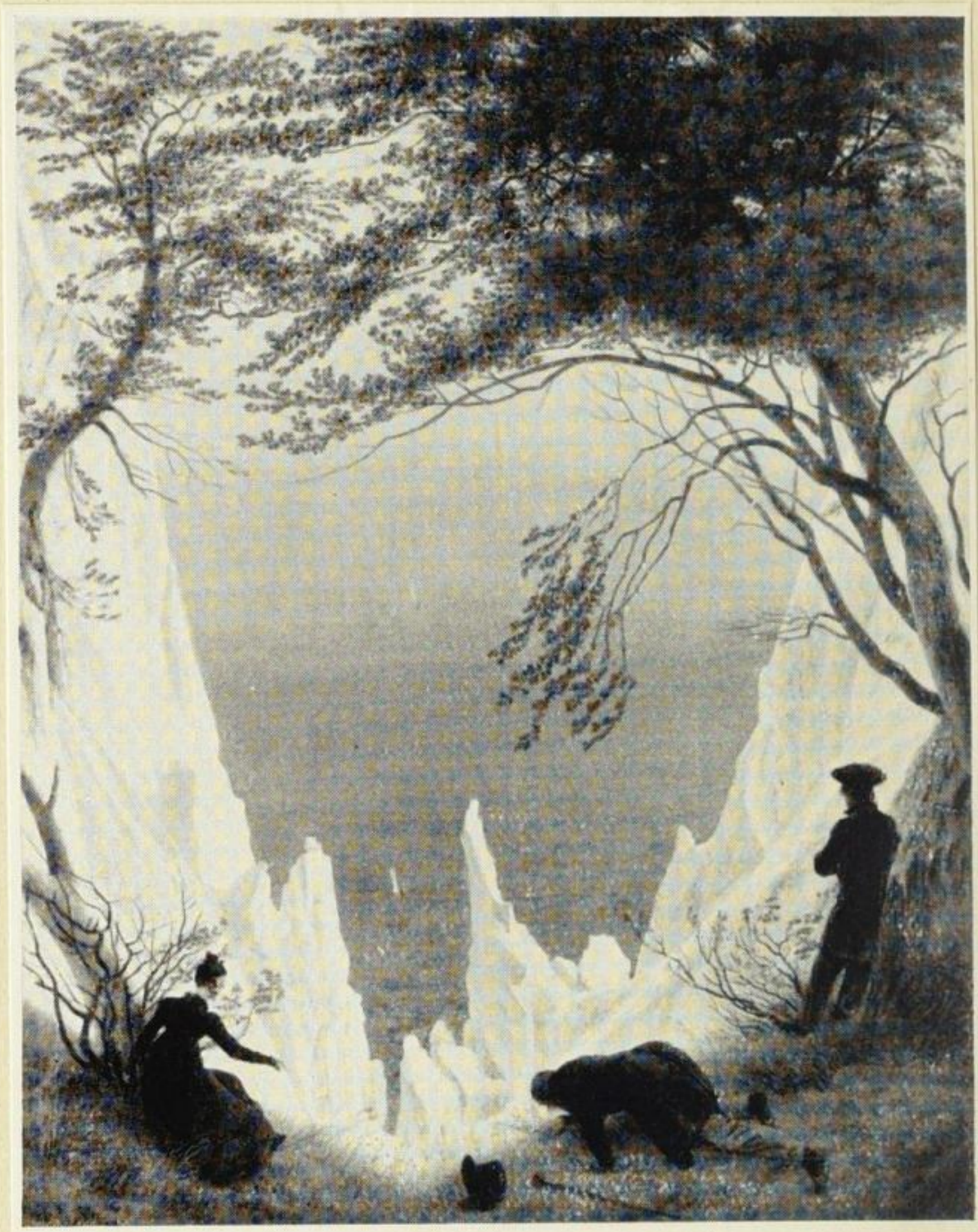


*Landschafts-
malerei*





*Caspar David Friedrich:
Kreidefelsen auf Rügen, 1818*

CARL GUSTAV CARUS
NEUN BRIEFE ÜBER
LANDSCHAFTSMALEREI

Geschrieben in den Jahren

1815 bis 1824

—
Zuvor

ein Brief von Goethe
als Einleitung

Mit zwölf Tafeln

WOLFGANG JESS VERLAG DRESDEN

Herausgegeben
und mit einem Nachwort begleitet
von Kurt Gerstenberg
Zweite, durchgesehene Auflage



Staatliche Fotothek
Deutsche Fotothek
Dresden Dresden

• 1956/2

VORWORT DES VERFASSERS

Wer gewohnt ist mit Aufmerksamkeit den verschiedenen Entwicklungszuständen seines eignen Innern zu folgen, wird bald eingestehen müssen, daß die Bilder dieser einzelnen Zustände sich untereinander wenig gleichen. Nach einem Dezennium, ja schon nach einem Lustrum haben sich die Ansichten über manche Dinge geändert, der Gesichtskreis hat sich wieder erweitert, der Mensch fühlt, denkt, handelt scheinbar ganz anders als früherhin, und nur einem tieferblickenden Auge wird bemerklich,

daß immer noch aus demselben Ich die verschiedenen äußeren Formen hervortreten, so wie etwa eine und dieselbe Wurzel zu verschiedenen Zeiten verschiedengeformte Blätter hervortreibt.

In diesem Sinne ist es denn auch immer ein besonderer Zustand, wenn man eigene frühere Arbeiten nach längerer Zeit wieder zu genauerer Durchsicht vornimmt. Man findet natürlich so manches, mit dem man nicht mehr vollkommen einverstanden ist, man wird mehr oder weniger an der Form aussetzen haben, man wird aber auch finden, daß während der dazwischenliegenden Zeit manche Blüte unsres Geistes abgewelkt ist, indes vielleicht ebendarum in entgegengesetzter Richtung neue Blüten hervorgetrieben haben. Jedenfalls aber verfährt man am mißlichsten, wenn man in solche frühere Arbeiten nach dem Maßstabe späterer Ansichten hineinarbeiten will, denn indem man vielleicht hier und da einen Irrtum verbessern, eine Lücke ausfüllen, eine Unbehilflichkeit ausglätten könnte, so stört man auf der andern Seite die Rundung und den organischen Zusammenhang des Ganzen.

Zu diesen Betrachtungen wurde ich geleitet, als ich das vor nunmehr fünfzehn Jahren begonnene Manuskript dieser Briefe zur Hand nahm, damit, nachdem es nur vorübergehend in den Händen so manches Freundes gewesen, es nun durch den Druck vervielfältigt das Eigentum aller Teilnehmenden werden könne. — Ich habe hierin dem Wunsch mehrerer Freunde nachgegeben, in deren Gedächtnis diese Arbeit wieder aufgefrischt worden war, als Seine Exzellenz Herr Geheimer Rat von Goethe in

seinen »Tages- und Jahreshften« auf eine so wohlwollende Weise dieser Aufsätze gedacht hatte.*

Und so mögen denn diese Blätter auf dem Strome unsrer Literatur mit manchen andern, besseren und schlechteren hinabschwimmen! Sie sind der treue Abdruck eines Gemütes, dem neben mannigfaltigen ernstern Bestrebungen und schweren Pflichten die Kunst eine treue Freundin und stille Erheiterung gewesen ist. Wirken sie auf ähnliche Weise hier und da von neuem, so werde ich den Zweck dieser Mitteilung für vollkommen erfüllt halten.

Geschrieben den 13. September 1830.

Carus

* Goethes Werke, Ausgabe letzter Hand. Band 32. 1830. Seite 222. (Die Stelle lautet: Dr. Carus gab einen sehr wohlgedachten und wohlgefühlten Aufsatz über Landschaftsmalerei in dem schönen Sinne seiner eigenen Produktionen. Anm. d. Herausgebers.) Den Brief, durch welchen derselbe schon im Jahre 1822 seine Teilnahme an diesen Aufsätzen zu erkennen gab, hatte ich dem Manuskript verbinden lassen, und so folgt er denn auch im Druck mit.

BRIEF SEINER EXZELLENZ DES HERRN
GEHEIMEN RAT VON GOETHE

Euer Wohlgeboren

die angenehmen Bilder zurücksendend füge auch zugleich den schriftlichen Aufsatz hinzu; beide stehen in dem reinsten Bezug und deuten auf ein zartes gefühlvolles Gemüt, das in sich selbst einen wahren haltbaren Grund gefunden hat. Die hiesigen Kunstfreunde wallfahrteten fleißig zu dieser lieblichen Erscheinung und eigneten sämtlich mit Be-*

* Im Februar 1822 hatte Carus vier Bilder an Goethe geschickt: *Fausts Spaziergang am Ostervorabend, Mondschein am Meer, Hof eines Dorfhauses, Waldpartie.* Anm. d. Herausgebers.

hagen und Zufriedenheit jeder sich das Seinige zu. Haben Sie daher sehr vielen Dank für die Mitteilung, wobei ich nur wünsche, daß die zarten Arbeiten wieder glücklich zu Ihnen gelangen mögen, worüber mir gefällige Nachricht erbitte.

Die so wohl gedachten als schön geschriebenen Briefe über Landschaftsmalerei sollten Sie dem Publikum nicht vorenthalten, sie werden gewiß ihre Wirkung nicht verfehlen und für die mannigfaltigen Anklänge der Natur das Auge der Künstler und Liebhaber glücklich aufschließen.

Wenn ich nun von der andern Seite betrachte, wie tief und gründlich Sie das organische Gebild erfassen, wie scharf und genau Sie es charakteristisch darstellen, so ist es wirklich als ein Wunder anzusehen, daß Sie bei solcher Objektivität so gewandt sich zeigen in demjenigen, was dem Subjekt allein anzugehören scheint.

Der ungeachtet Ihrer deutlichen Zeichnung in den Druckerstock sich eingeschlichene Fehler läßt sich leider nicht wiederherstellen, daher werde das erratum bemerken, wie Sie es angezeigt haben. Lassen Sie mir von Zeit zu Zeit, wie Ihre Tafeln fertig werden, einen Abdruck sehen, damit ich die Ungeduld auf Ihr, erst in einem Jahre zu hoffendes Werk einigermaßen beschwichtige.*

Das neueste Heft meiner Morphologie usw. übersende nächstens.

Treulich teilnehmend

Weimar, den 20. April 1822.

J. W. v. Goethe

* Bezog sich auf mein erst sechs Jahre später erschienenenes Werk von den Ur-Teilen des Knochen- und Schalengerüsts. Carus.

NEUN BRIEFE ÜBER
LANDSCHAFTSMALEREI

Das Studium der Kunst wie das der alten Schriftsteller gibt uns einen gewissen Halt, eine Befriedigung in uns selbst; indem sie unser Inneres mit großen Gegenständen und Gesinnungen füllt, bemächtigt sie sich aller Wünsche, die nach außen streben, hegt aber jedes würdige Verlangen im stillen Busen; das Bedürfnis der Mitteilung wird immer geringer und wie Malern, Bildhauern, Baumeistern, so geht es auch dem Liebhaber, er arbeitet einsam für Genüsse, die er mit andern zu teilen kaum in den Fall kommt.

Goethe, Aus meinem Leben.

LANDSCHAFTSMALEREI

I.

Der Schnee rieselt naßkalt am Fenster nieder, tiefe Stille umgibt mich, im Zimmer ist behagliche Erwärmung, und die in den langen trüben Abenden des Vorwinters zeitig angezündete Lampe verbreitet anmutiges Dämmerlicht um mich her. Gewiß zu solcher Zeit kann nichts freundlicher sein, als in ruhigem Sinnen Gedanken Raum zu geben, welche um Gegenstände der Kunst sich verbreitend, uns nach und nach so ganz in die Gebiete des Schönen hinüberziehen, daß wir die trüben Tage vergessen

und dem Gedächtnis jeder frühern unbequemen Stimmung entsagen. Magst Du denn, lieber Ernst! die Umrissse der Gedanken, welchen in solchen Stunden mein Geist nachhing, gütig, wie Du pflegst, aufnehmen und zugleich in dieser Überlieferung die Erfüllung eines Versprechens sehen, nach welchem ich Dir schon früher meine Ansichten von Bedeutung und Ziel der Kunst überhaupt und der landschaftlichen Malerei insbesondere darzulegen verheißen hatte. — Leicht könnte es indes sein, daß Du in solchen Betrachtungen gehaltene Ordnung und genügendes Umfassen vergebens suchtest, leicht, daß Du manches nur in meiner Individualität begründet, nicht auch in anderen sich bestätigend, gewahr würdest; dann nimm es, um mit Hamlet zu reden, als Blasen, welche mein Gehirn auftreibt, und zeige mir, wo es Dir gegeben ist, einen besseren und geraderen Weg.

