

REFLEXIONEN ÜBER DIE LANDSCHAFTSMALEREI UM 1800 IN DEUTSCHLAND

Oskar Bättschmann

NACHAHMUNG UND ERFINDUNG VON LANDSCHAFTEN

Der französische Maler Pierre-Henri de Valenciennes publizierte 1800 sein großes Lehrbuch *Éléments de Perspective pratique à l'Usage des Artistes*, das bereits drei Jahre später in deutscher Übersetzung: *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektive für Zeichner und Mahler* (1803) erschien. Der erste Teil, der mehr als die Hälfte des umfangreichen Buches ausmacht, beschäftigt sich mit der Linear- und Luftperspektive (Abb. 1).¹ Den zweiten Teil bilden die *Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*. Sie beginnen mit der Beschreibung der idealen Natur nach den genialen landschaftlichen Erfindungen von Claude Lorrain, Nicolas Poussin und Gaspard Dughet. Diese Art der Landschaftsmalerei, die eine historische oder mythologische Szene mit der idealen Schönheit der Natur verbindet, nannte Valenciennes *pay-sage historique* und unterschied sie von der nachahmenden Wiedergabe der Landschaft, der *Vedute*.²

Für Valenciennes haben beide Arten der Landschaftsmalerei ihre gemeinsame Grundlage in den Studien nach der Natur. Damit soll ein Schüler beginnen, nachdem er mehrere Monate unter Aufsicht gezeichnet und Kopien nach den besten Meistern angefertigt hat. Valenciennes gibt zahlreiche wichtige Anleitungen, vor allem zur Bewältigung der kontinuierlichen Veränderungen des Lichtes und der Atmosphäre und zu raschen Farbskizzen nach der Natur: »Angehende Mahler [...] müssen anfangs bloß, so gut es ihnen möglich ist, die Haupttöne der Natur in

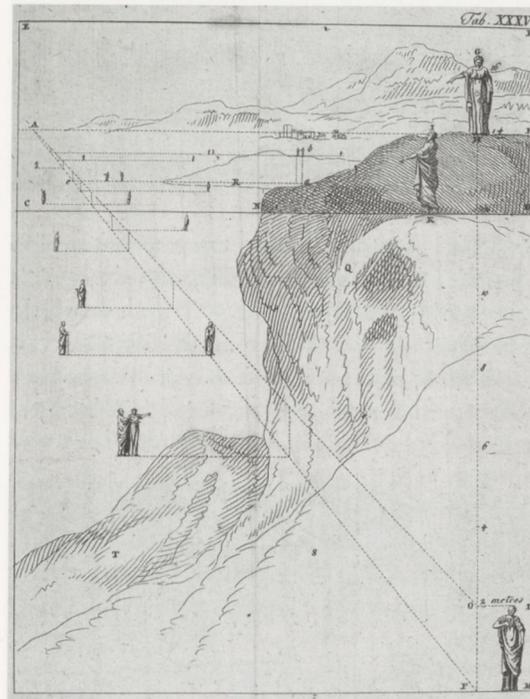


Abb. 1
Pierre-Henri de Valenciennes
Schematische Darstellung der
perspektivischen Verkleine-
rung von Figuren in unter-
schiedlichen Entfernungen
in: *Éléments de Perspective
pratique*, Paris: chez l'Auteur,
1800, Tf. 35.

dem gewählten Licht nachahmen; sie beginnen ihre Studien mit der Luft, welche den Ton des Hintergrundes gibt, der wieder den Ton der angrenzenden Gründe bestimmt; auf diese Art gelangen sie allmählig bis auf den Vordergrund, welcher demnach immer in Harmonie mit der Luft steht, von welcher der Lokaltone abhängt. Es ist leicht einzusehen, dass man nach dieser Methode sich nicht auf das Detail einlassen kann, denn jede Skizze nach der Natur muss durchaus in Zeit von zwey Stunden spätestens vollendet werden; und ist es eine Beleuchtung mit dem Lichte der auf- und untergehenden



Abb. 2
 Pierre-Henri de Valenciennes
*Wolkenstudie über dem
 Quirinal*
 Papier auf Karton
 26,8 x 37,3 cm
 Musée du Louvre, Paris
 Inv.Nr. RF 2979

Sonne, so darf man nicht länger als eine halbe Stunde damit zubringen.«³ (Abb. 2)

Die mit Ölfarben gemalte Naturstudie war erstmals von Claude Lorrain und Joachim von Sandrart in Rom nach 1630 erprobt worden.⁴ Valenciennes' präzise Ratschläge für die gemalte Naturstudie waren im 19. Jahrhundert vermutlich wegweisend für Camille Corot, die École de Barbizon und für die Impressionisten. Entscheidend für die Verbreitung der gemalten Naturstudien war die Erfindung und Perfektionierung der Metalltuben für Ölfarben um 1842 durch Winsor & Newton.⁵

Für Valenciennes blieb die gemalte Naturstudie nur eine vorbereitende Übung für das große Landschaftsgemälde, das der Maler im Atelier erfindet und komponiert und mit Figuren in passender Aktion ausstattet. Valenciennes stellte sich ausdrücklich gegen diejenigen, die propagierten, für ein gutes Gemälde sei schlicht die Natur zu kopieren. Er beschränkte die Nachahmung der Natur auf die gemalte Skizze und forderte für das Landschaftsgemälde die künstlerischen Fähigkeiten der Erfindung und der Komposition. Zudem verfolgte Valenciennes mit der Unterteilung der Landschaftsmalerei in die Hauptarten *paysage historique (héroïque)*, *paysage pastoral*, *paysage portrait*, *la marine*, *les chasses et les batailles* die Förderung der

Landschaftsmalerei und die Erhöhung ihres Status in der École des Beaux-Arts. Die Bemühungen um die Einrichtung eines Rompreises für die Landschaftsmalerei, den Quatremère de Quincy schon 1791 vorgeschlagen hatte, führten aber erst 1816 zum Erfolg. Dabei wurde zwar ein Rompreis für die Landschaftsmalerei eingerichtet, doch im Gegensatz zum alljährlichen Rompreis für Historienmalerei wurde er nur alle vier Jahre für den *paysage historique* verliehen.⁶

In Dresden arbeitete der Bibliothekar und Kunstschriftsteller Christian August Semler gegen Ende des Jahrhunderts an einer Theorie über die »höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey«, von der ein Teil 1797 in der Zeitschrift *Der Kosmopolit* erschien, während die vollständige Schrift 1800 in Leipzig publiziert wurde. Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790 war Semlers wichtigste Voraussetzung. Er diskutiert den Gegensatz zwischen der Schönheit des Einzelnen und der Schönheit des Ganzen, die einen Totaleindruck oder eine Totalwirkung hervorruft. Entsprechend beschäftigt sich Semler vor allem mit der psychischen Wirkung der Landschaftsmalerei auf den Betrachter.⁷ Im berühmten Kunststreit, der sich um die Ausstellung des Gemäldes *Das Kreuz im Gebirge* (Abb. 3) in Dresden 1809 entfachte, wird Caspar David Friedrich die Wirkung auf den Betrachter als höchstes Ziel behaupten. Friedrich präsentierte am Jahresende 1808 sein soeben vollendetes Gemälde in seiner Wohnung in Dresden während einiger Tage der Öffentlichkeit. Um im Zimmer das Dämmerlicht einer Kapelle nachzubilden, wurde das Fenster mit einem Tuch verhängt. Der Tisch, auf dem das Gemälde in seinem schweren goldenen Rahmen zu stehen kam, war mit einem schwarzen Tuch bedeckt. Das Gemälde, das ein Kruzifix auf dem dunklen Berggipfel in der purpurnen abendlichen Dämmerung zeigt, und seine Inszenierung wurden von Friedrich Basilius von Ramdohr heftig kritisiert. Ramdohr zählte die Mängel der Landschaftsdarstellung auf und verurteilte die Absicht auf »pathologische Rührung« der Betrachter, wobei er mit Schärfe gegen die Frömmerei und den Mystizismus vorging, die er in den Künsten und Wissenschaften überall am Werk



sah.⁸ Friedrich beklagte sich bitter über die Kritik des »herzlosen Kunstrichters« und stellte ihr die Behauptung entgegen: »Wenn ein Bild auf den Betrachter seelenvoll wirkt, wenn es sein Gemüth in eine seelenvolle Stimmung versetzt; so hat es die erste Forderung eines Kunstwerkes erfüllt. Wäre es übrigens auch noch so schlecht in Zeichnung, Farbe, Art und Weise der Malerei u.s.w.«⁹

Für die aus Deutschland stammenden, in Rom tätigen Landschaftsmaler trat Carl Ludwig Fernow mit einem langen Aufsatz über die Landschaftsmalerei ein, den er zuerst 1803 im *Neuen Teutschen Merkur* und in erweiterter Form 1806 im zweiten Band seiner *Römischen Studien* publizierte. Zum Zustand der Landschaftsmalerei und zu den Schwierigkeiten ihrer theoretischen Bearbeitung äußerte sich Fernow in der Vorrede: »Dieser Zweig der Malerei, den die neuere Kunst zu einer so hohen Stufe der Vollkommenheit ausgebildet hat, dass er nur etwa noch in dem dichterischen Theile der Erfindung einer größeren Vervollkommnung fähig seyn dürfte, hat wegen der Unbestimmtheit der Idee, die dieser Kunst zum Grund liegt, besondere Schwierigkeiten für die theoretische

