

Das Innere der Natur

Autor(en): **Bätschmann, Oskar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **10 (2017)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872165>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Innere der Natur

Oskar Bättschmann

Nachahmung oder Dichtung

Aus den zahlreichen Reflexionen über die Landschaftsmalerei, die zwischen 1770 und 1830 angestellt wurden,¹ ziehe ich hier zwei exemplarische Texte heran: der eine stammt von einem französischen Maler, der andere von einem deutschen Kunsttheoretiker. Pierre-Henri de Valenciennes' Lehrbuch über Perspektive und Landschaftsmalerei erschien im Jahr VIII (1799) in französischer Sprache und bereits 1803 in deutscher Übersetzung.² Der erste Teil beschäftigt sich mit der Linear- und Luftperspektive, der zweite Teil enthält Ratschläge an einen Schüler. Den Beginn bildet die Vorstellung der idealen Natur nach Claude Lorrain, Nicolas Poussin und Gaspard Dughet. Deren Kombination einer historischen oder mythologischen Szene mit der idealen Natur nannte Valenciennes «paysage historique» und trennte sie von der Vedute, der nachahmenden Wiedergabe einer Landschaft.³

Für beide Arten der Landschaftsmalerei postulierte Valenciennes das Naturstudium als Grundlage. Doch grosse Landschaftsgemälde mit Figuren in passender Aktion erfindet und komponiert der Maler im Atelier mit den Teilen, die er in der Natur studiert hat (Abb. 1). Mit der Gewichtung von Erfindung und Komposition sowie der Unterteilung in «paysage historique (héroïque)», «paysage pastoral», «paysage portrait», «la marine», «les chasses» und «les batailles» verfolgte Valenciennes die Förderung der Landschaftsmalerei und die Erhöhung ihres Status in der Ecole des Beaux-Arts.⁴

Carl Ludwig Fernows Abhandlung über die Landschaftsmalerei, die in Rom entstanden war, wurde 1803 im *Neuen Teutschen Merkur* veröffentlicht und erschien revidiert und mit einer Widmung an Johann Christian Reinhart 1806 in den *Römischen Studien* in Zürich.⁵ Darin wird zur Hierarchie der Künste das Folgende ausgeführt: «Wenn man den Rang der Künste ästhetisch bestimmen will, so hat man dabei nicht sowohl auf die Natur der Gegenstände zu sehen, die jede Kunst darstellt, auch nicht auf

die grössere oder geringere Schwierigkeit der Ausübung, als vielmehr auf das grössere oder geringere Vermögen derselben zum Ausdruck ästhetischer Ideen, d. h. solcher Vorstellungen der Einbildungskraft, welche fähig sind, die sinnlichen und geistigen Kräfte des Gemüths ins Spiel zu setzen, und dadurch eine freie, harmonische Stimmung desselben zu bewirken.» Mit der Forderung nach der Wirkung «ästhetischer Ideen» auf das Gemüt der Betrachter geht die Abwertung der Vedute einher. Die kompositorische Leistung, die auch für Veduten und Prospekte zu erbringen war, wurde von den Theoretikern ignoriert, während Jakob Philipp Hackert in seinen Notizen zur Landschaftsmalerei genau diese Leistung betont und dafür die Befolgung der klassischen Kompositionen von Poussin, Domenichino und Lorrain verlangt hatte.⁶

Fernows Einteilung der Landschaftsmalerei in die Darstellung «einer wirklich vorhandenen Gegend» und in die Dichtung «einer idealischen Naturscene der Land- oder Wasserwelt» entsprach der um 1800 verbreiteten Ansicht: «Jede Darstellung der landschaftlichen Natur, wenn sie nicht Kopie einer wirklichen Aussicht ist, soll eine Dichtung seyn; denn auch der Maler ist nur insofern ein wahrer Künstler, als er dichtet.»⁷ Fernow behauptete, wir könnten die Handlung eines Historienbildes immer nur als Zuschauer wahrnehmen, während eine gemalte Landschaft den Betrachtern das virtuelle Betreten ermögliche. Diese Illusion des Betrachters von gemalten Landschaften ist mehrfach bekannt, u. a. auch aus Beschreibungen von Denis Diderot.⁸ Bei Fernow heissen die Stichwörter «Totaleindruck» und «ästhetische Stimmung»: «Dadurch, dass die Landschaft keinen so bestimmten Inhalt hat, wie ein dramatisches Gemälde, sondern blosse Naturscenen darstellt, wo die Zusammenstimmung vieler Gegenstände in einem



Abb.1 Pierre-Henri de Valenciennes, *Etude de nuages sur la campagne romaine*, 1782–1785, Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen, 19,6 × 33 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



Abb. 2 Ludwig Hess, *Vue derrière le village de Linthal dans le Canton de Glaris*, 1797, Gouache auf Papier, 41 × 67,4 cm, Privatbesitz

Totaleindruck auf das Gefühl wirkt, ist sie umso fähiger, das Gemüth in eine reine ästhetische Stimmung zu versetzen.»⁹

