

Originalveröffentlichung in: Georgi, André (Hrsg.): Carus, Carl Gustav: Neun Briefe über Landschaftsmalerei, Hannover 2021, S. 227-251

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024),

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009014>

Geometrie der Briefe und Wandel der Auffassung

Nachwort

von

Werner Busch

1. Zur Abtupfung der Feder: Carl Gustav Carus, Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei. Begl. mit dem Nachwort von Gertraud Hübner, Leipzig und Weimar 1962 (im Folgenden: Briefe und Aufsätze), S. 189f.
2. Jutta Müller: *Carus, Gustav de Götter der Wissenschaft: Lebensende und wissenschaftliche Schenkung bei Carl Gustav Carus*, Berlin-New York 1995, S. 179f.; Kar: *Carl Gustav Carus: Natur und Idee*, Staatliche Ignaz-Weyersberg'sche Buch- und Musikverlagsanstalt, Berlin, Berlin-München 2009, S. 200; Kar: Nr. 279 und 284.
3. Der geistige Schicksalskampf Goethe – Carus über vier Seiten Goethe: „Zuerst, zerhen ist gar viel geübt.“ Naturgeschichte und Kunst im Landschaftszeichnen C. G. Carus und Goethe, Göttingen 2001, Brief 14, S. 14 (Klappentext), S. 20f. und S. 23f.

Carl Gustav Carus' »Neun Briefe über Landschaftsmalerei«

Genese der Briefe und Wandel der Auffassung

Carus' »BRIEFE« haben eine längere Entstehungsgeschichte, die auch eine gewandelte Kunst- und Landschaftsauffassung bei Carus dokumentiert. Die Abfassung der »BRIEFE« zog sich von 1815/16 bis 1824 hin, 1830 wurde das Vorwort geschrieben, publiziert wurden sie schließlich 1831. Dazwischen gab es längere Unterbrechungen. Bis 1820 sind die ersten drei Briefe formuliert, der vierte ist angefangen, aber unvollendet zur Seite gelegt worden. 1821 beginnt Carus mit dem fünften Brief, doch scheint er auch 1822 noch in einer vorläufigen Manuskriptfassung geblieben zu sein. Erst im Herbst 1823 nimmt Carus die Arbeit wieder auf, vollendet den lange liegen gelassenen vierten Brief und überarbeitet wohl auch den fünften und verfasst den sechsten. 1824 schließlich werden die Briefe 7–9 geschrieben.¹ Februar 1822 hatte Carus die bis dahin im Manuskript vorliegenden Briefe an Goethe geschickt, es kann sich nur um die Briefe 1–3 und den fünften gehandelt haben. Goethe reagierte freundlich, aber doch kurz und eher unverbindlich.² Goethes Brief vom 20. April 1822 an Carus wird Carus' Publikation der »Briefe«

- 1 Zur Abfolge der Briefe: Carl Gustav Carus, Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei, hrsg. und mit einem Nachwort von Gertrud Heider, Leipzig und Weimar 1982 (im Folgenden: Briefe und Briefnummer), S. 189f.; Jutta Müller-Tamm, Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus, Berlin-New York 1995, S. 155f.; Kat. Ausst. Carl Gustav Carus. Natur und Idee, Staatliche Kunstsammlungen Dresden und Staatliche Museen zu Berlin, Berlin-München 2009, S. 290, Kat. Nr. 279 und 280.
- 2 Der gesamte Briefwechsel Goethe – Carus ediert von: Stefan Grosche, »Zarten Seelen ist gar viel gegönnt«. Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe, Göttingen 2001, Brief 10 und 14 (Konzept), S. 20f. und S. 23f.

von 1831 vorangesetzt.³ Brief 8, um auch dies noch zu ergänzen, wird 1826 im »Kunst-Blatt« vorab publiziert. Eine zweite Auflage, erweitert um einen zehnten Brief und fünf Beilagen erschien 1835.

Traditionellerweise wird, nahegelegt durch die Abfassungsgeschichte, eine gedankliche Zäsur zwischen den Briefen 1–5 und 6–9 angenommen.⁴ Dies ist mit guten Gründen von Jutta Müller-Tamm modifiziert worden. Sah man bisher eine frühromantische, an der Kunst Caspar David Friedrichs orientierte Auffassung in der ersten Briefgruppe und eine an Goethe ausgerichtete und naturwissenschaftlich fundierte Auffassung der Landschaftsbriefe ab dem sechsten Brief, so nimmt Jutta Müller-Tamm den grundsätzlichen Bruch bereits nach dem dritten Brief an und bevorzugt eine Dreiteilung. Brief 4 und 5, die sich mit Stil resp. Geschichte der Landschaftsmalerei beschäftigen, setzen sich zwar schon von der frühromantischen Position ab, sind aber noch nicht dezidiert einem genetisch-morphologischen Modell verpflichtet, das seine Berechtigung in einer Verschränkung von Kunst und Naturwissenschaften findet. Aus der Aneignung von Ergebnissen und der evolutionären Modelle der Naturwissenschaft soll eine neue Kunst hervorgehen.⁵ Im sechsten Brief wird das neue Konzept explizit und es wird auch der Anlass für die Neuorientierung genannt: die Lektüre von Goethes Text »*Wolkengestalt nach Howard*«, begleitet von seinem Gedicht »Howards Ehrengedächtnis«, erschienen in Goethes Schriftenreihe »*Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*«. ⁶

3 Briefe, S. 11f.; s. dazu: Marianne Prause, Carl Gustav Carus als Maler, phil. Diss. Köln 1963, S. 68–70; Müller-Tamm (s. Anm. 1), S. 154–156; Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting*, introd. by Oskar Bätschmann, transl. by David Britt (im Folgenden: Bätschmann), Los Angeles 2002, S. 6f.

4 Literaturüberblick: Müller-Tamm (s. Anm. 1), S. 155, Anm. 82.

5 Briefe 9, S. 98f.

6 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, München 1985, Bd. 12, S. 451–471.

