prescher 1978, S. 164.

schichte von 1746 noch überzeugter Neptunist, wechselte er 1778 mit seinen *Epoques de la nature* ins Lager der Plutonisten. Sein im folgenden – trotz aller Versuche – nicht zu widerlegendes Argument, an dem sich etwa auch Goethe abarbeitete, lautete: Bereits die erste Kategorie der Berge ist feurigen Ursprungs, Resultat von Erstarrung. So erklärte er bereits den Basalt zu einem vulkanischen Gestein. Nun blieb Buffon, besonders in der Formulierung seiner sieben Erdepochen, höchst spekulativ – was auch kritisiert wurde.³⁶ Grundsätzlicher und anders geartet waren die Vorstöße, die James Hutton in den 1790er Jahren unternahm, von größtem Einfluß in der popularisierten Form seines Schülers John Playfair von 1805.³⁷ Er sah zwar auch den Granit als plutonisch an, hielt aber – und seine Felduntersuchungen bestätigten ihm dies – die Bildung des Granits zu verschiedenen Zeiten für möglich, selbst in der Gegenwart noch. Er war auf der Suche nach Bildungsgesetzen, nicht nach einer absoluten Chronologie. Von ihm stammt der berühmte Satz, der ihn notwendig kirchlichen Anfeindungen aussetzte: »We find no sign of a beginning – no prospect of an end.« Das war ein Angriff auf die Schöpfungslehre und alle biblische teleologische Vorstellung. Ferner nahm Hutton fortwährende Revolutionen in der Erdgeschichte an und wendete sich grundsätzlich gegen die Vorstellung, alles Gestein sei aus dem Wasser entstanden.³⁸

Die Neptunisten hatten zur Erklärung der Gesteinsbildungen zu mühsamen Konstruktionen Zuflucht nehmen müssen. Sie gingen nicht nur von der Sediementierung, also bloßer Ablagerung aus, sondern mußten, um die komplexen Gesteinsbildungen rechtefertigen zu können, chemische Substanzen im Wasser, insbesondere im Urozean, annehmen, die bestimmte Bildungsprozesse auslösten. So sehr das Gebäude wackelte, es konnte sich deshalb so lange halten, weil die Plutonisten über die Vorgänge im Erdinneren nur spekulieren konnten. Doch die fortschreitenden Untersuchungen in vulkanischen Regionen, die unumgehbare Einsicht, daß Basalt vulkanischen Ursprungs ist und mit der Lava identisch, schließlich die Möglichkeit, Basalt im Feuer wieder aufzulösen, quasi zu fließender Lava zurückzuverwandeln, ließ selbst die überzeugtesten Schüler von Werner, wie Humboldt und Leopold von Buch, zu Vulkanisten werden, wie Goethe sich schmerzlich eingestehen mußte. Die Theo-

logen und dem Glauben verpflichtete Geologen leisteten zum Teil verzweifelte Rückzugsgefechte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, wie etwa der hochbedeutende Geograph Ritter. Bei anderen, wie Carl Gustav Carus, wird der Schöpfungsbericht zwar durchaus noch bemüht, aber nicht mehr allegorisch, sondern allein noch metaphorisch. Die Schöpfungsgeschichte wird zum literarischen Bild, die Ästhetisierung der Vorstellung tritt an die Stelle zuvor bemühter Glaubenswahrheit.³⁹

II.

Auf seiner zweiten Schweizreise von 1779, mit der Goethes geologisches Interesse recht eigentlich erst beginnt, langte Goethe Mitte Oktober mit Karl August von Weimar in Bern an. Den Weg durchs Berner Oberland hat er mit Hilfe der *Kurzen Anleitung* des Berner Pfarrers Jakob Samuel Wytttenbach gemacht, der eine Reihe von frühen Schweiz- und vor allem Alpenführern geschrieben hat, zudem ein großer Gesteinsammler war. Goethe suchte ihn sofort auf, unterhielt sich höchst animiert drei Stunden mit ihm, über die Gesteinssammlung gebeugt.⁴⁰ Doch bei Wytttenbach hätte er auch zweierlei sehen können, wovon er nicht berichtet: Wytttenbachs Ölskizzensammlung des Alpen- und Gletschermalers Caspar Wolf und eine Publikation des Verlegers Wagner, Herbst 1777 ausgeliefert, wenn auch 1776 datiert, unter dem Titel *Merkwürdige Prospekte*. Sie enthält mehreres: ein Vorwort des alten Haller, dessen jugendliches Alpengedicht von 1732 zuerst zur schrittweisen Umwertung der Alpen im Bewußtsein der Öffentlichkeit, zu ihrer ästhetischen Entdeckung geführt hatte, ferner einen Text von Wytttenbach mit dem Titel *Beschreibung einer Reise, die im Jahre 1776 durch einen Theil der Bernischen Alpen gemacht worden*. Diese Reise hatte Wytttenbach zusammen mit dem Verleger Wagner und vor allem dem Maler Caspar Wolf unternommen. Wagner, ebenfalls geologisch beschlagen, und Wytttenbach hatten Wolf eine geologische Sicht auf die Gletscherwelt vermittelt, waren mit ihm an Orte und in Höhen gegangen, wo nie zuvor ein Maler gemalt hatte. Sie hatten dort geologische Untersuchungen vorgenommen, während Wolf seine Ölskizzen malte oder zumindest Zeichnungen anfertigte. Wagner und Wolf hatten seit 1773 systematisch derartige Reisen unternommen. Ziel war eine große malerische Aufnahme der Hochalpen.

36 Zu Buffons Entwicklungsvorstellung: Trümpy 1968, S. 8 f.; Engelhardt 1979, S. 63; Engelhardt 1982 a, S. 24 f., 27 f.; Engelhardt 1982 b, S. 199 f.; Engelhardt 1982 c, S. 46–50; Grohan 1990, S. 88–93.

37 Zu Hutton s. Anm. 32; Playfair 1822/I.

38 Hutton 1788/I, S. 296, 304; Adams 1938, S. 243.

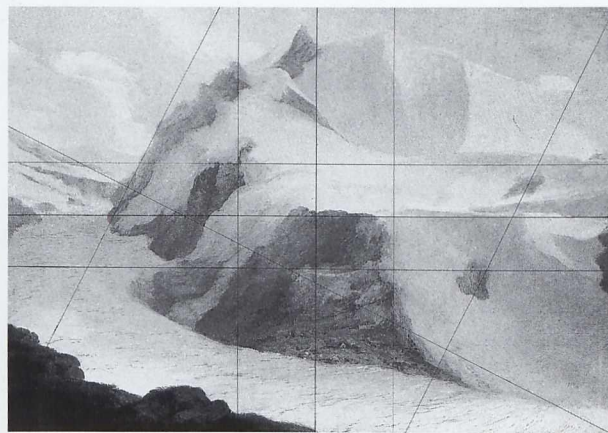
39 S. etwa Buckland 1836; Deluc 1809, S. 4: »Es können gewiß keine Schlußfolgerungen aus den Naturwissenschaften für den Menschen wichtiger sein als diejenigen, die die Genesis betreffen«, s. dazu Engelhardt 1979, S. 63f. Weitere Literatur: Playfair 1822/I, S. 136f., 467; Carus 1841, S. 117; Quenstedt 1856; Beck 1959/I, S. 41f.; Büttner 1973; Beck 1979, S. 121; Engelhardt 1981, S. 106; Engelhardt 1982 a, S. 43 Anm. 63 (mit Lit.); Hankins 1989, S. 155.

40 Raeber 1979, S. 61. S. auch Bohnenblust 1932, S. 33, 36; Kat. Bern 1991, S. 396.

Abb. 3
Caspar Wolf, Blick von der Bänisegg über den Unteren Grindelwaldgletscher auf das Fiescherhornmassiv, 1776/77. Museum Stiftung Oskar Reinhart Winterthur



Abb. 4
Konstruktionszeichnung zu Abb. 74 nach dem Goldenen Schnitt



Nach den genannten Texten folgen in den *Merkwürdigen Prospekten* zehn Stichwiedergaben nach Gemälden Wolfs. Von 1773–76 hatte Wolf bereits 155 Bilder für den Verleger gemalt, weitere folgten. Bis Frühsommer 1779 war diese Galerie im Hause Wagner in Bern öffentlich ausgestellt, dann ging sie nach Paris, wo Wagner sich durch Ausstellung der Bilder und Verkauf von Reproduktionen in einem eigens gemieteten Stadtpalais verlegerische Erfolge versprach. Er sah sich getäuscht, die Serie verschwand später für lange Zeit in holländischem Privatbesitz und wurde vollständig vergessen. Offenbar war sie in ihrer Modernität der Zeit zu weit voraus.⁴¹

Man wüßte gern, wie Goethe reagiert hätte, wenn er sie noch in Bern hätte sehen können. Skizzen, wie sie bei Wytttenbach hingen, mochte er nicht, wie vielfach überliefert ist.⁴² Neugierig wird er allerdings auch nicht gewesen sein, denn Johann Georg Meusel, der die Bilder gerade noch in Bern sehen konnte, hatte in seinen weit gelesenen *Miscellaneen* im ersten Heft 1779 einen völligen Verriß geschrieben: keine Landschaft erhebe sich über das Mittelmäßige.⁴³ Es steht zu fürchten, Goethe könnte es auch so gesehen haben, denn die Bilder waren, wenn man so will, zumindest für ein klassisch geschultes Auge, gegenstandslos. Menschen, wenn sie überhaupt ihr Vorkommen hatten, waren winzig klein am unteren Rand der Bilder zu sehen, und dahinter erstreckten sich in kahler Großartigkeit Felswände, blauschimmernde Gletscher, Schneeberge, wilde Felszacken in nie gesehener Farbigkeit. Keine geläufigen pittoresken Prospekte mit Sennerinnenstaffage und muhenden Kühen, sondern kaltes Gebirge.

Der Blick von der Bänisegg über den Unteren Grindelwaldgletscher auf das Fiescherhornmassiv (Abb. 3) von 1776/77 gehört zu den grandiosesten Darstellungen.⁴⁴ Nun könnte man, wollte man nicht wie Wytttenbach, der als erster den berühmten eislosen Fleck mitten im Gletscher richtig deutete, bloß geologisch schauen, sich kunsthistorisch behelfen, indem man, wie Fürst Pückler-Muskau 1808 angesichts des Rhône-gletschers, die Kategorie des Sublimen bemüht. Fürst Pückler schrieb: »Kaum würde die schaffende Phantasie etwas so majestätisch schauerhaft Großes erreichen, als hier die Natur in ihrer einsamen Werkstatt von ewigem Schweigen umgeben aufgestellt hat; (...) totenähnliche Stille (...) nichts bewegt sich, als die geheimnisvoll vorüberziehenden Wolken.«⁴⁵

Doch beides, das geologische wie das ästhetik-theoretische Verständnismodell, reicht nicht hin, um zu erklären, wie der Künstler dieses gestaltlos Chaotische gestaltet hat. Seltsamerweise hat sich die Kunstgeschichte dies nie gefragt, dabei springt Wolfs besondere Form ins Auge und ist von seltener Rigidität. Wolf bemüht, und zwar auf allen seinen Alpendarstellungen, ein gänzlich abstraktes Konstruktionsgerüst von allergrößter Strenge und Folgerichtigkeit, er nutzt das Raster des Goldenen Schnitts in all seinen Möglichkeiten, ja bis in die Konstruktionslinien dieses Maßsystems hinein. Vorsichtig betont er zudem jeweils die senkrechte und waagerechte Mittelachse, was in klassischer Tradition gänzlich verpönt ist, weil eine derartige Betonung zu einer fixierenden Stillstellung alles Gezeigten tendiert. Doch werden die ästhetischen Möglichkeiten der Mittelachsenbetonung gerade zu dieser Zeit im entstehenden internationalen Neoklas-

⁴¹ Raeber 1979, S. 57–84, 341–44, 358–67; Schaller 1990, S. 93–96; Kat. Bern 1991, S. 406, 412f.

⁴² Spätes Zeugnis: PA XLIII, S. 126.

⁴³ Meusel 1779, S. 27, zit. bei Raeber 1979, S. 66.

⁴⁴ Kat. Berlin 1993, Kat. Nr. 8; Zümbühl 1980, S. 31 ff.

⁴⁵ Zit. bei Seitz 1987, S. 142 und Kat. Berlin 1993, S. 26.

sizismus entdeckt. Beim *Blick auf das Fiescherhornmassiv* (Abb. 4) verläuft die linke senkrechte Achse des Goldenen Schnitts durch die linke Bergspitze, den rechtwinkligen Einschnitt in den oberen Gletscher und endet im Vordergrund an dem Punkt, an dem brauner Fels und Gras aneinanderstoßen; die rechte senkrechte Achse des Goldenen Schnitts, häufig die wichtigste ästhetische Linie eines Bildes, geht durch den rechten reinen Eisgipfel, folgt seinem senkrechten Abfall, trifft exakt in der mittleren Höhe auf die Kerbe zwischen freiem Fels und rechter Gletscherwand und verläuft mit ihr. Die obere waagerechte Verlaufslinie des Goldenen Schnitts ist etwas schwächer betont, die untere Schnittlinie ebenfalls. Die senkrechte Mittelachse verläuft von der Einkerbung neben dem Hauptgipfel über die kleine Einkerbung des freien mittleren Felsens bis zum exakten Ende des braun-grünlichen Vordergrundkeils. Die entsprechende Waagerechte ist überraschend stark wirksam. Sie verläuft vom waagerechten Gletscherbeginn über den oberen Rand des mittleren freien Felsens und die folgende deutliche Gletscherkante bis zum rechten Bildrand.

Je nach Motiv nutzt Wolf diese ästhetisch wirksamen Konstruktionslinien anders, entscheidend ist jedoch, daß er sie all seinen Kompositionen auf diese oder jene Weise zugrundelegt. So nutzt er beim *Staubbachfall im Lauterbrunnental* (Kat. 177), den natürlich auch Goethe besucht hat, gar den absoluten Bildmittelpunkt: er ist durch die Einkerbung in der steilen Felswand, die sich deutlich vor dem verhangenen Himmel abzeichnet, markiert. Beim *Geltenschuß im Lauenental* (Kat. 176) verläuft die Mittelsenkrechte durch den sich am schmalen Himmelsstreifen zeigenden Bergeinschnitt und den Wasserfall, während die obere waagerechte Linie des Goldenen Schnittes am linken Bildrand mit dem Ansatz des dunkleren abfallenden Hügelprofils übereinstimmt und rechts auf der entsprechenden Kuppe mit Tanne verläuft.