Im zweiten Teil seiner Abhandlung kam Fernow auf den ästhetischen «Charakter» eines Landschaftsgemäldes zu sprechen, der auf dem «natürlichen» beruhen soll, worunter die unterschiedlichen Physiognomien von niederländischen, italienischen oder schweizerischen Landschaften verstanden werden. Fernow vermerkt, dass etwa niederländische oder schweizerische Maler in Italien an ihrer Kunst «fast irre» geworden seien, «weil ihnen die Natur dieses Landes einen ganz neuen Charakter zeigte.»¹⁰ Als Beispiel nennt Fernow den Zürcher Maler Ludwig Hess, der 1794 einige Wochen in Rom war und zunächst der italienischen Natur nichts abgewinnen, aber umgekehrt nach seiner Rückkehr in die Schweiz den Charakter ihrer Natur nicht mehr erfassen konnte (Abb. 2).

Über den Totaleindruck oder die Totalwirkung hatte in Dresden auch der Bibliothekar und Kunstschriftsteller Christian August Semler gearbeitet, für seine Theorie über die «höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey». Ein Teil davon wurde 1797 in der Zeitschrift *Der Kosmopolit* publiziert und die umfangreiche Schrift als Ganzes 1800 in Leipzig.¹¹ Gestützt auf Immanuel Kants *Kritik der Urtheilskraft* von 1790 diskutierte Semler den Gegensatz zwischen Einzelem und Ganzem und die psychische Wirkung der Landschaftsmalerei.

Inneres – Äusseres

Alexander von Humboldt hätte die Versöhnung von Naturwissenschaft und Malerei gerne zum Programm einer Physiognomie der Natur erklärt, die im Äusseren das Innere erkennt.¹² Der Vedute wurde vorgehalten, nur das Äussere zu zeigen, ähnlich wie dem Porträt seit 1500.¹³ Eine Ausnahme war Anton Graff, den Johann Georg Sulzer dafür rühmte, seinen Modellen ins Innerste blicken und den verborgenen Kern, die Seele, sichtbar machen zu können.¹⁴

In den *Physiognomischen Fragmenten* des Zürcher Pastors Johann Caspar Lavater, die zwischen 1775 und 1778 erschienen, wurde der methodische Schluss von der Physiognomie auf den Charakter versucht. Das Verfahren stiess auf heftige Kritik, aber es folgten weitere ähnliche wie die Phrenologie des Franz Joseph Gall oder die Cranioskopie von Carl Gustav Carus.¹⁵ Überall wirkte und wirkt das Vorurteil, das Äussere sei das Oberflächliche und Unwahre, das Innere und Verborgene dagegen das Wahre.

Zu diesem Bestreben, vom Äusseren zum Inneren zu gelangen, gehören im 18. Jahrhundert die Versuche, von der Gestalt der Erdoberfläche auf die Struktur der Gebirge und von den Gesteinsarten auf deren Entstehung in der Erde zu schliessen. Höhlen und Grotten (Abb. 3) konnten sowohl den Zugang zur Unterwelt, zur vulkanischen Urkraft wie zum Ursprung der Architektur erschliessen.¹⁶ Es war der Drang nach der Erkenntnis verborgener Vorgänge und Energien, der den Doktor Faustus zur Verzweiflung und in die Fallgrube der Magie trieben: «Dass ich erkenne, was die Welt // Im Innersten zusammenhält, // Schau alle Wirkenskraft und Samen, // Und thu' nicht mehr in Worten kramen.»¹⁷

Für den bedeutendsten Vulkanforscher des 18. Jahrhunderts und englischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton, fertigte Hackert seit 1770



Abb. 3 Pietro Fabris,
*A view of a remarkable grotto,
in the hills of Posilipo*, 1777,
Radierung von Archibald
Robertson, 28,9 × 55,6 cm,
The British Museum, London



Abb. 4 Jakob Philipp Hackert, *Der Krater des Ätna mit den Ruinen des Turms des Philosophen Empedokles*, 1783, Gouache, 24,4 × 35,8 cm, Privatbesitz

Darstellungen des Vesuv. 1777 erfolgte eine Besteigung des Ätna und einige Jahre darauf die Darstellung des Kraters (Abb. 4).¹⁸ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und bis ins 19. Jahrhundert hinein wurde eine ausgedehnte wissenschaftliche Debatte über zwei Theorien zur Erdentstehung geführt, die beide die Genesis und das daraus berechnete Alter der Welt infrage stellten. Kurz, strittig war, ob die feste Erde langsam aus dem Meer emporgewachsen sei, wie es die «Neptunier» behaupteten, oder ob sie durch vulkanische Eruptionen entstanden sei, wie die «Vulkanier» annahmen.¹⁹ Entscheidend war der Streit über den Basalt. Fasziniert war man seit 1773 von der Fingalshöhle auf der Insel Staffa von Schottland, deren sagenhafte Basaltkegel Fantasien über den natürlichen Ursprung der Architektur anregten. Ein Vesuvausbruch von 1805, den Leopold von Buch und Alexander von Humboldt erlebten, führte zur Entscheidung zugunsten der «Vulkanier» und ihrer These vom vulkanischen Ursprung dieses Gesteins.²⁰