Am wenigsten möchte ich hierbei, daß Du, gleich manchen Neueren, der Meinung Dich fügtest, als sei, von Kunst und Schönheit untersuchend zu sprechen oder zu schreiben, überhaupt für Entwürdigung oder gar für Entheiligung zu halten, als dürfe bloß Gefühl und Empfindung hier gelten und entscheiden, und als sei hier Tiefe und Klarheit ganz unverträglich. — Ist ja nämlich der Mensch, wenn er sich recht fühlt, doch immer nur Eins, und nur als Ganzes erscheinend ist er zu allem Hohen und Schönen fähig; wie sollte es denn also stören oder gar erkälten, wenn auch dem Geiste das klar würde, was das Gefühl erwärmt, ja wie sollte das Schöne, welches doch eben zuletzt nur das Ganze und Voll-

endete (κόσμος) ist, überhaupt recht tief erkannt und innig aufgenommen werden, wenn es nicht mit ganzer Seele umfassen wird? — Gewiß, es ist meine feste Überzeugung, daß ohne innere Aufregung des Gemüts alle Kunst tot und vergraben liegt, daß durch kaltes Zusammenrechnen von Kontrasten und Verstandesbegriffen nur poetische Krüppel ans Licht gezwungen werden, und ich unterschreibe es unbedingt, wenn der Meister humoristisch sagt:

„Fortzupflanzen die Welt sind alle vernünft'ge Diskurse
Unvermögend; durch sie kommt auch kein Kunstwerk hervor.“

Allein, sowie ich mich täglich überzeuge, daß einem sich völlig selbst überlassenen Gefühl die innere Sicherheit und Ruhe mangeln wird, denn:

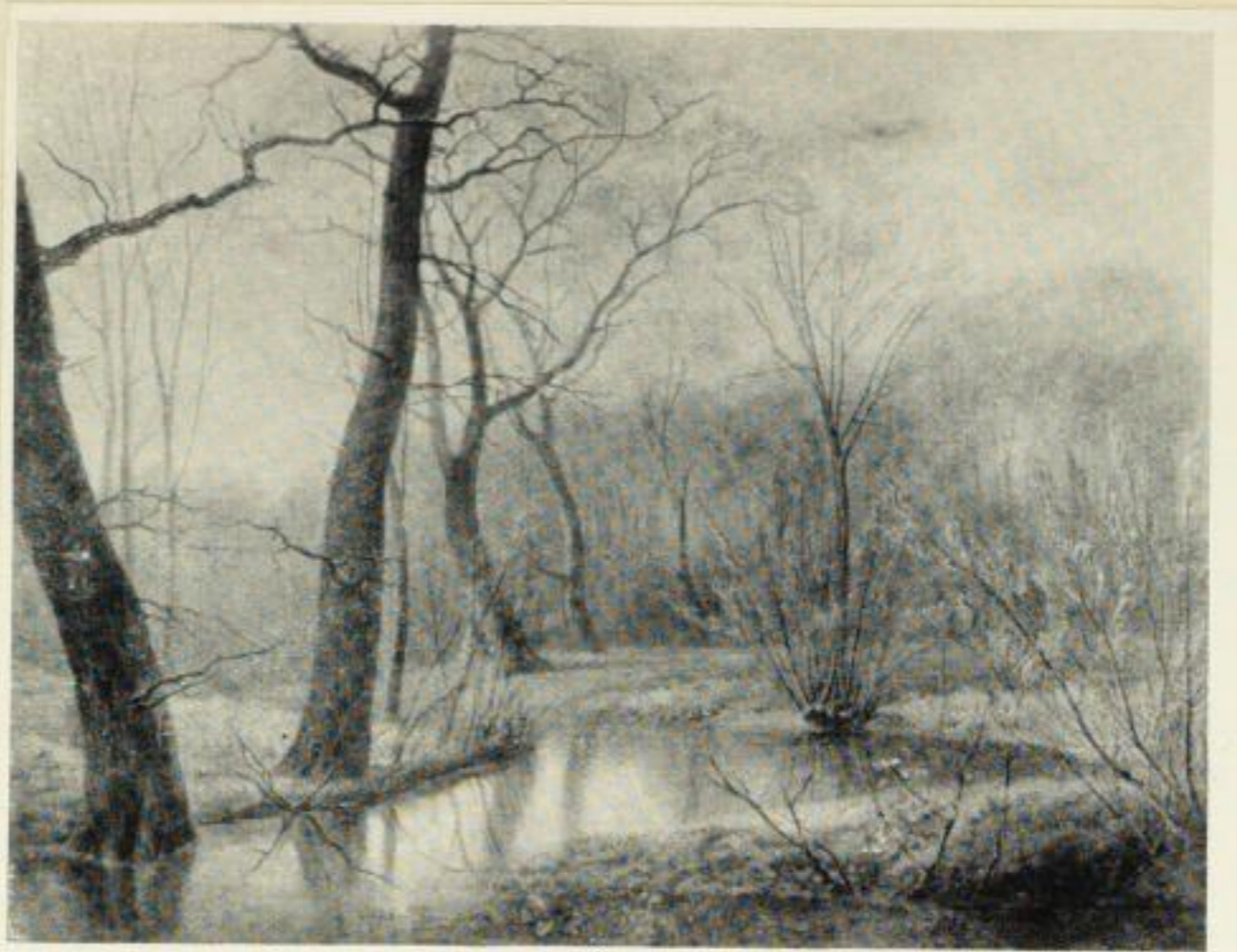
„Nirgends haften
die unsicheren Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde“

sowie ich es empfinde, daß eine wahrhaft poetische Stimmung eben eine Erhebung des ganzen Menschen ist, wobei alle Seelenkräfte in Anspruch genommen werden, wie ich die Täuschung derer einsehe, welche eben doppelt reflektierend die Reflexion im Kunstfache verwerfen; so scheue ich es auch nicht mehr, die Schönheit mit allen Zweigen meiner Seele zu umfassen, und ich erfahre vielmehr dann erst den vollen und echten poetischen Genuß, wenn sich vor einem Kunstwerke das lebendige An-

sprechen meines Empfindens mit klarer Einsicht der inneren Vollendung und dem Gewährwerden eines reinen Willens im Künstler vereinigt; ein Genuß, der dann, als auf Schönheit, Wahrheit und Recht gegründet auch bei keiner wiederholten Betrachtung sich mindert und zum Siegel der Klassizität des Kunstwerkes wird. Laß uns also frei und ganz innerer Lust nachgebend in den weiten Gefilden des Schönen die Gedanken sich verbreiten, und so gewiß wir mit nicht minderer Lust dann vom Gipfel eines Berges herniederschauen, wenn wir zuvor alle die verschlungenen Täler selbst durchstrichen haben, wie wir vielmehr den Gesamteindruck dadurch erhöht fühlen, daß in ihm sich nun der Genuß, den wir auf einzelnen Stätten empfanden, gleichsam wiederholt und einschaltet, so gewiß soll auch ein um jene Gegenstände schweifender Gedankenzug uns den lebendigen, freudigen Genuß an dem wunderbaren und geheimnisvollen Wirken der Kunst nicht verleiden; ja vielmehr so wie jede echte Naturforschung den Menschen nur an die Schwelle höherer Geheimnisse führen, mit einem desto heiligeren Schauer erfüllen muß, so erwarten wir das gleiche auch von einer offenen Erwägung der Kunst; obwohl man Künstlern den Unwillen über vieles ästhetische Wort- und Schellengeklapper in Büchern und von Kathedern schwerlich verargen darf.

Ist aber nicht auch Dir, lieber Ernst! immer vorzüglich jenes Wiedererschaffen, jenes Nachahmen einer ewig fortwirkenden Weltschöpfung, jene freie Pro- und Reproduktion des Kunstgenius vorzüglich

*Carl Gustav Carus:
Frühlingslandschaft, 1814*



wunderbar und gewaltig vorgekommen? — Wo vermag denn sonst der Mensch auch nur das geringste lebendig zu erschaffen, wo führt eine Wissenschaft unmittelbar zur Belebung, wo nicht vielmehr zunächst zur Ertötung, das ist zur Zerlegung? — Man zerlegt das Pflanzenblatt in seine Zellen, Atmungsöffnungen, Gefäße und Fasern, das kleinste Tier lehrt uns die vergleichende Anatomie in noch kleinere Gebilde trennen, und doch! wer belebte mit all dieser Wissenschaft auch nur die kleinste Milbe, wer setzte dadurch das kleinste Pflanzenblatt zusammen? — Und nun betrachte die Schöpfungen der Kunst, welche, obwohl nicht selbst in der Wirklichkeit lebend, doch für uns lebend scheinen können, und so, als von Menschen geschaffen, die Verwandtschaft des Menschen zum Weltgeiste beurkunden. Denke an jene Charaktere, deren Sinn und Rede vom Dichter geschaffen, sie selbst uns als wahrhaftige Gestalten vor Augen bringt.

„Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind!“ sagt Tasso, oder vielmehr Goethe, und zwar mit Recht, von seinen Gestalten. — Und jenen Achilles, Odysseus, Orlando, Sigismund, Hamlet, jene Eleonora von Este, jene Ophelia, jenes Gretchen, sind sie nicht alle, wie wir sie kennen, Geschöpfe einer göttlichen Kunst, und ist es nicht, als hätten sie alle unter den Lebendigen gewandelt; kennen wir ihr Denken und Tun nicht gleich dem eines abgeschiedenen Freundes? — Wer aber so den Geist dem Geiste hervorruft, ist der nicht gewaltig vor vielen? und sollte es nicht den Menschen erheben, wenn er solche Kraft im Menschen findet? — Wenden wir vom Gedicht

uns nun zur Harmonie der Töne! — Flüchtiger vorüberauschend als das Gedicht, kann die Musik zwar nicht leicht ein ganzes Gemüt mit allen seinen Leiden und Taten erschaffen, wohl aber vermag sie einen Moment, eine gewisse Stimmung der Seele aufzufassen, sie mit einer unendlichen Gewalt ins Leben einzuführen, daß wir unwillkürlich mit in diese Stimmung gezogen werden, als wären alle die Töne nahe Freunde, die uns mit Macht in ihren Kreis, in ihre Sinnesart bannten. — Dasselbe gilt denn, obwohl wieder auf andere und ruhigere Weise, von der Architektur, denn beide halten noch von eigentlicher Naturnachbildung sich entfernt, sprechen in reinen Verhältnissen, die eine in der Zeit, die andere im Raume sich aus und bilden so im Verein mit der Poesie den ersten und herrlichsten Dreiklang, welcher, als der erhabenste Akkord, des Menschen Brust bewegt und bewegen muß, da der Gott sich so, nach freier Unmittelbarkeit, in Kunstgebilden irgendeines Menschen offenbarend, zugleich allen Menschen näher tritt und sie selbst mit erhebt. — Ja, ist es Dir nicht auch, als müßte zwischen diesen drei Künsten und den drei Naturreichen, den drei Grundformen des Denkens, der dreigeteilten innern Organisation, welche Physiologen im Menschen finden, den drei Grundfarben und den drei Grundtönen wieder eine innere Beziehung bestehen, deren Tiefe wir nur ahnen können, ohne daß wir sie je ganz ergründen werden? — Lieber Ernst, mir ist bei diesen Dingen, als stünde ich am jähem Abhange eines Berges und brauste neben mir ein gewaltiger Strom zur Tiefe hinab;

immer neue, immer neue Wellen drängen sich herzu, und alle stürzen ins Bodenlose hinunter, und doch bleibt der Fluß voll, und der Fels steht nicht minder fest, auf den ich trete. — Ich kann heute nicht mehr schreiben. —

Dein Albertus.

LANDSCHAFTSMALEREI

II.

Bei diesen herrlichen Wintertagen brachte ich viel Zeit im Freien zu, an den vielfachen zierlichen Spielen des Lichts zwischen blauem Himmel und schneebedeckter Erde mich zu ergötzen. In Wahrheit, diese mannigfaltigen, schön gebrochenen Farben, welche hier dem geübten Auge sichtbar werden, sind wundervoll und herrlich! — Dort blitzt ein helles Schneelicht auf einer Felsenkante, noch mehr hervorgehoben von dem bräunlichen, mit allerhand Moos und Flechten sparsam gezierten Ge-

stein; hier liegen Schneemassen im Schatten und zeigen die Erhöhungen ihrer Oberfläche in bläulichen, hier und da ins Violette ziehenden Tönen an, darunter endlich rauscht, von Eisrändern eingefafßt, der Gebirgsbach, und auf seinem Spiegel werden jetzt, im Zusammentreffen mit dem blendenden Glanze des Schnees, grüne und purpurfarbene Brechungen, theils als wahre, theils als physiologische* Farben sichtbar. —

Ich konnte diesen Genuß nicht mit Dir teilen, lieber Ernst! doch mit Dir noch diesen Abend mich zu unterhalten, mit Dir eine, heute neu angeregte Gedankenreihe über Landschaftskunst weiter auszuspinnen, diese Geistesvereinigung soll kein zwischen uns gezwängter Raum zu hindern vermögen. Ich hatte aber im vorigen Briefe die freie poetische Neigung, wenn sie überhaupt Gestalt anzunehmen und als Kunstwerk ins Leben zu treten beginnt, in drei Richtungen, wo sie von eigentlicher Naturabformung noch frei bleibt, vielmehr durch die reinen Verhältnisse der Rede, des Tons oder der Masse sich ausspricht, verfolgt, und wir fanden hier gleichsam das eine und erste Reich der freien Künste abgeschlossen und vollendet. — Wir treten nun in den zweiten Kreis, wo die beharrenden Gestalten der Natur den Stoff darbieten, in welchem der Prometheusfunken der Kunst sich verkörpern soll, denn allerdings, es ist nichts, was dem Bereich der Kunst sich völlig zu entziehen vermöchte, eben weil sie

*Die Bezeichnung nach Goethes Farbenlehre 1808: Physiologische Farben, „weil sie dem gesunden Auge angehören“. Anm. d. Herausgebers.

das wahrhaft menschliche ist, und weil alles, was der Mensch erkennt und ermißt, ihr auf gewisse Weise zu Diensten sein muß. Wie sie demnach das Reich der Begriffe zum Gedicht, die innerste Körperbewegung, das Erzittern, das Ertönen zur Musik, ja den starren unbewegten Körper selbst zur Architektur zu gestalten weiß, so entstehen nun die Abformungen der Erzeugnisse dreier Naturreiche zum Behufe der bildenden Kunst; und es würde hier leicht sein, wieder das Abbilden unorganischer Natur der Architektur, das Nachbilden der Pflanzenwelt der Musik, und das der höheren Tierwelt und vornehmlich der Menschengestalt selbst dem Gedicht zu vergleichen. — Die bildende Kunst schafft nun ihr Werk auf zweifache Weise, entweder rund und wahrhaft körperlich, das ist in der Masse, oder durch Schattierung oder Färbung auf einer Fläche, das ist im Licht. So teilt sie sich denn in Bildnerei und Malerei, wenn man nicht als eine dritte, jedoch etwas zwitterhafte Gattung das Anordnen der Naturkörper selbst zum künstlerischen Endzweck, nämlich als Gartenkunst, Mimik und Tanzkunst betrachten will. — Es beschränkt sich nun die eigentliche Bildnerei der Natur, ihrem Stoffe gemäß, auf Nachformen von Tier- und Menschengestalten, wenn hingegen die Malerei alle drei Naturreiche umfaßt (ja, sie bildet selbst architektonische und plastische Kunstwerke wieder nach) und sich in Landschafts- und Historienmalerei sondert. Von diesen braucht erstere die Erscheinungen der unorganischen Natur sowie der Pflanzenwelt, die andere, die Tierwelt, vornehmlich aber das edelste

Glied derselben, die Menschengestalt, um gleich wie durch Buchstaben, ihre Worte, ihren Sinn damit zu schreiben. Sonderungen, welche indes durch vielfache Übergänge wieder halb verwischt werden, indem zum Beispiel durch halberhabene Arbeit Skulptur und Gemälde sich verbinden, sowie andernteils die Landschaft oft Tier- und Menschenbilder aufnimmt, wenn für Historienmalerei wieder vielmals die Landschaft zum Grunde dienen muß.