Am eindrucklichsten ist das Gerüst der Darstellung des *Rhônegletschers von Gletsch aus gesehen* (Kat. 183) von 1778 zugrundegelegt. Dessen kahle Großartigkeit hat Naturforscher wie Maler immer wieder fasziniert. Wolf läßt die berühmte Gletscherzunge, die sogenannte Eisbärenatze, die volle Bildbreite einnehmen. Der absolute Bildmittelpunkt ist dort zu suchen, wo Tatze und rechter Rand des oberen abfallenden Gletscherteils in einem Winkel aufeinander-

stoßen. Die waagerechte Mittelachse verläuft auf dem Tatzenrücken. Die obere Waagerechte des Goldenen Schnittes wird durch den Felswinkel am linken Rand des oberen Gletschers, die rechte Senkrechte des Goldenen Schnittes nicht nur durch den von rechts gesehenen zweiten Fingereinschnitt der Tatze, sondern auch durch den Rand des beleuchteten Teils auf dem Talgrund betont.

Derartige Beobachtungen ließen sich beinahe beliebig fortführen. Selbst die Darstellung *Eine Jura-Höhle (Inneres der Bärenhöhle bei Welschenrohr)* (Kat. 182), ebenfalls von 1778, verzichtet nicht auf eine entsprechende Bildordnung. Die durchaus als ordnungslos und in ihren Öffnungen und Erstreckungen als zufällig zu erfahrende Höhle wird absolut auf den Ort des Malers auf der Mittelsenkrechten bezogen: er verfügt aneignend die Ordnung. Doch damit nicht genug, die obere Waagerechte des Goldenen Schnittes verläuft durch den Kopf des Zeichners, die linke Senkrechte dieses Maßsystems markiert die Ecke des fallenden Felsens, auf dem er steht, und so fort.

So läßt sich zusammenfassend in einem Satz sagen, daß der Künstler im Grunde genommen nichts anderes tut als der Geologe, jeder auf seinem Gebiet: er gibt dem Ungeordneten eine Ordnung, dem Gesetzlosen ein Gesetz. Goethe hat dies noch und noch als Ziel aller Wissenschaft und Kunst gesehen. Nur zwei Hinweise von vielen möglichen. Ein Zitat aus den Schriften zur Witterungslehre: »Wie sehr mir die Formung des Formlosen, ein gesetzlicher Gestaltenwechsel des Unbegrenzten erwünscht sein mußte, folgt aus meinem ganzen Bestreben in Wissenschaft und Kunst.«⁴⁶ Sehr tief sinnig und nah an unserem Gegenstand ist Goethes folgende Reaktion. Auf der Schweizreise erreichte ihn im Oktober die Nachricht vom Tode der Weimarer Schauspielerin Christiane Becker. Auf ihren Tod dichtete er unmittelbar sein *Euphrosyne*-Gedicht. An Böttiger schrieb er, die Nachricht habe ihn »in den formlosen Gebirgen« erreicht und er wünschte, daß ihm etwas zu ihrem Angedenken gelinge. Das Gedicht verschränkt Bergerfahrung und Totengedenken, beides, das, wie es heißt, »graue Geklüft« und die entschwindende, sich im Unendlichen auflösende Gestalt der Toten hält er fest durch dichterische Formgebung.⁴⁷ Auch Goethe setzt wie Wolf die ästhetische Ordnung gegen die Erfahrung vom Grauen des Ungeordneten, wie es in *Epimenides Erwachen* heißt.⁴⁸

46 HA XIII, S. 304.

47 HA I, S. 190, Kommentar S. 607–611.

48 HA V, S. 384.

Selbst wenn Goethe in Wyttenbachs Wohnung die Besonderheit von Wolfs Alpenaneignung nicht erkennen konnte, weil der ästhetische Ordnungsversuch der gestaltlosen Erfahrung ihm Form und Inhalt bei seinem klassischen Bildbegriff zu weit auseinanderklaffen ließ, so mag doch, vermittelt durch eigene Erfahrung und naturwissenschaftliche Erkenntnis, die Wahrnehmung von Wolfs ungewöhnlicher Farbauffassung eine Langzeitwirkung bei ihm gehabt haben. Um diese auszulösen, dafür war allerdings noch eine andere Schweizer Begegnung vonnöten. Nach einer Wanderung durchs Berner Oberland und dem Besuch von Lausanne kamen Goethe und Karl August am 27. Oktober 1779 nach Genf, um dort eine Woche zu bleiben. Wieder besuchte Goethe die Geologen, zuerst den einen der in Genf verbliebenen Brüder Deluc, Guillaume Antoine, und ließ sich dessen mineralogische Sammlung zeigen⁴⁹, dann Horace Bénédicte de Saussure. Die Literatur beschränkt sich zumeist, gemäß dem am 2. November begonnenen und am 10. vollendeten Brief an Charlotte von Stein, darauf zu referieren, Goethe habe den erfahrenen Alpenforscher, den er auf seinem Landgut aufsuchte, allein nach den Wegemöglichkeiten durch das Savoyer Eisgebirge gefragt. Da das Jahr weit fortgeschritten war, hatte man Goethe und Karl August vor der Wanderung gewarnt, Saussure ermunterte die Reisenden, gab Empfehlungen für die Route und verwies auf die alpinen bzw. geologischen Sehenswürdigkeiten.⁵⁰ Nun hat Wolf von Engelhardt darauf hingewiesen, daß Saussure gerade den ersten Band seines großen Alpenwerkes abgeschlossen hatte, die Vorrede ist 28. November 1779 datiert.⁵¹ Es scheint ausgeschlossen, daß Goethe und Saussure nicht über diese auf vier Bände angelegte Arbeit gesprochen haben. Kaum war Goethe nämlich nach der Schweizreise wieder in Weimar, bestellte er den gerade erschienenen ersten Band der *Voyages*, suchte die ihn besonders interessierenden geologischen Passagen heraus und ließ sie von Voigt übersetzen. Die Übersetzung schickte er dem Berghauptmann F. W. H. von Trebra, den er 1783 auf der zweiten Harzreise besuchen sollte und dessen geologisches Urteil er sehr schätzte.⁵² Der Grund für die Übersetzung: von Trebra verstand kein Französisch, wie aus seinem Briefwechsel mit dem sizilianischen Geologen Cavaliere Giuseppe Gioèni, den Goethe auf der Italienischen Reise in Catania besuchen sollte, hervorgeht.⁵³

Der Berghauptmann kommentierte die Auszüge für Goethe. Sie hatten seine Neptunische Grundüberzeugung sehr gestärkt. Goethes Granitauffassung, die These von der Kristallisation, die Vorstellung von der Schichtenabfolge und ihrer Neigung, auch von der Abfolge der Bergketten – all dies sah Goethe durch Saussure bestätigt und vertieft, auch die Illustrationen entsprachen seinem strukturellen Denken.⁵⁴ Auch daß Saussure nicht nur Sedimentbildung annahm, sondern durchaus auch von unterirdischen Auffaltungskräften ausging, kam Goethes Vermittlungsposition im Neptunisten- und Vulkanisten-Streit entgegen.⁵⁵ Es sei die Vermutung geäußert, daß Goethe auf die eine oder andere Weise an der weiteren Geschichte von Saussures großem Werk seinen Anteil hatte. Die französische Edition der vier Bände zog sich bis zu Saussures Tod 1796 hin. Die deutsche Übersetzung jedoch erschien in den beiden ersten Teilen 1781, der dritte kam 1787 heraus, und abgeschlossen war das Werk bereits 1788 mit dem vierten Teil.⁵⁶ Alle Bände erschienen in Leipzig, Übersetzer war Goethes Berner Gastgeber Samuel Wyttenbach.

Goethe ist in der Folgezeit häufiger auf Saussures Alpenforschungen zurückgekommen. In unserem Zusammenhang am interessantesten ist ein längeres Saussure-Zitat aus dessen Beschreibung der Montblanc-Besteigung von 1787 in Goethes *Farbenlehre*, Erste Abteilung, *Physiologische Farben*, Kapitel 6, *Farbige Schatten*, Paragraph 74. Saussure berichtet davon, daß er im Gebirge die Schatten nie dunkelblau wie in der Ebene gefunden habe: »Wir sahen sie im Gegenteil von neunundfünfzigmal, einmal gelblich, sechsmal blaßbläulich, achtzehnmal farbenlos oder schwarz und vierunddreißigmal blaßviolett.«⁵⁷ Im geschichtlichen Teil der Farbenlehre in Zusammenhang mit seinen Prismen-Untersuchungen weiß Goethe zudem zu berichten, daß Saussure für seine Aufzeichnungen einen sogenannten Kyanometer benutzt habe, eine ringförmige Blauskala in verschiedenen Abstufungen zur Vergleichung verschiedener Blautöne in der Natur. Goethe vermerkt in diesem Zusammenhang ausdrücklich, daß die Kunst ihm hier nicht helfen können.⁵⁸ Hätte er die Galerie der fast 200 Bilder von Wolf 1779 noch in Bern sehen können, vielleicht wäre ihm Wolfs verblüffende Palette in den Blauschatten aufgefallen, Blaßblau und vor allem Blaßviolett hätte er in Hülle und Fülle beob-

49 Bohnenblust 1932, S. 42.

50 HA Briefe/I, S. 281–283, s. ferner S. 280 und VA /XVI, S. 238.

51 Engelhardt 1982 b, S. 177.

52 Engelhardt 1982 b, S. 182.

53 Fechtner 1988, S. 399 (Brief von Trebras an Gioèni, 28. Mai 1788).

54 Engelhardt 1982 b, S. 182–184.

55 Carozzi 1989, S. 129.

56 Saussure 1781–88.

57 HA XIII, S. 347.

58 HA XIV, S. 258; im folgenden stellt Goethe seinen Farben-»Apparat« vor, vgl. hierzu auch Carus 1841, S. 242, zur Erstellung des Himmelblau mit Hilfe von Goethes Kästchen.

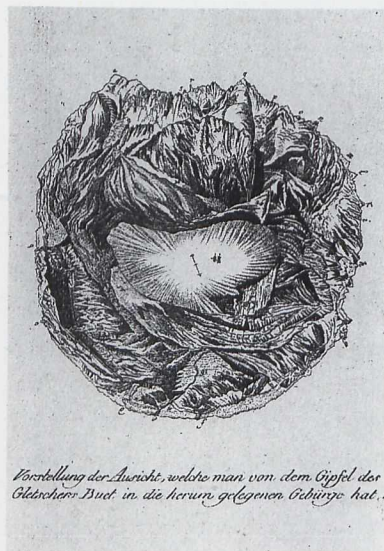


Abb. 5
Horacius Benedictus von Saussure, Reisen durch die Alpen, Bd. 2, Leipzig 1781: Panorama vom Gletscher Buet aus

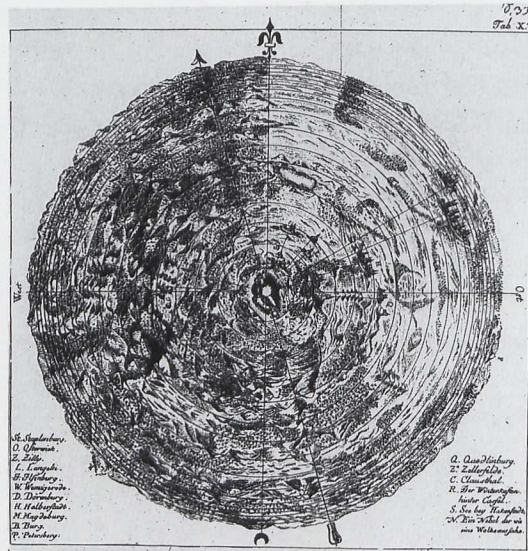


Abb. 6
Johann Elias Silberschlag, Physikalisch-mathematische Beschreibung des Brockenbergs. In: Beschäftigungen der Berlinischen Gesellschaft naturforschender Freunde, Bd. 4, 1779, Tafel X: Panorama vom Brocken aus

achten können. Und in den Savoyer Alpen hätte er Differenzierteres beobachten können als: »die blauen Spalten glänzten gar schön hervor.«⁵⁹ Auch die Regenbogenbeobachtungen an stäubenden Wasserfällen hätte er schon bei Wolf finden können.⁶⁰

Daß der geologische Blick auf die Berge nach neuen künstlerischen Aneignungsformen verlangte, kann auch eine Illustration in Saussures zweitem Band des Alpenwerkes lehren. Dort findet sich ein Alpenrundblick, ein »vue circulaire« in der Art der Orientierungspläne der bald darauf in Mode kommenden Panoramen, aufgenommen vom Gipfel des Gletschers Buet, gezeichnet von Marc Théodore Bourrit nach Anweisung von Saussure (Abb. 5), der berichtet, diese Idee sei ihm 1776 gekommen. Er geht von einem Horizontalzirkel aus, läßt die Berge entsprechend darunter und darüber mit Hilfe eines Graphometers zeichnen.⁶¹ In der deutschen Übersetzung von Saussures zweitem Band von 1781 merkt der Übersetzer Wyttenbach hierzu an, nach etwa dieser Methode habe Herr Silberschlag den Brocken gemalt.⁶² In der Tat: im vierten Band der *Beschäftigungen der Berlinischen Gesellschaft naturforschender Freunde* von 1779 findet sich in Johann Elias Silberschlags *Physikalisch-mathematischer Beschreibung des Brockenbergs* als Tafel X (Abb. 6) ein Rundbild, das die Aufnahme vom Brocken-Haus in alle Richtungen über mehr als siebzehneinhalb deutsche Meilen ermöglicht. Magdeburg oder noch der Petersberg und der Winterkasten hinter Kassel kommen in den Blick. Auch Silberschlag entwickelte

wie Saussure ein Verfahren zur Bestimmung der Höhe über dem Meer.⁶³ Kurz und gut: auch ihm geht es um eine mathematisch und naturwissenschaftlich fundierte Ordnung der Dinge, die der Vergewisserung des eigenen Standpunktes, aber auch der eigenen Existenz gegenüber der Welt dient. Welterfahrung ist hier ausdrücklich Selbsterfahrung. Für die Künstler konnte die naturwissenschaftliche Vergewisserung nicht ausreichen, da sie eine allein abstrakte Bestimmung darstellte, sie forderten wie Wolf eine ästhetische, sinnlich wirksame und damit den Betrachter betreffende Vergewisserung. Die Synthese aus beidem versuchte die geognostische Landschaft.

III.