Behandlung; auch ist in derselben bisher noch wenig geleistet worden, was dem philosophischen Forscher genügen möchte.«¹⁰ Zum Ausgangspunkt seiner Analyse nahm Fernow die Neubelebung der klassischen Landschaft durch die deutschen Maler und widmete seinen Aufsatz einem seiner römischen Freunde, dem Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart (Abb. 4).¹¹ Fernow teilte die Landschaftsmalerei auf in die Darstellung einer »wirklich vorhandenen Gegend« und in das Bild einer »idealischen Naturszene der Land- oder Wasserwelt«. Als eigentliche Aufgabe der Maler bezeichnete er das Dichten idealischer Naturszenen auf der Grundlage der Wirklichkeit: »Jede Darstellung der landschaftlichen Natur, wenn sie nicht Abbildung einer wirklichen Aussicht ist, sol eine Dichtung seyn, denn auch der Maler ist nur in sofern ein wahrer Künstler, als er dichtet. Ob aber seine Dichtung eine Scene aus der Wirklichkeit, oder aus der Vorzeit, oder aus der Dichterwelt ist, kan nur aus der Staffirung und dem Beiwerke erkant werden; denn die Landschaftsmalerei kan ihre idealischen Scenen nie anders als im Charakter und Stil der wirklichen Natur dichten, da weder das Einzelne noch das Ganze in ihr ein Ideal, d.h. eine solche Erhebung über das Wirkliche zuläst, wo die Natur mit der



Abb. 3
Caspar David Friedrich
Das Kreuz im Gebirge
(der sog. Tetschener Altar)
1808
Öl auf Leinwand, 115 x 110 cm
Rahmen von Gottlob Kühn
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Galerie Neue Meister
Inv. Nr. 2197 D

Abb. 4
Johann Christian Reinhart
Landschaft mit Reitern
Friedrich Schiller gewidmet
1800
Radierung, 35,8 x 50,2 cm
Germanisches National-
museum, Nürnberg



Abb. 5
Jacob Isaackszoon van Ruisdael
*Der Judenfriedhof bei
Ouderkerk*, 1653–55
Öl auf Leinwand, 84 x 95 cm
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Gemäldegalerie Alte
Meister

Vollkommenheit ihrer Erzeugnisse nicht hinan reicht.¹² Goethe griff in seinem Aufsatz *Ruisdael als Dichter*, den er 1816 veröffentlichte, in den Beschreibungen dreier Gemälde von Ruisdael in der Gemäldegalerie Dresden diese Qualität der dichterischen Erfindung auf, die er besonders im Gemälde *Der Judenfriedhof bei Ouderkerk* (Abb. 5) bewunderte.¹³

Der »dramatischen Malerei«, d.h. der Historienmalerei, gestand Fernow einen höheren Rang zu als der Landschaftsmalerei, und er suchte die unterschiedlichen Beziehungen beider zum Betrachter zu erfassen. Danach kann eine Handlung nur Zuschauer haben, wogegen in der Landschaftsmalerei diese ästhetische Grenze nicht wirksam ist und der Betrachter sich selbst in der dargestellten Naturszene befindet, weil er durch das Gemälde in eine »ästhetische Stimmung« versetzt werde. Das Zustandekommen dieser Wirkung schreibt er nicht dem Inhalt oder den einzelnen Gegenständen zu, sondern allein dem »Totaleindruck auf das Gemüth«. Darin sieht Fernow die Verwandtschaft der Landschaftsmalerei mit der Musik: »Die Harmonie der Far-

ben, welche über eine schöne Landschaft ausgegossen ist, macht eine ähnliche Wirkung auf das Gemüth, wie die Melodie und Harmonie in der Tonkunst.«¹⁴

Ein besonderes Problem war für Fernow die Beurteilung der Gemälde von Jakob Philipp Hackert, die er erst in der erweiterten Fassung von 1806 vorbrachte. Fernow war 1803 Professor für Ästhetik in Jena und ein Jahr später durch die Vermittlung Goethes Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia in Weimar geworden. Goethe hatte sich von Hackert in Italien im Zeichnen unterweisen lassen, schätzte ihn nach Maßgabe seines zunehmenden Ruhmes immer höher und hielt ihn auch dann noch für einen vorzüglichen Maler, als sein Ansehen sich bedeutend abgeschwächt hatte. 1804 veröffentlichte Goethe einen kurzen Artikel über zwei Landschaftsbilder von Hackert, der auf Fernows Unterscheidung Bezug nahm: »Gemälden, welche so wie diese zwei Hackertischen Werke treu nach der Natur gemalte Aussichten darstellen, würde großes Unrecht widerfahren, wenn man sie nach dem Maßstabe beurteilen wollte, den der höchste Begriff von der Landschaftsmalerei dem Kunstrichter an die Hand gibt.«¹⁵ Die beiden Gemälde, als Veduten der Gegenden von Rom und Florenz genommen, wollte Goethe »beinahe als Gipfel der Kunst« betrachtet haben und sie nicht der »untergeordneten Art« der Landschaftsmalerei zugeordnet wissen. Angesichts einer solchen Beurteilung seines eigenen Mentors musste Fernow seine Vernachlässigung Hackerts korrigieren. In der zweiten Publikation seines Aufsatzes 1806 nahm er Hackert zwar von den *erfindenden Landschaftsmalern* aus, doch wies er ihm in Übereinstimmung mit Goethe unter den *Prospektmalern* eine herausragende Stellung zu, die er durch die Wahl der Ansichten wie durch den charakteristischen Ausdruck der italienischen Natur begründete (Kat. Nr. 100).¹⁶

In den zahlreichen Reflexionen, die um 1800 und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts über die Landschaftsmalerei publiziert wurden, kehren gleichartige Probleme immer wieder. Die leicht variierten Analysen bezeugen einen unlösbaren Konflikt. Die Landschaftsmalerei soll im System der Bildgattungen einen höheren Rang als bisher einnehmen. Dazu muss

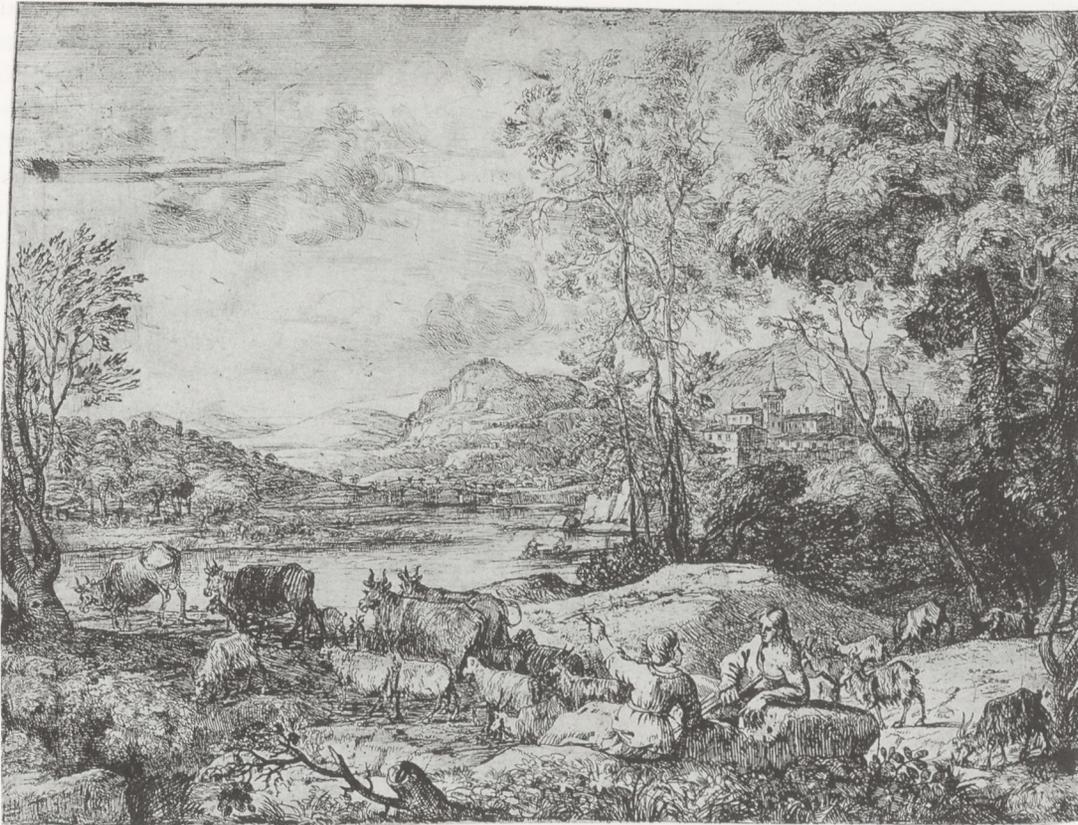


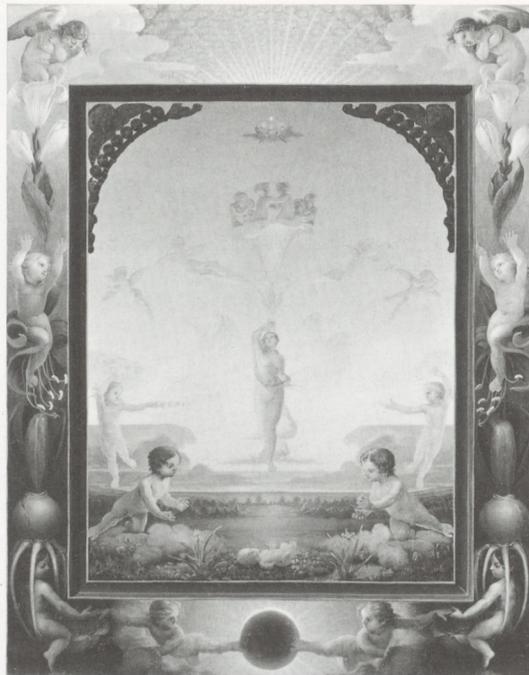
Abb. 6
 Claude Lorrain,
Berger et bergère conversant
 1651
 Radierung mit brauner Tinte
 retuschiert, 20 x 25,8 cm
 The British Museum, London

das Verhältnis zur Nachahmung der Natur und der Vorbilder geklärt werden, denn die Nachahmung der Natur ist ebenso von einem höheren Kunstziel ausgeschlossen wie das Kopieren von Vorbildern. Für das höhere Kunstziel ist die Nachahmung der Naturformen notwendig, darf aber nicht hinreichen, vielmehr wird sie auf das Studium, die Skizze oder die Vedute eingeschränkt. Worin aber das Höhere der Landschaftsmalerei bestehen soll, war das eigentliche quälende Problem. Denn es musste gefunden und aufgezeigt werden, wenn man den Rang der Landschaftsmalerei erhöhen und sie von der Nachahmung absetzen wollte. Als Ausweg erschien der Rückgriff auf die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts mit den Hauptvertretern Nicolas Poussin, Claude Lorrain (Abb. 6), Jacob van Ruisdael und Gaspard Dughet. Doch die Aufstellung eines normativen Ideals führte direkt zum Konflikt mit der historischen Relativierung des künstlerischen Schaffens und mit dem Nachahmungsverbot.