Und so wirkt denn also die schaffende Kraft der Kunst immer weiter, und die Welt, wie sie geformt vor unsern Sinnen daliegt, ersteht unter ihren Händen aufs neue. Jegliches spricht uns aus ihren Bildungen, zum Zweck des Künstlers, in wunderbarer und eigentümlicher Sprache an; Sonne und Mond, Luft und Wolken, Berg und Tal, Bäume und Blumen, die mannigfaltigsten Tiere und die noch mannigfaltigere und höhere Individualität des Menschen erscheint wiedergeboren mit aller ihnen eigenen Gewalt auf uns wirkend, bald trübe, bald heiter uns stimmend, immer aber uns hoch über alles Gemeine erhebend durch die Anschauung der Göttlichkeit, das ist der schaffenden Macht im Menschen selbst. Denn eben dies ist es ja, wodurch uns die Kunst als Vermittlerin der Religion erscheint, daß sie die Urkraft und Seele der Welt, welche schwache, menschliche Einsicht nicht im ganzen zu erfassen vermag, uns in einem Teilchen, das ist im Menschengestalt, näher rückt und erkennen lehrt; darum aber soll auch einesteils der Künstler in sich ein geheiligtes Gefäß erblicken, welches von allem Unreinen, Gemeinen und Frechen frei und unbe-

fleckt bleiben muß, sowie andernteils das Kunstwerk aus demselben Grunde nie der Natur zu nahe treten, viel eher sich über sie erheben soll, damit das Erschaffen dieses Werkes durch den Geist des Menschen nicht vergessen, die Beziehung auf den Menschen dadurch nicht verloren werde.

Laß uns jetzt, teurer Freund! zur nähern Erörterung des Zwecks und der Bedeutung landschaftlicher Malerei insbesondere übergehen; einer Kunst, welche recht eigentlich erst der neuern Zeit angehört, überhaupt weit weniger in sich abgeschlossen ist und ihrem Blütenalter vielleicht erst entgegen sieht, wenn die meisten übrigen Künste mehr dem rückwärts gewandten Janusgesicht gleichen oder wohl gar als Denkzeichen besserer Tage über den Gräbern der Vergangenheit ruhen. Eine jede nachahmende Kunst wirkt aber auf uns notwendig zweifach; einmal durch die Natur des nachgebildeten Gegenstandes, dessen Eigentümlichkeit auch im Bilde auf eine ähnliche Weise wie in der Natur uns affizieren wird, ein anderes Mal, inwiefern das Kunstwerk eine Schöpfung des Menschengenies ist, welcher durch ein wahrhaftes Erscheinen seiner Gedanken (ungefähr wie in höherem Sinn die Welt Erscheinung göttlicher Gedanken zu nennen ist) den verwandten Geist über das Gemeine erhebt.

Laß uns nun diese beiden Wirkungen landschaftlicher Kunst fürs erste gesondert betrachten, um so ein endliches gemeinsames und ergiebiges Resultat vorzubereiten. Welches ist also die Wirkung landschaftlicher Gegenstände in freier Natur? fragen wir zuerst, und werden danach ihre Wirkung im

Bilde weiter ermessen können: — Fester Boden, mit allen seinen vielartigen Gestalten, als Fels und Gebirg und Tal und Ebene, ruhendes und bewegtes Gewässer, Lüfte und Wolken, mit ihren mannigfaltigen Erscheinungen, dies sind ungefähr die Formen, unter welchen das Leben der Erde sich kundgibt; ein Leben indes von solcher Unermeßlichkeit für unsere Kleinheit, daß Menschen es kaum als Leben erkennen oder gelten lassen wollen. Höher dagegen und uns näher gerückt steht schon das Leben der Pflanzen, und diese in Verbindung mit den ersterwähnten Phänomenen machen die eigentlichen Objekte der landschaftlichen Kunst aus. — Von allen diesen Phänomenen nun fühlen wir uns in der Natur gewiß nicht auf leidenschaftliche, gewaltsame Art angesprochen; dazu stehen sie uns zu entfernt, wenn überhaupt von ihrer ästhetischen Wirkung die Rede sein soll; denn daß den Schiffbrüchigen die Schönheit des Wellenschlags, den durch Feuer Geschädigten die Schönheit der Beleuchtung nicht interessieren könne, ist für sich klar. Nur das uns dicht Berührende, uns eng Verbundene kann durch seine Veränderungen auch uns selbst am heftigsten aufregen, mit Begierden oder mit Haß erfüllen; in der freien, uns ganz objektiv erscheinenden Natur aber, bemerken wir vielmehr ein stilles, in sich gekehrtes, gleichförmiges, gesetzmäßiges Leben: das Wechseln der Tages- und Jahreszeiten, den Wolkenzug und alle Farbenpracht des Himmels, das Ebben und Fluten des Meeres, das langsame aber unaufhaltsam fortschreitende Verwandeln der Erdoberfläche, das Verwittern nackter Felsgipfel, deren Kör-

ner, alsbald herabgeschwemmt, fruchtbares Land erzeugen, das Entstehen der Quellen, nach den Richtungen der Gebirgszüge sich zu Bächen und endlich zu Strömen zusammenfindend, alles folgt stillen und ewigen Gesetzen, deren Herrschaft wir zwar selbst mit untergeben sind, die uns trotz jedem Widerstreben zwar mit sich fortziehen und, indem sie uns mit geheimer Macht die Blicke auf einen großen, ja ungeheuern Kreis von Naturereignissen zu wenden nötigen, uns von uns selbst abziehen, die eigene Kleinheit und Schwäche uns empfinden lassend, deren Betrachtung jedoch zugleich auch die inneren Stürme besänftigend und auf alle Weise beruhigend wirken muß. Tritt denn hin auf den Gipfel des Gebirges, schau hin über die langen Hügelreihen, betrachte das Fortziehen der Ströme und alle Herrlichkeit, welche Deinem Blicke sich auftut, und welches Gefühl ergreift Dich? — es ist eine stille Andacht in Dir, Du selbst verlierst Dich im unbegrenzten Raume, Dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Reinigung, Dein Ich verschwindet, Du bist nichts, Gott ist alles.

Doch nicht bloß gewaltsame Größe, wie sie im Leben eines Planeten erscheint, ebenso ein rechtes Hinblicken auf das stille, heitere Leben der Pflanzenwelt wirkt auf ähnliche Weise. Sieh, wie die Pflanze langsam, aber kräftig aus dem Boden sich erhebt, wie von Stufe zu Stufe ihre Blätter sich entfalten, in stiller Entwicklung vorwärts schreitend zu Kelch und Blume sich verwandeln, und endlich im Samenkorn den Ring beschließend, zugleich wieder das Eröffnen eines neuen veranlassen. Fin-

den wir uns nun von einer sich selbst überlassenen üppigen Pflanzenwelt umgeben, übersehen wir mit einem Blicke den verschiedenartigen Lebenslauf so vieler Gewächse, treffen wir sogar auf manche ehrwürdige Baumgestalt, deren Jahrhunderte umfassende Dauer uns fast an das nach Jahrtausenden wie nach Tagen zählende Leben der Erde erinnert, so erfahren wir eine gleiche Einwirkung wie unter den oben erwähnten Bedingungen: ein stilles Sinnen bemächtigt sich unser; wir fühlen das unruhige Trachten und Streben gemäßigt, wir gehen ein in den Kreis der Natur und erheben uns über uns selbst. Ja, es ist gewiß merkwürdig, daß die Pflanzenwelt sogar ähnliche Wirkungen auch physisch auf unsern Körper ausübt, wie denn die Ausdünstungen der Blüte, das ist der am höchsten entwickelten Pflanze, gewöhnlich etwas Betäubendes haben, das ist Schlaf, körperliche Ruhe veranlassen, wie so manche oft an der Blütennähe erzeugte Pflanzensäfte diese Wirkungen in noch höherem Grade üben, ja ein völliges Auflösen in der gemeinsamen Natur, das ist Tod herbeiführen; wie daher schon die Alten die Höhle des Traumgottes mit unendlichen Kräutern und schlafmachenden Mohnen auskleideten, ja wie endlich selbst Tiere und Menschen durch anhaltende Pflanzennahrung mild und ruhig werden, wenn Fleischgenuß hingegen stürmische Begierden und Bewegungen zu begünstigen scheint. — Gewiß, schon diese Betrachtungen können über das Wirken landschaftlicher Gegenstände im Bilde manchen Aufschluß geben, sie werden den Grund jenes wohltuenden Gefühls innerer Ruhe

und Klarheit vor echten landschaftlichen Kunstwerken aufhellen und uns manche Weisung im weiteren Gange dieser Erläuterungen zu geben imstande sein. Doch genug für diesmal! ich erwarte Deine freundschaftliche Antwort.

Dein Albertus.

LANDSCHAFTSMALEREI

III.

Der Frühling ist gekommen, die Bäume haben verblüht, die Rosenzeit ging vorüber, ja die spät blühenden, anmutigen Fliederbüsche schütteten ihre kleinen Sternblumen aus, und jetzt nahet sich schon der Sommer seinem Ende, hin und wieder schon gelbliche Blätter, früh schon mitunter herbstliche Nebelschleier über den Fluren, und noch immer ist mir weder Muße geworden, noch die Muse gekommen, um an Dich, lieber Ernst, von unseren begonnenen landschaftlichen Betrachtungen die Fort-

*Caspar David Friedrich:
Wrack im Polareis,
um 1822*



setzung, wie Du wünschest, zu senden. — Ist es doch, als wenn eben das recht heiter angeregte Leben der Natur solche zergliedernde Forschungen gar nicht gestattete, und wie etwa die eigentlichen Meister der Kunst, eben wegen der inneren und äußeren Fülle selten zu solchen Untersuchungen sich überwinden können, so fühlen wir uns auch, mit diesem Reichtum von Anschauungen umgeben, zu glücklich, als daß wir, warum wir glücklich sind, bedenken möchten. Doch ehe ich nun weitergehe auf dem früher eingeschlagenen Wege, bleiben noch die Bemerkungen zu berücksichtigen, welche Du in Deinem letzten Briefe mir mitgeteilt hast, indem Du einesteils sagtest: es scheine Dir gut, das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst, welches ich im ersten Brief berührte, etwas näher zu bestimmen, damit nicht die Wissenschaft als ein Ertötendes der Kunst nachgesetzt werde, andernteils aber rücksichtlich meiner Darstellung der Natureinwirkung auf den Menschen der Meinung warst, daß nicht sowohl das Verlieren unsers Ich im Gesamtleben der Natur, als vielmehr das recht eigentlich Klar- und Anschaulichwerden unseres Standpunktes in dieser Welt die Befreiung und Erhebung gewähren, welcher wir im Genusse landschaftlicher Schönheit uns erfreuen. — Laß daher zuvörderst über diese Gegenstände eine nähere Übereinkunft uns versuchen, indem wir es ja längst empfunden haben, daß es nur eine Wahrheit geben könne, und Verschiedenheit der Meinungen nur auf Umhüllung des Erkenntnisvermögens beruht, welche früher oder später fallen wird und muß.

Allem aber, was wir empfinden und denken, allem, was ist und was wir sind, liegt eine ewige, höchste, unendliche Einheit zugrunde. Ein tiefes innerstes Bewußtsein, welches eben, weil durch dasselbe die Möglichkeit alles Erkennens, Beweisens und Erklärens gegeben ist, selbst nie erklärt oder bewiesen werden kann (sowie etwa der Satz $a = a$ keines weiteren Beweises fähig ist, sondern an und für sich als wahr erkannt werden muß), gibt uns davon, und zwar nach dem Grade unserer Entwicklung, bald dunkler, bald klarer die feste Überzeugung. Die Sprache deutet jenes Unermeßliche an in dem Worte: Gott. — Offenbart ist uns dieses Höchste in Vernunft und Natur als Inneres und Äußeres, wir selbst aber fühlen uns als einen Teil dieser Offenbarung, das ist als Natur- und Vernunftwesen, als ein Ganzes, welches Natur und Vernunft in sich trägt, und insofern als ein Göttliches. Im höheren geistigen Leben wird nun hierdurch eine doppelte Richtung möglich, entweder nämlich sind wir bestrebt, das Mannigfaltige und Unendliche in Natur und Vernunft zurückzuführen zu ursprünglicher göttlicher Einheit; oder, indem das Ich selbst produktiv wird, stellt die innere Einheit durch äußere Mannigfaltigkeit sich dar. Im letzteren Falle zeigt sich das Können, im ersteren Falle das Erkennen. Aus dem Erkennen geht das Wissen, die Wissenschaft hervor, aus dem Können die Kunst. In der Wissenschaft fühlt der Mensch sich in Gott, in der Kunst fühlt er Gott in sich. Somit kann also die Kunst so wenig über die Wissenschaft gestellt sein, daß vielmehr die letztere als die Richtung, welche

den Menschen in die höchste Einheit einführt, offenbar eigentlich das Erhabene bleibt; klar ist jedoch hierbei zugleich, daß die Wissenschaft, als ihrer Richtung nach der Kunst gerade entgegengesetzt, die individuelle Existenz aufhebt, den Leib tötet, damit der Geist lebe, und es wird dadurch, was ich über Wissenschaft früher geäußert, wohl gerechtfertigt. Zwar setzt Du mir noch insbesondere das Schaffen eines wissenschaftlichen Lehrgebäudes hier entgegen, um zu beweisen, wie auch die Wissenschaft sich bildend zeige; allein es darf dieses wohl insofern nicht hierher gezogen werden, als eben dieses Schaffen schon nicht mehr der Wissenschaft angehört, sondern der Kunst. Der Mensch nämlich wird auch in dieser Hinsicht sich nur als ein Ganzes erweisen, und Kunst und Wissenschaft, obwohl im Verstande geschieden, können es doch nie in der Wirklichkeit vollkommen sein. Die Darstellung der Wissenschaft kann daher nie ohne Kunst (ohne kunstgemäße Ordnung der Gedanken und Worte) gelingen, und die Erzeugung des Kunstwerks hinwiederum wird ohne Wissenschaft (das Können ohne Kenntniss) unmöglich bleiben.