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, das spiegelt auch die Entwicklung seiner Landschaftsbriefe wieder, begann Carl Gustav Carus, sich vom dominanten Einfluß des romantischen Subjektivismus seines Freundes Caspar David Friedrich zu lösen und sich Goethes Forderung nach objektiver Gestalthaftigkeit anzunähern.⁶⁴ Erstes programmatisches Zeugnis dieser Wendung ist die 1820 datierte und von Carus selbst so genannte *Geognostische Landschaft* (Kat. 342), die die Katzenköpfe bei Zittau darstellt, die er auf der Rückreise der für ihn und seine Neuorientierung zentralen Riesengebirgswanderung besichtigt und gezeichnet hatte. Diese kahle Bergkuppe aus säulenförmigem Basalt, dunkel, schroffkantig und rau, wie Carus schreibt, und schiefgeneigten Orgelpfeifen vergleichbar⁶⁵, gefiel Goethe in dieser düsteren Fassung der urtümlichen Gesteinsbildung durchaus. Er urteilte in gewohnt abgeklärter Weise über das Bild: »Das Gestein und dessen eigentümlicher Charakter ist vortrefflich mit lobenswerter Wahrheit dargestellt, so in Hinsicht auf Gestalt wie auf Behandlung und Farbe.«⁶⁶ Die Aufnahme in verdecktem Gegenlicht, das die gesamte Bergformation in Schatten legt, und die einsamen winzigen Vögel, die die Kuppe umkreisen, steigern den Charakter urtümlicher Unzugänglichkeit, insofern vermischen sich bei diesem Bild Geologisches, geologische Interpretation und romantische Sicht durchaus. Goethe sah nur das Charaktermäßige, in dem, nach seiner Vorstellung, Empirisches und Ideales in typenmäßiger Durchdringung sich finden sollten.

Vierzehn Jahre später stellte Carus die *Fingalshöhle auf der Insel Staffa* (Kat. 340) dar, die erst 1773 ent-

⁵⁹ VA XVI, S. 247.

⁶⁰ VA XVI, S. 257; Bohnenblust 1932, S. 48, vgl. S. 60, 61; Wolfs Bilder mit Regenbogen: Raeber 1979, Werkverzeichnis Nr. 176, 177 (beide Staubbachfall), 181, 182 (beide Oberer Staubbachfall), 252, 268, 381, 382.

⁶¹ Saussure 1781–88/II, S. 270–273, Abb. zwischen S. 290 und 291.

⁶² Saussure 1781–88/II, S. 273.

⁶³ Silberschlag 1779, S. 397 f., 404–406 und Taf. X.

⁶⁴ Zu den Problemen einer genaueren Datierung dieses Wandels im Zusammenhang mit den Landschaftsbriefen: Müller-Tamm 1993, S. 155–165.

⁶⁵ Carus 1982, S. 101; Meffert 1986, S. 151.

⁶⁶ Prause 1968, S. 104 (Goethe. In: *Kunst und Altertum* 5, 1824, S. 180–181).

deckt worden war und sofort zu einer europäischen Sensation wurde. Beschreibungen und erste Darstellungen fanden sich in den Reiseführern, und Carus hat danach sein Bild der ungeheuren Basaltsäulen entworfen – zu systematisch geordnet, wie er weitere zehn Jahre später 1844 vor Ort feststellen konnte. Aber den gelobten, beispielsweise von Schinkel auf seiner Englandreise von 1826 bestätigten Eindruck eines Kirchenschiffes mit unendlichen Orgelpfeifen hat er versucht wiederzugeben. Mit der Fingalshöhle verband sich unendlich viel. Sie war Teil des mystischen Ossiankultes, aber auch zentraler Beleg verschiedener geologischer Thesen. Sie galt als Ursprungsort der Menschheitsgeschichte, als archaisches Naturvorbild aller Architektur. Geschichte und Mythologie flossen hier zusammen am Ende der Welt, nur in gefährlicher Seereise zu erreichen, in jeder Beziehung ertümllich und großartig, aber eben auch Beweis für die absolute Ordnung der Natur.⁶⁷

Das Problem aller geognostischen Landschaftstheorie, besonders derjenigen Humboldts, zeichnet sich ab. Der Kunst wird die Aufgabe zugewiesen, Weltdeutung zu leisten. Sie soll die Paradigmen der Natur sowohl naturrichtig als auch in wissenschaftlich systematischem Zusammenhang, wie in naturgeschichtlichem, so auch menscheitsgeschichtlichem Sinn darstellen, aus intuitiv richtiger ästhetischer Sicht heraus. Gegenwärtige und geschichtliche Erfahrung sollten auf ästhetischem Wege noch einmal gebunden werden, wo sie doch nach geistes- bzw. naturgeschichtlicher und naturwissenschaftlicher Erkenntnis längst als zerfallen begriffen worden war. Die Kunst war überfordert.

Humboldts Konzept kreist um den Begriff des »Totaleindrucks«⁶⁸, in dem das Einzelne, auch das beobachtete Einzelne sich zum Ganzen fügt, und dieses Ganze sich als das Charakteristische einer jeweiligen Landschaft oder Region erweist. »Diesen [den Totaleindruck einer Gegend] aufzufassen und anschaulich wiederzugeben, ist Aufgabe der Landschaftsmalerei. Dem Künstler ist es verliehen, die Gruppen zu zergliedern, und unter seiner Hand löst sich (...) das große Zauberbild der Natur (...) in wenige einfache Züge auf«, heißt es in Humboldts *Kosmos*.⁶⁹ Wenn zudem die Natur für die »denkende Betrachtung Einheit in der Vielheit (...) als ein lebendiges Ganzes«⁷⁰ ist, dann ist Natur nur als Landschaft anschauend zu erkennen.

Allerdings ist das nicht einfach, schon in der Vorrede zu seinen *Ansichten der Natur* von 1808 hatte Humboldt geschrieben: »Diese ästhetische Behandlung naturhistorischer Gegenstände hat (...) große Schwierigkeiten der Composition. Reichthum der Natur veranlaßt Anhäufung einzelner Bilder, und Anhäufung stört die Ruhe und den Totaleindruck des Gemäldes.«⁷¹ Dies führt Humboldt zu zwei Konsequenzen. Zum einen will er dem Maler Hilfestellung geben, indem er ihm sechzehn Pflanzenformen, man könnte auch sagen, Pflanzenkleidtypen vorschlägt, die »hauptsächlich die Physiognomie der Natur« bestimmen.⁷² Im Jahr zuvor in der *Geographie der Pflanzen*, wo er noch von siebzehn Familien oder Gruppen sprach, hatte Humboldt erläutert: »Diese physiognomischen Abtheilungen weichen oft von denen ab, welche die Botaniker in ihren so genannten natürlichen Systemen aufstellen. Bey jenen [den physiognomischen Abteilungen] kommt es allein auf große Umrisse, auf das an, was den Charakter der Vegetation, und folglich den Eindruck bestimmt, den der Anblick der Gewächse und ihre Gruppierung auf das Gemüth des Betrachters macht.«⁷³ Die artenspezifischen Klassifikationen Linnéscher Provenienz sind nicht im Landschaftsbild zu veranschaulichen, sie wirken nicht.

Im folgenden Text der *Geographie der Pflanzen* entwirft Humboldt ein *Naturgemälde der Tropenländer*.⁷⁴ Der Titelkupfer widmet die *Geographie der Pflanzen* Goethe.⁷⁵ Der Entwurf stammt von Thorvaldsen und zeigt Apoll, wie er Natur in der Gestalt der vielbrüstigen Diana von Ephesus enthüllt: die Vielfältigkeit der Natur wird offenbar, aber anschauend erkennen kann sie nur der Musengott, der Schutzpatron der Künste. Das faßt Humboldts Überzeugung ins Bild. In der deutschen Erstausgabe Tübingen 1807 fehlte noch die graphische Umsetzung des von Humboldt beschriebenen *Naturgemäldes der Tropenländer*, so versuchte Goethe 1807 einen Entwurf der *Höhen der alten und neuen Welt* (Kat. 329) und widmete ihn Humboldt. Bertuch hat ihn 1813 gestochen und Goethe hat das Aquatintablatt im 41. Band der *Allgemeinen Geographischen Ephemeriden* erscheinen lassen. In der französischen Erstausgabe der *Géographie*, Paris 1807, fand sich bereits – gezeichnet von L. A. Schönberger und P. J. F. Turpin, gestochen von L. Bouquet – Humboldts grandioser Entwurf eines *Tableau physique des Andes et pais voisins* (Abb. 7), eine deutsche Fassung

67 Zur künstlerischen Aneignung der Fingalshöhle: Kat. Hamburg 1974, S. 17, 20, 30, 33f.; Rudwick 1976, S. 173–175 und Anm. 66; Röder o. J., S. 90f. (mit Lit.); Meffert 1986, S. 135–139.

68 Hard 1970.

69 Humboldt 1845–62/II, S. 92f.; Hard 1970, S. 54.

70 Humboldt 1845–62/I, S. 15; Piepmeier 1980, S. 23.

71 Hier zitiert nach: Humboldt 1826/I, S. V.

72 Ebenda, S. 24.

73 Humboldt 1963, S. 28.

74 Humboldt 1963, S. 33–176.

75 S. Kat. Bonn-Bad Godesberg 1978, Nr. 3, Abb. S. 17.

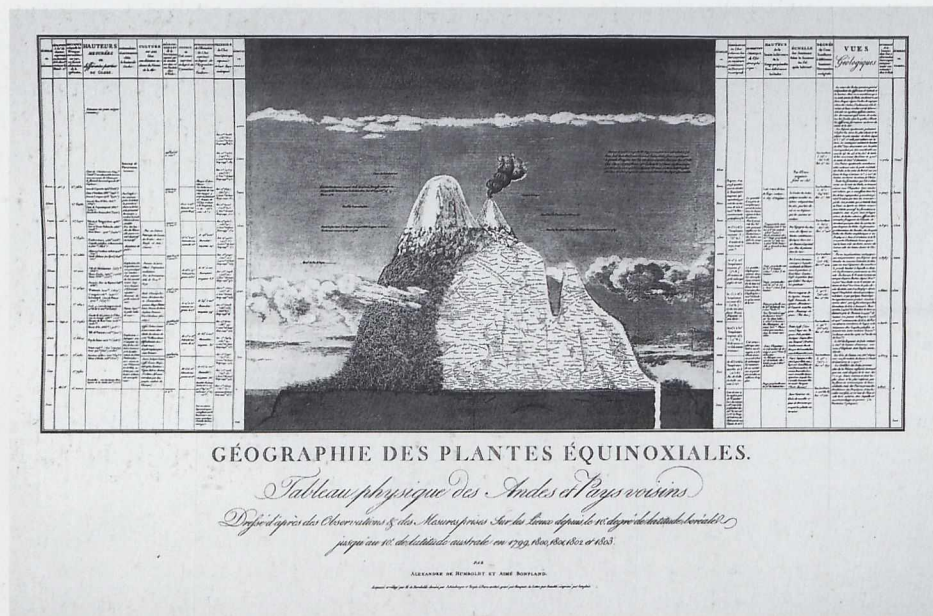


Abb. 7
Alexander von Humboldt, *Essai sur la géographie des plantes*, Paris 1807, Taf: *Géographie des plantes équinoxiales. Tableau physique des Andes et pais voisins*. (entworfen von Humboldt, gezeichnet von Schönberger und Turpin, gestochen von Bouquet)

fand sich in den folgenden deutschen Auflagen. Sein »Naturgemälde stellt einen senkrechten Durchschnitt nach der Fläche dar, die durch den Rücken der Andenkette, von Osten nach Westen, gerichtet ist.«⁷⁶ Humboldt entschuldigt sich für die Schriftteile und Tabellen. »Aber in diesen geographischen Vorstellungen sollten zwey oft fast ausschließende Bedingungen zugleich erfüllt werden, Genauigkeit der Projection und malerischer Effekt.«⁷⁷

Das Problem deutet sich an. Wie sollte der Künstler zur »ästhetischen Behandlung«, zum »Totaleindruck«, vor allem zur Auflösung »in wenige einfache Züge« kommen, trotz Humboldts didaktischer Hilfe durch die Pflanzenkleidtypologie? Wie kann er Natura enthüllen, Naturwissenschaft und Kunst zugleich gerecht werden? Letztlich, auch nach Humboldts Vorstellung, nur durch eine klassische Kunstvorstellung – und dies machte seine zweite Konsequenz aus. Direkt spricht er das nicht aus, indirekt um so deutlicher. Schon der Begriff »Totaleindruck« stammt eindeutig aus der Kunsttheorie, er findet sich bei Semler (1800) oder bei Fernow (1806), letztlich führt er auf Baumgartens *Ästhetik* zurück.⁷⁸ Und überzeugende zusammenfassende Baumgruppen etwa vermag er allein in der klassischen Landschaftstradition eines Claude Lorrain, Gaspard oder Nicolas Poussin zu sehen.⁷⁹ Andererseits war Humboldt durchaus bewußt, daß die Gegenwart nicht mehr bruchlos in der klassischen Tradition stand.

Im *Kosmos* zitiert er seinen Bruder: »Dichtung, Wissenschaft, Philosophie, Thatenkunde sind nicht in sich und ihrem Wesen nach gespalten; sie sind eins, wo der Mensch auf seinem Bildungsgange noch eins ist oder sich durch wahrhaft dichterische Stimmung in jene Einheit zurückversetzt.«⁸⁰ Die Schlußphrase ist verräterisch. Humboldt mag in der Nachfolge Schellings noch so sehr die Harmonie von Natur und Kunst beschwören, noch so sehr auf die »elenden Registratoren der Natur«⁸¹ schimpfen, die auf bloße abstrakte Objektivität pochen, ohne dem Subjekt Anteil zu geben: das reflexive Verhältnis zur Natur vermag auch er nicht wieder in ein naives zurückzuverwandeln. Allerdings zieht er nicht die romantische Konsequenz und setzt das Subjekt absolut, um so eine Ahnung des universalen Zusammenhangs (Schlegel)⁸² zu bekommen, und er bezieht auch nicht Schillers nach den Erfahrungen der Revolution resignative Position, die das Naive nur sentimentalisch zu denken weiß⁸³, d. h. sehenden Auges, im Bewußtsein der Unmöglichkeit, ein unentfremdetes Naturverhältnis wirklich zu erfahren.

Am klarsten hat Carl Gustav Carus die Humboldtische Position und ihr implizites Dilemma erkannt und, mit Goethes Hilfe, konsequent zu Ende gedacht. Auch er wollte über die Wissenschaft zur Kunst kommen, ja, sah die »Kunst als Gipfel der Wissenschaft«.⁸⁴ Im Gegensatz zu Schiller begriff Carus die reflexive Verfassung der Gegenwart weniger historisch als pragmatisch. Naturwissenschaftliche Erkenntnis führe zwar nicht bruchlos zur naiven Kunstvollendung zurück, dafür aber – und das lehrt ihn Goethes Gedicht auf Howards Wolkenklassifizierung – zu einer »Idee einer zweiten, auf höhere Erkenntnis gegründeten Kunstschönheit«⁸⁵, zu einer neuen Objektivität, die naturwissenschaftlichem wie ästhetischem Anspruch standhält, sie steigern sich in Wechselwirkung. In Goethes Sinn sucht Carus nicht nach der subjektiven Brechung des Erfahrenen, auch nicht nach einer klassischen Reinigung des Realen von allem Akzidentiellen, um zum Idealen vorzudringen, vielmehr sucht er im Besonderen das Allgemeine zu entdecken, im Individuellen das Typische, das Charakteristische, ohne ersteres zum Verschwinden zu bringen.⁸⁶ In Humboldts Terminologie propagiert er im Anhang seiner Landschaftsbriefe eine »Physiognomik der Gebirge«⁸⁷, in den *Erdlebenbriefen*, 1826 geplant, 1841 publiziert, den Entwurf einer wis-

senschaftlichen Grundlegung der Kunst, schreitet die Elemente ab – um letztlich doch, aller naturwissenschaftlichen Beobachtung zum Trotz, wie Goethe, zu einem mystischen, organologischen Naturbild zurückzukommen. Erdenleib und Erdenseele, von Carus in Schellingscher naturphilosophischer Tradition gedacht, Makrokosmos und Mikrokosmos verweisen auf die Uridee der Schöpfung zurück, tief gegründet in der menschlichen Psyche.⁸⁸ Das mußte notwendig die Einsicht in die Geschichtsverfallenheit über- und unterbieten.