RUNGES MALEREI DER ZUKUNFT

In Dresden bereitete Philipp Otto Runge einen Ausweg aus dem Konflikt vor. Runge war nach ersten Studien in Kopenhagen 1801 zur Fortsetzung seiner Ausbildung nach Dresden gekommen. Er versuchte die verwickelten Konflikte aufzulösen, indem er die Malerei auf eine neue Grundlage stellte. Gleich nach dem Erscheinen 1798 las er das Buch *Franz Sternbalds Wanderungen* von Ludwig Tieck und bezeugte brieflich, dass ihn »nie etwas so im Innersten ergriffen« habe wie dieses Buch.¹⁷ Aus dem Gespräch mit Tieck lernte Runge den Zusammenhang zwischen dem Ende eines Zeitalters und der Blüte der Kunst, was ihn überraschte und mit Hoffnung erfüllte. Eine Neugründung der Kunst konnte nach Runge nur geschehen auf einer Basis, die gebildet ist aus der Ahnung von Gott und der Empfindung des Künstlers im Zusammenhang mit dem Ganzen, das aus Religion und Kunst besteht.¹⁸ Für das Wiedererstehen der Kunst und der Schönheit müssen die »verderblichen neueren Kunstwerke« zu-

Abb. 7
 Philipp Otto Runge
Der Kleine Morgen, 1808
 Öl auf Leinwand
 109 x 85,5 cm
 Hamburger Kunsthalle
 Inv. Nr. Kh 1016



grunde gehen, womit Runge auch die »historische Kunst« meinte, die Goethe und Heinrich Meyer in Weimar wieder zu beleben versuchten: »Ich glaube schwerlich, dass so etwas Schönes, wie der höchste Punkt der historischen Kunst war, wieder entstehen wird, bis alle verderblichen neueren Kunstwerke einmal zu Grunde gegangen sind, es müsste denn auf einem ganz neuen Wege geschehen, und dieser liegt auch schon ziemlich klar da, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte, das ist in der Landschaft.«¹⁹ Das Konzept dieser Malerei der Zukunft war um 1802 noch wenig geklärt, sicher war allerdings, dass nicht die tradierte Landschaftsmalerei und der Konflikt zwischen Nachahmung und Erfindung fortgesetzt werden sollte. In einem Brief vom April 1803 an Ludwig Tieck legte Runge eine »Erste Figur der Schöpfung« vor, eine mit dem Zirkel konstruierte ornamentale Konfiguration von sechs gleich großen Kreisen, die um einen zentralen siebten Kreis angeordnet sind. Damit verband Runge die Schöpfungstage, die ersten der Sonderung in Ich und Du, Gutes und Böses, Licht und Finsternis, während im siebten künftigen Schöpfungstag alles zum Ursprung, dem Licht, zurückkehrt. Man hat dazu auf die mystischen Bezugssysteme des schlesischen

Schuhmachers und »philosophus teutonicus« Jacob Böhme gewiesen, in dessen Schriften sich Mystik und Naturphilosophie durchdringen. Möglicherweise wurde Runge von Ludwig Tieck nicht nur die Kenntnis Böhmies vermittelt, sondern auch die der indischen Mythologie, mit der sich in Deutschland unter anderen Johann Gottfried Herder und sein Schüler und Freund Friedrich Majer beschäftigten.²⁰

Die *Vier Zeiten* beschäftigten Runge seit dem Ende des Jahres 1802. Was zunächst als Zyklus der Tageszeiten für eine Zimmerdekoration vorgesehen war, wurde für ihn zum langen Weg zu einer neuen Kunst. *Der Kleine Morgen* (Abb. 7) von 1808 führt nach Runge die »gränzenlose Erleuchtung des Universums« vor Augen: als Bringerin des Lichts vor der aufgehenden Sonne erscheint Aurora. Von ihr gehen Engel aus, die den Sphärenklang darstellen, und Kinder, die über die unendliche Landschaft tanzen oder das Neugeborene begrüßen, das in der paradiesischen Natur im Licht der Aurora liegt. Sonnenfinsternis und himmlisches Licht bilden auf dem Rahmen unten und oben die Polarität von Finsternis und Licht, während Genien und Blumen mit den drei Grundfarben rechts und links den Aufstieg aus dem Dunkel in die Helligkeit aufzeigen.²¹ Die *Vier Zeiten* sind Verkörperungen von Runges neuer Kunst, die nicht mehr »Landschaft« darstellt, sondern sich der Aufgabe annehmen muss, mystische Gleichnisse vor Augen zu führen, die umfassende Analogien zwischen kosmischem und geschichtlichem Geschehen beschwören.

Die Beschäftigung mit der Farbenlehre führte Runge zur Entwicklung der Farbkugel, eines Globus der Farben mit Schwarz und Weiß auf den Polen, den Primär- und Sekundärfarben auf dem Äquator und den stufenweisen Aufhellungen und Verdunkelungen auf der Peripherie gegen die Pole hin. Der Mittelpunkt der Kugel ist ein neutrales Grau, in dem sich »alle diametral entgegenstehenden Farben und Mischungen« auflösen. Runge fügte der Publikation von 1810 seine Ausführungen über die Harmonie der Farben hinzu. Zudem enthält diese Publikation den langen Aufsatz von Henrich Steffens *Ueber die Bedeutung der Farben in der Natur*.²² Im gleichen Jahr erschien auch Goethes umfangreiche Schrift *Zur Farbenlehre*.²³ Runge hatte seine Auf-

fassungen über Farben im Kontakt mit Goethe entwickelt, der ihn als einen Gleichgesinnten in der Ablehnung Isaac Newtons begrüßte, und war mit Hilfe des aus Norwegen stammenden Naturforschers und Philosophen Henrich (oder Henrik) Steffens, der ihn wahrscheinlich auch mit Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Auffassung von der »Weltseele« bekannt machte, auf die Farbenkugel gekommen.²⁴

Steffens war einer der zahlreichen Gelehrten, die von Schelling zu einer philosophischen Naturwissenschaft angeregt wurden. Er studierte bei Schelling in Jena und beim Geologen Abraham Gottlob Werner in Freiberg. Nachdem Steffens einen Aufsatz über den Oxydations- und Desoxydationsprozess der Erde in Schellings *Zeitschrift für die speculative Physik* veröffentlicht hatte, publizierte er 1801 seine *Beiträge zur innern Naturgeschichte der Erde*, worin er den Versuch unternahm, die ungeheure Vielfalt der Vorgänge und Phänomene (von den Korallenbänken der Südsee zu den Schlangengiften, den Gesteinsbildungen und über vieles andere zu Licht und Wärme) mit einer einfachen Theorie der Polaritäten zu bewältigen. In der Nachfolge Schellings, dem er die Erklärung der Elektrizität zuschrieb, unternahm es Steffens, den Magnetismus in ein System mit der Elektrizität zu bringen und entwarf dazu ein Schema der zweifachen Polarität, worin Wasserstoff und Sauerstoff den positiven Pol der Elektrizität, und Kohlenstoff und Stickstoff den negativen Pol des Magnetismus besetzen. Von dieser Spekulation, die er als Beweis bezeichnete, versprach er sich und den Lesern die künftige umfassende Erklärung der Welt: »Durch diesen Beweis wird die Electricität Princip einer *Meteorologie*, so wie durch den, in diesem Theil, geführten Beweis, der Magnetismus *Princip einer Geologie* geworden ist. Beyde werden die empirische Grundlage zu einer *Natur-Theorie* legen.«²⁵

Der mechanistischen Naturwissenschaft und ihrer bloß »zerlegenden Kunst«, die er für unfähig hielt, »die unendliche Tiefe der bildenden Kraft« zu erreichen, gedachte Steffens so, eine »wahre« Theorie vom »dynamischen Process der Erde« entgegenzusetzen.²⁶ Ihre Bestandteile sind die Lehren von der Entsprechung von Makrokosmos und Mikrokosmos, der Polari-

täten und Verwandlungen und der Erde als eines lebendigen Organismus sowie die These über die jederzeitige Entstehung von Leben aus einer Urmaterie, die Steffens aus dem Befall einer mineralischen Substanz mit Pilzsporen ableitete.²⁷ In Steffens »philosophischer Naturwissenschaft« gibt sich der Versuch zu erkennen, auf die ungeheure Vielfalt der Beobachtungen einfache Vorstellungen anzuwenden, die zu einem großen Teil der Alchemie entnommen waren. Das betrifft die Vorstellungen von Transmutation, Mikro- und Makrokosmos, Lebensentstehung und Urmaterie.²⁸ Der sächsische Hof in Dresden war im 17. und 18. Jahrhundert eines der großen Zentren der Alchemie.²⁹

Im Brief an Schelling vom 1. Februar 1810, der die Übersendung des Büchleins *Farbenkugel* begleitete, gestand Runge den schwächlichen Zustand der zeitgenössischen Kunst ein und setzte seine Hoffnung darauf, dass »die wissenschaftlichen Resultate in der Kunstaübung mehr an allgemeine wissenschaftliche Ideen« angeschlossen werden könnten und der Zusammenhang der Kunst mit der Welt wieder zu knüpfen wäre, wenn auch die Wissenschaft das ihre tun würde, indem sie die Zergliederung zurückweist und sich für die Zusammenhänge öffnet.³⁰ Runge offerierte zudem, Schelling seine Gedanken über gewaltige Werke mitzuteilen, die aus der Zusammenarbeit von Architekten, Bildhauern und Malern entstehen könnten, natürlich im Wissen, dass sein Adressat seit 1806 die Stellung des Generalsekretärs der Akademie der Bildenden Künste in München innehatte.