Leichter noch, glaube ich, vereinigen wir uns über den zweiten Punkt Deiner Bemerkungen, denn indem ich sage, daß der Mensch, hinschauend auf das große Ganze einer herrlichen Natur, seiner eigenen Kleinheit sich bewußt wird, und, indem er alles unmittelbar in Gott fühlt, selbst in dieses Unendliche eingeht, gleichsam die individuelle Existenz völlig aufgebend, so glaube ich nicht damit etwas anderes gesagt zu haben, als auch Du beabsichtigst;

denn ein solches Untergehen ist kein Verlieren, es ist nur Gewinnen, und indem, was sonst nur geistig erschaut wird, hier beinahe dem körperlichen Auge erreichbar ist, nämlich Überzeugung der Einheit in der Unendlichkeit des Alls, so wird zugleich unser eigentlicher Standpunkt, unser Verhältnis zur Natur immer reiner aufgefaßt werden müssen.

Doch laß mich nun den am Ende des letzten Briefes verlorenen Faden wieder auffassen und uns jetzt über das Einwirken landschaftlicher Schönheit im Bilde unsere Betrachtungen weiter verfolgen. —

Zuvor aber muß ich bei landschaftlichen Darstellungen überhaupt unterscheiden: die Art derselben nach ihrer Wahrheit, nach ihrem Sinne und nach ihrem Gegenstande. — Die Wahrheit der Darstellung berücksichtigen wir natürlich zuerst, denn sie verschafft ja gleichsam erst den Leib des Kunstwerks, durch sie ist es zuerst überhaupt da und aus den Räumen einer bloß willkürlichen Gestaltung zur Wirklichkeit, in welcher alle bildende Kunst sich bewegen soll, gebracht. Auf welche Weise nun fühlst Du Dich wohl bewegt, wenn Du in einem wohl gelungenen Bilde die weiteste, reinste Ferne, bei welchem doch von Naturwahrheit immer nur den klaren oder bewegten Wasserspiegel, das Spiel des zarten Laubes an Büschen und Bäumen, oder irgendeine andere Form des unerschöpflichen Reichtums landschaftlicher Natur gut und treu nachgebildet findest? — Gewiß insofern Dir Naturkenntnis und Einbildungskraft, das ist das Organ, geworden ist, die farbigen Striche des Pinsels, bei welchem doch von Naturwahrheit immer nur bis

auf einen gewissen Grad die Rede sein kann, zu deuten, gewiß, sage ich, fühlst Du Dich hinschauend immer mehr in jene Gegend versetzt, Du glaubst die heitere reine Luft mit einzuatmen, Du sehnst Dich, unter jenen Bäumen zu wandeln, Du meinst das Rauschen des Wassers zu vernehmen, und somit hineingezogen in den heiligen Kreis des geheimnisvollen Naturlebens, erweitert sich der Geist, Du fühlst das ewig waltende Leben der Schöpfung, und indem alles bloß Individuelle, Ärmliche zurücktritt, stärkt und erhebt Dich dieses Eintauchen in einen höheren Zyklus, vergleichbar einem durch das Eintauchen in den stygischen Strom unverwundbar gewordenen Achilles. — Daß indes die bloße Wahrheit nun doch noch nicht das eigentlich Höchste und allein Anziehende des Bildes sei, kann die Vergleichung mit dem Spiegelbilde am füglichsten dartun; versuche es nur, betrachte die landschaftliche Natur im Spiegel! Du siehst sie mit allen ihren Reizen, allen Farben und Formen wieder abgebildet, und doch, wenn Du nun dieses Spiegelbild festhältst und es vergleichst mit dem Eindruck, welchen ein vollendetes landschaftliches Kunstwerk Dir gewährte, was bemerkst Du? — Offenbar ist das letztere an Wahrheit immer unendlich zurück; das Reizende schöner Naturformen, das Leuchtende der Farben wird im Bilde nie auch nur zur Hälfte erreicht; allein zugleich fühlst du das rechte Kunstwerk als ein Ganzes, als eine kleine Welt (einen Mikrokosmos) für sich und in sich; das Spiegelbild hingegen erscheint ewig nur als ein Teil der unendlichen Natur, herausgerissen aus sei-

nen organischen Verbindungen und in widernatürliche Schranken geengt, und nicht, gleich dem Kunstwerke, als die in sich beschlossene Schöpfung einer uns verwandten, von uns zu umfassenden geistigen Kraft, vielmehr als ein einzelner Ton aus einer unermesslichen Harmonie, welcher, indem er eben immer mehr und mehr hinzufordert, die volle innere Beruhigung nie gewährt, welche theils aus der freien unbeschränkten Hingebung an die Natur selbst, theils aus der Beschauung des gediegenen Kunstwerks genommen wird.

Indem sich nun aus dem Vorhergehenden klärlich ergibt, daß die Wahrheit der landschaftlichen Darstellung allein noch nicht die verlangte Befriedigung gewährt, so wird es zugleich deutlich, daß auch hier, was ich schon im ersten Briefe von jedem Kunstwerke forderte, hinzukommen müsse, nämlich, daß es fühlbar werde, wie dasselbe der schaffenden Kraft eines Menschengestes sein Dasein verdanke, und ebendeshalb als aus einer Einheit hervorgegangen, ein in sich selbst entwickeltes und beschlossenes, gleichsam organisches Ganzes sei. Dieses zugegeben, so muß ferner, da die Seele im Erfinden eines Werkes nur in einem gewissen Zustande, nur in einer gewissen Richtung zu denken ist, das Kunstwerk selbst notwendig auch einen gewissen Zustand aussprechen, welches denn wieder in der landschaftlichen Kunst nur geschehen kann, indem die landschaftliche Natur von einer gewissen, jener inneren Stimmung gleichnamigen Seite aufgegriffen und dargestellt wird. Dies führt uns weiter; denn da dieser Sinn nur durch Darstellung von

Gegenständen ausgedrückt wird, da also das Aussprechen dieses Sinnes die schickliche Wahl des Gegenstandes (von welcher im einzelnen noch späterhin) mit einschließt, so können wir die Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst nun bestimmter aussprechen, als:

Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit).

Um aber nun die Art der Lösung dieser Aufgabe näher zu untersuchen, haben wir nötig: 1. zusammenzustellen, wie Regungen des Gemüts und Zustände der Natur sich entsprechen; 2. die einzelnen Gegenstände, welche nachgebildet werden, in ihrer Wirkung näher zu erörtern; 3. zu erwägen, auf welche Weise in diesem Wiedergeben des Naturlebens die Idee der Schönheit erreicht werde. — Du erhältst meine Betrachtungen hierüber in einigen kleinen Aufsätzen, welche ich diesem Briefe anfüge, und mögest Du nun über alles dieses Deine Ansichten mir mitteilen, bevor ich die, sonst noch über ähnliche Gegenstände mir vorschwebenden Gedanken festzuhalten den Versuch mache.

Dein Albertus.

VON DEM ENTSPRECHEN
ZWISCHEN GEMÜTSSTIMMUNGEN
UND NATURZUSTÄNDEN

Wenn der ordnende Geist des Menschen in seine eigenen Tiefen blickt, so vermag er in den vielfachen Regungen der Seele zunächst zu unterscheiden zwischen Vorstellung und Empfindung*, welche sich zueinander verhalten wie Form zum Stoff, wie Sprache zur Musik, wie Individuelles zur Totalität, und welche entstehen, indem der Mensch selbst einerseits für sich als Einheit erscheint (der Beziehung einzelner äußerer Gegenstände auf sich als Vorstellung fähig wird), andererseits als Teil eines größeren, ja unendlichen Ganzen sich wahrnimmt (der Beziehungen seines Selbst auf die Gesamtheit der übrigen Natur sich bewußt wird). Das letztere als Richtung auf das Unendliche ist ebendeshalb ein Unbegrenztes (daher die Tiefe, das Unausprechliche der Empfindung), das erstere als Richtung auf das Endliche ist ein Begrenztes (daher die mögliche Schärfe und Klarheit in der Vorstellung). Empfindung und Vorstellung sind also die Elemente, in welchen all unser geistiges Leben sich regt; sie sind unzertrennlich, so wie der Mensch weder als Individuum allein, noch als Mensch ohne Individualität im ganzen zu leben vermag; jedoch vorherrschen kann bald das eine, bald das andere, bestimmen können bald die Vorstellungen die Empfindung, bald die Empfindungen die Reihe von Vorstellun-

* Ich nehme hier dieses vieldeutige Wort in dem Sinne, welchen man auch durch Stimmung des Gefühls, Gemütsstimmung bezeichnet.

gen. Bei der Beschauung der Natur oder des Kunstwerkes erfassen wir nun die Gegenstände als Vorstellungen, indem sie auf unser Bewußtsein bezogen werden, allein indem dadurch auch unser Ich mit einem neuen Kreise der Außenwelt in Beziehung (das ist selbst in einen veränderten inneren Zustand) gesetzt wird, muß zugleich eine Empfindung angeregt werden, welche der Stimmung homogen ist, die entweder im Naturleben selbst durch die gegebenen einzelnen Erscheinungen sich offenbart, oder dem Gefühle entspricht, aus welchem, als aus einer inneren Einheit, die Vorstellung und dann die wirkliche Gestaltung des Kunstwerks hervorging.

Welches sind nun aber die besonderen in den mannigfaltigen Verwandlungen der landschaftlichen Natur ausgesprochenen Stimmungen? — Wenn wir erwägen, daß alle diese Verwandlungen nichts anderes sind als Formen des Naturlebens, so können auch die verschiedenen in denselben ausgesprochenen Stimmungen nichts anderes als Lebenszustände, Stadien des Naturlebens, bezeichnen. Nun ist aber das Leben selbst in seinem Wesen unendlich, und nur seine Formen sind stetiger Veränderung unterworfen, im steten Hervor- und Zurücktretten begriffen, so daß wir dadurch in jeder individuellen Lebensform auf vier Stadien hingewiesen werden, welche als Entwicklung und vollendete Darstellung, Verwelkung und völlige Zerstörung sich unterscheiden lassen. Mehrfache Zustände aber entstehen, indem diese vier ursprünglichen sich untereinander verbinden, indem die Entwicklung selbst krankhaft gehemmt wird, die vollendete Kraft im Kampfe mit

der eindringenden Zerstörung erscheint, oder aus der Zerstörung wieder eine neue Entwicklung hervortritt. Beispiele hierzu lassen nun im Naturleben, inwiefern es Gegenstand landschaftlicher Darstellung werden kann, in Menge sich nachweisen. Die nächsten bieten die stets wechselnden Jahres- und Tageszeiten dar, wo Morgen, Mittag, Abend und Nacht, Frühling, Sommer, Herbst und Winter jene Stadien ganz bestimmt zeigen, und auch die erwähnten Kombinationen nicht fehlen, indem ein Trübwerden des Morgens, ein Reif auf Blütenbäumen, ein Vertrocknen der Pflanzen in der Sonnenhitze, ein Gewitter am Mittage, das Aufgehen des Mondes in der Nacht, das Erstehen neuer Knospen aus dem erstorbenen Stamme, wie so unzähliges andere, hierhergehören.

Nun aber auch im Gemüte selbst, welche Reihe von Stimmungen wird hier vorkommen können? — Offenbar auch nur, wie im ewigen Naturleben, Erheben und Versinken einzelner Lebensformen, so im ewigen Leben der Seele, Erstehen und Vergehen einzelner Äußerungen des Gemütslebens.

Das Gefühl des Aufstrebens, der Ermutigung, der Entwicklung, das Gefühl wahrer innerer Klarheit und Ruhe, das Gefühl des Hinwelkens, der Schwermut und die Fühllosigkeit, Apathie sind auch hier die vier Stadien, auf welche, als auf die ursprünglichen Grundtöne, das Gemütsleben mit all seiner unendlichen Mannigfaltigkeit sich zurückführen läßt; ja selbst die im Naturleben nachgewiesenen nächsten Kombinationen dieser ursprünglichen Zustände finden auch hier wieder statt: es kann im

Aufstreben das Gefühl der Unmöglichkeit des Erreichens Melancholie erzeugen; aus dem Andringen äußerer zerstörender Momente gegen das Gefühl der vollendeten Kraft ein innerer Kampf erregt werden, es kann aus Apathie die Ermutigung sich hervorheben usw.

Wie nun aber die angeschlagene Saite eine zweite, ihr gleichnamige, wenn auch höhere oder tiefere, mit in Schwingungen versetzt, so müssen auch in Natur und Gemüt die verwandten Regungen sich hervorrufen, und auch hierin erscheint wieder die Individualität des Menschen als untrennbarer Teil eines höheren Ganzen. Das unbefangene Gemüt wird daher vom angeregten, aufstrebenden Naturleben, reinem Morgenlicht, heiterer Frühlingswelt ermutigt und belebt, von reiner blauer Sommerluft und voller, ruhiger Blätterfülle der Waldung erheitert und beruhigt, vom Erstarren der Natur im trüben Herbst schwermütig gestimmt, und von den Leichentüchern der Winternacht in sich selbst gewaltsam zurückgedrängt und gelähmt. Das befangene Gemüt, welches schon von einer vorwaltenden Regung beherrscht wird, trägt dagegen auch wohl seine Regung auf die aufgenommenen Vorstellungen über, sie selbst mehr oder weniger verfärbend; ja, das kranke Gemüt kann von allem verkehrt affiziert werden, vom Frühlingsmorgen sich niedergedrückt sowie im möglichsten Jammer und äußeren Ungemach sich heimisch, ja erheitert finden, welches denn unsere, auf das Gesunde und Naturgemäße sich beziehenden Betrachtungen nicht weiter irren kann.