Die historische Einsicht bewahren und gleichzeitig der naturwissenschaftlichen Erkenntnis, der geologischen wie der meteorologischen, gerecht werden wollte in seinen Bildern und vor allem Bildzyklen der Münchener Maler Carl Rottmann. Die Zyklusform ist bei ihm wie bei seinem Antipoden Wilhelm von Kaulbach bezeichnend: Weltgeschichte schien in Landschaft wie Historie nur in wechselseitig sich Sinn gebenden Epochenbildern möglich.⁸⁹ Letztes und durchaus großartiges Zeugnis einer derartigen Absoluten fordernden Landschaftskunst sind Rottmanns griechische Landschaften in den Münchener Hofgartenarkaden, gekrönt von der Darstellung des Schlachtfeldes von Marathon (Abb. 8).⁹⁰ Die Schlacht bei Marathon wird zum naturgeschichtlichen Ereignis. Von der Vegetation freigelegt, trotz der Urbildung der Landschaft dem Aufruhr der Elemente. Himmel und Erde in struktureller Hervorkehrung sollen die geschichtliche Größe des historischen Ereignisses evozieren. Den Hegelianer Friedrich Theodor Vischer hat dies begeistert und überzeugt, er sah eine neue Kunst von geschichtlicher Dimension entstehen. Sein Lehrer Hegel proklamierte dagegen schon vorher das Ende der Kunst. Weltdeutung traute er ihr nicht mehr zu.⁹¹



Abb. 8
Carl Rottmann, Schlachtfeld von Marathon, 1848.
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Neue Pinakothek

76 Humboldt 1963, S. 46.

77 Humboldt 1963, S. 44;
Löschner 1978, S. 16.

78 Nachweise bei Hard 1970,
S. 57–62.

79 Humboldt o. J./VII, S. 186;
Hard 1969, S. 146.

80 Humboldt 1845–62/II,
S. 107, Anm. 23; Noack 1976,
S. 67.

81 Zitiert bei Noack 1976,
S. 60 (Brief an Schiller vom
6. 8. 1794).

82 S. etwa Schlegel 1957,
Nr. 407, dazu vor allem Allemann
1956, S. 14, 24, 81, 113 et passim.

83 Vor allem Szondi 1974/I,
S. 149–183.

84 Carus 1972, S. 106; Müller-
Tamm 1993, S. 33, 164, 179.

85 Carus 1972, S. 105.

86 Lukás 1955, S. 201–226;
Müller-Tamm 1993, S. 167f.,
220ff.

87 Carus 1972, S. 109;
Carus 1841, S. 145f.; 164f.;
Muthmann 1955, S. 67; Müller-
Tamm 1993, S. 178f.

88 Meffert 1986; Müller-Tamm
1993, S. 172–178.

89 Busch 1985, S. 298–301;
Busch 1986, S. 117–138.

90 Zuletzt: Kat. Berlin 1990,
Nr. 328, 329.

91 Mit Lit.: Gethmann-Siefert
1984, S. 205–258.

Caspar Wolf

Muri 1735 – 1783 Heidelberg

**175 PANORAMA DES GRINDELWALDTALES MIT
WETTERHORN, METTENBERG UND EIGER**

1774

Öl auf Leinwand

82 x 226 cm

Aargauer Kunsthaus Aarau

Inv.Nr. 1947.271

Literatur: Raeber 1969, Nr. 194; Kat. Bern 1991, Nr. 236

Die Alpen haben lange zu panoramatischer Sicht herausgefordert (Kat. Bonn 1993, S. 20–27), zu einer Sicht also, die den Schwinkel übersteigt. Auch dieses Bild gehört zu den Vorformen des Panorama-Rundblickes, dessen Verfahren künstlerischer Aufnahme Saussure (1781–88/II, S. 270–273) genau beschreibt, für einen Blick vom Gletscher Buet aus. Saussure dient das Panorama (Tafel zwischen S. 290 und 291) zur Erfassung geologischer Struktur. Auch Goethes »Scheideblick« vom Gott-hard benennt die Trennung von

Norden und Süden auf der Basis der geologischen Struktur erfahrung, auf die Wytttenbach ihn aufmerksam gemacht hatte (VA XVI, S. 302). Wolfs Bild ist auch noch konventionelle Vedute, der Staffagestreifen im Vordergrund ist »hinzugedacht«. Die besondere Breite des Bildes sucht Wolf in den Griff zu bekommen, indem er den rechten Gletscher, zusätzlich markiert durch den einen hervorstechenden Vordergrundbaum, auf die Linie des rechten senkrechten Goldenen Schnittes legt. W.B.



Caspar Wolf

Muri 1735 – 1783 Heidelberg

176 DER GELTENSCHUSS IM LAUENENTAL

1777

Öl und Bleistift auf Karton

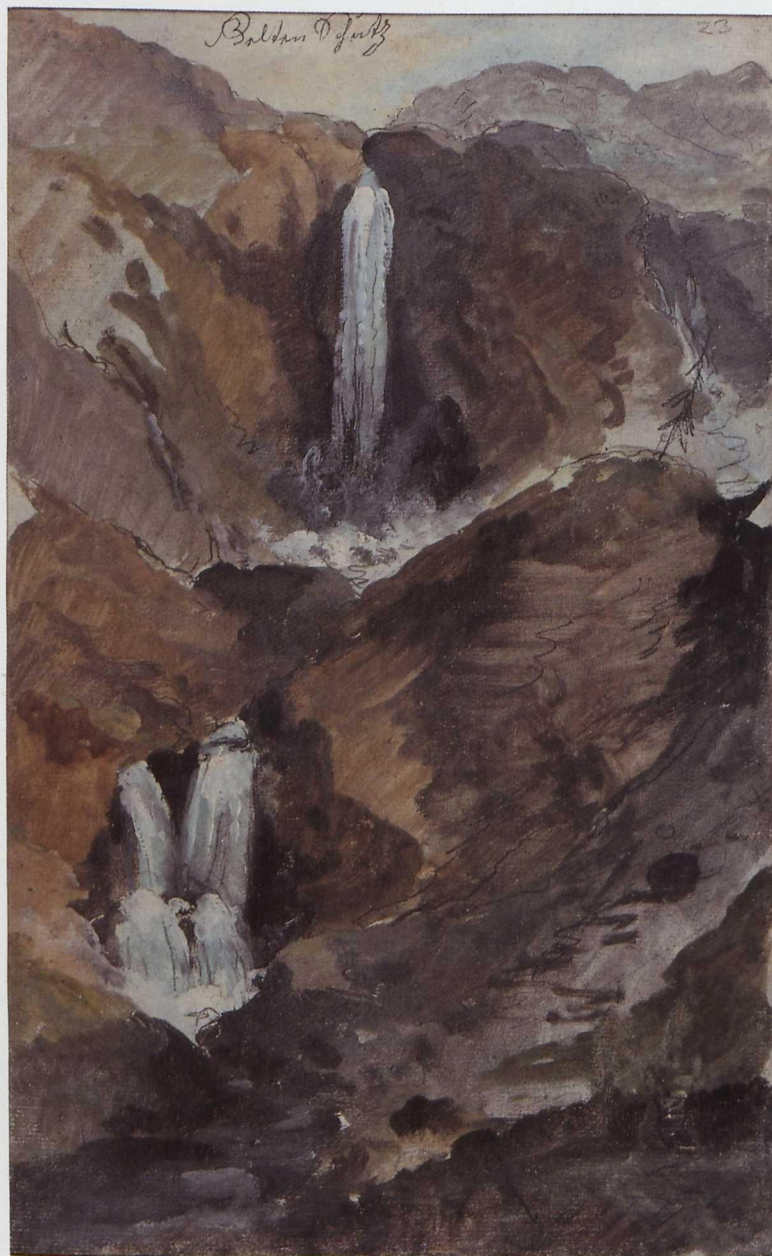
39 x 24 cm

bez. unten links ›C. Wolff 1777‹

Aargauer Kunsthau Aarau

Inv.Nr. 1948.296

Literatur: Raeber 1979, Nr. 299



Ölstudie zum in Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Inv.Nr. G.1978.67 aufbewahrten und 1777 datierten Bild. Das Bild gehörte zum Kabinett des Verlegers Wagner und war mit weit über hundert Wolfschen Alpenbildern bis Sommer 1779 öffentlich im Hause Wagner ausgestellt. Als Goethe im Oktober 1779 nach Bern kam, war die Sammlung bereits nach Paris gegangen. Die Ölskizze dürfte sich bei dem Pfarrer und Geologen Wytttenbach befunden haben (vgl. Kat. 178). Der Vergleich von Wolfs Skizze und Gemälde kann hier wie andernorts anzeigen, daß Wolf im Gemälde minimale Veränderungen vornimmt, um dem Bild kompositorische Festigkeit zu geben. Zudem fügt er winzig klein im Vordergrund Staffage hinzu. Die im Verhältnis zur Natur zu kleinen Personen sollen die Großartigkeit des Alpeneindrucks noch steigern. Goethe hatte dieses im 18. Jahrhundert übliche Verfahren der Bedeutungssteigerung im Falle von Piranesis Rom-Ansichten irriert. Er hatte sich die römischen Monumente sehr viel größer vorgestellt (HA XI, S. 452, 548, 688). W.B.

Caspar Wolf

Muri 1735 – 1783 Heidelberg

177 DER OBERE STAUBBACHFALL IM LAUTERBRUNNENTAL

Öl und Bleistift auf Karton
36,2 x 21,8 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Inv.Nr. 1948.295

Literatur: Raeber 1979, Nr. 181

Ölstudie zum in der Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur (Raeber 1979, Nr. 182), aufbewahrten, undatierten, doch wohl schon von 1774 stammenden Bild. Das Gemälde ist noch konventionell mit Rokokoresten, sowohl was Staffage wie die rahmenden Baumkulissen angeht, es gehört zur ersten Folge der zehn 1777 gestochenen Bilder Wolfs. Die Skizze dagegen ist nicht nur, was den extremen Skizzencharakter angeht, außerordentlich, sondern aufschlußreich insofern, als sie oben rechts »11 Uhr« beschriftet ist. Das ist nicht nur ein Beleg dafür, daß sie unmittelbar vor dem Objekt aufgenommen wurde, sondern vor allem dafür, daß Wolf sich bemüht, sowohl die Farben wie die Erscheinungsphänomene der Tageszeit entsprechend festzuhalten. Der Katalog des Kabinetts Wagner (dortige Nr. 19) hält zum Regenbogen des fertigen Bildes fest: »... un cercle complet s'offre avant midi aux regards du spectateur, orné des couleurs les plus vives de l'arc en ciel...« (Raeber 1979, S. 360). Die Skizze zeigt noch nicht den vollständigen Kreis. Goethe weist verschiedentlich auf der Schweizreise auf die Regenbögen an Wasserfällen hin (VA XVI, S. 257; Bohnenblust 1932, S. 48, 60f.).

W.B.



Caspar Wolf

Muri 1735 – 1783 Heidelberg

**178 EINGANG ZUR WESTLICHEN BEATUSHÖHLE
MIT DEM EFEUBAUM**

1776

Öl und Bleistift auf Karton

23,8 x 38,6 cm

*Aargauer Kunsthaus Aarau**Inv.Nr. 1948.299**Literatur: Raeber 1979, Nr. 272*

Ölstudie zum ebenfalls in Aarau (Inv.Nr. 1951.811; Raeber 1979, Nr. 273) aufbewahrten und 1776 datierten Bild (Kat. Nr. 179). Wolfs Ölstudien dürften vor Ort entstanden sein. Für die Gemälde ist überliefert, daß er sie zur endgültigen farbigen Abstimmung gelegentlich selbst ins höchste Gebirge brachte. Die größte Sammlung Wolfscher Ölskizzen befand sich zu seinen Lebzeiten im Besitz von Samuel Wytttenbach in Bern. Mit Wytttenbach und dem Verleger Wagner hatte Wolf 1776 eine große Alpentour zur systematischen Erfassung der Alpen unternommen. Beide hatten ihm geologische Kenntnisse vermitteln können. Als Goethe 1779 Wytttenbach besuchte, muß er die Ölskizzen gesehen haben. Doch bei seiner grundsätzlichen Abneigung gegen Skizzen – am deutlichsten vielleicht in *Der Sammler und die Seinigen* (BA XIX, S. 222 f., 231 f., 267–271) – erwähnt er sie nicht. Ihm galt die Skizze als vorkünstlerisch, ohne die notwendige Vollen-

W.B.