LANDSCHAFTSMALEREI UND NATURWISSENSCHAFT

Mit einem ähnlichen Postulat einer wissenschaftlich begründeten Landschaftsmalerei trat der Dresdner Arzt, Naturwissenschaftler und Malerdilettant Carl Gustav Carus 1826 in die Diskussion um die Landschaftsmalerei ein. Im *Kunstblatt* von Ludwig Schorn veröffentlichte er im Juni und Juli 1826 den achten seiner *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* mit der folgenden Anmerkung: »Aus mannichfaltigen Betrachtungen über diese Kunst, welche als ihre eigentliche Aufgabe den großen Gegenstand hat, einzelne Scenen, einzelne Stimmungen des all-

gemeinen Naturlebens darzustellen und, welche ich deshalb lieber die *Historienmalerey der Natur*, oder *Erdleben=Bildkunst* nennen möchte, ist im Laufe eines Jahrzehends eine Reihe von neun Briefen entstanden, welche ich bisher nur einigen Freunden mitgeteilt habe. Nach dem Wunsche Einiger lege ich hier ein Glied dieser Kette versuchsweise einem größern Publikum vor.³¹ Carus wählte für die Publikation eben jenen Brief aus, der seiner Meinung nach die Landschaftsmalerei auf eine neue Aufgabe festlegte, die mit dem neuen Begriff der »Erdleben-Bildkunst« bezeichnet war. Zugleich befasste er sich mit den Akademien und der notwendigen Ausbildung der jungen Landschaftsmaler, die auf die »Erdleben-Bildkunst« hingeführt werden sollen. Zunächst muss das Auge des Künstlers befähigt werden, »dass es das wundervolle, eigenste Leben der Natur wahrnehme«, und die Hand muss geübt werden, »den Willen der Seele schnell, leicht und schön zu vollziehen.«³² Die jungen Künstler sollen unterrichtet werden über den Zusammenhang zwischen den Gebirgsformen und ihrer Struktur, über die Abhängigkeit der Vegetation vom Standort und über den gesetzmäßigen Bau der Pflanzen und ferner über die Gesetze der atmosphärischen Erscheinungen. Hat der Schüler den Unterricht in den ersten drei Elementen durchlaufen, sollen ihm die Geheimnisse des vierten Elements, des Lichts, und seiner Wirkungen für die Entstehung der Farben erläutert werden.³³ Carus wundert sich, dass man im bisherigen Unterricht über Landschaftsmalerei »die Nothwendigkeit eines solchen naturwissenschaftlichen Theiles so ganz übersehen konnte, da man in anderen Zweigen bildender Kunst die Unerlässlichkeit des Zuziehens naturwissenschaftlicher Studien so bald einsah.«³⁴ Für die weitere Erschließung des Erdlebens wünscht sich Carus die Unterhaltung der Künstler mit Naturforschern, das Studium von Büchern wie den *Ansichten der Natur* von Alexander von Humboldt und das Erscheinen eines Buches, das den jungen Künstlern die verschiedenen Seiten des Erdlebens bekannt machen würde. Ein solches Buch begann Carus genau zum Zeitpunkt der Publikation im *Kunstblatt*, arbeitete es in den dreißiger Jahren aus und publizierte es 1841 unter dem Titel

*Zwölf Briefe über das Erdleben.*³⁵ Vorerst weiß er keinen besseren Rat zu geben, als zur Übung des Auges und der Hand »das vielfältige und sorgsame freie Nachbilden und Selbstkonstruieren geometrischer Grundformen« zu empfehlen, weil dieses sowohl der »Lüderlichkeit« vorbeugt wie auch mit »Grundlagen aller organischen Bildungen« bekanntmacht.³⁶ Zu den Vorübungen zählt Carus weiter die Perspektive und die Schattenlehre. Sind diese absolviert und beherrscht der Schüler die Darstellung von Körpern auf einer Fläche, kann er zur Nachbildung des Lebendigen übergehen. So meint Carus die jungen Künstler auf das Ziel zu führen, »to speak the language of nature.«³⁷ Zum Schluss führt Carus in aller Arglosigkeit und Naivität über das Ziel der »Erdleben-Bildkunst« aus: »Ist nun aber die Seele durchdrungen von dem innern Sinne dieser verschiedenen Formen, ist ihr die Ahnung von dem geheimen göttlichen Leben der Natur hell aufgegangen und hat die Hand die feste Darstellungsgabe, sowie auch das Auge den reinen, scharfen Blick sich angebildet, ist endlich die Seele des Künstlers rein durch und durch, ein geheiligtes freudiges Gefäß, den Lichtstrahl von oben aufzunehmen, dann werden Bilder vom Erdenleben einer neuern höheren Art, welche den Beschauer selbst zu höherer Naturbetrachtung heraufheben und welche mystisch, orphisch in diesem Sinn zu nennen sind, entstehen müssen, und die Erdleben-Bildkunst wird ihren Gipfel erreicht haben.«³⁸

Arglos, ja naiv ist diese Beteuerung im Vergleich mit einer fast gleich lautenden Passage in der Erzählung *Die Jesuitenkirche in G.*, die der Dichter Ernst Theodor Amadeus Hoffmann im ersten Teil seiner *Nachtstücke* 1816 publizierte. Hoffmann war nach verschiedenen Tätigkeiten als Kapellmeister der Joseph Seconda'schen Schauspielergesellschaft 1813 nach Dresden gekommen, ging aber bereits 1814 wieder nach Berlin und wurde dort 1816 Kammergerichtsrat. *Die Jesuitenkirche in G.*, der Bericht eines enthusiastischen Dilettanten über das tragische Schicksal des jungen deutschen Malers Berthold, ist die schärfste Analyse der aktuellen Probleme der Landschaftsmalerei. Berthold begibt sich nach Rom und muss dort erfahren, dass die von ihm bevorzugte Nachahmung der Natur

gegenüber der Historienmalerei nichts zählt. Erst Jakob Philipp Hackert, den er als Schüler in Neapel aufsucht, bestärkt ihn wieder in der Nachahmung der Natur, und er zeigt eine Landschaft mit einigem Erfolg in einer Ausstellung des Meisters. Ein aus der Menge der Ausstellungsbesucher hervortretender böser Geist, ein reicher Grieche aus Malta, stellt sich aber dem einfachen Maler als dämonischer Versucher gegenüber, zerstört seinen Glauben an die Vedute und hält ihm einen höheren Begriff von Kunst vor: »Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst. Kann denn das bloße Abschreiben der Natur jemals dahin führen? [...] Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht, die in seiner Brust sich zu frommer Ahnung gestalten; dann kommt, wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Ahnung sichtlich in seine Werke zu übertragen. [...] Daher studiere die Natur zwar auch im Mechanischen fleißig und sorgfältig, damit du die Praktik des Darstellens erlangen mögest, aber halte die Praktik nicht für die Kunst selbst. Bist du eingedrungen in den tiefen Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen.«³⁹ Diese Versuchung des dämonischen Griechen zur genialischen Einsicht leitet die Zerstörung des jungen Malers ein. Er vermag nur mehr im Traum zu erschauen, was er malen möchte, kann aber keine Werke mehr hervorbringen. Im Zustand der Lähmung zieht er sich in eine Grotte zurück und wird von phantastischen Kunstträumen gemartert. In der Höhle erscheint ihm die Vision seines Ideals, die ihm zwar das Arbeiten wieder ermöglicht, doch geraten alle seine Werke zu Reproduktionen, und der Künstler verfällt von neuem der Lähmung. Der enthusiastische Dilettant trifft Berthold, der ihm durch sein absonderliches Benehmen, die edle Gestalt, die befremdliche Kleidung und den tiefen Gram auffällt, in der Ortschaft G. beim Übertragen des quadrierten Entwurfs auf die Wand (Abb. 8). Durch sein Interesse am Künstler und durch seine naiven Äußerungen über die Kunst erweist sich der Erzähler als ein wackerer



Abb. 8
Eugène Delacroix
Die Jesuitenkirche in G., 1831
Feder, Aquarell, weiß gehöht,
26 x 10,7 cm
Kunsthalle Bremen
Inv.Nr. 78/191

Biedermann. Indem er sich abfällige Bemerkungen über die Architekturmalerei gestattet und vom Künstler geniale Gedanken statt bloßer handwerklicher Perfektion verlangt, wiederholt er naiv die dämonische Forderung des Griechen aus Malta. Der Maler Berthold erkennt das frevelhafte Gerede und versucht, es zu widerlegen, indem er das Malen als normale Arbeit bezeichnet, die sich vom Bau von Sägemühlen und Spinnmaschinen nicht unterscheidet. Aber im Fortgang der Erzählung erweist sich auch dieses Argument des Künstlers als unhaltbare Täuschung. Zwar vollendet der Maler noch sein Gemälde, doch danach verschwindet er, Hut und Stock am Flussufer zurücklassend.