Im selben Jahr 1820 beginnt Goethe in seiner Schriftenreihe in Einzelheften seine Arbeiten »ZUR MORPHOLOGIE« zu publizieren. Das genetisch-morphologische Modell folgt der Idee einer organischen Ganzheit der Natur, die der Naturforscher kraft seines Geistes zu schauen weiß. Die Bildungen der Natur werden als zielgerichtet begriffen.⁷ Carus stimmt mit Goethe in dieser Hinsicht vollständig überein, wie dieser überträgt er diese Form des naturwissenschaftlich geprägten Gestaltsehens auf die Kunst, ja, weist der Kunst und vor allem der Landschaft und in Sonderheit der geognostischen Landschaft die Aufgabe zu, die je charakteristische Naturphysiognomie zur Anschauung zu bringen.⁸ Der Künstler soll den »Gesamteindruck« etwa der Gebirge hervorkehren. Carus folgt hier begrifflich Alexander von Humboldts Prägung des Begriffs des »Totaleindrucks«, ausformuliert in seinen »IDEEN EINER PHYSIOGNOMIK DER GEWÄCHSE« von 1806 und seinen »ANSICHTEN DER NATUR« von 1808.⁹ Da die Wissenschaft ihrem Wesen nach zergliedert, ja, tötet, die Kunst jedoch die Natur für die Anschauung verlebendigt, kann Carus schließlich formulieren: »In diesem Sinne gefaßt, erscheint dann die Kunst als Gipfel der Wissenschaft.«¹⁰ Jetzt ist er gegen »Kranz- und Rosenkranzmystik«, gegen Tiecks frühromantische Hieroglyphen.¹¹ Natur soll nicht nur andeutungsweise verweisen, vielmehr muss die Wahrheit in vollständigem Übereinklang mit der Naturwissenschaft zum Vorschein gebracht werden. Carus nennt dies die Idee einer zweiten Kunstschönheit, die nicht wie

7 Bättschmann, S. 6–8.

8 Briefe 9, 1. Beilage, S. 103–113.

9 Werner Busch, Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff, in: Kat. Ausst. Goethe und die Kunst, hrsg. von Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt und Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern 1994, S. 496f.; Bättschmann, S. 9.

10 Briefe 6, S. 67.

11 Briefe 5, S. 56f.

die erste naiv erschaut wird, sondern auf höherer Erkenntnis gegründet ist.¹²

Carus und die Frühromantik

Die Briefe 1–3 werden von der Forschung durch die Bank als eindeutig frühromantisch klassifiziert. Bezieht sich dies auf die offensichtlichen Übernahmen frühromantischen Geistesguts, so ist dies zweifellos richtig. Die ausgeprägte Nähe zu Schellings Naturphilosophie ist schon von Heinrich Gustav Hotho in seiner Rezension der Landschaftsbriefe konstatiert worden.¹³ Die Vorstellung von der Weltseele, die Auffassung des Naturlebens als einer Offenbarung Gottes, die Vergöttlichung der Natur, auch die Parallelisierung von Kunst und Natur, die Überzeugung von einer organischen Ganzheit – all dies ist bei Schelling vorgebildet. In seinen »LEBENSERINNERUNGEN« von 1865/66 bestätigt Carus den Zusammenhang seiner Überlegungen mit Schellings Vorstellungen, beruft sich ausdrücklich auf dessen Begriff der Weltseele,¹⁴ in Brief 1 ist direkt die Rede vom Weltgeist und seiner Berufung auch durch die Kunst, die die Verwandtschaft des Menschen mit dem göttlichen Geist voraussetzt.¹⁵

Wenn im zweiten Brief die Kunst als Vermittlerin der Religion angesprochen und damit von einer notwendigen Ästhetisierung der Religion, um zur Wirkung kommen zu können, ausgegangen

12 Briefe 6, S. 66.

13 Henrik Karge, Die Landschaftsbriefe von Carl Gustav Carus und ihre Rezeption in der zeitgenössischen Kritik und Kunstliteratur, in: Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion. Essays, Berlin-München 2009, S. 234f.

14 Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten (im Folgenden: Lebenserinnerungen), 4 Theile, Leipzig 1865 und 1866, Theil 1, S. 181.

15 Briefe 1, S. 17.

wird,¹⁶ dann ist die Herkunft des Gedankens aus Friedrich Schleiermachers »ÜBER DIE RELIGION. REDEN AN DIE GEBILDETEN UNTER IHREN VERÄCHTERN« von 1799 nicht zu verleugnen.¹⁷ Die Kunst kann nach Schleiermacher diese Rolle jedoch nur übernehmen, wenn sie selbst religiös betrieben wird. Mittler zum Glauben kann rein theoretisch ein jeder auf seinem Felde für einen anderen sein, doch bevorzugt der Künstler, denn seine Erfahrung beruht auf der Anschauung der Natur.¹⁸ Wenn allerdings Schleiermacher das Wesen der Religion definiert, sie sei »weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl«¹⁹ und sich der Anschauende dem Angeschauten passiv und demütig aussetzen soll,²⁰ dann kann Carus dies nicht plan auf seine Vorstellung von der Anschauung der Natur übertragen. Schon ganz zu Beginn der »BRIEFE« stellt er fest, in Kunst und Schönheit gelten Gefühl und Empfindung nur in Grenzen, Tiefe und Klarheit seien vonnöten.²¹ Gänzlich könne man sich nicht dem Gefühl überantworten. Hier meldet sich bei Carus seine nie verleugnete Grundüberzeugung von der Klassizität der Kunst, die auf eine verstandesmäßige Ordnung nicht verzichten kann, geprägt von einem klaren linienbasierten Aufriß.²²

Doch dann beruft er im zweiten Brief angesichts der erhabenen Natur ein gänzlich Aufgehen des vom Gefühl Überwältigten im unbegrenzten Raum, ein sich Verfließen. »Dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Reinigung. Dein Ich verschwin-

16 Briefe 2, S. 22.

17 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), Stuttgart 1993, bes. S. 123, 201.

18 Ebenda.

19 Ebenda, S. 35. Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 161–169.

20 Ebenda, S. 19, 47.

21 Briefe 1, S. 15.

22 Briefe 5, S. 58, Brief 8, S. 85–87; *Lebenserinnerungen*, Theil 1, S. 268–270.

det, Du bist nichts, Gott ist alles.«²³ Das wiederum ist Frühromantik in Reinkultur. Auch wenn er schreibt, »daß der Mensch, hinschauend auf das große Ganze, selbst in dieses Unendliche eingeht, gleichsam die individuelle Existenz völlig aufgebend,«²⁴ und schließlich auf die »Einheit in der Unendlichkeit des Alls«²⁵ abhebt, so scheint dies Novalis und Schelling verpflichtet. Nun sind für Carus in der landschaftlichen Natur angesprochene Stimmungen nichts anderes als Lebenszustände, Stadien des Naturlebens. Carus denkt dabei an die Stimmungswerte der Jahres- und Tageszeiten und sieht entsprechende Zustände auch im Gemüt, dem Alter entsprechend.²⁶ Nun ist die Entwicklung in der Natur zyklisch zu denken, auf das Vergehen folgt ein neues Entstehen. Hier im dritten Brief sieht er auch im Gemütsleben einen steten Wechsel, nicht selten in Analogie zum Naturleben.²⁷ Allerdings entwirft er noch nicht eine Entwicklungsgeschichte auf ein Erkenntnisziel hin, das wird erst im vierten und fünften Brief ansatzweise der Fall sein, um dann im sechsten Brief in ein genetisch-morphologisches Modell nach Goethe'schem Vorbild überzugehen.