Caspar Wolf

Muri 1735 – 1783 Heidelberg

179 EINGANG ZUR WESTLICHEN BEATUSHÖHLE MIT DEM EFEUBAUM

1776

Öl auf Leinwand

54 x 76 cm

bez. unten rechts »C. Wolf 1776«

Aargauer Kunsthaus Aarau

Inv.Nr. 1951.811

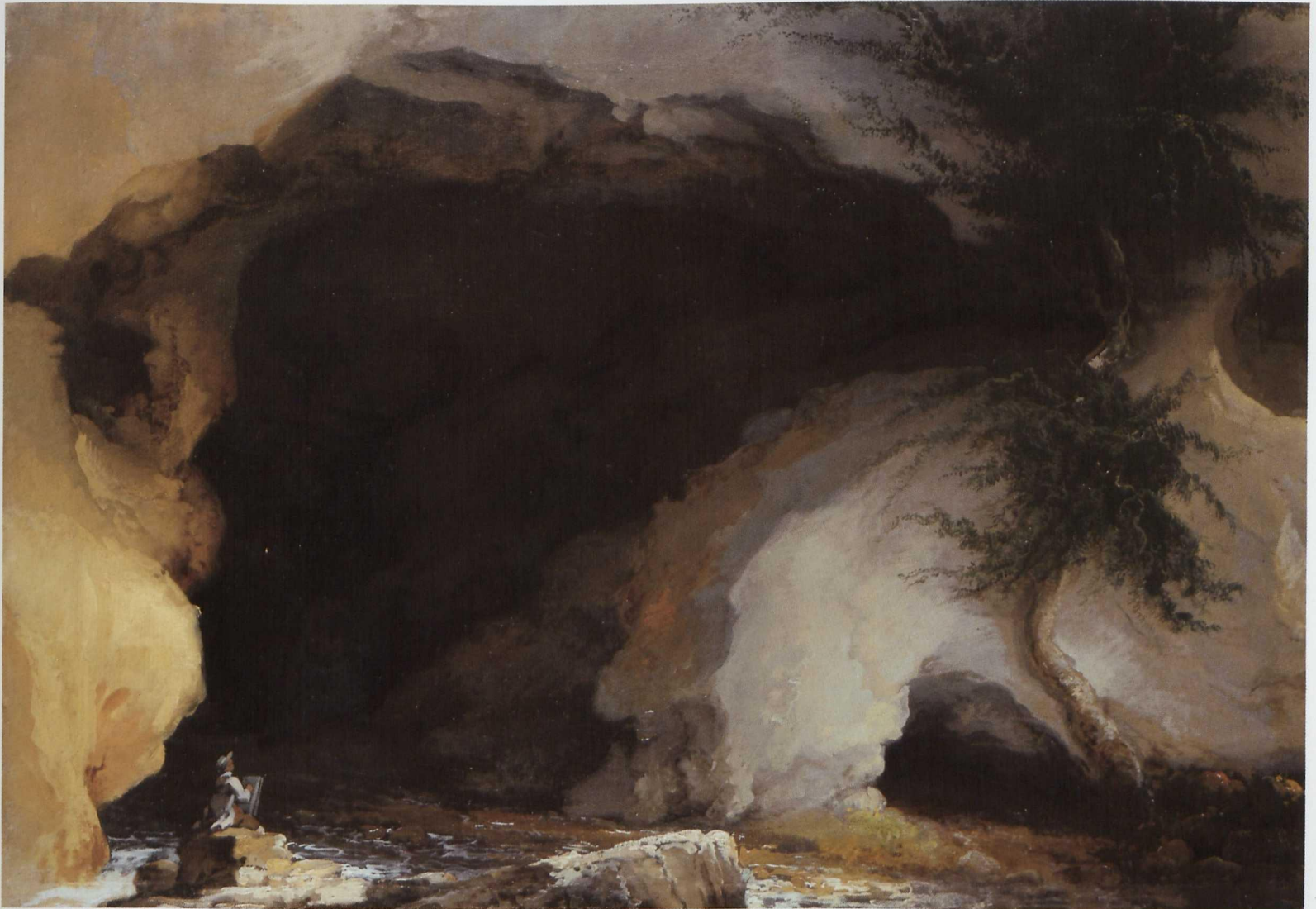
Literatur: Raeber 1979, Nr. 273

Im Vergleich zur Skizze (Kat. Nr. 178) fügt Wolf im Gemälde wie üblich eine Vordergrundstaffage mit einem auf einem Felsen sitzenden arbeiten-

den Künstler hinzu. Wolf hat die Beatushöhle in allen Varianten gemalt, die verschiedenen Eingänge, von innen und von außen, mit Blick auf den Thunersee usw. Naturgegenstände aus verschiedenem Blickwinkel, vor allem aber Höhlen von innen und außen zu malen, war als eine besondere Form der genauen Aneignung im späteren 18. Jahrhundert nicht ungewöhnlich, es sei allein an Hackerts *Ohr des Dionysos* von 1777 erinnert (Krönig 1968, S. 266f.; vgl. Kat. Nr. 301), und im weiteren Sinne gehört auch diese Form der paarweisen Darstellung zur Vorgeschichte des Panoramas (Kat. Bonn 1993, S. 23). Die Höhlenfaszination (Röder o. J.) des 18. Jahrhunderts hat ihren

Grund in der metaphorischen Polyvalenz der Höhle. Sie steht rationaler und mythischer Deutung offen, ist Ursprungssymbol, Mutterschoß, Eingang zur Unterwelt, Zugang zur Urkraft, Quellort, kann geologischen Ursprungsmodellen Nahrung liefern, Steinschichtungen offenbaren, sie ist verschlingend, bergend, gebärend. Die Basalthöhle auf Staffa ist geologischer Beleg und Höhle Fingals und die Beatushöhle ist mit Heiligengeschichte und Drachentötermythen verbunden und zugleich, wie der Katalog zu Wagners Wolf-Kabinett deutlich macht, ein Exempel, an dem sich gut die glättende Wirkung des reinen Wassers der entspringenden Quelle auf den Kalksteinberg zeigen läßt.

W.B.



Caspar Wolf

Muri 1735 – 1783 Heidelberg

180 DIE TEUFELSBRÜCKE IN DER SCHÖLLENEN

um 1777

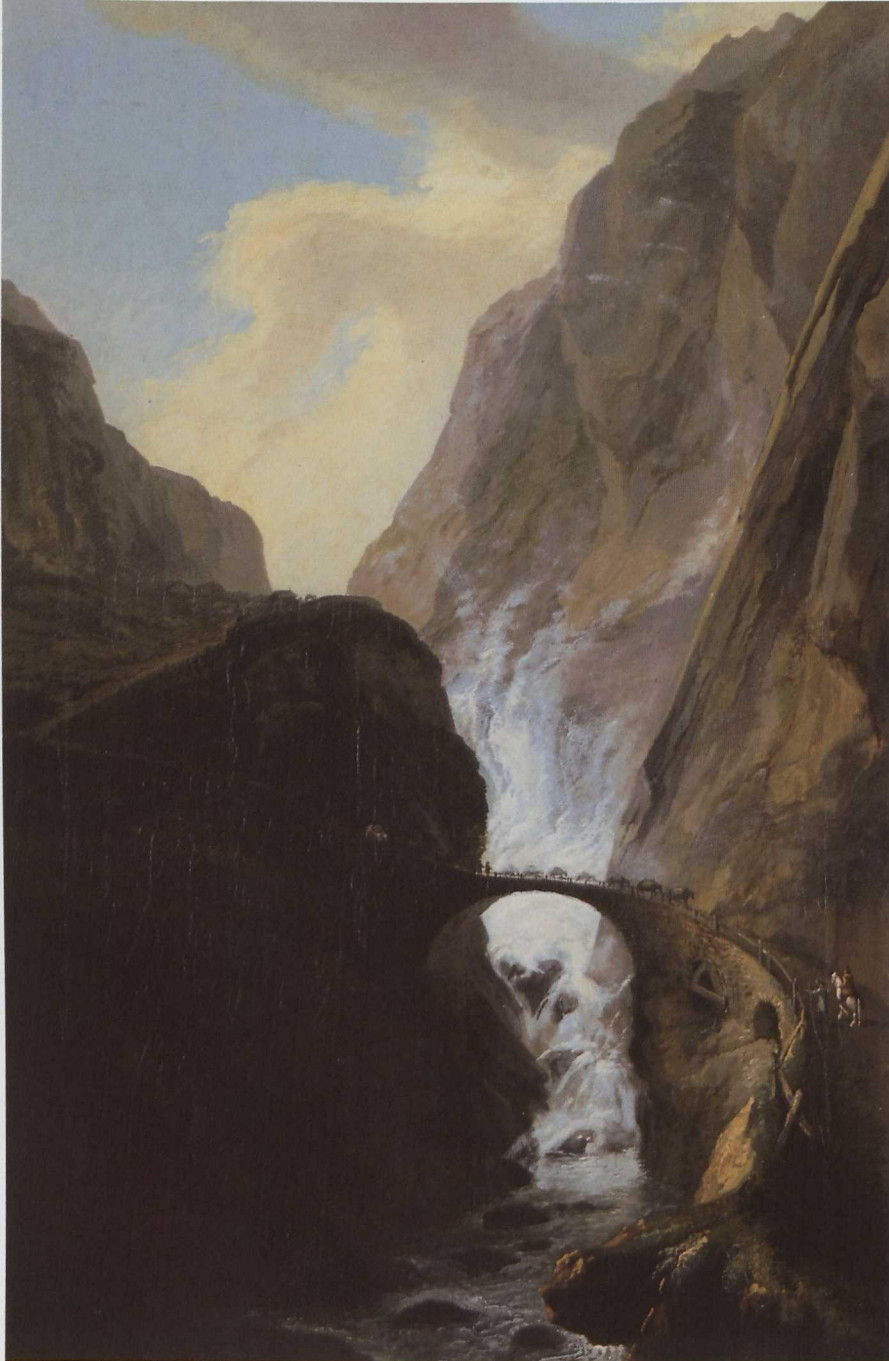
Öl auf Leinwand

82 x 54 cm

Aargauer Kunsthaus Aarau (Eigentum der Gottfried-Keller-Stiftung)

Inv.Nr. 1947.254

Literatur: Raeber 1979, Nr. 312; .Kat. Bern 1991, Nr. 252



Wolf und die zeitgenössischen Reiseberichtillustratoren wie Châtelet in Zurlaubens *Tableaux topographiques de la Suisse* von 1780–88 sind für die Darstellung der Teufelsbrücke traditionsstiftend geworden. In der Nachfolge sind etwa Peter Birmanns *Teufelsbrücke* von 1811 (s. Kat. Berlin 1993, S. 105, Fig. 57) oder Carl Blechens *Teufelsbrücke* zu sehen, die um 1833 zu datieren ist (Kat. Berlin 1990, Nr. 59 und 60). Die alte Brücke, die Wolf zeigt, wurde 1728 errichtet, Blechens Bild zeigt den Neubau von 1829. Beschreibungen, die den erhabenen Eindruck betonen, sind nicht selten. General Desaix 1797: »C'est la perfection du théâtre de la terre« (zit. nach Kat. Bern 1991, S. 409). Wie sehr kühn geschwungene Brücken unter pittoreskem Veduten-Gesichtspunkt gesehen wurden, vermag auch Goethes Schweizreise von 1779 zu belegen. Auf dem Wege nach Bex ist er über die große, auf Berner Gebiet über die Rhône führende Brücke bei St. Maurice gegangen. Er sieht »in einem hohen Bogen eine schmale leichte Brücke kühn hinüber gesprengt«. »Ich ging über die Brücke nach St. Maurice zurück, suchte noch vorher einen Gesichtspunkt, den ich bei Hubern gezeichnet gesehen habe und auch ohngefähr fand« (VA XVI, S. 258). Wolf greift auch bei der *Teufelsbrücke* zu seinem verbindlichen Bildordnungsprinzip. Die beiden senkrechten Linien des Goldenen Schnittes verlaufen durch den Punkt, wo der Himmel sich am tiefsten auf den vorderen linken dunklen Berg senkt, respektive durch die Mitte der Teufelsbrücke, das sind zugleich die Punkte, wo Hell und Dunkel am stärksten aufeinanderstoßen. W.B.

Caspar Wolf

Muri 1735 – 1783 Heidelberg

181 ZWEITER STAUBBACHFALL IM LAUTERBRUNNENTAL IM WINTER

um 1775

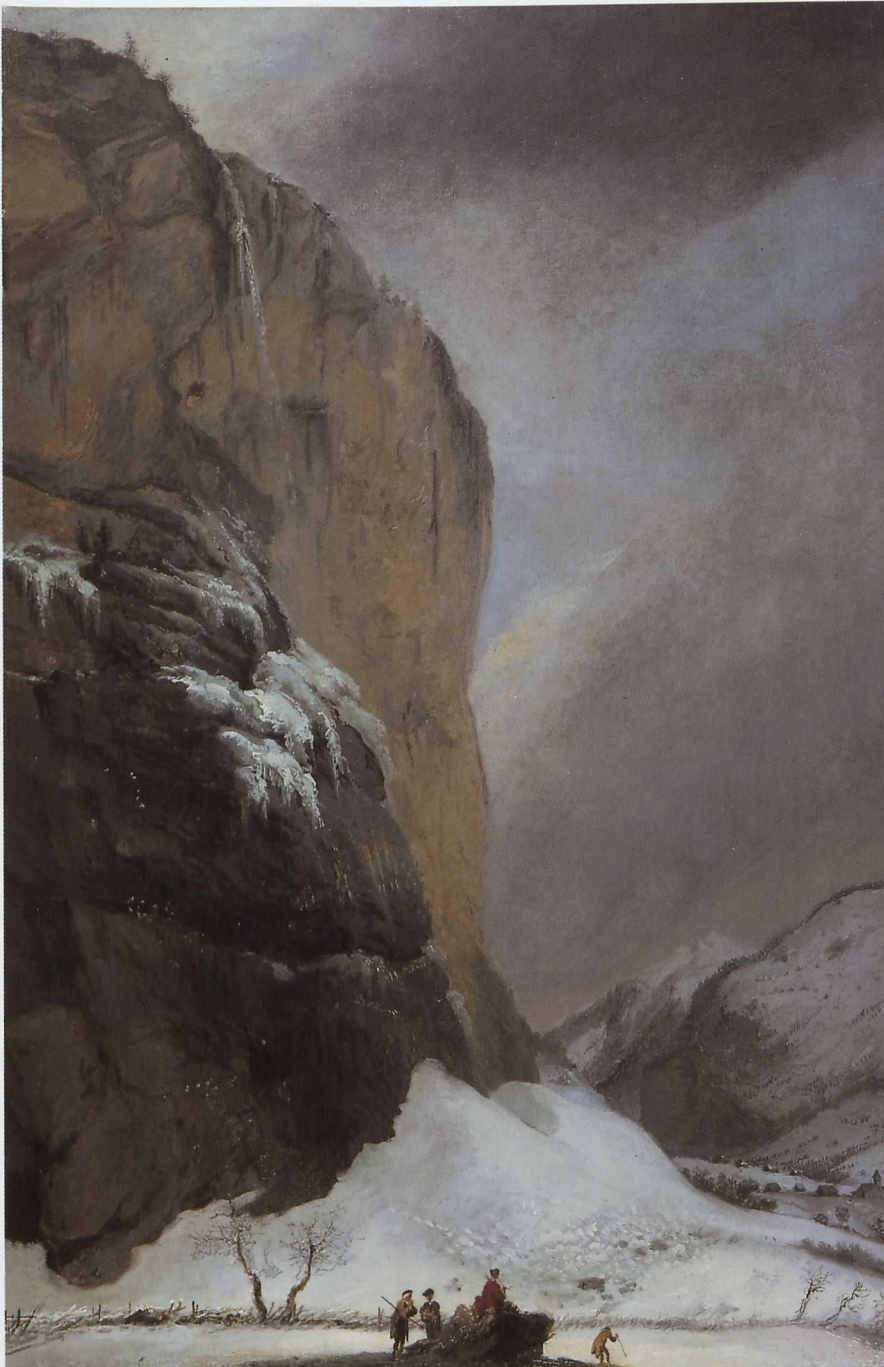
Öl auf Leinwand

82 x 54 cm

Kunstmuseum Bern, Verein der Freunde

Inv.Nr. 1762

Literatur: Raeber 1779, Nr. 179; Kat. Bern 1991, Nr. 235



Zur rigiden Mittelachsenkonstruktion dieser Ansicht vgl. Werner Busch in diesem Katalog, S. 485 ff. Der Staubbachfall gehört zu den Sehenswürdigkeiten der Schweiz, auch Goethe hat ihn nicht ausgelassen. Wolf hat den Staubbachfall im Winter, aber auch mit überschießender Wasserkraft im Sommer (Raeber 1779, Nr. 176, 177) gemalt. Goethe dürfte ihn zwischen dem 9. und 11. Oktober wohl eher in letzterer Form gesehen haben, wovon das vor Ort niedergeschriebene Gedicht *Gesang der Geister über den Wassern* (HA I, S. 143, s. Kommentar S. 557 f.) Zeugnis ablegt. Doch sollte man neben Goethes Gedicht, das auf die zwischen Himmel und Erde schwebende Seele des Menschen metaphorisch anspielt, eher noch seine Beschreibung des Wasserfalls der Pisse vache im Wallis vom November vergleichend heranziehen: »In ziemlicher Höhe schießt aus einer Felsenkluft ein starker Bach flammend herunter in ein Becken, wo er in Staub und Schaum sich weit und breit im Wind herum treibt. Die Sonne trat hervor und machte den Anblick doppelt lebendig. Unten im Wasserstaube hat man einen Regenbogen hin und wieder, wie man geht, ganz nahe vor sich. Tritt man weiter hinauf, so sieht man noch eine schönere Erscheinung. Die lustigen schäumenden Wellen des oberen Strahls, wenn sie gischend und flüchtig die Linien berühren, wo in unsern Augen der Regenbogen entsteht, färben sich flammend, ohne daß die aneinanderhängende Gestalt des Bogens erschiene; und so ist an dem Platze immer eine abwechselnde feurige Bewegung« (VA XVI, S. 257). Eben dieses Phänomen versucht Wolf bei seinen Darstellungen des Staubbachfalls im Sommer festzuhalten. Die Winterdarstellung mit den erstarrten Wassermassen, ihrem gelegentlichen krachenden Abbrechen konnte als besonders erhaben erfahren werden (s. Kat. Bern 1991, S. 397).