Das Ideal

Diese Positionen wurde am entschiedensten infrage gestellt in der Künstlernovelle *Die Jesuiterkirche in G.*, die E. T. A. Hoffmann 1816 im ersten Band seiner *Nachtstücke* veröffentlichte.²¹ Im Vergleich zu anderen Erzählungen der *Nachtstücke* ist diese Novelle wenig beachtet worden. Der Ort «G.» wurde identifiziert als Glogau im damaligen Schlesien, wo der Verfasser von 1796 bis 1798 bei seinem Onkel gelebt hatte.²² Hoffmann schildert das Schicksal des jungen deutschen Malers Berthold, den die Forderung, sich den «tiefern Sinn der Natur» zu erschliessen, ins Unglück stürzt. Wie in

den *Fantasiestücken* tritt in *Die Jesuiterkirche in G.* ein reisender Enthusiast auf. Sein Gastgeber in Glogau, der Professor Aloysius Walther, macht ihn mit Berthold bekannt, der ihm durch sein befremdliches Betragen und seine Physiognomie «das ganze zerrissene Leben eines unglücklichen Künstlers» vor Augen führt: «Der Mann mochte kaum über vierzig Jahre alt sein; seine Gestalt, war sie auch durch den unförmlichen schmutzigen Maleranzug entstellt, hatte etwas unbeschreiblich Edles, und der tiefe Gram konnte nur das Gesicht entfärben, das Feuer, was in den schwarzen Augen strahlte, aber nicht auslöschen.»²⁵ Nachts folgt der Reisende einem Lichtschein in der Kirche, beobachtet den Maler bei der Projektion eines Quadraturnetzes auf eine Apsis und wird, da er sich als Kenner und wackerer Dilettant zu erkennen gibt, gleich als Geselle engagiert. In der Nacht bringt er seine naiven Ansichten über die künstlerische Tätigkeit vor: «Nun», erwiderte ich, «ich meine, dass Ihr zu etwas Besserem taugt, als Kirchenwände mit Marmorsäulen zu bemalen. Architektur-Malerei bleibt doch immer etwas Untergeordnetes; der Historien-Maler, der Landschaftler steht unbedingt höher. Geist und Fantasie, nicht in die engen Schranken geometrischer Linien gebannt, erheben sich in freiem Fluge. Selbst das einzig Fantastische Eurer Malerei, die sinnetäuschende Perspektive, hängt von genauer Berechnung ab, und so ist die Wirkung das Erzeugnis nicht des genialen Gedankens, sondern nur mathematischer Spekulation.» Eugène Delacroix hat sich 1831 in einer Zeichnung der nächtlichen Unterredung angenommen (Abb. 5).



Abb. 5 Eugène Delacroix,
Die Jesuiterkirche in G., 1831,
Feder, laviert und weiss
gehöht, 26 × 20,7 cm, Kunst-
halle Bremen

Mit «dumpfer, feierlicher Stimme» tadelt der Maler diese Äusserungen als Frevel. Unter tiefen Seufzern fährt er fort, indem er auf seine «treu und ehrlich» gezeichnete Arbeit weist: «Nur das Gemessene ist rein menschlich; was drüber geht, vom Übel. Das Übermenschliche muss Gott oder Teufel sein; sollten beide nicht in der Mathematik von Menschen übertroffen werden? Sollt' es nicht denkbar sein, dass Gott uns ausdrücklich erschaffen hätte, um das, was nach gemessenen erkennbaren Regeln darzustellen ist, kurz, das rein Kommensurable, zu besorgen für seinen Hausbedarf, so wie wir unsererseits wieder Sägemühlen und Spinnmaschinen bauen als mechanische Werkmeister unseres Bedarfs. [...] »». Dagegen wird das Ideal von Berthold gelästert als «schnöder lügnerischer Traum vom gärenden Blute erzeugt.»

Der Professor erzählt dem Enthusiasten, dass der junge Berthold von seinem Lehrer ermuntert worden sei, in Italien weiterzustudieren. In Rom wurde ihm gleich die Landschaftsmalerei mit der Historienmalerei ausgetrieben, doch musste er feststellen, dass seinen Kopien nach Raffael, Correggio und anderen alles Leben fehlte. Nun verbreitete sich in Rom der Ruhm von Jakob Philipp Hackert, und selbst die Verfechter der Historienmalerei mussten zugestehen, «es läge auch in dieser reinen Nachahmung der Natur viel Grosses und Vortreffliches». Das bewog Berthold wiederum, Hackert in Neapel aufzusuchen und bei ihm zu studieren.