So kann man schon hier die Frage stellen – zumal er, wie erwähnt, einen Brief von Goethe aus dem Jahr 1822 der ganzen Briefsammlung voranstellt,²⁸ in dem bereits von Carus Einsicht in »organische Gebilde« und vom Verhältnis von Subjekt und Objekt die Rede ist²⁹ –, warum Carus nicht für die Publikation von 1831 den ersten Teil, die Briefe 1–3, grundsätzlich überarbeitet hat, schließlich ist die Abkehr von einer frühromantischen Positi-

23 Briefe 2, S. 24.

24 Briefe 3, S. 28.

25 Ebenda.

26 Briefe 3, 1. Beilage »Von dem Entsprechen zwischen Gemütsstimmungen und Naturzuständen«; zu den Jahres- und Tageszeiten: ebenda, S. 33, 1. Beilage, S. 34f.

27 Briefe 3, S. 31.

28 Briefe, S. 11f.

29 Briefe, S. 11.

on in den späteren Briefen nicht zu übersehen. Darauf scheint es für mich nur eine Antwort zu geben: Carus überträgt das genetische Modell auf sich selbst, auf seinen Werde- und Erkenntnisgang, begreift ihn als Steigerung und Erkenntnisfortschritt – und der soll anschaulich werden. So stellt die frühromantische Position in den Briefen 1–3 einen ersten primär von Anschauung und Gefühl getragenen Erkenntnissschritt dar, den es zu überwinden gilt, wie anschaulich die darauffolgenden Briefe zeigen. In einem genetischen Modell sind die ersten Schritte so wichtig wie die folgenden.

Carus und Caspar David Friedrich

Carus hat früh Zeichenunterricht bekommen und erwies sich, gefördert von seinen Eltern, als ausgesprochen begabt. Zeitlebens hat er gezeichnet und dann auch gemalt, sein Oeuvre ist gewaltig,³⁰ bedenkt man, dass seine künstlerische Tätigkeit nur den Mußestunden vorbehalten war. Carus selbst, der hauptberuflich Arzt und Wissenschaftler war, der regelmäßig umfangreiche Werke und Aufsätze publizierte, begriff sich selbst als künstlerischer Dilettant. Ab 1810 häuften sich bei ihm direkte Naturstudien, bald auch in Aquarell, aber auch im braunen Sepiaton. Carus dürfte die vor allem in der Sächsischen Schweiz aufgenommenen Sepiatonzeichnungen von Adrian Zingg und seiner Schule gekannt haben, zumal sie in Umrissradierung mit Aquatinta oder Handlavierung in Brauntönen umgesetzt wurden. Auch die Produkte der Dessauer Chalcographie, namentlich die Werke von Christian Haldenwang nach Christoph

30 Das Dresdener Kupferstichkabinett bewahrt allein 700 Arbeiten auf Papier auf. Bei den Gemälden spricht man von etwa 420 Werken, s. Dirk Gedlich, Frühe künstlerische Arbeiten von Carl Gustav Carus, in: Carus, Essays (s. Anm. 13), S. 105.

Nathe,³¹ dürften ihm geläufig gewesen sein. Die Zingg'sche Graphik hatte ihren Höhepunkt in den 1780er und 1790er Jahren, seine Schule folgte diesem Idiom bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.

1814 scheint Carus ein erstes überliefertes Ölbild »Frühlingslandschaft im Rosenthal bei Leipzig« nach Naturstudien gemalt zu haben.³² Vorbildhaft für die Malweise dürfte vor allem Johann Christian Klengel gewesen sein.³³ Eine derartige Auffassung steht in der Tradition der Vedutenmalerei, gelegentlich nobilitiert durch klassische Staffage, während in den Veduten der Zingg-Schule entweder ländliche Bevölkerung, vor allem aber städtische Besucher auf einer Landpartie zu sehen sind. Was darauf verweisen kann, dass wir am Beginn eines touristischen Interesses an reizvollen Landschaftsausblicken stehen. Carus war für einen Moment unsicher, gelegentliche klassische Staffage konnte auch seine Landschaften bevölkern.³⁴ 1814 jedoch ging Carus als Arzt von Leipzig nach Dresden, um dort, trotz vieler Möglichkeiten noch einmal zu wechseln, dauerhaft zu bleiben. Und sofort orientierte er sich an der dortigen Akademie und ihren Jahresausstellungen und begann sich ab 1815 in seinen Landschaftsbriefen Rechenschaft über Sinn und Funktion von Landschaftsdarstellungen abzulegen. Staffage in Landschaften

31 Sabine Weisheit-Possél, Adrian Zingg (1734–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik, Münster 2010; Kat. Ausst. Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, Claudia Schnitzer, Bernhard von Waldkirch, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2012; Kat. Ausst. Die Chalcographische Gesellschaft Dessau, hrsg. von Norbert Michels, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Weimar 1996, S. 194–197, Kat. Nr. 92–95.

32 Kat. Carus (s. Anm. 1), Kat. Nr. 14, S. 35–37.

33 Lebenserinnerungen, Theil 1, S. 165f.

34 Kat. Carus (s. Anm. 1), Kat. Nr. 15, 16, 108ff.; zu seiner Beschäftigung mit Dante, s. Kat. Nr. 25.

wird schrittweise überflüssig für ihn, die Landschaft selbst wird zum Ausdrucksträger.³⁵

1816 stellte er zum ersten Mal in der Akademie aus und zwar vier Ölbilder, darunter, wie überliefert ist, eine eindrucksvolle Landschaft mit einem Motiv aus Dantes »GÖTTLICHER KOMÖDIE«.³⁶ Hier scheint er noch auf den hohen akademischen Rang eines Historienmalers zu rekurrieren, sowie er zuvor schon in den Blättern in Sepiaton allegorische Verweise eingebaut hatte.³⁷ Beides sollte er bald überwinden. 1816 starb sein Sohn, was ihn stark erschütterte, 1816 auch lernte er Caspar David Friedrich kennen, der ihn in seinem künstlerischen Streben sehr bestärkte und für die Folgezeit Freund und zentrales Vorbild wurde. Offenbar kam Friedrichs Kunst und Charakter seinen eigenen durch den Tod des Sohnes verstärkten nicht seltenen melancholisch-depressiven Anwandlungen entgegen.³⁸ Er zeichnete mit Friedrich zusammen, folgte seiner Zeichenmanier, auch was das peinlich genaue Naturstudium angeht, im Detail und adaptierte seine Motive. So wie die Landschaftsbriefe 1–3 sich am frühromantischen Gedankengut orientierten, so folgte Carus' Malerei romantischer Motive: Mondscheinlandschaften, Klosterszenen, Ruinendarstellungen. Bald auch ab 1818 eroberte Carus sich auf den vorgezeichneten Spuren Caspar David Friedrichs die Insel Rügen mit seinen Steinsetzungen, den Mondnächten am Meer oder dem einsamen Wanderer auf den Steinen der Hünengräber sitzend, aber auch Ansichten der Rügenschon Kreidefelsen, die wie die riesigen am Ufer verstreut liegenden Granitblöcke sein geologisches Interesse weckten.³⁹