Nicht zu übersehen ist endlich noch, wie der Gegensatz zwischen Empfindung und Vorstellung (als Totales und Individuelles) sich seinem Wesen nach in den Vorstellungen selbst, wie sie die landschaftliche Natur darbietet, wiederholt. Einmal gilt dies nämlich von dem in diesen Vorstellungen bemerkbaren Gegensatze zwischen Farbe und Gestalt, und es wird daher offenbar zum Beispiel eine und dieselbe Gegend eine ganz andere Stimmung ansprechen, einen anderen Charakter darstellen, wenn sie in anmutiges Grün, oder wenn sie in totes Gelb, Braun oder Grau gekleidet ist.* Ganz vorzüglich aber muß bemerkt werden, daß unter den Vorstellungen landschaftlicher Natur vorzüglich diejenigen den Regungen des Gemüts entsprechen, welche auf die Art der Witterung sich beziehen; ja man könnte wohl sagen, daß der Wechsel verschiedener Stimmungen der Atmosphäre (des Wetters) sich genau so für das Naturleben zeige wie der Wechsel verschiedener Stimmungen des Gemütes für das Seelenleben.

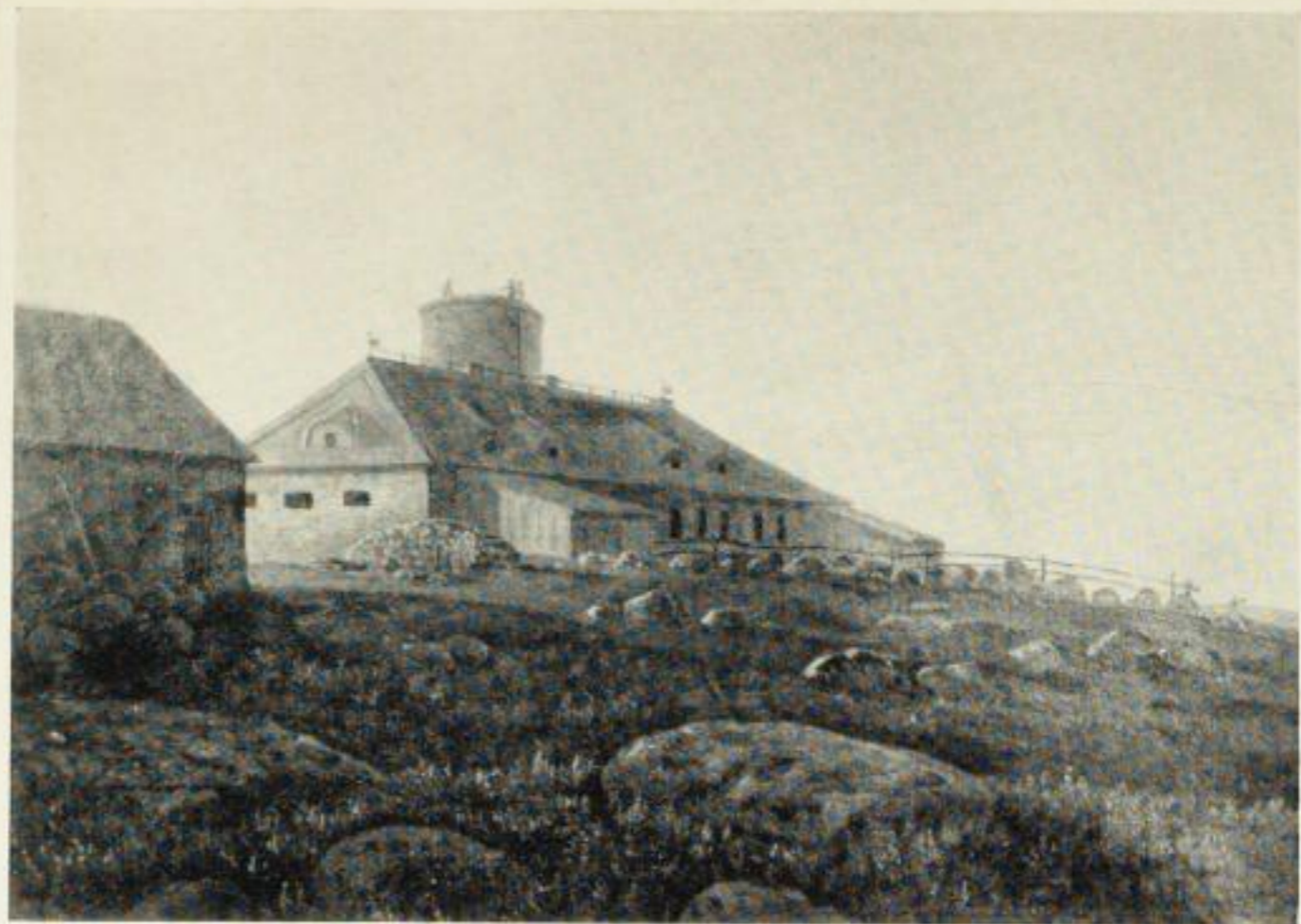
VON DER WIRKUNG EINZELNER
LANDSCHAFTLICHER GEGENSTÄNDE AUF
DAS GEMÜT

Es kann von diesen besonderen Gegenständen auf alle Weise nur dasselbe gelten, was von der Bedeutung des gesamten Naturlebens gesagt wurde, nämlich: daß auch sie wirken werden nach dem Sinne des Lebens, welches in ihnen sich offenbart; das Unorganisierte als erkältend, das sich Bildende

* Das Betrachten freier Natur durch verschieden gefärbte Gläser gibt hierüber manche wichtige Belege.

als erregend, das Vollendete als beruhigend. Nehmen wir denn zum Beispiel die nackten Felsmassen des Erdkerns in ihrer rauhen Gestaltung, dem höhern organischen Leben nach nirgend Nahrung und Sicherung darbietend, so fühlen wir uns dabei sonderbar zurückgezogen, erhärtet. Verwittert der Fels, bilden sich auf ihm, unter Einwirkung von Luft und Wasser, Licht und Wärme, die ersten Spuren der Vegetation in Erzeugung von Flechten und Moosen, so erzeugt sich, bei Erwägung neu hervor gehender Bildung, das Gefühl schon milder und erwärmer. Dasselbe gilt im Verhältnis von nacktem Sand und fruchtbarer Erde. Der Himmel hinwiederum in voller Klarheit, als Inbegriff von Luft und Licht, ist das eigentliche Bild der Unendlichkeit; und wie schon bemerkt wurde, daß das Gefühl in der Richtung auf das Unendliche seinem Wesen nach begründet sei, so deutet nun auch dieses Abbild die Stimmung eines von ihm überwölbten landschaftlichen Ganzen tief und mächtig an, ja, macht sich zum unerläßlichsten und herrlichsten Teil der Landschaft überhaupt. Wie daher durch Wolken, ja selbst durch hochaufgetürmte andere Gegenstände das Anschauen dieser Unendlichkeit mehr und mehr eingeengt und endlich gänzlich verhüllt wird, so regt dies auch im Gemüt mehr und mehr eine beklommene Stimmung an, wenn dagegen das Übergehen dieses Wolkenschleiers in lichte Silberwölkchen, das Zerteilen desselben durch des aufgehenden Mondes oder der Sonne ruhige Klarheit, die innere Trübheit verlöscht und zum Gedanken des Sieges eines Unendlichen über ein Endliches uns

*Carl Gustav Carus:
Brockenspitze
im Morgenlicht, 1820*



erhebt. Endlich das Wasser, als viertes Hauptelement des Naturlebens, inwiefern aus ihm alles Lebendige dieser Erde sich erschließt, in ihm die Unendlichkeit des Himmels sich widerspiegelt (recht eigentlich der Himmel auf Erden zu nennen), zieht uns mit doppelten Banden an, und wie es lebens-tätig erbrandend und rauschend das Gefühl erregt und belebt, erweckt uns sein heiterer oder dunkler Spiegel das Gefühl unendlicher Sehnsucht. — Zwischen Wasser, Erd' und Himmel sodann erhebt sich in ungemessener Verschiedenheit die Welt der Vegetation, und auch hier folgt das Gefühl den Lebenszuständen, dem Sinne dieser Gegenstände, so daß eine, allen Boden überstrickende dichte Talvegetation alsbald das Gefühl des üppigsten sich erschließenden Lebens erregt, wenn dagegen in voller Umlaubung des erwachsenen Baumes die ruhige Betrachtung gern verweilt, und der vergilbte oder abgestorbene Baum den Sinn zu schwermütiger Stimmung leitet. — Was nun aber belebte Geschöpfe betrifft, so sind diese zwar als solche der Landschaft fremd und entbehrlich, jedoch wirken sie, indem sie die Bedeutung der übrigen Gegenstände hervorheben, zur Verstärkung der Wirkung dieser letzteren im hohen Grade mit. Das scheue, in Waldesnacht einheimische Reh wird den Eindruck einer dunklen Baumgruppe schärfen, eine Reihe von Zugvögeln wird die Jahreszeit näher zur Anschauung bringen, ein schwebender Raubvogel die Gebirgsnatur lebendiger darstellen; ja, auch von menschlichen Gestalten gilt dasselbe, und nur in dieser Beziehung können sie in der Landschaft für

zulässig erklärt werden. Der Jäger, im Morgennebel über Felsen klimmend, wird den Sinn der Landschaft klarer andeuten; eine einsame, in Betrachtung der stillen Gegend verlorene Gestalt wird den Beschauer des Bildes anregen, sich an dessen Stelle zu denken; der Pilger wird die Idee der Ferne, ja das Nichtzuermessende der Erdoberfläche uns zurückrufen; immer aber wird die Landschaft das belebte Geschöpf bestimmen, es wird aus ihr selbst notwendig hervorgehen und zu ihr gehören müssen, solange die Landschaft Landschaft bleiben will und soll.

VON DARSTELLUNG DER IDEE
DER SCHÖNHEIT
IN LANDSCHAFTLICHER NATUR

Ehe über Art und Weise, nach welcher durch Aussprechen des Gemütslebens im Naturleben die Idee der Schönheit dargestellt werde, nähere Untersuchungen zu wagen sind, ist es notwendig, eine Frage zu berühren, deren Lösung, obwohl von manchen als unmöglich behauptet, doch am Ende näherliegen möchte als so manches andere, nämlich: was ist Schönheit? — Wenn wir aber zunächst bedenken, warum wohl die vielen Versuche zur Beantwortung dieser Frage fast nur ebensoviel Irrwege eröffneten, so scheint der Grund davon ganz einfach darin zu liegen, daß man die Idee der Schönheit, welche ihrem Wesen nach ein Unbeschränktes ist, nicht als solches aufzufassen bemüht war, sondern fortwährend nur Beschränkungen auftürmte und den Geist in ein tönendes Wort bannen wollte, ohne sich zum

Hinschauen auf das Ewige und Göttliche erheben zu können. Beinahe derselbe Fall hat sich gezeigt bei Bestimmung des Begriffes vom Leben, allwo denn auch das Leben nur real, als ein Einzelnes, für sich Bestehendes, von den übrigen Naturwesen Verschiedenes darzustellen versucht wurde, nicht ahnend, daß es als Urquell aller Naturerscheinungen aufgefaßt werden müsse, solle nicht statt der Juno die Wolke umarmt werden.

Meine Antwort auf jene Frage ist daher: daß Schönheit nichts anderes sei als das, wodurch die Empfindung göttlichen Wesens in der Natur, das ist in der Welt sinnlicher Erscheinungen, erregt wird, und zwar auf gleiche Weise, wie Wahrheit das Erkennen göttlichen Wesens und Tugend das Leben göttlichen Wesens in derselben zu nennen ist; dahingegen die unmittelbare Hingebung der Natur an das absolut Höchste, welches ihr Urquell ist, als Religion (Verbrüderung, Einigung) bezeichnet wird. — Schön kann daher nichts sein als die gleichmäßige Durchdringung von Vernunft und Natur; denn da das Höchste und Eine sich nur unter den Formen der Natur und Vernunft offenbart, so wird, sobald Natur von Vernunft durchdrungen und gestaltet erscheint, auch die Idee göttlichen Wesens uns erscheinen, das Ich wird mit dieser sich eröffnenden Unendlichkeit in Beziehung treten, und die Empfindung, das Gefühl (eben in der Richtung auf das Unendliche begründet, wovon oben) zeigt sich angesprochen als Schönheitsgefühl, in welchem dann diese gesamte Seite des Menschen ihren Brennpunkt, ihr Ziel (ästhetische Befriedigung) erreicht. Das

Schöne ist sonach der Dreiklang von Gott, Natur und Mensch, und das Schauen seines Wesens geht nur aus fester, inniger Überzeugung aus dem eigentlichen Bewußtsein (welches allem Wissen und Empfinden zugrunde liegt) über ein absolut Höchstes hervor. Es ist daher ebenso bestimmt zu behaupten, daß es ohne lebendige Beziehung des Menschen auf Gott ebensowenig ein Schönheitsgefühl geben könne als Wahrheits- und Rechtsgefühl; und nur eben, weil jene Beziehung nie wahrhaft mangeln kann, lebt auch diese heilige Dreiheit in jedes Menschen Brust, obwohl bald mehr, bald minder verhüllt, ja umnachtet.