Der berühmte Hackert verkaufte seine Bilder in alle bedeutenden Sammlungen und wurde 1786 auch von Johann Wolfgang von Goethe besucht, der 1811 dann eine Schrift aufgrund der Aufzeichnungen des Malers zusammenstellte.²⁴ Heinrich Meyer rühmte zwar die «unendliche Treue und Wahrheit» seiner Prospekte, sprach ihm aber die «Erfindung» ab.²⁵ Meyer meinte, wenn jemand durch Zusetzen oder Weglassen, willkürlichere Anordnung, Licht und Schatten eine grössere Farbenharmonie erbringen sollte, so «würde er schon in das Gebiet der höheren, freien, dichterischen Landschaftsmalerei übergehen» und Hackert übertreffen.²⁶

Das Verhängnis für Berthold, der fleissig und fromm nach Hackerts Vorbild arbeitete, wurde von einem Griechen aus Malta herbeigeführt, der zum tiefsten Erschrecken des jungen Malers in einer Ausstellung sagte: «Jüngling, aus dir hätte viel werden können». Hackert lacht über den brummigen Alten, der alles tadelt, selber aber nur Fantastisches hervorbringe, das «den Teufel nichts taugt.»²⁷ Wie Berthold aber an einem Standort Hackerts an einem grossen Prospekt arbeitet, hält ihm der Malteser die höhere Pflicht vor Augen: «Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern



Abb. 6 Jakob Philipp Hackert, *Veduta della Chiesa di S. Pietro di Roma dalla parte di Ponte Molle*, 1776, Radierung von Balthasar Anton Dunker, 41,8 × 56,5 cm, The British Museum, London

Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst. [...] Bist du eingedrungen in den tiefern Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen.» Hackert, der nicht zu den Eingeweihten gehöre, liefere nur «korrekte Abschriften eines in ihm fremder Sprache geschriebenen Originals» (Abb. 6). Diese Forderung nach einer mystischen Vision der Natur hat die fatale Wirkung, dass Berthold völlig gelähmt wird und die vorher liebliche Natur sich zum «bedrohlichen Ungeheuer» verwandelt.

Die Paralysisierung wird geheilt durch die Erscheinung des Ideals in der «Gestalt eines hochherrlichen Weibes» am Eingang einer Grotte in einem herzoglichen Park in Neapel. Berthold erfährt den Vorgang als mystische Künstlerweihe und malt mehrere Altarbilder, auf denen überall in herrlicher Gestalt sein Ideal erscheint, das die Spötter in Neapel sofort mit der Prinzessin Angiola T... [della Torre] identifizieren. Ein Lazzaroni-Aufstand, während dessen Berthold die Prinzessin aus dem brennenden Palast rettet, beendet die kurze Zeit des schöpferischen Glücks und bereitet die Katastrophe vor. Der Retter ist völlig überwältigt von der Verlebendigung seines Ideals, und die Prinzessin entbrennt in heisser Liebe zu ihm, worauf beide

zuerst nach Rom fliehen und dann nach München übersiedeln. Erfasst von einer «unheimlichen Gewalt» scheitert Berthold an einem Bild für die Marienkirche über das raffaelisch-nazarenische Thema mit Elisabeth, Maria und den beiden Kindern: «Starr und leblos blieb, was er malte, und selbst Angiola – Angiola, sein Ideal, wurde, wenn sie ihm sass und er sie malen wollte, auf der Leinwand zum toten Wachsbilde, das ihn mit gläsernen Augen anstierte.»²⁸ Suggestiert wird der Verdacht, Berthold habe nach grausamen Misshandlungen Frau und Kind umgebracht. Der naive Enthusiast fragt danach, erhält aber die heftigste Beteuerung der Schuldlosigkeit nebst der Androhung eines gemeinsamen Sturzes vom Gerüst. Ein halbes Jahr später schreibt der Professor dem Enthusiasten, Berthold sei verschwunden und man vermute einen Suizid, da man Hut und Stock nahe bei der Oder gefunden habe.

Hoffmanns Erzählung konfrontiert uns mit einer Dekonstruktion sozusagen aller naiven Ansichten über die Malerei. Das Motiv der Hybris, des «frevlerischen Übergriffs über menschliches Mass hinaus», von Künstlern und Kunstliebhabern wird mehrfach vorgebracht: mit der Herabsetzung von Bildgattungen, mit der Verachtung des Prospekts oder der Vedute, mit der diabolischen Versuchung, den tieferen Sinn der Natur durch Mystizismus zu erfassen, wie es Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich versuchten.²⁹

Malerei der Zukunft

Philipp Otto Runge, der 1801 zur Fortsetzung seiner Ausbildung nach Dresden gekommen war, versuchte die Idee einer Malerei der Zukunft zu entwerfen. Er hatte gleich nach dem Erscheinen 1798 *Franz Sternbalds Wanderungen* von Ludwig Tieck gelesen und war «im Innersten» ergriffen.³⁰ Das Gespräch mit Tieck lehrte Runge den Zusammenhang zwischen dem Ende eines Zeitalters und der Blüte der Kunst, woraus er schloss, dass eine Neugründung der Kunst nur geschehen könne auf der Ahnung von Gott und auf der Empfindung des Künstlers vom Ganzen, das aus Religion und Kunst besteht.³¹ Für das Wiedererstehen der Kunst und der Schönheit müssen nach Runge die «verderblichen neueren Kunstwerke» zugrunde gehen, womit auch die «historische Kunst» gemeint war, die Goethe und Heinrich Meyer in Weimar wieder zu beleben versuchten: «Ich glaube schwerlich, dass so etwas Schönes, wie der höchste Punct 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.»⁵²