W.B.

Caspar Wolf

Muri 1735 – 1783 Heidelberg

182 EINE JURA-HÖHLE**(Das Innere der Bärenhöhle bei Welschenrohr)**

1778

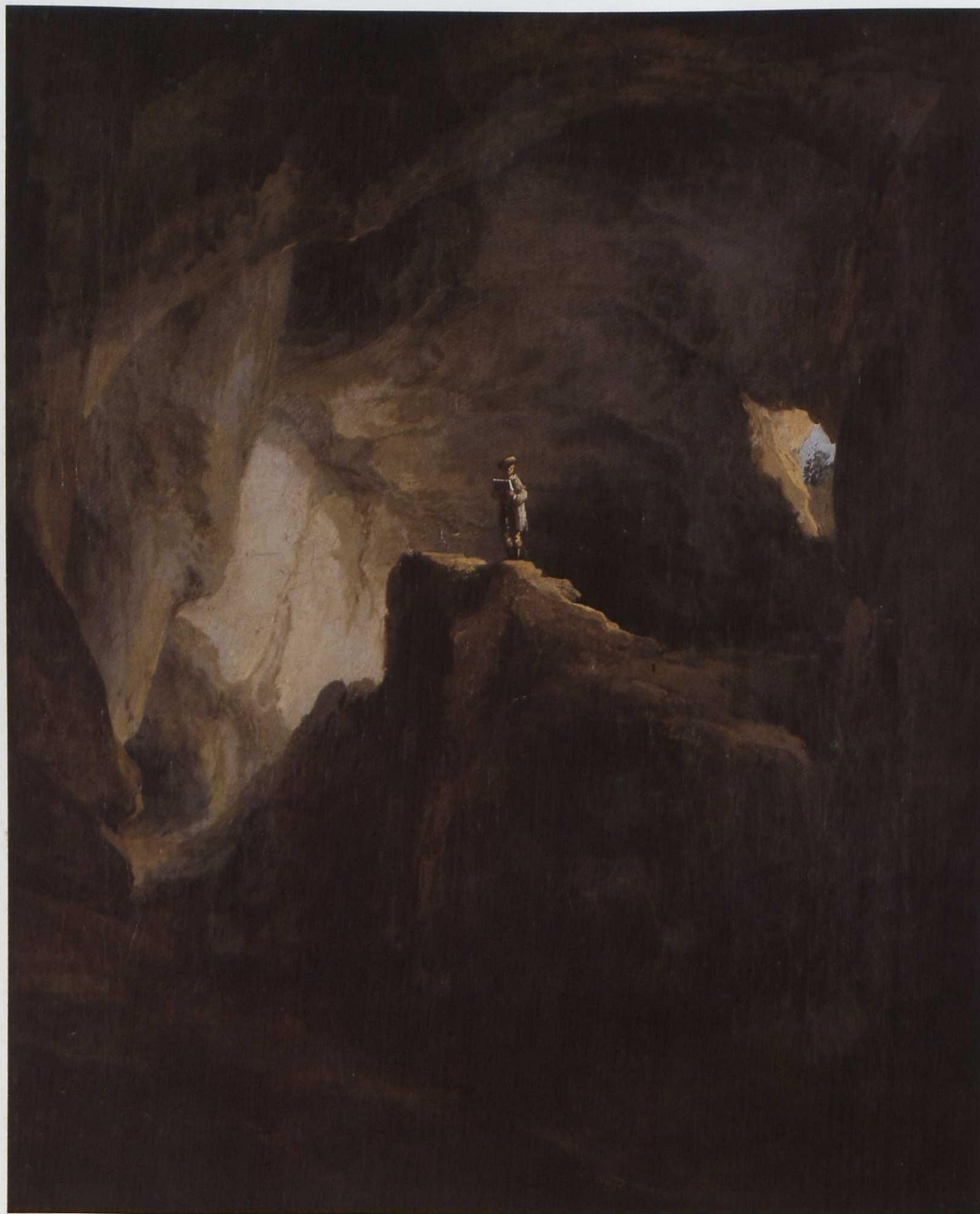
Öl auf Leinwand

42,3 x 34,5 cm

Kunstmuseum Solothurn

Inv. Nr. A 157

Literatur: Raeber 1979, Nr. 352



Das reizvolle kleine Bild, das allein das im Prinzip völlig ordnungslose Innere der Bärenhöhle zeigt und in seiner Radikalität nur mit John Robert Cozens' Aquarellen von Höhlen in der Campagna zu vergleichen ist, die erstaunlicherweise im selben Jahr 1778 entstanden sind (Kat. 331; Sloan 1986, Abb. 148–150). Cozens war Richard Payne Knights Reisebegleiter und besonders für die Alpendarstellungen zuständig. Für die eigentliche, mit Charles Gore unternommene, Südtalienreise engagierte Knight Philipp Hackert als Zeichner. Über Gore, der sich 1791 in Weimar niederließ, erhielt Goethe Knights Reisetagebuch zur Übersetzung und Herausgabe. Wolfs *Bärenhöhle* kann, wie in diesem Katalog S. 485 ff. beschrieben, nicht auf ein sinngebendes Zentrum in Gestalt des Zeichners verzichten, der genau auf der Mittelachse des Bildes angeordnet ist. Sein Kopf liegt exakt auf der oberen waagerechten Linie des Goldenen Schnittes. Wolf und sein Zeichner bringen durch künstlerische, naturwissenschaftlich geschulte Aneignung Ordnung in das Gestaltlose der Natur. Das ist in Goethes Sinn gedacht. W.B.

Caspar Wolf

Muri 1735 – 1783 Heidelberg

183 DER RHONEGLETSCHER VON DER TALSOHLE BEI GLETSCH GESEHEN

1778

Öl auf Leinwand

54 x 76 cm

bez. unten links »Wolf 1778«

Aargauer Kunsthaus Aarau

Inv.Nr. 1947.184

Literatur: Raeber 1979, Nr. 373; Kat. Bern 1991, Nr. 255



Wolfs Ansicht des Rhonegletschers von Gletsch aus ist im 18. Jahrhundert nicht ungewöhnlich, sie ist etwa auch von Johann Heinrich Bleuler und Ludwig Hess überliefert. Die kleine, bei Wolf und seinen Zeitgenossen übliche Staffagegruppe unten links mit dem aufnehmenden Künstler markiert hier den sicheren Platz der gewaltigen Alpenkulisse gegenüber. Damit thematisiert Wolf die Erfahrung, die zeitgenössisch notwendig den Begriff des Erhabenen evoziert, wie sie etwa die Prinzessin Auguste d'Arenberg angesichts der Gletscherwelt 1789 in ihrem *Journal de mon voyage en Suisse* formuliert: »Die Vielfalt, der auffällige Gegensatz von Unfruchtbarkeit und Üppigkeit, das Grauen, das die wildeste Öde einflößt, ein Bild des Winters in seiner ganzen Härte, dem Lenz in seiner ganzen Lieblichkeit gegenübergestellt (...) erfüllen die Seele (...) mit einer Bezauberung, die unaussprechlich ist« (zit. nach Kat. Bern 1991, S. 412). Goethe sah am 11. November 1779 den Rhonegletscher beim Überschreiten der Furka auf dem Wege zum Gotthard eher wie Johann Heinrich Wüest in seinem berühmten Gemälde (Kat. Bern 1991, Nr. 259) von oben: »Obwohl alles voll Schnee lag, so waren doch die schroffen Eisklippen, wo der Wind so leicht keinen Schnee haften läßt, mit ihren vitriolblauen Spalten sichtbar, und man konnte deutlich sehen, wo der Gletscher aufhört und der beschneite Felsen anhebt« (VA XVI, S. 286). W.B.

Johann Wolfgang von Goethe

325 GRANITFELSEN VOM NUSSHARDT IM FICHELGEBIRGE

1785

Bleistift und Wasserfarbe

27,2 x 36,8 cm

rückseitig eigenhändig datiert: 30. Juni 1785

Stiftung Weimarer Klassik, Museen

Inv.Nr. 108

Literatur: Femmel/VB, Nr. 180

Über den Nushardt im Fichtelgebirge »verläuft die Grenze zwischen dem grobkörnigen Fichtelgebirgskerngranit und einem Orthogneis« (Femmel/V B, S. 74). Goethe schreibt in seinem Tagebuch der Fichtelgebirgsreise von Juni/Juli 1785 zum »Nußhart, wo schöne Granitklippen aufrecht stehen, an denen die Form recht gut zu erkennen ist« (LA I/1, S. 104 bzw. LA II/7, S. 156). Die Zeichnung steht deutlich in Zusammenhang mit Goethes Notizen *Zur Theorie der Gesteinslagerung* von 1785, in denen er nicht nur die »ungezweifelte Entstehung des Granits durch Kristallisation« annimmt (LA I/1, S. 94), sondern genauer den Granit als die äußerste Kruste des kristallisierten Erdkerns bezeichnet (LA I/1, S. 96). Die Risse und Spalten des Granits erklärt er eben aus der Kristallisation und nicht etwa durch Erkaltung, die einen vulkanischen Ursprung voraussetzen würde (LA I/1, S. 96). W. B.



Johann Wolfgang von Goethe

326 FELSEN AUF DEM OCHSENKOPF

1785

Bleistift und Aquarell

18,5 x 27,0 cm

Stiftung Weimarer Klassik, Museen

Inv.Nr. 1523

Literatur: Femmel/I, Nr. 280

Auf einer weiteren Weimarer Zeichnung (Inv.Nr. 109, 109 R; = Femmel/VB, Nr. 179) desselben Gegenstandes findet sich rückseitig eigenhändig: »Ochsenkopf d. 30. Jun. 85«. Wie die vorangehende Zeichnung gehört also auch diese zum Resultat der Fichtelgebirgsreise von Juni/Juli 1785 und ist von einem identischen Interesse getragen. Auch der Ochsenkopf besteht aus Granit und ist Goethe wie der Brocken im Harz Beleg für die Richtigkeit des Wernerschen Weltentstehungsmodells. Goethe studiert hier besonders die Formen der Absonderung des Granits. Im Tagebuch der Fichtelgebirgsreise heißt es: »Gegenüber den Ochsenkopf hinauf ist gleichsam Granit von der Art, nur kann man wenige Stücke erhalten, welche nicht von der Verwitterung angegriffen sein sollen. Oben auf dem Ochsenkopf sind alle Felsen von ihm durchdrungen, ob sie gleich sonst sehr fest sind. Sie haben des-

wegen inwendig ein gelbliches Ansehen, welches von dem angegriffenen Feldspat herrührt. Die Granite dieser Gegend zeichnen sich außer ihren Feldspatflecken auch noch dadurch aus, daß sie aus einem feinen Gewebe Feldspat und Glimmer bestehen, in welchem mehr gedachte große Feldspatkristallen und runde Quarzpunkte sich befinden« (LA I/1, S. 103f. bzw. LA II/7, S. 156). Wie Goethe sich die Ablagerung und Verbindung auf und mit dem Urgestein Granit vorstellte, dazu siehe *Zur Theorie der Gesteinslagerung 1785* (LA I/1, S. 97). Im Gegensatz zur Weimarer Zeichnung Inv.Nr. 109, die zweifellos vor Ort entstanden ist, handelt es sich hier um eine bildmäßige Aufbereitung, die einerseits auf die Tradition eines Gessner zurück und andererseits auf die Romantiker wie Friedrich und Carus vorausweist.

W.B.



Johann Wolfgang von Goethe

327 FELSENTOR

Bleistift, Tuschlavierung

19,5 x 27,6 cm

Stiftung Weimarer Klassik, Museen

Inv.Nr. 137

Literatur: Femmel/I, Nr. 266

Da die Zeichnung ein Wasserzeichen führt, das entschieden den Wartburgzeichnungen (Goethe war vom 7. 6. bis zum 10. 7. 1784 in Eisenach) ähnelt, unter denen sich Basaltstudien, die mit reichlicher Sicherheit auf Juni 1784 zu datieren sind, finden (s. Femmel/VB, Nr. 160), dürfte auch diese Zeichnung in den Juni oder Juli 1784 zu datieren sein. Die Basaltstudien dürften auf der Stopfeskuppe bei Eisenach und auf der Pflasterkante bei Marksuhl aufgenommen worden sein. So sehr auch hier Gesteinsschichtungen interessieren, zugleich ist das Felstor ein Motiv mit langer Tradition, das in der

Romantik kulminiert (Hackert, Friedrich, Blechen, Schinkel, s. Röder o. J., passim). Zwischen der zweiten und dritten Harzreise (1783, 1784), die Goethes geologische Überzeugungen durch praktische geologische und zeichnerische Studien in Zusammenarbeit mit dem akademischen Künstler Georg Melchior Kraus festigte und Januar 1784 zu seinem handschriftlichen Fragment »Über den Granit« führte, lag die Eisenacher Exkursion, die Goethe in mineralogischer Hinsicht mit Bergrat J. C. W. Voigt vorbereitet hatte. An Charlotte von Stein schreibt er von den mineralogisch-geologischen Ausflügen (17. Juni 1784), er habe »Felsen-Spekulationen« angestellt und »Grundgesetze der Bildung« entdeckt. Das Granitproblem beschäftigt ihn fortlaufend, besonders nachdem er auf der zweiten Harzreise ausführlich darüber mit dem Berghauptmann Freiherrn von Trebra in Zellerfeld diskutiert hatte (Denecke 1980, S. 79–91, 97f.).