35 Briefe 3, 2. Beilage, S. 36f. hier argumentiert Carus noch vorsichtiger, in: Briefe 6, S. 68 entschiedener.

36 Siehe Anm. 34.

37 Kat. Carus (s. Anm. 1), Kat. Nr. 15, 111, 114, 115, 116.

38 Lebenserinnerungen, Theil 1, S. 156, 169, 189 et passim.

39 Ebenda, S. 263–275; Kat. Carus (s. Anm. 1), S. 47–69, Kat. Nr. 28–52.

Im selben Jahr 1816 muss er auch die Wolkenkontroverse zwischen Goethe und Caspar David Friedrich mitbekommen haben, bei der Friedrich sich weigerte, Wolkenstudien nach der von Goethe gefeierten Wolkenterminologie von Luke Howard zu malen. Friedrich wollte die Wolken nicht in ein derartiges Gerüst zwingen, für ihn hatten die Wolken bei allem Bemühen um Naturrichtigkeit den Bilderfordernissen zu dienen, nicht umgekehrt. Sie waren für ihn, so sehr auch er sie studiert hatte, wovon sein Osloer Skizzenbuch von 1806 – 1808 Zeugnis ablegt, die Bildaussage bestimmende Ausdrucksträger, nicht wissenschaftliche Demonstrationsobjekte,⁴⁰ er betrachtete sie mit staunender Ehrfurcht, nicht mit kalt sezierendem Blick.

Carus dürfte durch diese Auseinandersetzung ein erstes Mal besonders nachdrücklich auf das Problem gestoßen worden sein, das die gesamte Entwicklung seiner Landschaftsbriefe bestimmt hat, simpel gesagt: Wie ist das Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaft zu denken? Wobei man festhalten sollte, dass Carus die Beantwortung dieser Frage nur auf einem theoretischen Gebiet einer Lösung zuzuführen sucht. In seiner Malpraxis verbleibt er, nimmt man die wenigen geognostischen Landschaften aus,⁴¹ auf

40 Christa Lichtenstern, Beobachtungen zum Dialog Goethe – Caspar David Friedrich, in: Baltische Studien N.F. 60, 1974, S. 75–100; Werner Busch, Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit, in: Kat. Ausst. Goethe und die Kunst, hrsg. von Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt; Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern 1994, S. 519–527, dort Goethes Wolkenzeichnungen: Kat. Nr. 348–351; Andreas Beyer, Die »Physiognomie der Atmosphäre«. Zu Goethes Versuch, den Wolken Sinn zu verleihen, in: Kat. Ausst. Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels, hrsg. von Bärbel Hedinger, Inés Richter-Musso und Ortrud Westheider, Bucerius Kunst Forum, München 2004, S. 172–177, dort zu Goethes Wolkenzeichnungen: Kat. Nr. 211–227; Friedrichs Wolkenstudien: Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen, 2 Bde., München 2011, Bd. 1, Kat. Nr. 460–470.

41 Kat. Carus (s. Anm. 1), Kapitel »Geognostische Landschaften«, S. 157–185.

einer letztlich romantischen Ebene, seine Bilder bleibe reine Stimmungsträger. Wie kann das sein, wo doch spätestens Mitte der zwanziger Jahre in seiner Theorie ein genetisch-morphologisches Modell, das Naturwissenschaft und Ästhetik zusammendenkt, Raum greift? Auch dafür scheint es nur eine Antwort zu geben. Die gemalten Landschaften des sich als Dilettant verstehenden Carus haben primär Kompensationsfunktion, bleiben subjektive Entäußerungen, die nicht einer objektiven Wahrheitssuche verpflichtet sind. Sie sollen helfen, Carus' nicht selten tieftrauriges Gemüt aufzuhellen, sie dienen seiner Psyche – und in für ihn typischer Weise versucht er, das Wesen der Psyche wissenschaftlich nach seinem genetischen Modell zu ergründen: 1846 niedergelegt in seiner Arbeit »PSYCHE. ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SEELE«. ⁴²

Warum aber dann kommt es zu seiner geradezu tragischen Auseinandersetzung mit Caspar David Friedrich, wo doch seine Kunst Friedrich verpflichtet bleibt? Carus selbst hat den entscheidenden Einfluss von Friedrich auf seine Kunstbemühungen bezeugt; in einem Brief an seinen langjährigen Freund und Briefpartner Johann Gottlob Regis in Leipzig vom Juli 1818 heißt es:

»Ich finde wirklich, dass ich seit dieses Jahres Anfang beträchtlich im Aussprechen dessen, was ich freilich vorher ebenso gut gedacht, vorge-rückt bin und ich danke hierin Friedrich recht viel, inwiefern er mir über das eigentlich Kunstgemäße... manche Andeutung gegeben hat, die mich finden liess, was ich ohne sie erst nach langer Reise misslungener Versuche gefunden hätte.« ⁴³

42 Carl Gustav Carus, *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Pforzheim 1846; Kat. Carus (s. Anm. 1), Kat. Nr. 248; Werner Felber, *Ging Carus' »Psyche« auf dem Weg zu Freuds Psychoanalyse verloren? – Eine Spurensuche*, in: Carus, *Essays* (s. Anm. 13), S. 275–283.

43 Kat. Carus (s. Anm. 1), S. 25; C. G. Carus an Regis. Eine Brieffolge von 1814–1853. Maschinenschriftliche Abschrift von Marianne Prause. Brief 1–369 (nach den Originalen in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, SLUB), Brief 3–62 (nach den Originalen in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, SBB), Leipzig 1956, Brief 29 (SLUB), 26. Juli 1818.

Im selben Jahr 1818 unternahm Carus mit Friedrich und dessen Freund, dem Dresdener Münzmeister Friedrich Gotthelf Kummer eine Kunstexkursion in die Sächsische Schweiz.⁴⁴ Die künstlerische Orientierung an Friedrich war eng.