Das Konzept dieser Malerei der Zukunft war um 1802 noch wenig geklärt, sicher war allerdings, dass nicht die tradierte Landschaftsmalerei 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, zum Licht, zurückkehrt. Möglicherweise wurden Runge von Ludwig Tieck sowohl die Kenntnis des Philosophus teutonicus Jakob Böhme vermittelt wie die der indischen Mythologie, mit der sich in Deutschland unter anderen Johann Gottfried Herder und sein Schüler und Freund Friedrich Majer beschäftigten.⁵³

Die vier *Zeiten*, an denen Runge seit dem Ende des Jahres 1802 arbeitete, erwiesen sich für ihn als der lange Weg zu einer neuen Kunst. *Der Morgen* (Abb. 7) von 1808 führt die «gränzenlose Erleuchtung des Universums» vor Augen: von Aurora als Lichtbringerin vor der aufgehenden Sonne 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 liegt. Sonnenfinsternis und himmlischer Schein 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.⁵⁴ Die vier *Zeiten* sind Verkörperungen von Runges neuer Kunst, die mystische Gleichnisse vor Augen führt und umfassende Analogien zwischen kosmischem und geschichtlichem Geschehen beschwört.

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 dieser Druck den langen Aufsatz von Henrik Steffens, *Ueber die Bedeutung der Farben in der Natur*.⁵⁵ Im gleichen Jahr



Abb. 7 Philipp Otto Runge, *Der Morgen*, 1809/1810, Öl auf Leinwand, 190 × 85,5 cm, Hamburger Kunsthalle

erschien auch Goethes umfangreiche Schrift *Zur Farbenlehre*.³⁶ Runge hatte seine Auffassungen über Farben im Kontakt mit Goethe entwickelt, der ihn als einen Gleichgesinnten in der Ablehnung Isaac Newtons begrüßte. Auf die Farbkugel gekommen war er mit Hilfe des aus Norwegen stammenden Naturforschers und Philosophen Henrik Steffens, der ihn wahrscheinlich auch mit Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Auffassung von der «Weltseele» bekanntmachte.³⁷

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 Oxidations- und Desoxi-

dationsprozess der Erde in Schellings *Zeitschrift für die speculative Physik* veröffentlicht hatte, publizierte er 1801 seine *Beyträge zur innern Naturgeschichte der Erde*, worin er 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 suchte. 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 sowie Sauerstoff den positiven Pol der Elektrizität und Kohlenstoff sowie 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 Beweiss wird die Electricität Princip einer *Meteorologie*, so wie durch den, in diesem Theil, geführten Beweiss, der Magnetismus *Princip einer Geologie* geworden ist. Beyde werden die empirische Grundlage zu einer *Natur-Theorie* legen.»³⁸

Der mechanistischen Naturwissenschaft, die er wegen ihrer bloss «zerlegenden Kunst» für unfähig hielt, «die unendliche Tiefe der bildenden Kraft» zu erreichen, gedachte Steffens so eine «wahre» Theorie vom «dynamischen Process der Erde» entgegenzusetzen.³⁹ Ihre Bestandteile sind die Lehren von der Entsprechung von Makrokosmos und Mikrokosmos, der Polaritäten 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.⁴⁰ 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.⁴¹ Der sächsische Hof in Dresden war im 17. und 18. Jahrhundert eines der grossen Zentren der Alchemie.⁴²

Im Brief an Schelling vom 1. Februar 1810, der die Übersendung des Büchleins *Farben-Kugel* begleitete, äusserte Runge die Hoffnung, dass «die wissenschaftlichen Resultate in der Kunstausübung mehr an allgemeine wissenschaftliche Ideen» angeschlossen werden könnten und die Verbindung der Kunst mit der Welt wieder zu knüpfen wäre, wenn auch die Wissenschaft sich für die Zusammenhänge öffne.⁴³