Hoffmanns Erzählung von 1816 über den unlösbaren Konflikt des Künstlers vernichtet alle naiven Annahmen über die künstlerische Arbeit. Die Vedute erscheint als Verfehlung der eigentlichen Bestimmung des Malers, aber die Annahme einer höheren Berufung, die von der Nachahmung der Natur weglockt zu einer tieferen Erkenntnis ihres Inneren, wie sie Runge versuchte und Carus später mit seiner »Erdleben-Bildkunst« propagierte, paralyisiert die künstlerische Tätigkeit. In Hoffmanns Erzählung ist die höhere Berufung eine dämonische Ver-

suchung, und ihr zu erliegen, ist der Sündenfall und das Ende des Künstlers. Carus vertraut dagegen auf die Naturwissenschaften als Basis für die tieferen künstlerischen Einsichten in die Natur und für deren Darstellung.

Seine Ratschläge zur Ausbildung der jungen Künstler sind aber nicht nur höchst allgemein, sondern schrecklich unbeholfen, und sie weichen nicht ab von den zahlreichen Lehrbüchern über die elementar-geometrischen Anfangsgründe des Zeichnens.⁴⁰ Im Unterschied zu den Lehrbüchern allerdings vermutet Carus ähnlich wie Runge in den elementaren geometrischen Formen die Geheimnisse und Gesetze der Natur.⁴¹

Interessant sind die Gründe, die Carus bewogen haben, 1826 mit den Ausführungen über die »Erdleben-Bildkunst« an die Öffentlichkeit zu treten. Ein Jahr zuvor hatte Carus im *Kunstblatt* einen kurzen Aufsatz über die Darstellung der Augen bei mehreren alten Meistern publiziert, ausgehend von der *Marienkrönung* des Fra Angelico in Paris.⁴² Damit war die Verbindung mit dem wichtigen *Kunstblatt* von Ludwig Schorn geschaffen. Ein Jahr später hatte Peter von Cornelius, der im Mai 1825 von Düsseldorf als neuer Direktor der Akademie nach München gekommen war, den Professor für Landschaftsmalerei seit 1814, Wilhelm von Kobell, in Pension geschickt und den Lehrstuhl eingezogen, weil er die Gattungsmalerei ablehnte.⁴³ Statt dessen wurde der Kunsthistoriker und Herausgeber des *Kunstblattes*, Ludwig Schorn, als Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte an die Akademie berufen.⁴⁴ Es ist wahrscheinlich, dass Carus seinen Brief über die »Erdleben-Bildkunst«, der sich auch mit der Ausbildung der jungen Künstler beschäftigt und den bisherigen Akademie-Unterricht kritisiert, im Juni-Juli 1826 in das *Kunstblatt* einbrachte, um in die aktuelle Münchner Diskussion einzugreifen. Im *Kunstblatt* setzte sich die Diskussion um Nachahmung und Ideal der Landschaftsmalerei in mehreren Beiträgen bis 1831 fort. Doch nahm keiner der Aufsätze Bezug auf den Versuch von Carus.⁴⁵

HARMONIE DES WELTGANZEN

Carus versuchte im dritten Brief, die »Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst« als Herstellung

einer Korrespondenz zwischen der Stimmung des Menschen und der Stimmung des Naturlebens zu umschreiben.⁴⁶ In dieser Umschreibung des Ziels der Landschaftsmalerei und als Maler blieb Carus in den zwanziger und dreißiger Jahren so nahe an Friedrich angelehnt, wie nur irgendein Imitator einem Künstler nahe stehen kann.⁴⁷ Im Gegensatz dazu stehen die Briefe IV–IX, in denen Carus der Landschaftsmalerei Ziele und Aufgaben vorgab, die sich mit den Vorstellungen von Friedrich nicht mehr vereinbaren lassen. Gestützt auf den fast zweijährigen Unterbruch in Carus' Niederschrift der Briefe zwischen 1822 und 1824, hat man allgemein die Zäsur zwischen die Briefe 1–5 und 6–9 gesetzt und den Unterschied mit einer »romantischen« und einer »wissenschaftlichen« Auffassung gekennzeichnet.⁴⁸ Jutta Müller-Tamm nahm dagegen 1995 eine Dreiteilung vor, indem sie nur die ersten drei Briefe der »Frühromantik« zuordnete, nicht aber den vierten Brief, der sich mit dem Stilideal beschäftigt, und ebensowenig den fünften über die Geschichte der Landschaftsmalerei.⁴⁹ Die Briefe VI bis IX, die eine künftige Landschaftsmalerei unter der neuen Bezeichnung »Erdleben-Bildkunst« auf der Basis der Naturwissenschaften zu gründen versuchen, folgen den Erwartungen Goethes und Alexander von Humboldts in Bezug auf eine Landschaftsmalerei, die imstande sein soll, die verlorene Einheit zwischen der naturwissenschaftlichen Erkenntnis und der künstlerischen Naturwiedergabe wieder herzustellen.

Nun beginnt Carus die ersten vier Briefe und auch den neunten mit »romantischen« Stimmungsbildern der Jahreszeiten: im ersten sieht sich der Briefschreiber am Fenster, vor dem der Schnee niederrieselt, in der behaglich warmen Stube beim »anmuthigen Dämmerlicht« der Lampe. Im zweiten Brief dauert der Winter noch an, im dritten blühen dann im späten Frühling die »anmuthigen Fliederbüsche«, und der Sommer vergeht schon. Der vierte Brief rückt zum Herbst vor, und »die nasskalte Nebelluft und das dürre Gezweig« verursachen jene jahreszeitliche Melancholie, deren sich der Verfasser vergeblich zu erwehren sucht. Im neunten Brief ist der Winter herangerückt, und damit rundet sich mit dem Ende des Buches der Jahreszyklus, wie Carus vermerkt. Möglicherweise lassen sich

diese literarischen Bilder noch im ungefähren Sinn »romantisch« nennen, aber die treffendere Bezeichnung wäre »biedermeierlich«, denn diese bürgerliche Version der Empfindsamkeit schließt in sich eine rührselige Harmlosigkeit, ein harmonisches Familienleben mit bescheidener Geselligkeit, eine genügsame Beschränkung der materiellen und geistigen Ansprüche und einen milden vorzeitigen Frieden mit sich und der Welt.⁵⁰ Tatsächlich ermangeln die *Briefe* von Carus jeglicher Kühnheit, Absolutheit und Einseitigkeit und liefern somit keinen Grund für die allzu bereitwillig angenommene Verbindung mit der »Frühromantik«.

Zu den wichtigen Fragen der ersten drei Briefe gehören die Rechtfertigung einer Untersuchung von Kunst und Schönheit, das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst, das Ziel der Landschaftsmalerei und die Entsprechung zwischen dem »Inneren« und dem »Äußeren«. Carus widerspricht der verbreiteten Auffassung, eine Untersuchung von Kunst und Schönheit sei schon eine Entwürdigung oder eine Entheiligung beider. Er behauptet dagegen, die Reflexion könne »den vollen und echten poetischen Genuss« verschaffen.⁵¹ Zum Vergleich zieht er das Erlebnis einer Landschaft von einem Berggipfel heran, in deren Gesamteindruck der Genuss einzelner Stätten wiederholt und verstärkt werde. Die Untersuchung der Kunst muss allerdings wie die »echte Naturforschung« den Menschen »an die Schwelle höherer Geheimnisse« führen.⁵² Deshalb kann die Kunst im zweiten Brief »Vermittlerin der Religion« heißen.

Carus stellt die Naturwissenschaft, deren Zergliederung zum Tod führt, und die Kunst, die lebendig Scheinendes bildet, in einen scharfen Gegensatz, um ihn als bloß vordergründigen Anschein zu erweisen. Carus postuliert »eine ewige, höchste, unendliche Einheit«, die allem Empfinden und Denken zu Grunde liege und die sich offenbart im Inneren der Vernunft und im Äußeren der Natur. Wissenschaft und Kunst sind einander entgegengesetzt, insofern die eine im Erkennen das Mannigfaltige zur göttlichen Einheit zurückführt und die andere durch die quasi göttliche Tätigkeit des Schaffens das Mannigfaltige ausbreitet. Beide aber haben das gleiche Ziel in der Offenbarung des Göttlichen: »Aus dem Erkennen geht das Wissen, die

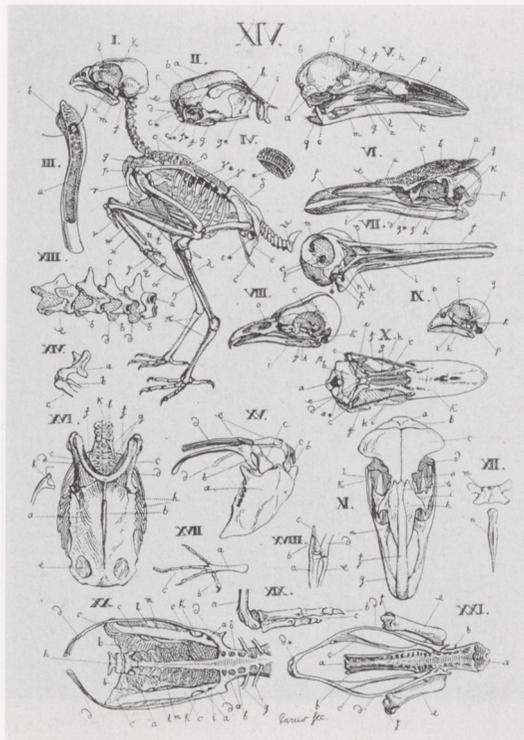


Abb. 9
Carl Gustav Carus
Zur Klasse der Vögel
Radierung, in: *Lehrbuch der
vergleichenden Zootomie*,
Leipzig: G. Fleischer, 1818
Tafel XIV