Die Trübung im Verhältnis der beiden setzte nach 1824 ein. In diesem Jahr hatte Friedrich bei der Akademie ein Gesuch eingereicht in der Frage der Nachfolge Johann Christian Klengels als Leiter der Landschaftsklasse – und war als Nachfolger abgelehnt worden. Zwar wertschätzte man seine Kunst durchaus, doch erschien sie als zu einseitig in ihrem melancholisch-resignativen Ton – man muss wohl ergänzen, zu wenig an klassisch-idealistischer Landschaftsauffassung orientiert, auch dürfte Friedrichs politische Überzeugung in der Demagogentracht eine Rolle gespielt haben.⁴⁵ Obwohl das Tragen der Demagogentracht an der Akademie ausdrücklich verboten war, erscheint Friedrichs Bildpersonal auch weiterhin nicht selten in der von Ernst Moritz Arndt propagierten Tracht. Friedrich hat die Ablehnung seines Gesuchs tief gekränkt, zumal ihn das Gehalt der Stelle aus finanziellen Nöten befreit hätte. Friedrich erkrankte 1825, fuhr 1826 zur Kur nach Rügen. Sein Gemüt verdüsterte sich zusehends, sein Freund und Arzt Carus vermutete Züge von Geisteskrankheit – dies allerdings als einziger.⁴⁶ Carus scheint Friedrich Vorhaltungen gemacht zu haben, die Friedrich, so jedenfalls Carus, rüde zurückgewiesen habe. Womöglich ist dies aber auch nur die halbe Wahrheit. Carus malte à la Friedrich, in den Akademieausstellungen hingen ihre Werke nebeneinander, sie wurden nicht selten zusammen be-

44 Kat. Carus (s. Anm. 1), S. 19.

45 Busch (s. Anm. 19), S. 174f.

46 Helmut Börsch-Supan, Bemerkungen über Carus in Friedrichs Manuskript »Äusserungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von grösstentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern«, in: Carus, Essays (s. Anm. 13), S. 221.

sprochen, als gleichgesonnen und gleichwertig eingeschätzt. Das konnte Friedrich auf Dauer nicht recht sein. Gelegentlich ist die Nähe Carus'scher Bilder zu Friedrichs Bilderfindungen so ausgeprägt, dass man geradezu von Plagiaten sprechen kann. Auch gegenüber seinen wissenschaftlichen Arbeiten ist gelegentlich der Plagiatsvorwurf geäußert worden, so von Johannes Müller, der sich über die Unterschlagung von Forschungsergebnissen beklagt, die Carus nachweislich bekannt waren⁴⁷ – was kein schönes Licht auf Carus wirft.⁴⁸

In seinen späten »ÄUSSERUNGEN« aus den 1830er Jahren hat Friedrich, wenn auch ohne Namensnennung äußerst kritisch auf Carus' Kunst reagiert, es ging ihm offensichtlich um die Markierung der Differenz zwischen seiner und Carus' Kunst. Bei allem Lob für Carus' schriftliche Äußerungen:

»Aber man wird nur zu bald gewahr, daß zwischen dem Wort und der Tat noch eine große Kluft liegt, denn in seinen Bildern ist nicht die geringste Spur von seinen glänzenden, vielversprechenden Gesprächen zu erkennen, im Gegenteil lauter Unwissenheit und Unkunde selbst auch in den geringfügigsten Dingen. Es ist nicht allein von der Ungeschicklichkeit der Hand die Rede, sondern auch in geistiger Hinsicht sind seine Schöpfungen tot.«⁴⁹

Und an anderer Stelle: »XXX schadet sich damit, daß er sich selbst für einen Mahler ausgiebt, denn seine Bilder machen mißtrauisch gegen seine Gedanken...«.⁵⁰ Dies klingt zu kritisch, um sich

47 Grosche (s. Anm. 2), S. 196, Anm. 14.

48 Die überstarke Nähe der Bilder von Carus zu denen von Friedrich untersucht: Petra Kuhlmann-Hodick, Vor-Zeichnungen? Friedrichs Bedeutung für Carus als Zeichner, in: Carus, Essays (s. Anm. 13), S. 151–167.

49 Caspar David Friedrich, Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I. »Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern«, bearb. von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath, Frankfurt a. M. 1999, Z. 678–686.

50 Ebenda, Z. 823–825. Im Zusammenhang zu diesen Äußerungen: Börsch-Supan (s. Anm. 46), S. 221–224.

einer bloßen Differenzmarkierung zu verdanken. Offenbar kam Friedrich die zunehmende soziale Differenz zu Bewusstsein. Er, Friedrich, musste um künstlerische Anerkennung und vor allem um ökonomische Sicherheit kämpfen, Carus dagegen hatte einen beruflichen Erfolg nach dem anderen, Preise, Berufungen auf Professuren, 1827 die Ernennung zu einem der Leibärzte des sächsischen Königshauses – und dann sollte er auch noch in der Kunst gleichrangig sein? Das musste Friedrich treffen.

Bei aller Verbitterung, die aus Friedrichs Bemerkungen spricht, so gilt es doch festzuhalten: Wenn er schreibt, Carus' Schöpfungen seien in geistiger Hinsicht tot, so benennt Friedrich in der Tat etwas, das ihn von Carus trennt. Wenn Carus in einem durchaus schönen Bild von 1822 ein offenbar älteres, bürgerliches Paar auf einer Böschung sitzend beim abendlichen Blick auf Dresden zeigt, dann drückt das Bild bei farbgesättigtem Abendhimmel etwas Zufriedenes aus. Gleich wird das Paar sich auf den Heimweg machen, die Wegrichtung ist angedeutet (was Friedrich nie getan hätte), und dem schönen Abend nachsinnen, vielleicht noch einen Schluck Wein trinken.⁵¹ Derartige Gedanken wären vor einem Bild von Friedrich undenkbar. Warum? Vergleichen wir mit Friedrichs Bild aus demselben Jahr 1822, dem »Mondaufgang am Meer«⁵². Auf einem der großen Rügener Granitsteine am Ufer des Meeres sitzt ein jüngerer Frauenpaar und schaut aufs Meer, auf dem sich zwei großmastige Segelschiffe nähern. Das schon nah am Ufer befindliche zieht bereits das untere Hauptsegel ein. Leicht versetzt hinter den beiden Frauen sitzt ein älterer Mann. Genau zwischen den beiden Frauen und dem vorderen Schiff taucht aus einer das ganz Bild überfangenen dunkelvioletten Hyperbelform

51 Kat. Carus (s. Anm. 1), Kat. Nr. 53, S. 76.

52 Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähmig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Kat. Nr. 299.

der aufgehende Mond auf und verfärbt den Himmel über seiner Scheibe in ein Orange gelb. Die Köpfe der beiden Frauen und das Toppsiegel des vorderen Schiffes ragen in den vom Mond erhellten Bereich, das hintere zweite Schiff und der ältere Mann dagegen verbleiben im Halbdunkel. Selbst wenn man nicht auf die Definition der Hyperbel, die Friedrich oft als Strukturelement verwendet, rekurriert – die Hyperbelarme nähern sich ihren Asymptoten unendlich an, ohne sie je zu erreichen – und damit dieses Unendlichkeitsmotiv⁵³ nicht für das Verständnis des Bildes bemühen würde, so ist doch deutlich, dass die beiden Frauen sehnsüchtig auf das warten, was das vordere Schiff bringen wird, während der Alte im Schattenbereich seinen Gedanken, womöglich von irdischer Endlichkeit, nachhängt, verdeutlicht im noch fernen Schiff.