Naturwissenschaft und Landschaftsmalerei

Mit dem Postulat einer wissenschaftlich begründeten Landschaftsmalerei trat der Dresdner Arzt, Naturwissenschaftler und Malerdilettant Carl Gustav Carus auf, indem er im *Kunst-Blatt* im Juni und Juli 1826 den achten seiner *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* mit der folgenden Anmerkung veröffentlichte: «Aus mannichfaltigen Betrachtungen über diese Kunst, welche als ihre eigentliche Aufgabe den grossen Gegenstand hat, einzelne Szenen, einzelne Stimmungen des allgemeinen 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.»⁴⁴ Carus wählte für die Publikation ebenjenen Brief aus, der seiner Meinung nach die Landschaftsmalerei auf eine neue Aufgabe festlegte, die er als «Erdleben-Bildkunst» bezeichnete. Zugleich befasste er sich mit den Akademien und der notwendigen Ausbildung der jungen Landschaftsmaler, die zur «Erdleben-Bildkunst» hinzuleiten waren: zunächst die Schulung des Auges, dann die Übung der Hand.⁴⁵ Danach sollten die jungen Künstler unterrichtet werden über den Zusammenhang zwischen den Formen und Strukturen der Gebirge, über die Abhängigkeit der Vegetation vom Standort und über den gesetzmässigen Bau der Pflanzen und ferner über die Gesetze der atmosphärischen Erscheinungen. Hierauf seien dem Schüler die Geheimnisse des Lichts und der Entstehung der Farben zu erläutern.⁴⁶ 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.»⁴⁷ Für die weitere Erschliessung des Erdlebens wünscht sich Carus die Unterhaltung der Künstler mit Naturforschern, das Studium von Büchern wie *Ansichten der Natur* (1808) 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 *Kunst-Blatt*, arbeitete es in den dreissiger Jahren aus und publizierte es 1841 unter dem Titel *Zwölf Briefe über das Erdleben*.⁴⁸ 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, da dies sowohl der «Lüderlichkeit» vorbeuge wie auch mit «Grundlagen aller organischen Bildungen» bekanntmache.⁴⁹ Sind die Vorübungen 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 hinzuführen, «die Sprache der Natur zu sprechen».

Zum Schluss legt Carus in aller Arglosigkeit und Naivität dar, worin die höchste Vollendung der «Erdlebenbildkunst» besteht: «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 angeeignet, 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



Abb. 8 Johan Christian Clausen Dahl, *Schlucht in der Sächsischen Schweiz*, 1820, Öl auf Leinwand, 62,9×48 cm, Neue Pinakothek, München



Abb. 9 Moritz von Schwind,
*Das organische Leben in der
 Natur*, Holzstich, in: *Fliegende
 Blätter*, Bd. 6, Nr. 144, 1848,
 Titelseite

und welche mystisch, orphisch in diesem Sinn zu nennen sind, entstehen müssen, und die Erdlebenbildkunst wird ihren Gipfel erreicht haben.»

Es geht um die verderbliche Versuchung, die der griechischstämmige Malteser dem Berthold aus Hoffmanns Erzählung eingeflüstert hatte. Zwar war für Carus die Wissenschaft grundlegend, die vor und nach 1800 unter dem Begriff «Geognosie» überall betrieben wurde als Frage nach der Beziehung zwischen dem Äusseren und dem Inneren und nach dem Zusammenhang zwischen den Formen und der Geschichte der Gebirge (Abb. 8).⁵⁰ Wie Steffens verband Carus aber unbedenklich die genaue Beobachtung mit grenzen- und grundlosen Spekulationen über das Weltganze.⁵¹ Seine 1831 erschienene erste Ausgabe der *Briefe über Landschaftsmalerei* wurde vom Theologen Carl Grüneisen im *Kunst-Blatt* von 1833 ausführlich und wohlwollend besprochen.⁵² 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-Bildkunst» aber nicht beheben. Die satirische Zeichnung *Das organische Leben in der Natur* (Abb. 9), die Moritz von Schwind 1848 in der Münchner Zeitschrift *Fliegende Blätter* veröffentlichte, ist ein bissiger Kommentar auf die Idee der «Erdleben-Bildkunst». Schwind formte die Wurzelpartie einer Baumgruppe um in miraculöse anthropomorphe und langnasige Gestalten, von denen die einen liegen, die andern sitzen, die dritten sich zur Fortbewegung auf die Arme stützen und ein vierter sich in der Pose des Schreitens über dem Horizont aufstellt.