W. B.



Georg Melchior Kraus
Frankfurt a.M. 1737 – 1806 Weimar

328 FEUERSTEINKLIPPE
(WERNIGERÖDER FEUERSTEIN)

Schwarze Kreide
50,5 x 39,9 cm
Eigenhändig unten beschriftet: »Wernigeröder-Feuerstein«
Stiftung Weimarer Klassik, Museen
Inv. Nr. AK 1199

Literatur: Krätz 1992, S. 59; Denecke 1980, S. 126

Der Zeichner, Maler und Kupferstecher Kraus (geb. 1733), den Goethe bereits ab 1768 kannte und der auf seine Veranlassung hin 1780 zum Direktor der Weimarer Zeichenschule ernannt wurde, an der auch Goethe gelegentlich unterrichtete, war Goethes Reisebegleiter auf der 3. Harzreise von 1784. Da die Route der 3. Harzreise über weite Strecken identisch mit der der 2. Harzreise von 1783 war, konnte Goethe Kraus an Stätten führen, deren zeichnerische Aufnahme ihm unter geologischem Aspekt wichtig erschien. So auch zum Wernigeröder-Feuerstein, der nicht etwa unmittelbar bei Wernige-

rode liegt (wo Goethe nur auf der 1. Harzreise war), sondern eine Granitklippe westlich von Schierke darstellt, die Goethe am 4. September 1784 nach dem Brocken aufsuchte (Denecke 1980, S. 126). Goethe vermerkt dies nur kurz: »Nach den Wernigeröder Feuersteinen das feste Thongestein« (LA I/1, S. 72, Z. 24 bzw. LA II/7, S. 108, Z. 133). Wie er es bei seinen eigenen Zeichnungen zum Granit aus dem Fichtelgebirge von 1785 tat (Kat.325 und 326), so läßt Goethe auch Kraus die Strukturelemente der Feuersteinschichtung hervorheben, die durchlaufenden Klüfte und Spalten und die kubische Form, aber auch die Spuren der Verwitterung. Goethe will nicht nur das Urgestein als solches festgehalten sehen, sondern seine verschiedenen Erscheinungsformen und Mischungsvarianten.
W.B.



Johann Wolfgang von Goethe

329 HÖHEN DER ALTEN UND NEUEN WELT

Bleistift, Feder und Tusche, aquarelliert
24,0 x 30,6 cm
Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum
Inv.Nr. 2242

Literatur: Femmel/VB, Nr. 201

Femmel, S. 84f. führt die Quellen von Goethes ausführlicher Erörterung dieses Schemas an. Das Aquarell sollte Illustration zu Alexander von Humboldts Goethe gewidmeten *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der*

Tropenländer, Stuttgart 1807 sein, da die von Humboldt vorgesehene Illustration in der deutschen Erstaussgabe noch fehlte. Doch schon in der französischen Ausgabe desselben Jahres fand sich Humboldts große Illustration (siehe Abb. 7 bei Busch

in diesem Katalog S. 496). Die von Goethe an Humboldt geschickte Fassung seiner Entwurfszeichnung befindet sich im Frankfurter Goethe-Museum (Zug Nr. 853). 1813 ist Goethes Entwurf von J. F. Bertuch in Weimar in Aquatinta gestochen worden und als koloriertes Blatt im 41. Bd. der *Allgemeinen Geographischen Ephemeriden* veröffentlicht worden. Das Blatt, das den Titel *Höhen der alten und neuen Welt bildlich verglichen* trägt, ist auf dem Felsen im Vordergrund im Gegenzug »Herrn Alexander von Humboldt« gewidmet. Zeichner der Aquatinta war womöglich Bertuchs Mitarbeiter J. C. T. Starke. Kolorierte und unkolorierte Abzüge haben sich erhalten. Goethes

Zeichnung trägt auch in ihren Benennungen Humboldts Beobachtungen zur Auswirkung von Höhe und Breitengrad auf die Vegetation Rechnung. Die Beobachtungen dürften für Goethe auch deswegen wichtig gewesen sein, weil die strenge naturwissenschaftliche Beobachtung eine Generalisierung zuläßt, die bei der Darstellung von Landschaft eine Verallgemeinerung und damit Ganzheitlichkeit ergibt, die der Goetheschen Vorstellung vom Wesen des Kunstwerkes entspricht. Dahinter steht Humboldts Konzept von der »geognostischen Landschaft« (s. Busch in diesem Katalog, S. 485 ff.).

W. B.



Johann Wolfgang von Goethe

348 BÖENGEWÖLK

Bleistift, Tusche

11,5 x 15,1 cm

Stiftung Weimarer Klassik, Museen

Inv.Nr. 1553

Eigenhändige Datierung: »Schwanenwalde d. 5. Apri. 79«

Literatur: Femmel/VB, Nr. 223

Lange vor seiner von Howard angelegten wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Meteorologie hat Goethe der Wolkenhimmel fasziniert, wovon sowohl die zweite Schweizerreise 1779 wie die italienische Reise Zeugnis ablegen können. Die Tuschezeichnung mit einem Aprilschauer scheint zwar in der Wiedergabe der beobachteten Phänomene durchaus genau – eine zerrissene untere Wolkenschicht wird von einer Böenwolke (Cumulonimbus), deren Ränder hell erleuchtet sind, überwölkt – doch

geht es hier noch nicht um einen strukturellen Zugriff, insofern ähnelt diese in der Geschichte der Wolkenwiedergabe ungewöhnlich frühe Zeichnung durchaus den Wolkennotizen, die sich in Caspar David Friedrichs Skizzenbuch von 1806–08 finden (Bernhard 1974, S. 414 – 423). Zeitlich schließt sich die Zeichnung an Alexander Cozens' schon um 1772 zu datierende grandiose Wolkenölstudien (Kat. 358) an, in Deutschland ist wenig Vergleichbares an ihre Seite zu stellen.
W.B.





C. 16, 259

Johann Wolfgang von Goethe

351 1. SCHLECHTWEETTERWOLKENDECKE, BOGENFÖRMIGE FALLSTREIFEN, 2. HAUFENWOLKEN MIT SCHICHTWOLKE AN DER BASIS, SCHÄFCHENWOLKEN, FALLSTREIFEN, 3. GEBANKTE HAUFENWOLKEN, SÄULENFÖRMIG EMPORSTEIGEND, SICH ZU EINER SCHICHTWOLKE AUSBREITEND

1. und 2. schwarze Kreide und Tusche, 3. Bleistift
32,4x20,0 cm
Stiftung Weimarer Klassik, Museen
Inv. Nr. 1546

Unten eigenhändige Beischrift mit Tinte: »No. 1. Zum 13. May (1820), 2. Vorjährige Beobachtung im Herbst. (1819), 3. Zum 24. Apr. (1820)«

Literatur: Femmel/VB, Nr. 259

1. Die dargestellte Schlechtwetterwolkendecke mit bogenförmigen Fallstreifen hat Goethe nahe Hohdorf mit Blick auf das Erzgebirge gesehen, wie aus seinem »Wolkendiarium« von 1820 hervorgeht: »Gegen Abend war im Westen, an dem Erzgebirge her, ein meilenlanger Nimbus, der in vielen Strömungen niederging. Ich habe davon sogleich einen Entwurf gemacht, welchem ich den Versuch einer beschreibenden Erklärung hinzufüge. Die Wetterwolke zog von Westen nach Osten und zeigte, welche in gleicher Richtung vorwärts den Strich führten. Die Wolke hingegen wie sie vorrückte unterlag im Einzelnen der Erdanziehung und es senkten sich ganz verticale Gußstrahlen herunter. Diese schienen jedoch mit der Erde in solchen Contact und Verbindung zu kommen, daß sie mit ihrem untern Ende an dem Boden festhielten, der die Feuchtigkeit an sich saugte, indeß die Wolke weiter zog und das obere Ende dieser Schläuche mit fort nahm, deßhalb sie zu einer schiefen Richtung genöthigt wurden...« (WA II/12, S. 28f.).

2. Offenbar im September 1819 in Karlsbad entstanden. 3. Landschaft bei Hof nach dem »Wolkendiarium« des Jahres 1820 zum 24. April: »Die Luft hatte alle Feuchtigkeit in sich aufgenommen, es entstand daher bei Sonnenaufgang eine Art Höherauch, den man an entfernten Gegenständen, auch an einem blässern Himmelsblau gar wohl bemerken konnte.

Es zeigten sich nach und nach zarte horizontale Streifen, in die sich der Höherauch zusammenzieht, sie überdecken den ganzen Himmel, zugleich manifestiren sie ihre cirröse Tendenz, sie lockern sich auseinander und zeigen sich als Reihen von Schäfchen. Ein Theil des Höherauchs ist als Thau niedergegangen. Der Nordostwind strömt heftig, schon lös't sich der obere Umriß aller Streifen flammig auf, ja es steigen aus demselben einzelne Säulen, wie Rauch aus den Essen hervor, die aber doch oben sich wieder zur Schicht legen, als wenn sie ihren vorigen Zustand wieder annehmen wollten. Alle diese Bemühungen gelten aber nicht gegen den Nordost, der mit Heftigkeit bläst: Keine Wolke vermag sich mehr zu ballen, gegen Mittag schon ist der ganze Himmel rein.« Die Zeichnungen – das macht auch gerade ihre Zusammenstellung deutlich – stehen in Zusammenhang mit Goethes Howard-Studien seit 1815, die ihre endgültige Zusammenfassung 1820 fanden (s. Busch in diesem Katalog, S. 519ff.).

W.B.



Pierre-Henri de Valenciennes

Toulouse 1750 – 1819 Paris

356 BEI ROCCA DI PAPA: DER MONTE CAVO IN WOLKEN

1782–84

Öl auf Papier auf Pappe

15,1 x 33,5 cm

Paris, Musée du Louvre

Inv. Nr. R. F. 2941

Literatur: Lacambre 1976, Nr. A11

**357 BEI ROCCA DI PAPA:
DER MONTE CAVO VON WOLKEN VERHÜLLT**

1782–84

Öl auf Papier auf Pappe

14,4 x 29,7 cm

Paris, Musée du Louvre

Inv. Nr. R. F. 2938

Literatur: Lacambre 1976, Nr. A38

Der Monte Cavo oberhalb von Rocca di Papa war ein bevorzugtes Motiv von Valenciennes, in seinen Ölskizzen taucht er wiederholt auf. Auf Grund der spontanen Ölskizzenmanier hat man zumeist angenommen, Valenciennes' Skizzen (insgesamt über 140) seien unmittelbar vor dem Objekt entstanden. Das ist insofern fraglich, als er erstens in seinen »Éléments« von 1799/1800 (Valenciennes 1799/1800, S. 417) empfiehlt, vor der Natur auf Grund des schnell wechselnden atmosphärischen Eindrucks nur Bleistiftzeichnungen zu machen und Farbangaben in die Formen hineinzuschreiben und zweitens entsprechende Zeichnungen, die sich direkt auf die Ölskizzen beziehen lassen, im Cabinet des Estampes erhalten sind – ein Beispiel mit folgender Skizze abgebildet bei: Lacambre 1976, »Gewitter bei Fayotte« (Lacambre 1976, Nr. B25). In seinem Traktat empfiehlt er ferner, ein und denselben Gegenstand im Abstand von zwei Stunden festzuhalten (Valenciennes 1799/1800, S. 406). Verschiedene Ölskizzenpaare finden sich, die Entsprechendes fixieren, so Nr. A26 und A59 oder A28. Die Ansichten vom Monte Cavo sind insofern

extrem, als der Gegenstand sich hinter den Wolken völlig verliert, der verblüffend ungegenständliche atmosphärische Eindruck dominiert. Es ist, als würde die Relativität aller Erscheinung demonstriert, der gegenüber allein ein naturgetreuer Zugriff auf der Basis einer abstrakten künstlerischen Gestaltungsform helfen kann. Bei aller erstaunlichen Modernität dieser Skizzen: es sollte ausdrücklich betont werden, daß sie für Valenciennes selbst nur Studienmaterial gewesen sind, mitnichten den Anspruch seiner konventionell klassischen großen Landschaftsbilder erhoben haben.

W.B.

Alexander Cozens

Rußland nach 1700 – 1786 London

358 AM ENDE DES TAGES

um 1772

Öl auf Papier

24,3 x 31,1 cm

Yale Center for British Art, New Haven, Ct.

(Paul Mellon Collection).

Literatur: Sloan 1986, S. 49–62, bes. S. 55 und Abb. 71;

Busch 1993, S. 339–353, Abb. X

Cozens' Ölskizzen, so spontan gemalt und so naturgetreu sie zu sein scheinen, sind das Resultat und die Nutzanwendung systematischer Überlegungen zur Landschaft. Sowohl für die Landschaften selbst wie auch für die Wolken hat Cozens Typologien entworfen, die jeweils für bestimmte Ausdrucksbereiche eintreten sollen,

deren Möglichkeiten in der Kombination von Landschafts- und Wolken-typen auszuloten sind. Für *Am Ende des Tages* wählt er offenbar Wolken-typ 3 (Abb. 19 der *New Method* von 1785/86), der *Streifige Wolken am unteren Teil des Himmels* betitelt ist, und kombiniert ihn hier wohl mit Landschaftstyp 3 der *Various Species*

of *Composition of Landscape in Nature*, einer Systematik, an der er in den frühen 1770er Jahren gearbeitet hat. Der Typus ist simpel benannt »Eine Landschaft auf der einen, das Meer auf der anderen Seite«. Diesen Landschaften können gemäß der »Various Species« »circumstances«, tages-, jahreszeitliche und atmosphärische Umstände zugeordnet werden, hier Nr. 9 »close of day«. Erst diese Kombination ergibt einen Ton, eine Ausdrucksdimension. Constable, der 1823 bei Sir George Beaumont die Cozensschen Typen und zugehörigen Texte kopierte, notierte für Landschaftstyp 3 folgende Ausdrucksdimensionen bzw. Assoziationen: Heiterkeit, Reichtum, Handel, Freiheit. So wenig treffend das in diesem Falle zu sein scheint, entscheidend ist zweierlei: 1. nicht

primär der Gegenstand einer Landschaft ist entscheidend, sondern ihre Ausdrucksdimension. Und 2. der Künstler soll zwar die Natur und ihre Phänomene genau beobachten, für den stimmigen Ton der gemalten Landschaft ist es jedoch unerlässlich, daß er sich über die Wirkweise der Teile und ihrer Kombination im klaren ist und eine relativ abstrakte, von der Bildfläche her gedachte Ausdrucksgrammatik beherrscht. Denn Cozens komponiert *Am Ende des Tages* durchaus: das Gewicht der Wolkenformen links antwortet dem der Küstenformen rechts. Dieser nicht idealistische gedachte Zusammenfall von Naturwissenschaft und Kunst hat Constable an Cozens' paradoxen Entwürfen fasziniert. W.B.