Es ist wohl von der Lebensreise die Rede, im positiven erwartungsvollen und im resignativen Sinn. Es ist an uns, angesichts des Bildes diese Deutungsmöglichkeit zu reflektieren. Ein jedes Bild von Friedrich ist in entsprechender Weise verweisfähig. Carus' Bild verweist nicht, es erzählt eher eine wohlstandige Anekdote. Friedrichs geradezu abstrakte Bildordnung stiftet Bedeutungshaltigkeit,⁵⁴ Carus' Kompositionsweise ist eher konventionell, durchaus wohlgefällig austariert, aber eben nicht auf höheren Sinn verweisend. Etwa in diesem Sinne dürfte Friedrich seine Kritik an Carus' Bildern gemeint haben, wenn er ihnen Geistigkeit abspricht. Wenn Carus hingegen in seinen späten Erinnerungen sowohl Dahl als auch Friedrich kritisiert, indem er dem einen bloße objektive Naturwiedergabe, noch dazu in

53 Zu Friedrichs hyperbolischem Schema zuerst: Willi Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, S. 126. Ausführlich: Busch (s. Anm. 19), S. 123f., 167–169 et passim.

54 Busch (s. Anm. 19), S. 139f.; zur Metaphysik der abstrakten Zahlenverhältnisse: Käte Hamburger, Novalis und die Mathematik, in: dies., Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke, Stuttgart u. a. 1966, S. 11–82.

ständiger Wiederholung attestiert und Friedrich eine zu große Subjektivität,⁵⁵ dann scheint er sich zwischen beiden lokalisieren zu wollen, wie seine genetisch-morphologische Wende, der jetzt unser Augenmerk zu gelten hat, nahelegen kann.

Carus, Goethe und die genetisch-morphologische Naturdeutung

Am 10. Februar 1818 schreibt Carus ein erstes Mal an Goethe und übersendet ihm sein gerade erschienenes »LEHRBUCH DER ZOOTOMIE« und bittet um freundliche Beachtung, wobei er von allem Anfang an und für das Folgende wichtig an Goethe, den Genius von Kunst und Wissenschaft appelliert.⁵⁶ Und auch in methodischer Hinsicht zielt Carus auf Goethes besonderes Verständnis, indem er seiner Abhandlung ein Motto aus Goethes Gedicht »Die Metamorphose der Pflanzen« voranstellt: »Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern; / Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz.«⁵⁷ Schon im Begriff der Metamorphose ist die Rede vom Hervorgehen der einen Bildung aus der anderen, und als wissenschaftliches Ziel deutet sich die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit an.

Das, was sich hier erst andeutet, wird Goethe in stringenter, knapper Form in einem Brief an Kanzler Müller von 1828 als Reaktion und Erläuterung auf einen eigenen frühen Aufsatz mit dem Titel »DIE NATUR« von 1783 zusammenfassen:

55 Lebenserinnerungen, Teil 1, S. 288f.

56 Grosche (s. Anm. 2), S. 9.

57 Goethes Werke (im Folgenden: Hamburger Ausgabe (HA) und Bandzahl), Bd. 1, Gedichte und Epen I, hrsg. von Erich Trunz, München 13. Aufl. 1982, S. 199.

»Die Erfüllung aber, die ihm [dem frühen Aufsatz] fehlt, ist die Anschauung der zwei großen Triebkräfte aller Natur: der Begriff von Polarität und Steigerung, jene der Materie, insofern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerstrebendem Aufsteigen. Weil aber die Materie nie ohne Geist, der Geist nie ohne Materie existiert und wirksam sein kann, so vermag auch die Materie sich zu steigern, so wie sich der Geist nicht nehmen läßt, anzuziehen und abzustößen; wie derjenige nur allein zu denken vermag, der genugsam getrennt hat, um zu verbinden, genugsam verbunden hat, um wieder trennen zu mögen.«⁵⁸

Diesem Wissenschaftsprogramm war Carus Zeit seines Lebens verbunden. Wir verstehen jetzt auch, warum er Dahl als bloßen Naturnachahmer der Seite der Materie und Friedrich als jemanden, der immer nur verweist, dem bloßen Geist zuschlägt und für sich selbst in Goethes Bahnen die Synthese von Materie und Geist beansprucht.

Nun ist das Verhältnis von Carus und Goethe von Anfang an für Carus nicht einfach gewesen. Auf die Übersendung der »ZOOTOMIE« hatte Goethe höchst erfreut reagiert, sah in Carus den Wissenschaftler, jemanden, der seine, Goethes, naturwissenschaftlichen frühen Überlegungen aufgegriffen und fortgeführt hatte, er sah den Stab an eine jüngere Generation weitergeben. Als Gegengabe legte Goethe das erste Heft von »Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie«, Band 1, Stuttgart 1817 bei. Damit forderte Goethe Carus schon hier indirekt auf, Beiträge für die folgenden Hefte zu liefern. So ist es erfolgt. Januar 1823 bat Goethe Carus ganz ausdrücklich, einen kleinen Beitrag für die Hefte beizusteuern.⁵⁹ Carus schickte schon im Februar drei Manuskripte: seine programmatische Rede »Von den Anforderungen an eine künftige Bearbeitung der Naturwissenschaft«, die

58 HA 13, S. 48.

59 Grosche (s. Anm. 2), Brief 20, Goethe an Carus, Weimar, 31. Januar 1823, S. 28.

er 1822 in Leipzig als Festrede der Inauguration der »Gesellschaft deutscher Naturforscher und Ärzte« gehalten hatte,⁶⁰ vor der Organisation, die er selbst mit Lorenz Oken gegründet hatte. Als zweites schickte er die Abhandlung »*Urform der Schalen kopfloser und bauchfüßiger Weichthiere*« und als drittes den Aufsatz »*Farberzeugung durch Dämpfung des Lichtes*«. Goethe druckte nur die Spezialabhandlung zu den Weichtieren ab. Die Festrede musste ihm als Konkurrenzschrift zu seiner eigenen Abhandlung in Heft 1 »*Zur Morphologie*« erscheinen, und der Aufsatz zur Farbenlehre schien ihm erst recht sich auf sein ureigenstes Feld zu wagen. Folglich nahm Goethe zu diesen Einsendungen nicht Stellung.