Wissenschaft hervor, aus dem Können die Kunst. In der Wissenschaft fühlt der Mensch sich in Gott, in der Kunst fühlt er Gott in sich.«⁵³ Ferner behauptet Carus, Wissenschaft und Kunst seien aufeinander aufgebaut, insofern die Wissenschaft für ihre Darstellung der Kunst bedürfe und die Kunst eine wissenschaftliche Grundlage haben müsse.⁵⁴ In einer solchen Behauptung drückt sich die Tätigkeit von Carus im wissenschaftlichen Zeichnen (Abb. 9) unmittelbar aus. Weiter postuliert er wiederholt eine geheimnisvolle Harmonie zwischen den Naturreichen, den Denkformen, dem Dreiklang von Poesie, Musik und Architektur, der physiologischen Organisation des Menschen und den Grundfarben und Grundtönen, die als Manifestationen der »ewigen, höchsten, unendlichen Einheit« gelten. Im dritten Anhang zum dritten Brief umschreibt Carus das Schöne mit einem Gleichnis aus der Musik, als »Dreiklang von Gott, Natur und Mensch«.⁵⁵

Offensichtlich brachte Carus mit derartigen mystischen Beschwörungen, die sich nur ungefähr an Schellings Postulat der »Weltseele« anlehnen, seine Abhandlung in Bedrängnis, da sich daraus neue Perspektiven für die Land-

Abb. 10
 Johan Christian Dahl
Schlucht in der sächsischen Schweiz, 1820
 Öl auf Leinwand, 62,9 x 48 cm
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen
 Neue Pinakothek München
 Inv.Nr. 9690



schaftsmalerei nicht ableiten ließen. In den folgenden Briefen 4 und 5, die sich mit dem Stil und der Geschichte der Landschaftsmalerei beschäftigen, setzte Carus völlig anders und auf der Grundlage vor allem der Schriften Carl Ludwig Fernows an.⁵⁶ Warum Goethe, der 1822 von Carus die Briefe 1–3 und 5 erhielt, gegenüber dem Verfasser das Lob äußerte, die Briefe seien »so wohl gedacht als schön geschrieben«, ist nicht einfach zu erklären. Angesichts von Goethes unablässigem Widerstand gegen alles Romantische müssten ihm die ersten drei Briefe aufgestoßen sein und erst der Inhalt des fünften Briefes hätte ihn interessieren können.⁵⁷

Nach der kurz gefassten Geschichte der Landschaftsmalerei im fünften Brief trat eine lange völlige Ratlosigkeit über die Fortsetzung ein, die fast zwei Jahre dauerte. Dann überkam Carus eine plötzliche Erleuchtung über die künftige Landschaftsmalerei durch Goethes Beschäftigung mit der Wolkenklassifikation von Luke Howard, wie er im sechsten Brief schreibt.⁵⁸ Für Carus weitete sich plötzlich die Aufgabe der Landschaftsmalerei auf die »Geheimnisse des Naturlebens«, die in der Gesetzlichkeit des Zuges der Wolken, der Form der Gebirge, der

Gestalt der Bäume und der Wogen des Meeres verborgen sind. Der Künstler kann sich damit befassen auf Grund der »Erkenntnis der wunderbaren Wechselwirkungen von Erde und Feuer und Meer und Luft«. Dabei phantasiert Carus über künftige Naturbilder von der Geschichte der Gebirge, von der Geschichte der Pflanzenwelt und von atmosphärischen Erscheinungen. Die rhetorische Frage nach Beispielen beantwortet er im folgenden Brief mit den poetischen Naturschilderungen von Goethe und Alexander von Humboldt und fügt als Beleg einen Auszug aus einem botanischen Werk von Christian Nees von Esenbeck hinzu.⁵⁹ Carus gab keine Beispiele aus der Malerei an, obwohl das Interesse verschiedener Maler an der Geologie seit langem manifest war und er ein Gemälde wie Johan Christian Claussen Dahls *Schlucht in der sächsischen Schweiz* (Abb. 10) von 1820 durchaus zu den Darstellungen des Erdlebens hätte zählen können.⁶⁰

1826 begann Carus das Projekt der *Zwölf Briefe über das Erdleben*, dessen Ausarbeitung sich während der dreißiger Jahre hinzog.⁶¹ Im siebten Brief dieses 1841 erschienen Buches nimmt Carus das Thema der »Physiognomik der Erdoberfläche« wieder auf, das er in der ersten Beilage zum neunten der *Briefe über Landschaftsmalerei* bereits vorgebracht hatte.⁶² Im Titel stützte sich Carus auf Alexander von Humboldts kleine Schrift *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* von 1806.⁶³ In der Sache war für Carus die Wissenschaft grundlegend, die vor und nach 1800 unter dem Begriff »Geognosie« überall betrieben wurde. Der preußische Geologe Keferstein unterschied 1840 zwischen Mineralogie (Klassifikation der Gesteine), Geognosie (Untersuchung der Gesteinsmassen der Erdrinde) und Geologie (Spekulation über die Entwicklung der Erde als Weltkörper).⁶⁴

In der Geognosie als einer der wissenschaftlichen Grundlagen für die Landschaftsmalerei ging es Carus um die gesetzmäßige Beziehung zwischen dem Äußeren und dem Inneren, zwischen den Formen einerseits und dem Aufbau und der Geschichte der Gebirge andererseits, und um die Verknüpfung der Teile mit dem Ganzen durch die Verbindung von Nah- und Fernsicht: »Bei der Untersuchungsweise sämtlicher Naturkörper nämlich werden wir auf

Berücksichtigung eines *Äußern* und eines *Innern* geleitet; das Äußere gibt uns die anschauliche Idee des Ganzen, das Innere zeigt uns die Theile. Beides zusammen aber gibt erst den vollen Begriff von dem Wesen dieses Naturkörpers überhaupt.«⁶⁵ In den *Briefen über das Erdleben* von 1841 nimmt Carus seine früheren Ausführungen von einem »höheren Gesichtspunkt« wieder auf.⁶⁶ Wie Gotthilf Heinrich Schubert oder Steffens verband Carus unbedenklich genaue Beobachtungen von Einzelheiten mit merkwürdig grenzen- und grundlosen Spekulationen über das Weltganze.⁶⁷

Mit dem Programm des Erdlebenbildes, das in der Form der Gebirge deren Struktur und Geschichte, in den übrigen Elementen die allgemeine Gesetzmäßigkeit sichtbar machen und die Harmonie zwischen dem Einzelnen und dem Weltganzen aufzeigen sollte, war die Landschaftsmalerei überfordert.⁶⁸ In der Theorie stellte Carus zwar höchste Anforderungen an die Malerei, hing aber in der Praxis seiner Vorliebe für Caspar David Friedrich nach oder gab sich mit bescheidenen Ergebnissen zufrieden. Carus wagte sich mit einer äußerst schmalen Kenntnis der Landschaftsmalerei und ihrer Theorie und Geschichte an ein großes Thema und an wichtige Fragen heran. Er berief sich auf Autoritäten von höchstem Rang wie Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Alexander von Humboldt. Zu Fragen der Landschaftsmalerei erwähnt Carus nur Salomon Gessner, und von Fernow zitiert er nur die Abhandlung über Antonio Canova.⁶⁹ Nirgends aber verweist er auf Heinrich Meyer oder auf Fernows umfangreichen Aufsatz über die Landschaftsmalerei, obwohl er diesen laufend für die *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* auswertet. Der Beginn des 8. Briefes »Landscape painting has often been likened to music« bezieht sich auf die von Fernow gegen Goethe behauptete Verwandtschaft von Landschaftsmalerei und Musik.⁷⁰

Die Unterdrückung der literarischen Referenzen belegt teils die Scheu, mit anerkannten Autoren auf einem ihm nicht wirklich vertrauten Gebiet zu wetteifern, teils die dilettantische Verblendung, die wesentlichen Einsichten aus sich selbst schöpfen und dafür mit der eigenen Über-



Abb. 11
Carl Gustav Carus
*Goethe Denkmal, oder
Zum Gedächtnis Goethes.
Landschaftliche Phantasie*
1832
Öl auf Leinwand
71,5 x 53,5 cm
Hamburger Kunsthalle

zeugung und den Autoritäten einstehen zu können. Goethes, seiner größten Autorität, gedachte Carus nicht nur in verschiedenen Schriften, sondern er malte kurz nach dessen Tod 1832 ein bemerkenswertes *Denkmal* (Abb. 11), ein mystisches Erdlebenbild über die ergänzende Harmonie von geologischen und meteorologischen Interessen unter der Sphärenmusik, der Weltharmonie.⁷¹

Die 1831 erschienene erste Ausgabe der Briefe über Landschaftsmalerei wurde vom Theologen Carl Grüneisen im *Kunstblatt* von 1833 zwar verspätet, aber ausführlich und wohlwollend besprochen.⁷² Grüneisen begrüßt zwar die neuen Begriffe »Erdlebenbild, Erdlebenbildkunst«, doch wirft er Carus vor, die großen zeitgenössischen Meister der historischen Landschaft vernachlässigt zu haben.⁷³ Die zweite erweiterte Ausgabe der *Briefe über Landschaftsmalerei* von 1835 wurde im *Literaturblatt* 1836 von Wolfgang Menzel, einem entschiedenen Gegner von Goethe und Hegel, bissig kommentiert.⁷⁴ Die Publikation der *Zwölf Briefe über das Erdleben* 1841 und die 1845 begonnene Publikation *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* von Alexander von Humboldt konnten den Mangel an Wirkung der »Erdleben-