Gehen wir nun zum Bedenken der Erscheinung des Schönen im einzelnen fort, so ergibt sich aus dem vorigen zuvörderst, daß nichts schön genannt werden könne, was außer der Natur, was nicht real, nicht sinnlich vorhanden ist, zum Beispiel der Begriff eines mathematischen Punkts und jeder abstrakte Begriff; ja wer möchte das unerschaffene, unendlich erhabene Urwesen an und für sich schön nennen, da doch nur die Erscheinung desselben so zu nennen und die Schönheit nur in ihm inbegriffen ist? — Schön könnte aber ferner auch im sinnlich Erkennbaren nichts genannt werden, worin nicht das Wesen der Gottheit als ewige Vernunft und Gesetzmäßigkeit sich ausspricht. — Inwiefern nun aber in der Natur überhaupt nichts existieren kann, außer infolge göttlicher Gesetze, so ist auch eigentlich die Natur in Beziehung auf das reine menschliche Gemüt überhaupt und durchaus schön, und nur dem Blicke, welcher dem Menschen vergönnt ist, und

welcher kaum ausreicht, in dem ihm zu allernächst liegenden das einwohnende Gesetz zu erkennen, kann ebendeshalb die Schönheit weniger allgemein, und vollkommene Schönheit bei mangelnder vollkommener Übersicht nirgends erscheinen; welches im ganzen derselbe Fall ist mit dem Guten (indem das Böse in der Natur nur scheinbar vorhanden) und dem Wahren (indem ein eigentlicher Irrtum in der Natur undenkbar ist). In welcher Erscheinung folglich die Natur ungestört, rein, frei und kräftig genug waltet, um ihre Bedeutung im Kreise des großen Naturganzen wahrhaft zu erreichen, ungestört von äußeren Einwirkungen, welche, obwohl auch nur von Naturwesen ausgehend, doch einen dem inneren Wesen jener Naturerscheinung fremden Typus herbeiführen müßten, da empfindet auch der Mensch innig das Walten der ewigen Gesetzmäßigkeit, er erkennt Schönheit. Unschön hingegen oder häßlich* nennt er Erscheinungen, welche so, wie sie sich ihm als Individuen darbieten, ihre volle Entfaltung nicht erreicht, ihre Bedeutung nicht erfüllt haben, ja zu einem, ihrem Wesen ganz fremden Typus verleitet (widernatürlich geworden) sind. — Will man durch Beispiele von der Wahrheit dieser Sätze noch anschaulicher überzeugt werden, so darf man nur die Form der verschiedenartigen uns umgebenden Naturkörper vergleichen, und man

* Es gilt dies in ebendem Sinne wie von dem Worte leblos, tot, welches wir auch von Individuen gebrauchen, die als solche ein inneres Leben nicht erkennen lassen, obwohl sie im großen Naturganzen lebendig mitwirken, in welchem ja ein absoluter Tod rein unmöglich ist.

wird ebenso viele Belege dafür entdecken. Ist es nämlich wohl etwas anderes als der Ausdruck unvollkommener Entwicklung, des Gehemmtseins im Aufstreben nach einer höheren Bildung, wodurch uns jene Tierformen, welche die Zoonomie als Übergangsbildungen nachgewiesen hat, zum Beispiel der Muscheltiere, der Würmer, Spinnen, Klumpfische, Schollen, Kröten usw. als häßlich erscheinen? (eine Ansicht, welche sich nur für den Forscher, dem endlich auch hierin die Offenbarung hoher Gesetzmäßigkeit klar wird, mehr und mehr verliert). — Ist es etwa nicht bloß dieser Grund, welcher uns selbst die Form menschlicher Embryonen, mit dicken Bäuchen und großen Köpfen als Ideal von Häßlichkeit darstellt? — Die Sache scheint so klar, daß nur die unselige Trennung gesunder Naturanschauung und reiner Spekulation, die wohl gar als für immer unvereinbar erklärt wurden, es verstehen lehrt, wie bei Erwägung des Grundes schöner Gestaltung überhaupt die Bedeutung der Gestalten als organische Wesen so völlig übersehen werden konnte. — Doch wir gehen weiter! — Ist es nicht das Empfinden des Widernatürlichen, der Störung innerer Gesetzmäßigkeit durch äußere feindselige Gewalt, welche uns eine jede Verunstaltung eines Tier- oder Menschenkörpers, Schiefheit der Glieder, unreine Verhältnisse der Gesichtszüge usw., welche uns einen verschnittenen oder in unangemessene Formen beschränkten Baum als unschön, als häßlich darstellt? — Ist es nicht überhaupt die innere Gesetzmäßigkeit, welche den Grund der architektonischen Schönheit bildet? —

Und endlich, warum wäre die Menschengestalt unter allen uns erkennbaren organischen Gestaltungen die reinste und schönste, wenn es nicht der in ihr herrschende Typus einer in sich vollendeten Organisation, welchen die Zoonomie nachweist, erklärte? — ja, warum wird selbst unter den übrigen organischen Körpern demjenigen eine schöne Form zugesprochen, in welchem die Natur irgendeine gewisse Entwicklungsstufe erreicht hat, wäre es nicht eben dieser Vollkommenheit willen? Daher erfreut uns der Bau des Adlers, des schlanken Rosses, in deren Formen sich der Begriff von Kraft und Schnelligkeit verkörpert zu haben scheint, daher finden wir den Bau des gewaltigen Leuen, des Stiers, wo die Natur eine gewisse Entwicklungsreihe abgeschlossen hat, schön und edel, daher erfreuen wir uns des herrlichen Blättergewölbes einer hundertjährigen Eiche, in welchem freie und mannigfaltigste Entwicklung sich ausspricht; ja, es gilt denn endlich überhaupt alles dieses nicht bloß von körperlicher Schönheit, sondern auch, was in Wort und Ton sowie im Darstellen des Willens durch die Handlung innere Gesetzmäßigkeit und Göttlichkeit durchleuchten läßt, wird im Gemüt als schön empfunden.

Nach diesen vorausgegangenen Betrachtungen wird es uns leicht fallen, auch die Frage: wie in landschaftlicher Darstellung die Idee der Schönheit erreicht werde, zu beantworten. Wenn es nämlich zugegeben werden muß, daß die Natur als solche notwendig und durchaus schön sei, und daß sie als schön um so mehr erkannt werde, je mehr ihre In-

nigkeit, die Göttlichkeit ihres Wesens sich offenbart, so ergibt sich von selbst, daß die landschaftliche Darstellung schon in ebendemselben der Idee der Schönheit entsprechen werde, wodurch sie überhaupt die ihr eigentümliche Kunstaufgabe erfüllt, das ist im Aussprechen des Gemütslebens durch Darstellung eines Moments aus dem gesamten Naturleben der Erde; und daß daher, wo dieses wirklich geleistet ist, schon, eben dadurch das Schöne dargestellt werde. — Das Verhältnis aber von landschaftlicher Schönheit in der Natur selbst und in der Kunst wird eben hierdurch zugleich also bestimmt: daß in der Natur das Gefühl wahrer und unmittelbarer Verkörperung göttlichen Wesens uns erhebt, dahingegen in der Kunst ein Wahrnehmen der Göttlichkeit des Menschengeistes, welcher seine Empfindungen durch ein Nachbilden oder vielmehr ein Nacherschaffen göttlicher Naturformen ausspricht, uns, obwohl mit schwächeren, doch zugleich mit engeren Banden an sich fesselt. — Die Naturschönheit ist göttlicher, die Kunstschönheit ist menschlicher, und so wird es erklärlich, warum eben erst durch die Kunst der Sinn für die Natur wahrhaft aufgeschlossen wird. Es ist, als wäre der unendliche Reichtum der Natur in einer Sprache geschrieben, welche der Mensch erst erlernen müßte, und welche er allein dadurch erlernen könnte, daß er mittels Eingebung eines höheren oder durch den Vorgang eines verwandten Geistes einen Teil dieser Worte in seine Muttersprache übersetzt erhält; ja, es wird auf diese Weise die eigentliche Naturerkenntnis, die Naturwissenschaft,

durch die Kunst vorbereitet und gefördert. — Jeder kann übrigens in seiner eigenen Entwicklung leicht verfolgen, wie er bei steigender Vertrautheit mit künstlerischen Zwecken, solange nur die Kunst, an welche er sich anschloß, eine wahre und folglich edle Richtung zeigte, stets mehr und mehr die Gewalt und Schönheit der Natur erkennen lernte, wovon in bezug auf Landschaftsnatur auch Geßner* in seinem Briefe über Landschaftsmalerei Bekenntnis abgelegt hat, und worüber, obwohl allgemeiner, Schiller in den Künstlern (vielleicht mehr als in seinen ästhetischen Aufsätzen) kräftig und herrlich sich ausspricht, wenn er sagt:

„Eh' ihr (die Künstler) das Gleichmaß in die Welt gebracht,

Dem alle Wesen freudig dienen —

Ein unermeßner Bau im schwarzen Flor der Nacht,

Nächst um ihn her, mit mattem Strahl beschienen,

Ein Streitendes Gestaltenheer,

Die seinen Sinn in Sklavenketten hielten

Und ungesellig, rauh wie er,

Mit tausend Kräften auf ihn zielten,

So stand die Schöpfung vor dem Wilden.

* Salomon Geßners Schriften. V. Teil, Zürich 1772. „— durch die beidseitige Übung, nach der Natur und dem Besten in der Kunst, [wird] der Künstler sich fähig machen, wechselweise die besten Manieren des Ausdrucks der Kunst mit der Natur, oder bei jeder malerischen Schönheit der Natur diese mit jener zu vergleichen. Sein Auge wird so gewöhnt sein, in der Natur das zu bemerken, was malerisch schön ist, daß kein Spaziergang zu jeder Jahrs- und Tagszeit für ihn ohne Nutzen ist.“. Anm. d. Herausgebers.

Durch der Begierde blinde Fessel nur
An die Erscheinungen gebunden,
Entfloh ihm ungenossen, unempfunden
Die schöne Seele der Natur.

— — — Doch —

Jetzt wand sich vom Sinnenschlafe
Die freie, schöne Seele los,
Durch euch entfesselt, sprang der Sklave
Der Sorge in der Freude Schoß.
Jetzt fiel der Tierheit dumpfe Schranke,
Und Menschheit trat auf die entwölkte Stirn,
Und der erhabne Fremdling, der Gedanke,
Sprang aus dem staunenden Gehirn.“

LANDSCHAFTSMALEREI

IV.

Noch weiter ist nun der Herbst vorgerückt, die naßkalte Nebelluft und das dürre Gezweig, auf welchem nur hier und da ein braungelbes Blatt hängt, scheuchen mich heute früher als gewöhnlich von meinem Spaziergange zurück, und so wahr es wohl ist, daß der Mensch diesem ruhig kreisenden Naturleben, auch wenn es seine finstere Seite ihm zukehrt, keinen betrübenden Einfluß gestatten sollte, so will es mir doch heute damit für mich selbst nicht recht gelingen. — Laß mich denn im

geistigen Umgange mit Dir, alter geprüfter Freund, völlige Herstellung der innern Heiterkeit und Ruhe finden, in welcher wir ja immer das alleinige und wahre Glück begründet hielten.

Und so wende ich mich wieder zu unsern früher begonnenen Betrachtungen und gedenke nun von den allgemeinen Sätzen auf wirkliche Kunstwerke, wie sie vorhanden sind und vorhanden sein könnten, einige Anwendungen zu machen.

Zunächst aber will ich versuchen, über einen von mir in Gedanken schon häufig erwogenen Gegenstand, nämlich über die verschiedenen Arten des Stils, des Charakters und des Vortrags in der Landschaftsmalerei, meine Ansichten Dir vorzulegen, damit wir nicht ohne klar bestimmte Begriffe zur Beschauung der Kunstwerke selbst übergehen, vielmehr zuvor die Sprachformen, mit welchen wir die Eigentümlichkeiten derselben bezeichnen können, festsetzen. — Unter Stil also denke ich mir die Art und Weise, die ergriffene Idee, den Sinn des Kunstwerks, in der Wahrheit oder real darzustellen. Ich unterscheide davon den Charakter des Kunstwerks, welcher die Gattung der ausgesprochenen Idee sowie den Vortrag, welcher allein die künstlerische Darstellung, das Technische bezeichnet; und man könnte sagen, daß, wenn der Charakter dem Geiste, der Vortrag dem Körper verglichen werden kann, im Stil der Verein von Geist und Körper, das Leben hervortrete. Hieraus werden sich denn die verschiedenen Arten des Stils ergeben, und zwar als die möglichen und notwendigen Ergebnisse des verschiedenen Vereins beider in ihm enthaltenen Glie-

der. Es kann nämlich in der Darstellungsweise des Sinnes durch die Wirklichkeit entweder die Idee vorherrschen und die wirkliche Darstellung, das Objekt, nur seinen allgemeinsten, aber wahrhaften Eigenschaften nach angedeutet sein: skizzenhafter Stil; oder das Objektive, treu Aufgefaßte ist vorherrschend, allein nicht von dem innern geistigen Leben durchdrungen und beherrscht: gemeinnatürlicher Stil. Oder es ist zwar abermals die Idee vorherrschend allein auf solche Weise, daß sie die Wahrheit objektiver Darstellung aus ihren natürlichen Fugen reißt, den Typus dargestellter Gegenstände gewaltsam und willkürlich umändert: der phantastische Stil; oder ferner das Objektive ist vorherrschend und bestimmend, allein nicht nach seiner eigentümlichen Natürlichkeit und innern Wahrhaftigkeit, sondern nach einer dem Künstler zur andern Natur gewordenen Technik: der manierierte Stil. — Endlich aber erscheint die Idee und die Wahrheit in gleichmäßiger Kraft und Durchdringung, und dieses gibt, wenn beide in ihrem eigentlichen Wesen, die Idee in göttlicher Reinheit, die Darstellung in ruhiger Gesetzmäßigkeit und vollkommener Klarheit empfunden werden, den einzig wahren, den reinen oder vollendeten Stil; dahingegen, wo Idee und Ausdruck derselben gleichmäßig schwach, schwankend, unklar erscheinen, noch eine Abart, der nebulistische Stil, sich bildet.