Doch wie war Carus direkt zu seiner neuen morphologischen Position in Goethes Spuren gekommen? Im sechsten Landschaftsbrief von 1823/24, also nach der längeren Pause in seiner Beschäftigung mit der Landschaftstheorie legte er davon Rechenschaft ab. Er hatte zweierlei von Goethe gelesen: seinen Aufsatz »*Wolken-gestalt nach Howard*«, erschienen in »*Zur Naturwissenschaft überhaupt*«, Band 1, Heft 3, 1820, und dann »HOWARDS EHRENGEDÄCHTNIS«, in der vollständigen auch von Goethe kommentierten und um die Übersetzung von Howards auf Goethes Wunsch geschriebenen Lebenslauf ergänzt, erschienen wieder in »*Zur Naturwissenschaft überhaupt*«, Band 1, nun Heft 4, 1822.⁶¹ Man muss die Texte im Zusammenhang lesen, nicht nur das immer zitierte Gedicht selbst, um zu erkennen, welche besondere Rolle die Beschäftigung mit dem englischen Meteorologen Luke Howard für Goethe und für Carus gespielt hat. Goethe war 1815 durch einen Aufsatz in Gilberts »*Annalen der Physik*« auf Howards Essay

60 Ebenda, Brief 21, Carus an Goethe, Dresden 20./25. Februar 1823, S. 29f.

61 HA 13, S. 304f., Kommentar S.608f.; s. auch S. 305–313 (aus: Versuch einer Witterungslehre, 1825); das Gedicht: HA 1, S. 349–352, Kommentar S. 710–711.

»*On the Modification of Clouds*« von 1803 aufmerksam geworden. Er besorgte sich die englische Fassung, dabei hätte er schon in den »*Annalen der Physik*« von 1805 eine deutsche Übersetzung von Howards Abhandlung finden können. Dass Goethe 1820 auf die Wolkenphänomene zurückkam lag an der 1818 und 1820 in London in zwei Bänden erfolgten umfassenden Darstellung von Howards Wolkenforschungen in »*The Climate of London, deduced from Meteorological Observations*«. ⁶²

Howards Ziel war es, wie er nachdrücklich betont, der geläufigen Überzeugung zu widersprechen, die Wolken seien, da sie unaufhörlich umhergetrieben würden, »nicht durch bestimmte Merkmale zu definieren«. Eben dies gelang ihm durch eine Art Gestaltlehre mit fester Terminologie für eine Wolkentypologie. Dies hat Goethe fasziniert, er erkannte mit Howard »die Formung des Formlosen«, ihn überzeugte »ein gesetzlicher Gestaltenwechsel des Unbegrenzten«. ⁶³ Entscheidend war für Goethe der genetische Aspekt, das Hervorgehen der einen Wolkenform aus der anderen nach bestimmter Gesetzmäßigkeit, die den Phänomenen selbst des Atmosphärischen eine wissenschaftliche Begründung stiftete. Goethe musste es besonders gefallen, dass Howard die Wolkenbildung mit dem Maß des Lichtes der Sonne in Verbindung brachte, die Grundtypen der Wolken Cirrus, Kumulus, Stratus und Nimbus in Form und Farbe von der jeweiligen Höhe im atmosphärischen Raum und dem Maß an Feuchtigkeit abhängig sein ließ und so auch erklären konnte, warum die Wolken sich ab einer gewissen Höhe im Raum gänzlich auflösen, da hier die Wirkung der Sonne ihre Kraft verliert. ⁶⁴ Dies war problemlos dem Modell

62 Luke Howard, *The Climate of London, deduced from Meteorological Observations*, 2 Bde., London 1818 und 1820.

63 Erstes Zitat: Richard Hamblyn, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt a. M. und Leipzig 2001, S. 11, zweites Zitat: HA 13, S. 304.

64 Hamblyn (s. Anm. 63), S. 37.

der Morphologie zu integrieren, ja, konnte als Bestätigung seiner allumfassenden Gültigkeit dienen.

Für Goethe wie für Carus konnte die Überzeugung von der Gesetzmäßigkeit aller Bildungen zur Annahme von Urphänomenen oder wie Carus schreibt von einer »Grund-Idee« führen. Und da Carus es schon im Romantikeil für selbstverständlich hält, dass die »Regungen des Gemüths und Zustände der Natur sich entsprechen«⁶⁵ unterliegen auch Naturleben und Menschenleben den gleichen Gesetzen der Bildung. Schon in der Beilage zum dritten Brief hatte Carus geschrieben, »daß der Wechsel verschiedener Stimmungen der Atmosphäre (des Wetters) sich genauso für das Naturleben zeige wie der Wechsel verschiedener Stimmungen des Gemüthes für das Seelenleben.«⁶⁶

Benötigt die Annahme einer Parallelität von Natur- und Menschenleben ihre naturwissenschaftliche Fundierung, um auf eine höhere Stufe der Erkenntnis geführt zu werden, dann hat auch die Kunst ihre allein auf Empfindung beruhende Naivität zu verlassen und mit Hilfe naturwissenschaftlicher tieferer Durchdringung der wahrgenommenen Naturphänomene eine Art zweiter Kunstschönheit zu stiften, die es leistet, das subjektiv Erfahrene zu verobjektivieren, einer höheren Idee der Dinge zuzuführen, das geistige Prinzip der Natur zu erkennen. Und da die Anschauung der Ausgangspunkt aller Erkenntnis ist, kann die Kunst nach dieser Überzeugung auf Grund ihrer ästhetischen Potenz Wesenserkenntnis befördern und vom Allzusammenhang Zeugnis ablegen.