- 1 Valenciennes, Pierre-Henri de, *Éléments de Perspective pratique, à l'usage des Artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*, Paris: chez l'Auteur, An VIII, 1800; dt.: *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektive für Zeichner und Mahler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Mahlerey überhaupt, und der Landschaftsmahlerey insbesondere*, aus dem Frz. übers. und mit Anmerkungen und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier, 2 Bde., Hof: Gottfried Adolph Grau, 1803.
- 2 Valenciennes 1803 (1800) (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 6–13.
- 3 Valenciennes 1803 (1800) (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 32.
- 4 Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura e Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Kuenste: Darinn enthalten Ein gruendlicher Unterricht von dieser dreyen Kuenste Eigenschaft*, Nürnberg: Johann-Philipp Miltenberger, 1675, 1. Teil, 3. Buch, 6. Kapitel: »Vom Landschaft-Mahlen«, S. 70–71: »Endlich aber, als mein nächster Nachbar und Hausgenoss zu Rom, der berühmte Claudius Gilli, sonst Loraines genant, immer mit ins Feld wolte, um nach dem Leben zu zeichnen, aber hierzu von der Natur gar nicht begünstet war, hingegen zum Nachmalen eine sonderbare Fähigkeit hatte: als haben wir ursach genommen (an statt des Zeichnens oder Tuschens mit schwarzer Kreide und dem Pense) in offnem Feld, zu Tivoli, Frescada, Subiaca, und anderer Orten, auch als S. Benedetto, die Berge, Grotten, Thäler und Einöden, die abscheuliche Wasserfälle der Tyber, den Tempel der Sibylla, und dergleichen, mit Farben, auf gegründet Papier und Tücher völlig nach dem Leben auszumahlen. Dieses ist, meines darfürhaltens, die beste Manier, dem Verstande die Warheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht werden.« (S. 71, vgl. 2. Teil, 3. Buch, S. 332). – Vgl. Conisbee 1979; Busch 1983; Ausst. Kat. Paris/Ottawa/New York 1996.
- 5 *Paint e Painting*. Katalog zum 150. Geburtstag von Winsor & Newton, Tate Gallery, London, London 1982, S. 8–9, 67–69. 1822 präsentierte James Harris einen Metallzylinder als Behälter für Ölfarben, der die gebräuchliche Schweinsblase ablöste, 1840 ließen Winsor & Newton einen Glaszylinder patentieren, 1841 erfand der Amerikaner John G. Rand die zusammenpressbare Metalltube, deren Patent ein Jahr später von Winsor & Newton übernommen wurde (»Rand's Patent Collapsible Tubes«).
- 6 Philippe Grunhech, *Le Grand Prix de Peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Einleitung von Jacques Thuillier, Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1983; Pierre Miquel, *Le Paysage français au XIXe siècle. 1824–1874, L'École de la Nature*, 3 Bde., Maurs-la-Jolie: Editions Martinelle, 1975. – Zur Einführung des Rom-Preises für Landschaftsmalerei vgl. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London: Phaidon Press, 1971.
- 7 Christian August Semler, Bruchstücke aus einem Werke über Landschaftsmalerei, in: *Der Kosmopolit, eine Monatsschrift zur Beförderung wahrer und allgemeiner Humanität*, 1, 12, 1797, S. 507–523; Christian August Semler, *Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerei. Für Freunde der Kunst und der schönen Natur*, 2 Bde., Leipzig: Schäfer, 1800; Hilmar Frank, Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs, in: *Idea*, 10, 1991, S. 165–196.
- 8 Ramdohr [1809] in: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. v. Sigrid Hinz, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984, S. 138–156; vgl. auch die Verteidigung Friedrichs durch Semler in einem Aufsatz von 1809; Frank 1991 (wie Anm. 7), S. 181–186.
- 9 Caspar David Friedrich, Brief vom 8. Februar 1809 an den Akademiedirektor Schulz, in: Börsch-Supan/Jähning 1973, S. 182–183.
- 10 Karl Ludwig Fernow, Über die Landschaftsmalerei, in: *Römische Studien*, 3 Bde., Zürich: H. Gessner, 1806–08, Bd. 2, S. V–VI.
- 11 Feuchtmayr 1975, S. 26–28, 86–90.
- 12 Fernow 1806 (wie Anm. 10), S. 34–35.
- 13 Goethe, Ruisdael als Dichter, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Nr. 107, 3. Mai 1816; vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, hrsg. im Auftrag der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimar: Hermann von Böhlau; München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1887–1990, 1. Abtheilung, Bd. 48, S. 162–168, und Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe Tagebücher und Gespräche*, hrsg. v. Hendrik Birus, 40 Bde., Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987–, Bd. 19, S. 632–636.
- 14 Fernow 1806 (wie Anm. 10), S. 22.
- 15 Goethe, Zwei Landschaften von Philipp Hackert, in: *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Nrn. 19, 20, 1804. Sp. 151–152, 159–160; vgl. Goethe SA (Sophienausgabe) (wie

- Anm. 13), 1. Abtheilung, Bd. 48, S. 125–129, und Goethe FA (Frankfurter Ausgabe) (wie Anm. 13), Bd. 18, S. 929–931. – Als Mitverfasser, wenn nicht als alleiniger Autor, gilt Heinrich Meyer; vgl. Wolfgang Krönig und Reinhard Wegner, *Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit*, mit einem Beitrag von Verena Krieger, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1994., S. 25 und Anm. 22, S. 198.
- 16** Fernow 1806 (wie Anm. 10), S. 117f. – Zum Problem Hackert vgl. Krönig/Wegner 1994 (wie Anm. 15), darin besonders Verena Krieger, Hackert in der Kunstkritik, S. 171–225.
- 17** Philipp Otto Runge, *Briefe und Schriften*, hrsg. v. Peter Betthausen, München: Beck, 1982, S. 26f. (Brief an Johann Heinrich Besser vom 3. Juni 1798). – Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte (1798), in: Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden*, hrsg. v. Marianne Thalmann, 4 Bde., München: Winkler, 1963, Bd. 1.
- 18** Runge 1982 (wie Anm. 17), S. 71–77 (Brief an den Bruder Daniel vom 9. März 1802).
- 19** Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, 2 Bde., hrsg. v. dessen ältestem Bruder, Hamburg: Friedrich Perthes, 1840–1841, Bd. 1, S. 7–16 (Brief an den Bruder Daniel vom 9. März 1802), S. 14–15. Vgl. auch Runges Brief an Tieck vom 1. Februar 1802, ebd., S. 23–28.
- 20** *Runge in seiner Zeit. Kunst um 1800*. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 1977/78, hrsg. v. Werner Hofmann, München: Prestel, 1977, S. 33–35 (Werner Hofmann); vgl. zu Runge und Böhme: Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München: Prestel, 1975, S. 54f. u. 122–127; Thomas Leinkauf, *Kunst und Reflexion. Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runges zur philosophischen Tradition*, München: Fink, 1987.
- 21** Ausst. Kat. Hamburg 1977 (wie Anm. 20), S. 204–206 (Hanna Hohl).
- 22** Philipp Otto Runge, *Farbenkugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander, und ihrer vollständigen Affinität, mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben*, Hamburg: F. Perthes, 1810, darin S. 29–60; Henrik Steffens, Ueber die Bedeutung der Farben in der Natur.
- 23** Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1810, und Goethe SA (wie Anm. 13), 2. Abtheilung, Bd. 1, und Goethe FA (wie Anm. 13), Bd. 32/1 u. 2. Vgl. zur neuen Wertung Dennis L. Sepper, *Goethe contra Newton. Polemics and the Project for a New Science of Color*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988; John Gage, *Color and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London: Thames and Hudson, 1999, S. 169–176.
- 24** Zu Runges Farbenkugel: Heinz Matile, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre* (Berner Schriften zur Kunst, 13), Bern: Benteli, 1973; Gage 1999 (wie Anm. 23), S. 173–176. – Zu Runge und Steffens vgl. Traeger 1975 (wie Anm. 20), S. 58 u. 211; ausführlich Leinkauf 1987 (wie Anm. 20), S. 177–245, 247–278; Timothy Franck Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting 1770–1840*, Oxford: Clarendon Press, 1993, S. 77–79; vgl. auch Runges Brief an Steffens in Halle vom März 1809, in: Runge 1982 (wie Anm. 17), S. 212–216.
- 25** Henrich Steffens, *Beiträge zur innern Naturgeschichte der Erde, 1. Theil* [mehr nicht erschienen], Freyberg: Crazische Buchhandlung, 1801, S. 269–270. – Vgl. Dietrich von Engelhardt, Naturgeschichte und Geschichte der Kultur in der Naturforschung der Romantik, in: *Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Ausstellungskatalog Sprengel-Museum Hannover, 1994, hrsg. v. Karin Orchard, Freiburg i.Br.: Rombach, 1994, S. 53–59.
- 26** Henrich Steffens 1801 (wie Anm. 25), S. 53. – Steffens wurde 1804 Professor in Halle, 1811 ordentlicher Professor für Physik in Breslau und folgte 1832 einem Ruf nach Berlin. 1806 publizierte er in Berlin einen merkwürdigen Katechismus unter dem Titel »Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft« (Henrich Steffens, *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft*, Berlin: Verlag der Realschulbuchhandlung, 1806), 1810 verfolgte er das Thema der »innern Naturgeschichte der Erde« in einer weiteren Publikation (Henrich Steffens, *Geognostisch-geologische Aufsätze. Als Vorbereitung zu einer innern Naturgeschichte der Erde*, Hamburg: Hoffmann, 1810).
- 27** Steffens 1806; Steffens 1810 (wie Anm. 26).
- 28** Karl Christoph Schmieder, *Geschichte der Alchemie*, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1832; Nachdruck: Ulm-Donau: Arkana-Verlag, 1959.
- 29** Schmieder 1832 (1959) (wie Anm. 28), S. 469–602.
- 30** Runge 1840–1841 (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 157–158; Runge 1982 (wie Anm. 17), S. 223f.