- ¹ Die Literatur ist überaus zahlreich; vgl. Oskar Bättschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln: DuMont, 1989; Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 3), Berlin: Reimer, 1997; *Goethe und die Kunst*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 21.5.–7.8.1994; Kunstsammlungen zu Weimar, 1.9.–30.10.1994, Ostfildern: Hatje, 1994; *Wasser, Wolken, Licht & Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800*, hrsg. von Klaus Weschenfelder und Urs Roeber, Ausst.-Kat. Mittelrhein-Museum Koblenz, 25.8.–3.11.2002, Heidelberg: Edition Braus, 2002; *Carl Gustav Carus. Natur und Idee*, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick et al., Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister/Residenzschloss, 26.6.–20.9.2009; Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, 9.10.2009–10.1.2010, München: Deutscher Kunstverlag, 2009; *Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion*, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick et al., Akten des interdisziplinären Kolloquiums in Dresden, 21.–23.5.2008, München: Deutscher Kunstverlag, 2009.
- ² Pierre-Henri de Valenciennes, *Elémens 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 [1799]; dt.: *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv für Zeichner und Mahler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Malerey überhaupt, und der Landschaftsmalerey insbesondere [...]*, aus dem Frz. übers. und mit Anm. und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier, 2 Bde., Hof: Gottfried Adolph Grau, 1803.
- ³ Valenciennes 1803 (1799) (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 6–13.
- ⁴ Philippe Grunchev, *Le Grand Prix de Peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1983; Pierre Miquel, *Le Paysage français au XIX^e siècle, 1824–1874* (L'Ecole de la Nature), 3 Bde., Maurs la-Jolie: Editions de la Martinelle, 1975.
- ⁵ Carl Ludwig Fernow, «Über die Landschaftsmalerei», in: *Der Neue Teutsche Merkur*, 1803, Bd. 3, S. 527–557, 594–640; vgl. Carl Ludwig Fernow, *Römische Studien*, Zürich: Gessner, 1806–1808, Bd. 2, S. 11–130.
- ⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen*, Tübingen: Cotta, 1811, «Über Landschaftsmalerey. Theoretische Fragmente», S. 305–331.
- ⁷ Fernow 1803 (wie Anm. 5), S. 545.
- ⁸ Bättschmann 1989 (wie Anm. 1), S. 273–277.
- ⁹ Fernow 1803 (wie Anm. 5), S. 535.
- ¹⁰ Ebd., S. 596–597.
- ¹¹ Christian August Semler, «Bruchstücke aus einem Werke über Landschaftsmalerei», in: *Der Kosmopolit. Eine Monathsschrift zur Beförderung wahrer und allgemeiner Humanität*, 2 (1797), 12. Stück, S. 507–523; Christian August Semler, *Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey. Für Freunde der Kunst und der schönen Natur*, 2 Bde., Leipzig: Schäfer, 1800; vgl. Hilmar Frank, «Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs», in: *Idea*, 10 (1991), S. 165–196.
- ¹² Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting*, hrsg. und eingel. von Oskar Bättschmann, übers. von David Britt, Los Angeles: Getty Research Institute, 2002; Dresden/Berlin 2009–2010 und Kuhlmann-Hodick 2009 (wie Anm. 1).
- ¹³ Vgl. *Köpfe der Lutherzeit*, hrsg. von Werner Hofmann et al., Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 4.3.–24.4.1983, München: Prestel, 1983.
- ¹⁴ Johann Georg Sulzer, Art. «Porträt», in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt*, 4 Bde., neue vermehrte 3. Aufl., Frankfurt und Leipzig, 1798, Bd. 3, S. 783–799.
- ¹⁵ Vgl. die Beiträge von Kathleen Melzer, «Die Cranioskopische und Chirognomische