Den Vortrag betreffend, so kann man nach Zeichnung, Schattengebung und Färbung wieder sehr verschiedene Gattungen, die sich durch Kombinationen immer mehr vervielfältigen lassen, unter-

scheiden. Dahin gehören rücksichtlich der Zeichnung: der übertriebene, gewaltige, rauhe, der edle und der kleinliche, ängstliche und weichliche Vortrag (von denen auch der mittlere zum Unterschied von den beiden übrigen inkorrekten der korrekte genannt werden kann). — Rücksichtlich der Schattengebung bemerkten wir den dunklen, düstern, den klaren, den lichten und den matten Vortrag. — Rücksichtlich der Farbengebung endlich trennen wir den bunten, reinfarbigen und farblosen oder unreinen Vortrag. — Immer ist aber auch hier die reine Mitte das Wahre und Rechte, und die übrigen Arten sind Abwege.

Sollte man nun aber vielleicht durch die Beschränkung des Stils und Vortrags auf eine einzige echte Gattung die Freiheit des Künstlers beschränkt wähen und eine Einförmigkeit der Kunstwerke befürchten; so müßte nicht erwogen werden, daß ebensowenig als die Mannigfaltigkeit der Farben beschränkt ist durch die einzige und ewig gleichmäßige Art der Strahlenbrechung und Farbenbildung, ebensowenig als die Freiheit der menschlichen Seele beschränkt ist durch das Vernunftgesetz: ebensowenig auch der menschliche Genius beschränkt werde, wenn er die ihm eingeborenen göttlichen Ideen durch eine und dieselbe Natur oder Sinneserscheinung darstellt. Ein Satz, welcher, so einfach und klar er auch ist, doch für die bildenden Künste weit weniger als notwendig beachtet wurde; dahingegen zum Beispiel in der Poesie es längst anerkannt ist, daß von gleichmäßiger und vollkommener Befolgung der Sprachgesetze und des Rhyth-

mus keineswegs Eintönigkeit zu befürchten, sondern das Siegel der Vortrefflichkeit zu erwarten sei, und ebensowenig von der Musik geglaubt wird, daß die Regeln des Kontrapunktes die schöne Mannigfaltigkeit ihrer Darstellungen beeinträchtigen könnten. —

Dessen ungeachtet gilt dieses Gesetz für die bildenden Künste nicht weniger als für jene, und es freut mich, von Fernow bereits das gleiche für die Bildhauerei recht klar ausgesprochen zu finden, wie ich es für die Landschaftsmalerei als wahr erkenne, nämlich, daß es nur einen reinen Stil und wahrhaft rechten Vortrag geben könne, daß die Individualität von dieser Seite im Werke aufgehen müsse und das Vergessen der Hand über den Geist ein wahrer Beleg der Vortrefflichkeit des Kunstwerks abgebe, weshalb denn auch die edelsten plastischen Werke des Altertums wie aus einer Hand hervorgegangen scheinen, und man von ihnen wohl sagen kann: daß sie bald mehr, bald weniger schön, daß sie aber doch alle eben wahrhaft da sind, daß sie in einer und derselben Wirklichkeit leben.*

Daraus will ich zwar keineswegs folgern, daß der Künstler, welcher vermöge einer ihm von Gott zugeteilten Eigentümlichkeit sich nicht zur reinen,

* In dem Aufsatz über den Bildhauer Canova und dessen Werke. Römische Studien von Carl Ludwig Fernow. I. Teil. Zürich 1806. S. 48: „Aus allen Werken der alten Kunst atmet nur ein Geist. Die Verschiedenheiten, die man an ihnen wahrnimmt, sind bloße Modifikationen desselben Stils auf den verschiedenen Stufen seiner Ausbildung; nie nehmen wir in ihnen die besondere Manier dieser oder jener Schule, dieses oder jenes Künstlers wahr.“ Anm. d. Herausgebers.

*Carl Gustav Carus:
Weidicht bei Abendstimmung*



lichten Höhe edler Wahrhaftigkeit zu erheben vermag, sondern bald im phantastischen, bald im skizzenhaften, bald im gemeinnatürlichen oder nebulistischen Stil sich auszusprechen genötigt ist, deshalb unwürdige Werke erzeugen müsse, es ist vielmehr unleugbar, daß in allen diesen Abarten ein kräftiger Geist eine Vollendung erreichen könne, welche oft zur Bewunderung auffordert; nur aber neben ein im reinen Stil und rechten Vortrag ausgeführtes Werk stelle man ein solches nicht, wenn es nicht als unbeendet oder als geniale Verirrung erscheinen soll.

Würde man aber die Frage aufwerfen: worin dann, wenn nicht im Stil und Vortrag, die Individualität des Künstlers, welche doch sein eigenes wie das Dasein seiner Werke begründet, sich äußern solle; so führt uns dies alsbald zur Erwägung des verschiedenen Charakters im Kunstwerke; denn es vermag ein weiteres Nachdenken bald zu zeigen, daß, wie überhaupt nur Gleichartiges sich verstehen und aussprechen kann, so für den Charakter des Künstlers auch nur der Charakter des Kunstwerks die rechte Art der Offenbarung sein werde. Mag daher ein Salvator Rosa die Energie seines Geistes in gewaltigen, aufgetürmten Felsmassen, starken, zakigen Baumstämmen, Sturmwolken und Schlaglichtern aussprechen, damit würde es keineswegs unvereinbar gewesen sein, die Darstellung selbst gerundeter und wahrer, die Luftperspektive getreuer, die Farbengebung in den diesen Gegenständen angemessenen Tönen nicht minder natürlich und rein erscheinen zu lassen als in den anmut-

vollen Gegenden, worin das sanfte klare Gemüt eines Claude so gern sich spiegelt. Obwohl es daher erklärlich und auch sehr zu entschuldigen ist, daß der individuelle Charakter des Künstlers auch im Stil und Vortrag sich darstelle, so daß bei aufschäumender Geisteskraft leicht der skizzenhafte, oft auch der phantastische Stil und der wilde schroffe Vortrag bemerkt wird, wenn die geringere Produktivität dagegen gern im gemeinnatürlichen oder manierten Stil und im kleinlichen, ängstlichen Vortrage sich kundgibt, so ist es deshalb doch keineswegs gutzuheißen, und ich finde darum die harte, flüchtige, unwahre Darstellung des einzelnen bei Rosa ebenso tadelnswert, als die Größe und Energie der Gedanken im ganzen mich zur Bewunderung auffordert. Sollte dies vielleicht paradox scheinen, so wird es am geratensten sein, die Rechtfertigung dieser allerdings für Landschaftsmalerei noch sehr verkannten Sätze durch Zurückweisung auf andere Künste finden zu lassen. — Betrachte dann den Kolos des Phidias, betrachte oder betaste vielmehr den herkulischen Torso, und wärest Du es nicht schon, Du würdest überzeugt werden, daß die höchste Kraft des edelsten Heldentums mit der wahren Vollendung der Form, das ist mit reinem, allein wahren Stil und Vortrage sehr wohl bestehen können, ja erst hierdurch wahrhaft zur Erscheinung gebracht werde. Soll ich Dich ferner an die Werke Raffaels erinnern? — an den zürnenden Erzengel, welcher den himmelstürmenden Luzifer zur Hölle hinabstößt, an das Bild des Jehova, wo er, auf den drei mystischen Tieren ruhend, von Engeln

umgeben in höchster Kraft und Herrlichkeit erscheint, und zwar alles dieses in derselben Vollendung des Stils und Vortrags, deren wir uns in der verklärten Madonnengestalt erfreuen. — Soll ich die in der Idee unsterblichen, ja in der Zeit selbst wie für die Ewigkeit hingestellten Werke griechischer oder deutscher Architektur Dir ins Gedächtnis rufen, wo an dem freiesten, edelsten Tempelbau, wie in dem himmelansteigenden Dome alles Große und Gewaltige doch im einzelnen mit unsäglicher Treue und Liebe ausgebildet ist? — Hier, wie überall, zeigt sich, welches auch immer die Richtung der Idee eines Kunstwerkes sein möge, daß doch die gleiche Verwirklichung derselben, die gleiche innige Vermählung und Durchdringung von Vernunft und Natur, von jedem gefordert werden könne und müsse.

Und so sorge ich also gar nicht um zu große Eintönigkeit, denn der reine Stil, welchen wir hier im Sinne haben, ist ein Ideal, ist gleichsam der Mittelpunkt einer unermesslichen Peripherie, von welcher unendlich viel Radien gezogen werden können, ohne jedoch das Zentrum völlig zu erreichen. Jeder Künstler bewegt sich auf einem solchen Radius gegen diese ideale Mitte, und keiner wird sie als endliches Wesen völlig erreichen, keiner wird, weil seine Individualität von Haus aus doch einmal eine andere ist, weil er in einem andern Radius sich bewegt, dem andern völlig gleichen, wenn auch oft ihre Radien nahe zusammenfallen. Soviel bleibt indes gewiß: die höchsten und vortrefflichsten rein schönen Leistungen werden sich immer am näch-

sten stehen, dahingegen, je schroffer noch die Individualität des Künstlers sichtbar wird, um so mehr auch noch die Leistung von dem Ideal entfernt sein wird. —

Ist nun aber irgendwie die Furcht vor einer, durch einen einzigen Stil veranlassenden Einerleiheit der Kunstwerke ungegründet, so ist dies in der landschaftlichen Kunst der Fall; hier wo die Unendlichkeit der Welt so ganz eigentlich vor dem Künstler ausgebreitet liegt, wo die Natur in scheinbarer Ungebundenheit, ja Gesetzlosigkeit um ihn her sich bewegt und nichtsdestoweniger stets unabänderlichen, ewigen Gesetzen folgt; hier, wo auf einer Seite die Beschränkung eines festen, nach Linien zu bestimmenden Maßstabes, welcher bei Darstellung der Menschengestalt gegeben ist, hinwegfällt, und auf der andern Seite ein ewig waltendes Gesetz die bestimmenden Gründe alles Besonderen enthält.

Sei also nur das Leben in seiner innern Reinheit vom eigentümlichen Gemüt des Künstlers klar und deshalb auf originale Weise erfaßt, seien seine Formen mit Treue und Wahrheit wiedergegeben, und wir werden immer eine originale und reinschöne Darstellung erhalten.

Und so viel für diesmal von diesen Wortbestimmungen!

Dein Albertus.

LANDSCHAFTSMALEREI

V.

Für heute finde ich mich durch die Betrachtung einiger landschaftlicher Kunstwerke von neuem, angeregt, über künstlerische Darstellung freier Natur meine weiteren Gedanken Deiner Beurteilung vorzulegen.

Vor allem aber kann ich nicht bergen, daß es mich recht wunderbar überraschte, als mir so plötzlich einfiel, daß doch die alten Zeiten in mancher Kunst und Wissenschaft so hochbegabt, im Betreff eigentlicher Landschaftsmalerei so gar nichts aufbehalten

haben, ja, nur erwähnen, daß vielmehr diese Kunst völlig selbständig, ohne ältere Vorbilder, gleich einer Minerva aus Jovis Haupte erst im Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts mit einem Male hervortrat. — Warum, dachte ich, sollten wohl die in Bildnerei, Baukunst und Poesie so frei, rein und herrlich empfindenden und hervorbringenden Griechen gerade für Nachbildung landschaftlicher Natur keine Neigung gehabt haben, und lassen sich vielleicht Gründe auffinden, durch welche es uns anschaulich würde, warum sie diese Neigung nicht haben konnten? — Lange blieb mir die Antwort dunkel, bis sich endlich in mir selbst auf folgende Weise ein Verständnis zu eröffnen schien. — Wir finden uns nämlich größtenteils, wenn wir auf frühere Zustände des menschlichen Geschlechts hinblicken, genötigt, den Maßstab der Entwicklung eines einzelnen Menschenlebens, als wovon wir eigentlich allein Erfahrung haben, anzulegen. Tun wir dieses nun auch in jenem fraglichen Punkte, so kann uns nicht entgehen, daß die erste Jugend überall zunächst auf Wahrnehmung des Menschen gerichtet ist; Himmel und Erde, Pflanzen und Tiere beschäftigen uns zunächst nur im Bezug auf menschliche Zustände. Der Mensch fühlt Tatkraft in sich, die ganze Natur liegt ihm als Element für seine Gestaltungen vor, und er kann sich nicht enthalten, sie zuerst nur eben, inwiefern sie Stoff ist für seine Zwecke, zu betrachten. So erkennt er denn anfänglich überhaupt kaum ein anderes Objekt seiner Vorstellungen und Bestrebungen als den Menschen und seine verschiedenen Zustände, ja er fühlt sich bei

seiner lebhaften Phantasie getrieben, selbst leblosen, sowie hinwiederum göttlichen Dingen eine menschliche Individualität unterzulegen.

Ein solcher Trieb nun ist es, den ich auch in der Jugend der Völker zu bemerken glaube, er enthält selbst, wie mir scheint, den bestimmtesten Grund der Entstehung heidnischer Religion, welche mir als eine, für einen gewissen Grad der Entwicklung des Menschengeschlechts durchaus notwendige Ansicht immer ehrwürdig gewesen ist. Der Mensch erkennt hier nämlich ein Göttliches außer sich an, noch aber ist er es nur in seinen mannigfaltigen Wirkungen zu erkennen fähig, an die Erscheinungen ist es ihm gebunden und kann ihm daher nicht als Einheit, es muß ihm als Vielheit erscheinen. So wird ihm denn nun die göttliche Kraft, welche in der Flut des Meeres lebt, zum Poseidon, den nächtlich wandelnden Mond begleitet die Jägerin Diana, die aufstrebende Kraft des Baumes lebt ihm als Dryade, die Stürme bändigt Aeolus, und wenn ihn ein dunkles Vorgefühl künftiger höherer Erkenntnis endlich doch zur Ahnung eines einzigen göttlichen Wesens hinleitet, so glaubt er diesem Gefühl Genüge zu tun, indem er über dem Himmelsbogen dem Donnerer einen Thron errichtet, von wo aus über alle die andern Götter das Regiment geführt wird.