- 31 Carl Gustav Carus, Bruchstück aus einer Reihe von Briefen über Landschaftsmalereyen, in: *Kunstblatt*, hrsg. v. Ludwig Schorn, Nr. 52–54, 1826, S. 205–207, 211–212, 214–216, hier: S. 205.
- 32 Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815–1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, Leipzig: G. Fleischner, 1831, S. 138.
- 33 Carus 1826 (wie Anm. 31), S. 206, 211; Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 138, 142–143.
- 34 Carus 1826 (wie Anm. 31), S. 212; Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 145–146.
- 35 Carl Gustav Carus, *Friedrich, der Landschaftsmaler: zu seinem Gedächtniss nebst Fragmenten aus seinen nachgelassenen Papieren, seinem Bildniss und seinem Faksimile*, Dresden: B.G. Teubner, 1841; vgl. Carus, *Zwölf Briefe über das Erdleben*, hrsg. v. Ekkehart Meffert, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1986.
- 36 Carus 1826 (wie Anm. 31), S. 216; Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 156.
- 37 Carus 1826 (wie Anm. 31), S. 216; Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 156–157.
- 38 Carus 1826 (wie Anm. 31), S. 216; Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 158.
- 39 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Die Jesuitenkirche in G., in: ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Carl Georg von Maassen, München/Leipzig: Müller, 1908–1928, Bd. 3, S. 104–135.
- 40 Wolfgang Kemp, »...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.« *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a.M.: Syndikat, 1979; Ann Bermingham, *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Police and Useful Art*, New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- 41 Ausst. Kat. Hamburg 1977 (wie Anm. 20), S. 136–140: KaS. VI: Geometrie und Farbe (Werner Hofmann).
- 42 Carl Gustav Carus, Ueber einen besonderen Typus in Darstellung des Auges, bey mehreren alten Malern, in: *Kunstblatt*, hrsg. v. Ludwig Schorn, Nr. 103, 1825, S. 413–416; Anlass war die Publikation der 15 Zeichnungen nach dem Gemälde von Wilhelm Ternite mit einer Erläuterung des Gemäldes von August Wilhelm Schlegel in Paris 1817.
- 43 Ausst. Kat. München 1979, S. 100–106 (Barbara Eschenburg), S. 33f. (Armin Zweite) und S. 93–115 (Barbara Eschenburg).
- 44 Zu Ludwig Schorn vgl. *Kunsthistoriker Lexikon* 1999, S. 369f.
- 45 Schorn 1826; Rumohr 1828; Freyberg 1828; Schnaase 1831; vgl. zu weiteren Beiträgen und zur Diskussion Ausst. Kat. München 1979.
- 46 Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 41: »Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemüthlebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit).«
- 47 Marianne Prause, *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1968, Nr. 104, S. 113f.
- 48 Kurt Karl Eberlein, Goethe und die bildende Kunst der Romantik, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, 14, 1928, S. 1–77, S. 55–60; Prause 1968 (wie Anm. 47), S. 45–51.
- 49 Müller-Tamm 1995, S. 154–169; Busch 1997, S. 263–266.
- 50 Vgl. die umfassende, dreibändige Darstellung des Biedermeier durch Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, 3 Bde., Stuttgart: J.B. Metzler, 1971–1980.
- 51 Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 16.
- 52 Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 17.
- 53 Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 34f.; vgl. zur Frage von Wissenschaft und Kunst: Joachim Ritter, *Landtschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Heft 54), Münster: Achendorff, 1963; und in: Joachim Ritter, *Subjektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 141–163; Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978; Richard Hoppe-Sailer, Carl Gustav Carus. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. Hannover 1994 (wie Anm. 25), S. 67–73; Ausst. Kat. Frankfurt/Weimar 1994, S. 483–570, darin besonders die Aufsätze von Werner Busch, S. 485–497 und 519–527.
- 54 Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 36.
- 55 Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 56.
- 56 Fernow 1806 (wie Anm. 10).
- 57 Frank Büttner, Abwehr der Romantik, in: Ausst. Kat. Frankfurt/Weimar 1994, S. 456–467. Möglicherweise sichtete Goethe die ersten drei Briefe von Carus nur flüchtig, antwortete aber wie gewohnt in aller Höflichkeit auf die Zusendung seines Verehrers, dessen historisch-anatomische Studien ihn vor allem interessierten.

- 58 Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 104f.; vgl. Kurt Badt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin: de Gruyter, 1960, S. 33–44; Mitchell 1993, S. 166–173.
- 59 Alexander von Humboldt, *Ansichten der Natur*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1808; Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck, *Das System der Pilze und Schwämme. Ein Versuch*, 2 Bde., 2. Ausgabe, Würzburg: Stahelsche Buchhandlung, 1817.
- 60 C.G. Carus, *Schlucht in der sächsischen Schweiz*, undatiert, Kohle, weiß gehöht, Dresden, Kupferstichkabinett; vgl. Meffert 1986, S. 147, Abb. 40. Zum geologischen Interesse vgl. Bättschmann 1989, S. 57–67; Ausst. Kat. Frankfurt/Weimar 1994, S. 485–517, insb. den Aufsatz von Werner Busch, *Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst*, ebd., S. 485–497.
- 61 Carl Gustav Carus, *Zwölf Briefe über das Erdleben*, Stuttgart: S. Balz'sche Buchhandlung, 1841; vgl. Carus 1986 (wie Anm. 35). Erste Publikationen von Teilen erschienen zwischen 1838 und 1840 in der in Altona herausgegebenen Zeitschrift *Der Freihafen. Galerie von Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Literatur, Gesellschaft und Wissenschaft*.
- 62 Carus 1841 (wie Anm. 61); Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 169–185.
- 63 Vgl. Alexander von Humboldt, *Studienausgabe*, hrsg. v. Hanno Beck, 7 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987–97, Bd. 5, S. 175–192.
- 64 Abraham Gottlob Werner, *Kurze Klassifikation und Beschreibung der verschiedenen Gebirgsarten*, Dresden: Walther, 1787; Christian Keferstein, *Tabellen über die vergleichende Geognosie. Ein Versuch*, Halle: Hemmerde und Schwetschke, 1825.
- 65 Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 174.
- 66 Carus 1986 (wie Anm. 35), S. 142–230. – Zur Elementenlehre vgl. Hartmut und Gernot Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München: Beck, 1996.
- 67 Steffens 1801 (wie Anm. 25), 1806 und 1810 (wie Anm. 26); Gottholf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden: Arnold, 1808.
- 68 Werner Busch in Ausst. Kat. Frankfurt/Weimar 1994 (wie Anm. 61), S. 485–497.
- 69 Carus 1831 (wie Anm. 32), S. 63 (Gessner), S. 70 (Fernow), S. 147 (Hogarth).
- 70 Fernow 1806 (wie Anm. 10), S. 22: »Die Harmonie der Farben, welche über eine schöne Landschaft ausgegossen ist, macht eine ähnliche Wirkung auf das Gemüth, wie die Melodie und Harmonie in der Tonkunst.«
- 71 Prause 1968 (wie Anm. 47), Nr. 98, S. 111f., vgl. auch Nr. 6, S. 87: *Allegorie auf Goethes Tod*; vgl. Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, 3 Bde., Leipzig: Brockhaus, 1865–1866, Bd. 2, S. 342; Donat de Chapeaurouge, *Carus Gemälde »zu Goethes Ehrengedächtnis«* von 1832, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1998, S. 113–117.
- 72 Carl Grüneisen, Carl Gustav Carus. Neun Briefe über Landschaftsmalerei, Besprechung, in: *Kunstblatt*, Nr. 17/18, 26./28. Februar 1833, S. 65–68; Carl Grüneisen (1802–1878), Theolog, Kunstkennner und Dichter aus Stuttgart, als Theolog in der Gefolgschaft Friedrich Schleiermachers, Hofkaplan, Hofprediger und Oberhofprediger bis 1868 unter dem Württembergischen König Wilhelm I.
- 73 Grüneisen 1833 (wie Anm. 72), S. 71: »Befremdlich ist es aber, dass der Verfasser in solcher Hinsicht nicht die Anerkennung des bisher sogenannten historischen Landschaftsbildes, wie es von den großen Meistern unserer Zeit, Koch, Reinhart, Schick, Steinkopf, Reinhold behandelt worden ist, hervorhebt und vielmehr es, wie S. 121 zu geschehen scheint, beseitigt; – befremdlich, da doch in demselben der Charakter des Naturlebens mit dem Geiste der Handlung, mit der Stimmung der dargestellten Personen die genauesten Beziehungen zu unterhalten pflegt und auch umgekehrt eine mythologische oder geschichtliche Scene von der Eigenthümlichkeit griechischer Natur und von der besondern Form, Luft und Farbentönen einer Landschaft getragen und gleichsam gefordert seyn kann.«
- 74 Wolfgang Menzel, C.G. Carus. Briefe über Landschaftsmalerei, Besprechung, in: *Literaturblatt des Morgenblattes für gebildete Stände*, Nr. 125, 12.12.1836, S. 498–499.
- 75 Ausst. Kat. München 1979, S. 111 (Barbara Eschenburg).