- Sammlung des Geheimen Rath Dr. C. G. Carus», und Michael Hagner, «Präzision und Ästhetik. Zur Physiognomik des Geistes bei Carl Gustav Carus», in: Kuhlmann-Hodick 2009 (wie Anm. 1), S. 253–260 resp. S. 261–270.
- ¹⁶ Werner Busch, «Der Rügen-Mythos», in: *Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, hrsg. von Andreas Beyer, Lucas Burkart, Achatz von Müller und Gregor Vogt-Spira, Göttingen: Wallstein, 2008, S. 47–75, bes. S. 53–58.
- ¹⁷ Johann Wolfgang von Goethe, «Faust», in: Ders., *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden*, Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1856, Bd. 11, S. 19.
- ¹⁸ Koblenz 2002 (wie Anm. 1), Nr. 2, S. 86–87.
- ¹⁹ Werner Busch, «Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff», in: Frankfurt/Weimar 1994 (wie Anm. 1), S. 485–497, Kat.-Nr. 325–344.
- ²⁰ Busch 1994 (wie Anm. 19), S. 488–489.
- ²¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, «Die Jesuiterkirche in G.» (1816), in: *Sämmtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, mit Einleitungen, Anm. und Lesarten von Carl Georg von Maassen, München/Leipzig: Georg Müller, 1908–1928, Bd. 3, 1909, S. 104–135.
- ²² *E. T. A. Hoffmann. Leben, Werk, Wirkung*, hrsg. von Detlef Kremer, Berlin u. a.: de Gruyter, 2009, S. 190–196.
- ²³ Hoffmann (1816) 1909 (wie Anm. 21), S. 107; die folgenden Zitate auf den Seiten 109–118.
- ²⁴ Goethe 1811 (wie Anm. 6), S. 305–331.
- ²⁵ Heinrich Meyer, «Hackerts Kunstcharakter und Würdigung seiner Werke», in: Goethe 1811 (wie Anm. 6), S. 295–304.
- ²⁶ Ebd., S. 304.
- ²⁷ Hoffmann (1806) 1909 (wie Anm. 21), S. 122; die folgenden Zitate auf den Seiten 123–126.
- ²⁸ Ebd., S. 132.
- ²⁹ Art. «Hybris», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter et al., 13 Bde., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971–2007, Bd. 3, Sp. 1234–1236 (R. Rieks).
- ³⁰ Philipp Otto Runge, *Briefe und Schriften*, hrsg. und kommentiert von Peter Bethausen, München: Beck, 1982, S. 26–27; Ludwig Tieck, «Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte» (1798), in: *Werke in vier Bänden*, hrsg. sowie mit Nachworten und Anm. versehen von Marianne Thalmann, 4 Bde., München: Winkler, 1963, Bd. 1, S. 701–986.
- ³¹ Runge 1982 (wie Anm. 30), S. 71–77 (Brief an den Bruder Daniel vom 9. März 1802).
- ³² Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, 2 Bde., hrsg. von dessen ältesten Bruder [Johann Daniel Runge], 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. Runge 1982 (wie Anm. 30), S. 71–77.
- ³³ *Runge in seiner Zeit. Kunst um 1800*, hrsg. von Werner Hofmann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 21.10.1977–8.1.1978, 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* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Sonderband, 3), München: Prestel, 1975, S. 54–55 und 122–127; Thomas Leinkauf, *Kunst und Reflexion. Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runges zur philosophischen Tradition* (Die Geistesgeschichte und ihre Methoden: Quellen und Forschungen, 14), Diss. Univ. Freiburg i. Br., 1982, München: Fink, 1987.
- ³⁴ Hamburg 1977–1978 (wie Anm. 33), S. 204–206 (Hanna Hohl).
- ³⁵ Philipp Otto Runge, *Farben-Kugel, 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: Perthes, 1810, darin Henrik Steffens, «Ueber die Bedeutung der Farben in der Natur», S. 29–60.
- ³⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre*, 2 Bde., Tübingen: Cotta, 1810. Vgl. zur neueren 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 & Hudson, 1999, S. 169–176.
- ³⁷ Zu Runges Farbenkugel: Heinz Matile, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre* (Berliner Schriften zur Kunst, 13), Bern: Benteli, 1973; Gage 1999 (wie Anm. 36), S. 173–176. Zu Runge und Steffens vgl. Traeger 1975 (wie Anm. 33), S. 58 und 211; ausführlich Leinkauff 1987 (wie Anm. 33), S. 177–245, 247–278; Timothy Franck Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting 1770–1840* (Clarendon Studies in the History of Art, 11), Oxford: Clarendon Press, 1993, S. 77–79; vgl. auch Runge Brief an Steffens in Halle vom März 1809, in: Runge 1982 (wie Anm. 30), S. 212–216.
- ³⁸ Henrich Steffens, *Beyträge 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: *Die Erfindung der Natur: Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, 27.2.–8.5.1994; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 21.5.–10.7.1994; Rupertinum, Salzburg, 21.7.–4.9.1994, Freiburg i. Br.: Rombach, 1994, S. 53–59.
- ³⁹ Steffens 1801 (wie Anm. 38), S. 53. Steffens wurde 1804 Professor in Halle, 1811 ordentlicher Professor für Physik in Breslau und folgte 1832 einem Ruf nach Berlin. 1810 verfolgte er das Thema der «innern Naturgeschichte der Erde» in: *Geognostisch-geologische Aufsätze, als Vorbereitung zu einer innern Naturgeschichte der Erde*, Hamburg: Hoffmann, 1810.
- ⁴⁰ Henrich Steffens, *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft*, Berlin: Verlag der Realschulbuchhandlung, 1806; Steffens 1810 (wie Anm. 39).
- ⁴¹ Karl Christoph Schmieder, *Geschichte der Alchemie*, Halle a. S.: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1832; Nachdruck: Ulm-Donau: Arkana, 1959; Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2013.
- ⁴² Schmieder 1832 (1959) (wie Anm. 41), S. 469–602.
- ⁴³ Runge 1840–1841 (wie Anm. 32), Bd. 1, S. 157–158; Runge 1982 (wie Anm. 30), S. 223–224.
- ⁴⁴ Carl Gustav Carus, «Bruchstück aus einer Reihe von Briefen über Landschaftsmalereyen», in: *Kunst-Blatt*, hrsg. von Ludwig Schorn, 1826, Nr. 52–54, S. 205–207, 211–212, 214–216, hier S. 205.
- ⁴⁵ Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815–1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, Leipzig: G. Fleischer, 1831, S. 138; vgl. Carus 2002 (wie Anm. 12); Dresden/Berlin 2009–2010 (wie Anm. 1); Kuhlmann-Hodick (Hrsg.) 2009 (wie Anm. 1).
- ⁴⁶ Carus 1826 (wie Anm. 44), S. 206, 211; vgl. Carus 1831 (wie Anm. 45), S. 138, 142–143.
- ⁴⁷ Carus 1826 (wie Anm. 44), S. 212; Carus 1831 (wie Anm. 45), S. 145–146.
- ⁴⁸ Carl Gustav Carus, *Zwölf Briefe über das Erdleben*, hrsg. von Ekkehart Meffert, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1986.
- ⁴⁹ Carus 1826 (wie Anm. 44), S. 216, die folgenden Zitate auf der gleichen Seite.
- ⁵⁰ Carus 1831 (wie Anm. 45), S. 174.
- ⁵¹ Steffens 1801 (wie Anm. 38), 1806 (wie Anm. 40) und 1810 (wie Anm. 39).
- ⁵² Carl Grüneisen, «Carl Gustav Carus. Neun Briefe über Landschaftsmalerei, Besprechung», in: *Kunst-Blatt*, hrsg. von Ludwig Schorn, Nr. 17/18, 26./28. Februar 1833, S. 65–68.