John Constable**East Bergholt 1776 – 1837 London****359 BLICK VON HAMPSTEAD HEATH IN RICHTUNG HARROW**

1821

Öl auf Papier auf Leinwand gezogen

25 x 29,8 cm

*Manchester City Art Gallery**Inv.Nr. 1917.176*

Die Skizze ist auf einem Schild am Keilrahmen beschriftet: »August 1821, 5 Uhr nachmittags: sehr schön klar & windig nach leichtem Regen am Morgen«. Sie gehört zu einer Serie von gleichgroßen Ölstudien, die Constable zwischen Juli und September 1821 von Hampstead Heath aus in Richtung Harrow gemalt hat (s. Kat. London 1976, Kat. Nr. 194–196). Jeweils ist am Horizont auf einem Hügel winzig klein der Kirchturm von Harrow zu sehen, im Vordergrund Branch Hill Pond. So geht es Constable darum, ein und denselben Blick zu unterschiedlichen

Tageszeiten und Wetterbedingungen in einem Zeitraum von drei Monaten immer wieder zu malen. Die zum Teil auch ausführlicheren Beschriften zeigen an, wie genau Constable die Umstände festhält. Nicht um Typologie geht es ihm hier, sondern um eine genaue Phänomenanalyse in Kenntnis ihrer Voraussetzungen. In diesem Falle werden die Klarheit nach dem Regen, die die Farben der Gegenstände verstärkt, und der unruhige Himmel am späteren Nachmittag, durch den die Strahlen der Sonne brechen, wundervoll eingefangen.

W.B.



John Constable**East Bergholt 1776 – 1837 London****360 WOLKENSTUDIE***21. September 1822**Öl auf Papier auf Pappe gezogen**30,5 x 49 cm**London, Courtauld Institute Galleries, Witt Collection**Literatur: Thornes 1978, S. 24 f.; Reynolds 1983, Nr. 44; Kat. London 1991, Kat. Nr. 124***361 WOLKENSTUDIE***25. September 1821**Öl auf Papier auf eine Holztafel gezogen**21,2 x 29 cm**Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (USA)
Inv.Nr. B1981. 25.147.**Literatur: Thornes 1978, S. 21, Nr. 6; Kat. London 1991,
Kat. Nr. 120*

Die beiden in einem Abstand von einem Jahr gemalten reinen Wolkenstudien sind Belege für Constables große Wolkenkampagne im Spätsommer und Herbst der Jahre 1821 und 1822. Es ist die Zeit, wo Constable mit seinen nicht unumstrittenen »six-footers«, großen anspruchsvollen Bildern an die Öffentlichkeit der Akademieausstellung geht. Sie wurden gerade wegen der, wie es hieß, sich vordrängenden Himmel kritisiert (Hawes 1969, S. 358 f.). Für Constable waren die Himmel in der Tat das Wichtigste, da sie seiner Überzeugung nach, mehr als alles andere, der Landschaft die besondere Färbung des Charakters geben (Hawes 1969, S. 359 f.). So sucht er sich erneut und andauernd der Wahrheit der Himmel zu vergewissern. Auch die Wolkenstudien sind, auf der Rückseite, mit Angaben der Wetterumstände versehen. Die kleinere Studie von 1821 zeigt einen dramatischen Himmel, nachmittags zwischen 2 und 3 Uhr bei starkem Wind, die Sonne beginnt durch die mehrschichtige Wolkendecke zu brechen. Schmutzige braune, gelbgraue und graublau Töne sind das Resultat. Die unruhige Malweise entspricht den Gegebenheiten. Die zweite Studie von 1822 gibt, wie Thornes festgestellt hat,

ungewöhnlicherweise in Bahnen nach Osten ziehende Cumuluswolken, Schönwetterwolken wieder. Constable verwendet bei seiner Beschreibung nicht Howards Wolkenterminologie, obwohl sie gerade noch einmal in dessen »Climate of London«, 1818–20 veröffentlicht worden war. Wieder kommt es Constable eher auf das individuelle Wolkenphänomen an, das er malt, beschreibt und in seinen Voraussetzungen zu benennen sucht, und nicht auf typologische Eindeutigkeit. Diese Studie ist, wie die Beischrift ausweist, um 3 Uhr nachmittags gemalt, zu ihr gehört eine andere um 1/2 2 Uhr entstandene, ebenfalls mit Cumuluswolken. Auch dies ist ein Verweis auf das besondere Interesse an der individuellen Erscheinung und den Möglichkeiten einer Wolkensituation (s. Busch in diesem Katalog, S. 519 ff.).

W.B.



John Constable

East Bergholt 1776 – 1837 London
nach

Alexander Cozens

Rußland nach 1700 – 1786 London

Nos. 1-13

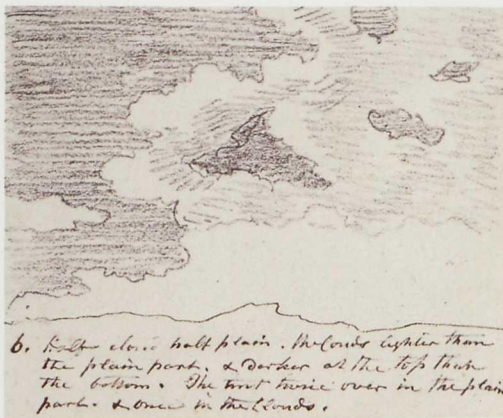
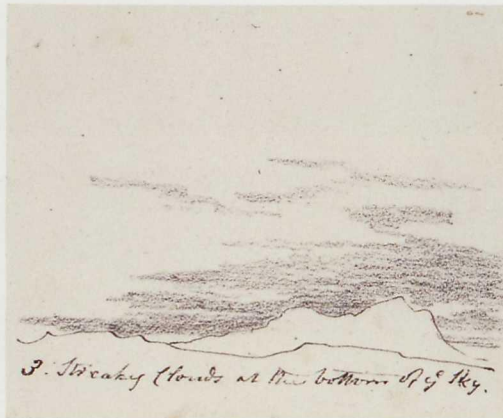
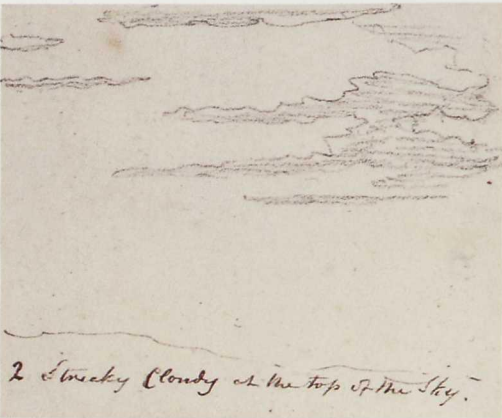
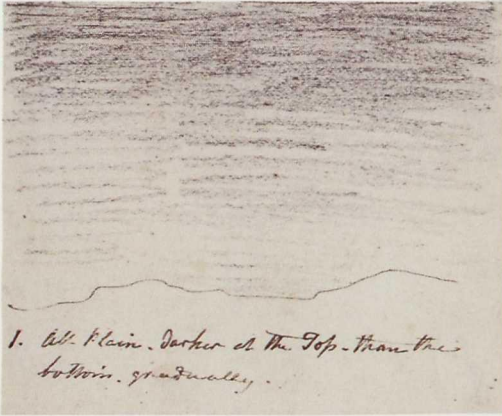
Bleistift mit Feder beschriftet

je 9,3 x 11,5 cm

London, Courtauld Institute Galleries, Lee Collection

Literatur: Kat. Hamburg 1976, Kat. Nr. 146; Lebenszejn 1990,
S. 226-234 und Taf. 17-21

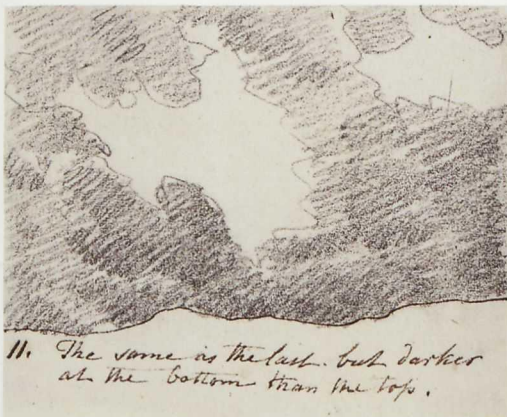
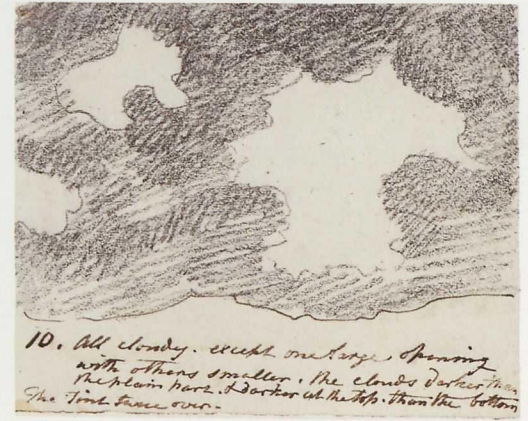
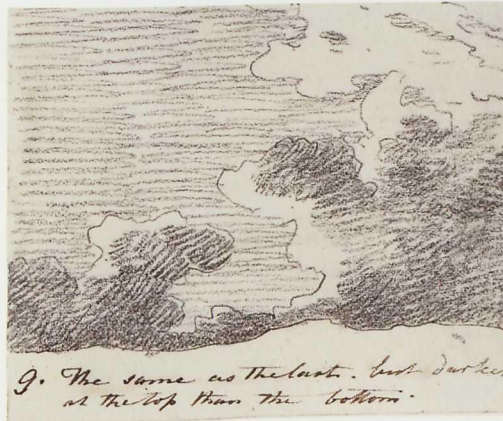
362 WOLKENSTUDIEN



Constables Kopien nach Cozens' systematisierten Wolkentypen in: Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, London [1785/86], werden unterschiedlich datiert. Hawes 1969, S. 349, der sich nicht vorstellen kann, daß Constable als entwickelter Wolkenmaler sich noch an Cozens' Vorbild orientiert, datiert 1810, der Constable Ausstellungskatalog der Tate Gallery 1976, S. 128, datiert 1821–22. Wir sind der Meinung von Sloan 1986, S. 85, der 1823 annimmt, mit der Begründung, Herbst 1823 habe Constable nachweislich die Kommentare zu Cozens' Serie *Various Species* bei George Beau-

mont in Coleston notiert. Da sich auch die Wolkenserie bei Beaumont befand, ist es mehr als wahrscheinlich, daß Constable zu diesem Zeitpunkt auch die Wolkenserie kopierte. Das ist insofern besonders wichtig, als Constable 1821/22 seine große Wolkenölskizzen-Kampagne in Hampstead Heath unternommen hatte (allein 1822 entstanden mehr als 50 Wolkenstudien), die alles, was bisher an farbigen Wolkenölskizzen existierte, in den Schatten stellte. Warum dann 1823 der Rückgriff auf Cozens Systematik, die zwar auf genauer Naturbeobachtung basiert, doch in der systematisierten Form, so bewundernswert und der Zeit voraus sie ist, primär auf Kunst- bzw. Kom-

positionserfordernisse rekurriert und nicht auf naturwissenschaftliche Richtigkeit? Dieser Anspruch war inzwischen durch Howards verbindliche Wolkenklassifikationen, auf die Goethe so intensiv reagiert hat, eingelöst worden, zuletzt zusammenfassend in Howards *Climate of London*, London 1818–20. Der Grund für Constables Rekurs: die bloße Naturrichtigkeit mochte für die Skizzen genügen, nicht für das große Ausstellungsbild, das auch Kunsterfordernissen zu genügen hatte. Hier versprach sich Constable von Cozens die Lösung seines Problems (s. Busch in diesem Katalog, S. 519 und Busch 1993, S. 335–353). —W.B.



John Constable

East Bergholt 1776 – 1837 London

363 REGENSTURM VOR DER KÜSTE VON BRIGHTON*um 1824–28**Öl auf Papier auf Leinwand gezogen**22,2 x 31 cm**Royal Academy of Arts, London.**Literatur: Reynolds 1983, Nr. 50; Kat. London 1976, Kat. Nr. 233; Kat. Berlin 1990, Kat. Nr. 408; Kat. London 1991, Kat. Nr. 150*

Ab 1824 brachte Constable seine Frau aus Gesundheitsgründen mit den Kindern regelmäßig für längere Zeit nach Brighton und hielt sich selbst, wo er konnte, für längere Zeiträume dort auf. Trotz seiner Ausfälle gegen das entstehende Modebad (s. Kat. London 1991, S. 267) hat ihn besonders das Fischerleben am Strand interessiert. Reine Wetterstudien sind relativ selten. Die vorliegende Skizze, besonders dramatisch, stellt sich offenbar verschiedene Aufgaben: das Phänomen mit den wasserziehenden Wolken des Regenssturms und das zugleich durchbrechende Streiflicht sollen eingefangen werden, zum anderen soll gezeigt werden, wie das Schwarz der Wolken das Wasser färbt und das Licht kalt und klar macht, das atmosphärische »sfumato« aufhebt, zum dritten aber demonstriert Constable, wie mit dem Durchscheinen der Grundierung gearbeitet werden kann und ein brei-

ter relativ trockener Pinsel, trotz des kleinen Formats, in großen ununterbrochenen Schwüngen von oben nach unten einerseits, in kurzen Bögen andererseits ein grandioses Äquivalent zum atmosphärischen Eindruck erzeugen kann. Man muß sich klarmachen, daß Constable gleichzeitig etwa an den Studien zu »The Leaping Horse« arbeitete, einem »six-footer«, der von Entwurf zu Entwurf und noch im fertigen Bild die atmosphärischen Umstände jeweils radikal verändert. So wird verständlich, daß Constable seine Hunderte von Himmelsstudien nie direkt ins Bild übernahm, vielmehr das atmosphärische Moment jeweils abhängig war von der momentanen Gestimmtheit des Künstlers während des Werkprozesses. Das macht die »Vollendung« eines großen Bildes, die dauerhafte Festschreibung der Empfindung, zu Constables großem Problem. W.B.