Noch einmal allerdings sei betont, dass Carus' eigene Kunst, verkürzt gesagt, auf der subjektiven Ebene verbleibt, allenfalls einer konventionellen Idealvorstellung folgt. Carus hatte gehofft,

65 Briefe 3, S. 31.

66 Briefe 3, 1. Beilage, S. 35.

jenseits seiner naturwissenschaftlichen Forschungen auch Goethes Interesse für seine Kunst erregen zu können. Gleich dreimal hat er Goethe eigene Werke geschickt und ihre Ausstellung in Weimar erhofft.⁶⁷ Goethe ließ ihn, bei aller Höflichkeit in brieflichen Kommentaren, – so direkt muss man es sagen – auf diesem Felde ins Leere laufen, zur großen Enttäuschung von Carus. Ob Goethe vor Carus' Bildern Zweifel an der Einlösung der theoretisch propagierten Synthese von Kunst und Wissenschaft anwandeln oder ob er nicht eher Carus' den Status eines bildenden Künstlers aberkennen wollte, um ihn der Kategorie des Dilettanten zuschlagen zu können, ist schwer zu sagen. Interesse hatte er nur an Carus als Wissenschaftler, der durch seine Forschungen Goethe'schen Vermutungen auf der Basis des morphologischen Modells Gewissheit verschaffen konnte, denn auch die Übersendung der ersten drei Briefe zur Landschaftsmalerei und des wohl weit gediehenen fünften Briefes ließ er eher abperlen. Für die Kunst und die Reflexion über Kunst sah er wohl allein sich als zuständig.

Im siebten Brief fällt der Begriff, dessen Prägung Carus sich zuschreibt und der in sich die neue genetische Auffassung von Kunst und Natur fassen soll: Erdlebenbild bzw. Erdlebenbildkunst, der Begriff soll Landschaft bzw. Landschaftskunst ersetzen.⁶⁸ Die Erde wird als lebendiger, gebärender Organismus begriffen, der »die in ihr verborgene [...] Idee richtig erfaßt«.⁶⁹ Doch wie kann diese Idee, diese uranfängliche gestaltende Kraft der Erde im Bilde anschaulich werden? Carus denkt darüber im achten Brief nach, und es fragt sich, ob er nicht doch die verhüllten Kunstprinzipien Caspar David Friedrichs erkannt hat oder doch zumindest Gedanken

67 Grosche (s. Anm. 2), S. 15 (1820) Übersendung von zwei Bildern; S. 20f (1822) Übersendung von vier Bildern; S. 39f. (1823) Übersendung von sechs Bildern.

68 Briefe 7, S. 73.

69 Ebenda, S. 74.

frühromantischer Mathematik in der Tradition von Novalis zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen nimmt.⁷⁰ Aller Kunstunterricht, schreibt Carus, kann nur handwerkliche Fähigkeiten vermitteln, entscheidend ist das »Eingeborenwerden göttlicher Ideen in ein reines Gemüth«, sie erzeugen das wahre Leben des Kunstwerkes.⁷¹

Und wie kommt der Künstler den göttlichen Ideen auf die Spur? »Ich wüßte nichts, was das Auge so schärfte [...] als die Beschäftigung mit diesen reinen Formen und Verhältnissen«⁷² und er meint damit geometrische Grundformen.

»Wie konsequent es aber in aller Hinsicht sei, ergibt sich erst dann recht klar, wenn wir bedenken, daß ja eben diese Formen die Grundlagen aller organischen Bildungen sind, so sehr, daß jeder Organismus, je näher an seiner ersten Entstehung, um so mehr die einfachsten geometrischen Gestaltungen erkennen läßt.«⁷³

Die Bemerkung stellt eine Mischung aus Gedanken von Novalis und Goethe dar. Wenn Novalis in seinen von Friedrich Schlegel und Friedrich Schleiermacher nach seinem Tod 1801 herausgegebenen mathematischen Fragmenten schreibt: »Reine Mathematik ist Religion«⁷⁴ und »Das Höchste und Reinste ist das Gemeinste, das Verständlichste. Daher ist die Elementargeometrie höher als die höhere Geometrie«,⁷⁵ dann rekurriert er auf die gänzliche Abstraktheit der Zahlenverhältnisse, auf die schon Kant abgehoben hatte,⁷⁶ und sieht in ihnen absolute, göttliche Figuren als das Urgeheimnis aller Form.

70 Briefe 8, S. 95.

71 Ebenda, S. 85.

72 Ebenda, S. 95.

73 Ebenda.

74 Novalis, Schriften, 4 Bde., Leipzig 1929, Bd. 3, S. 296.

75 Ebenda, S. 20.

76 Hamburger (s. Anm. 54) und Ernst Cassirer, Kant und die moderne Mathematik, in: Kant-Studien 1907, S. 42f., 47.

Wenn Carus auf die Grundlagen aller organischen Bildung abhebt, die jedem Organismus in einfachen Grundformen eingeschrieben sind, dann folgt er der Goethe'schen Morphologie. Wobei für Goethe und eben auch für Carus in der Morphologie nicht nur der genetische oder metamorphotische Charakter entscheiden ist, vielmehr ist sie grundsätzlich getragen von der »Überzeugung, daß alles, was sei, sich auch andeuten und zeigen müsse«. ⁷⁷ Das markiert notwendig auch Goethes Grenzen: Das, was sich nicht anschaulich greifen lässt, ist für Goethe als Phänomen nicht existent. Im Erkennen und Veranschaulichen der Grundfiguren allerdings kommt für Goethe und Carus das uranfängliche Schöpfungsprinzip zum Vorschein. ⁷⁸

Der einzige Künstler, der dies in der Praxis zeigen konnte, indem er subkutan abstrakte mathematische Verhältnismäßigkeiten in Form geometrischer Grundfiguren wie Parabel oder Hyperbel als tragendes notwendiges Gerüst spürbar werden lässt, ist Caspar David Friedrich. ⁷⁹ Friedrich allerdings hätte dies nicht als Steigerung der Kunst durch Wissenschaft begriffen, sondern als ihre religiöse Determinierung. Carus dagegen sah die Kunst als Gipfel der Wissenschaft. ⁸⁰ Wissenschaft ohne ästhetische Annäherung blieb für ihn tot, die ästhetische Fassung produzierte die eigentlichen Erkenntnisse und verlebendigte das tote Wissen.

77 HA 13, S. 578.

78 Briefe 8, S. 96 et passim; Müller-Tamm (s. Anm. 1), S. 30f.; das Sprechen von Grundformen erfolgt in der Tradition Schellings auf vielerlei Weise. Nur ein Beispiel: In der Tradition des Schelling-Vertrauten Hans Christian Ørsted spricht der wiederum mit Friedrich gut bekannte Christoffer Wilhelm Eckersberg von »Grundbillede«, dem Grundbild, dem Kant'schen »Inbegriff« verwandt, s. dazu: Werner Busch, Überlegungen zu Eckersberg und der Ölskizze, in: Kunstchronik 69, Heft 9/10, September/Oktober 2016, bes. S. 496–498.

79 Busch (s. Anm. 19), S. 123–128, 138–141, 165–169.

80 Briefe 6, S. 67.