Und so erblickt also auf dieser Stufe der Mensch in der Außenwelt einesteils nur das Element, welches seinen Zwecken dient und als solches ihm für bildende Kunst kein würdiges Ziel scheint (er achtet zum Beispiel einen Felsen wohl als Material für seinen Tempelbau, aber ihn an und für sich so schön

zu erklären, daß er künstlerischer Nachbildung würdig sei, kommt ihm nicht leicht in den Sinn); andernteils aber, wenn er etwas Höheres in diesen Elementen anerkennt, so ist es nicht ihre äußere Erscheinung, sondern der darin waltende Gott, welcher nicht in Gestalt von Baum, Welle, Berg oder Wolke, sondern in menschlicher Gestalt, der edelsten, welche er kennt, von ihm verehrt, von ihm dargestellt wird. — So erkläre ich mir wohl, wie die Griechen die landschaftliche Natur nur in ihrer Vergötterung und zugleich Vermenschlichung zu bilden geneigt waren, und wie die Abbildungen von Nymphen, Oreaden, Najaden usw. entstanden, aber es muß hierbei noch überdies der Stoff, welcher früher zum Bilde gewählt wurde, in Betracht kommen, wenn wir hierüber zur völligen Klarheit gelangen wollen.

Fast ebenso nämlich, wie die Entwicklung der Sinne in dem organischen Wesen mit der des Gefühls, des Getastes beginnt, und die feinem Sinne des Gehörs und Gesichts erst bei vollkommener Organisation hervortreten, so ist der Mensch zuerst Plastiker; was er bildet, muß massig, räumlich, greifbar vor ihm stehen, und Malerei sowie höhere Ausbildung der Musik gehören darum immer mehr in spätere Zeiten. — Jedoch noch nicht von diesem Standpunkte allein erscheint die Plastik als die notwendig frühere Kunst, sondern auch insofern als sie die eigentliche Kunst des heroischen Zeitalters ist. — Die Bildhauerei nämlich kann ihrer Natur nach hauptsächlich nur auf Abbildung menschlicher Form beschränkt sein, selbst Nachbildung von Tie-

ren ist schon ein Versuch zum Übergriff in ein fremdartiges Feld, und werden, wie nach Goethes schöner Deutung in Myrons Kuh, allgemeinere Ideen, zum Beispiel dort der Kreislauf der Geschlechter, dargestellt, so kann man dies schon eine Art von romantischer Plastik nennen, welche durch Symbole zu uns redet. Verherrlichung der menschlichen Gestalt aber ist, wie gesagt, das wahre Ziel der Plastik, und zwar Verherrlichung der Menschengestalt von der Seite ihrer physischen Kraft und Schönheit; sie ist daher ihrem Wesen nach durchaus realistisch, und die Gestalt an sich, nicht der Ausdruck derselben, wird von ihr gesucht. Mangelt ihr ja doch auch zu andern Endzwecken das Vermögen, den wahren Spiegel der Seele, den Blick des Auges, den Farbenwechsel der Körperfläche auszudrücken. Was nun aber der dem Naturzustand eben enthobene Mensch gerade am meisten schätzen muß, ist entweder die gewaltige Kraft des Helden oder die vollendete körperliche Schönheit, welche schwankende Erscheinungen in dauernden Gedanken zu befestigen ihm eben die Plastik die gemäßesten Mittel darbietet. Mußte denn nicht also die Plastik als eigentliche Kunst des Heroenalters blühen? Mußte sie nicht eingehen, als die christliche Religion auf das Überirdische hinwies, den Körper nur, inwiefern er Werkzeug der Seele war, geachtet wissen wollte, und die Malerei als idealere Kunst ihre Stelle einnahm? — Was nun die eigentliche landschaftliche Kunst betrifft, so setzt sie offenbar schon eine höhere Bildung und Erfahrung voraus. Es liegt eine gewisse Abstraktion und Selbstaufopferung darin, die

Außenwelt, früher nur das Element für unsere Tätigkeit, auch an und für sich als etwas Schönes und Erhabenes gelten zu lassen; es liegt ein gewisser Grad philosophischer Ausbildung darin, einzusehen oder wenigstens zu ahnen, daß die gesamte Erscheinung der Natur die Offenbarung einer durchaus nicht menschlich zu vereinzeln, sondern vielmehr den Sinnen unzugänglichen, unendlich erhabenen alleinigen Gottheit sei, demnach aber auch in dem Weltganzen überhaupt und in den uns wahrnehmbaren Teilen desselben insbesondere die hohe Schönheit an und für sich anzuerkennen und zum Ziele künstlerischer Nachbildung zu wählen. Kurz es wird hier gefordert, daß der Mensch die egoistische Beziehung der ganzen Natur auf sich völlig aufgebe und eine reine Anschauung der Schönheit des Weltganzen in sich aufnehme. Nur aus diesem Sinne also (er mag nun als klares Bewußtsein oder bloß als dunkles Gefühl im Künstler leben) konnte die eigentliche Landschaftskunst hervorgehen. Der Mensch mußte die Göttlichkeit der Natur als der eigentlichen leiblichen Offenbarung, oder menschlich ausgedrückt, als der Sprache Gottes anerkennen, er mußte diese Sprache erlernen, er mußte in dem Sinne der Natur zu empfinden vermögen (denn auf eine tote Abformung kam es hierbei, wie das Beispiel vom Spiegelbilde zeigte, nicht an), damit er endlich in dieser Sprache (von Dichtern sagt man in dieser Beziehung sinnvoll: wie mit Engelszungen) das weltliche Evangelium der Kunst den Menschen verkünden könne.

Es kann daher schwerlich als Anfang wahrer Land-

schaftskunst betrachtet werden, wenn in einigen der alten Schriftsteller gemalte Prospekte von Städten und dergleichen erwähnt werden, denn es liegt im Sinne dieser Malerei, daß ihr menschliche Zwecke vorliegen, daß es ihr um kenntliche Darstellung eines für Geschichte oder Politik wichtigen Ortes zunächst zu tun ist, und sie kann nur dann zum wahren bedeutungsvollen Kunstwerke werden, wenn der Künstler von dem Sinne und Charakter, welcher sich in einer gewissen Gegend ausspricht, so durchdrungen wird, daß er in diesem Geiste ihre Formen gleichsam von neuem zu erschaffen vermag. Weshalb man denn auch bemerkt, daß oft diejenigen Bilder den Charakter einer Gegend am schönsten darstellen, in welchen der Künstler gar keiner an Ort und Stelle entworfenen Zeichnung folgte, sondern frei und treu aus seinem Geiste die Szene des Naturlebens, welches ihn ganz erfüllt hatte, wiedergab. — Es verhält sich daher die Prospektmalerei gerade wie die Porträtmalerei. Wie in der Sintflut von gewöhnlichen Familienporträten der Zweck bloß das Kenntlichmachen irgendeines Menschen ist, so daß ihr Interesse mit dem Menschen stirbt, so auch der Prospekt; und in beiden rächt sich das Vernachlässigen des Eindringens in hohe, echte Naturwahrheit, wenn hingegen ein Bild der Fornarina von Raffael oder die Nachbildung einer Küste von Sizilien von Claude Bilder sind, welche, solange sie dauern, den Schauenden begeistern werden, und zwar, ohne daß er zu wissen braucht, nach welchem Urbilde sie der Künstler erschuf. Eben dies ist der Grund, warum wir

auch da uns nicht befriedigt fühlen, wo irgendeiner poetischen Idee, dem Aussprechen irgendeines an sich schönen und reinen Gefühls, die innere Naturwahrheit geopfert oder wenigstens nachgestellt wird. Es geschieht dies in einer Gattung von Kunstwerken, welche wir mit dem Namen der sentimentalen bezeichnen möchten, in welcher die Natur als Symbol, als Hieroglyphe nur geachtet wird, und man genug getan zu haben glaubt, wenn die Objekte nur so weit kenntlich wurden, daß ihre symbolische Bedeutung empfunden werden kann. Nimm zum Beispiel die Landschaft, welche Tieck in Sternbalds Wanderungen beschreibt, wo im engen Tale man einen Pilger zur Höhe hinwandeln sieht, wo im Mondenlicht das Kreuz einer Kirche schimmert. Wir sehen hier eine christlich-sittliche Idee ausgesprochen, welcher an sich wir unsere volle Zustimmung nicht versagen können; aber sollen wir das Bild wahrhaft lobenswert finden, so reicht diese Gesinnung nicht hin, es reicht nicht die reinliche, geschickte Darstellung und Anordnung hin, sondern es müßte das Ganze so unschuldig, so rein natürlich aufgefaßt sein, daß wir auch ganz abgesehen von jener Idee uns an der treu ausgesprochenen Szene dieses Naturlebens erfreuen könnten, ja daß ein Mensch, dem gerade ähnliche christliche Ideen völlig fremd wären, die Kühle des Tales, das Heimliche und Klare der Mondbeleuchtung, die Wahrheit des sich allmählich zur Höhe hinaufziehenden Weges freudig empfinden müßte. Denn es wird nun einmal hier gefordert, daß der Mensch sich in denselben Fall wie bei der Naturbeschauung versetzt

finde, welche, je nachdem der Mensch ist, bald so, bald so, und in jedem Sinne immer schön erscheinen kann; so daß ihm auf keine Weise irgend die individuelle Naturansicht eines andern aufgedrungen, sondern seine individuelle Freiheit der Ansicht ganz unbeschränkt gelassen wird. Faust ahnt in dem ihn umkreisenden Pudel das dämonische Wesen, dem Wagner ist er ein bloßer Hund, und beide haben in ihrem Sinne recht. — Aber gerade bei solchen Ideen nun fühlt sich der Künstler so leicht dazu verführt, die Naturwahrheit hintanzusetzen, er achtet die Natur an sich geringer, und hat er nach malerischen Regeln notdürftig so viel dargestellt, daß Tal, Mondschein und Kirche nur hinlänglich erkannt werden, so glaubt er die Brücke fertig zu haben, um den Beschauer in das Land der Ideen zu tragen, nicht bedenkend, ob er eine bloße Lattenbrücke, welche bei näherer Besichtigung als unstatthaft erkannt wird, gezimmert und als ungeschickten Architekten sich bewiesen habe. — Ein solches aber wäre die Behandlungsweise, welche ich mit dem Namen der sentimentalen Landschaftskunst als unzulänglich bezeichnen wollte, und so würden wir denn wiederum darauf geführt, daß, wie nur eine gesunde Seele in gesundem Körper den wahren Menschen macht, wie nur in gleichmäßiger Durchdringung von Vernunft und Natur das Weltall besteht, auch nur echte Harmonie, das ist vollkommene Vereinigung des Sinnigen und Wahren das echte landschaftliche Kunstwerk bezeichne. Doch nach so manchen Reflexionen laß uns einmal wirkliche Leistungen im Fache der Landschafts-

*Claude Lorrain:
Küstenlandschaft mit
Acis und Galathea, 1657*



kunst erwägen. Ich sagte Dir, daß ich von Betrachtung einiger Gemälde zu diesem Briefe mich ange-regt gefühlt hätte; es waren die Werke der Stammväter echter Landschaftskunst, Claude und Ruysdael, wie sie in Dresdens Galerie sich aufgestellt finden. Du kennst sie, die beiden herrlichen Bilder von Claude, vor denen wir nie stehen konnten, ohne unwillkürlich tief einzuatmen, erfüllt von dem Ge-fühle einer heitern, wärmern, südlichen Luft; Du erinnerst Dich aber auch der rauschenden und stil-len Gewässer, der ernsten Buchen und Eichen, wel-che Ruysdael mit so unendlicher Freiheit und Wahrheit hinstellt, daß uns die heimische geliebte Natur fast unmittelbar anzusprechen scheint. Hier kann man sagen, daß der innere Sinn des Künst-lers sich wahrhaft objektiviert hat, man wird durch-drungen von der Überzeugung, daß beide Künstler das schöne große Naturleben rein in sich aufgenom-men hatten, daß es alle ihre Adern und Nerven durchdrang, und daß sie es darum vermochten, in der Sprache der Natur zu uns zu reden und als klare, reine Spiegel die urschönen Bildungen zu-rückzustrahlen. Darum nun fühlen wir uns so frei, so wohl vor diesen Bildern, denn wir werden eine schöne menschliche Individualität gewahr, welche die innere Art ihres Seins uns anschauen läßt im Spiegel des wahren göttlichen Wortes, das ist in der wahrhaften Natur, und zwar ganz frei und ruhig, ohne uns zu irgendeiner bestimmten Ansicht hin-leiten zu wollen, sondern ruhend in vollem seligem Genügen und eben dadurch uns selbst anregend, einmal alles Kleinliche, bloß unserer Einseitigkeit

Angehörige von uns zu tun, um den Frieden des Künstlers in seinem Leben in Gott zu teilen. — Jedweder Mensch nämlich hat ja doch in diesem seinem zeitlichen Leben einen gewissen Grad von Einseitigkeit, seine besonderen Ansichten, welche niemand gerade so mit ihm teilen kann, weil eben durchaus jeder ein anderer ist, auch seine Eigentümlichkeit behaupten will und für das zeitliche Leben auch behaupten soll. Aber so wie wir dem Menschen eine vollkommene Heiligkeit und Fehlerfreiheit im ganzen nie ansinnen dürfen, wohl aber von ihm fordern müssen, daß, wenn es die Entscheidung gilt, er sich zusammenehme und rein tugendhaft, ganz dem göttlichen Willen gemäß handle, so ist es auch die Forderung, daß für die hohen Zwecke von Kunst und Wissenschaft der Mensch sich frei mache von dem, was an ihm bloß zufällig und nicht rein menschlich, was bloß seine Meinung, seine Neigung ist; und das ist dann eben in Kunst und Wissenschaft das Vollendete, das Klassische, wo man nicht mehr die oder jene menschliche Ansicht, sondern nur das rein Menschliche an sich als das Herrschende erkennt.

So haben wir ja so viele wissenschaftliche Arbeiten, die wir in mancher Hinsicht scharfsinnig und lobenswert finden müssen, aber es geht eine gewisse besondere Ansicht, irgendeine besondere Meinung durch das Ganze hindurch, und wir bezeichnen dies alsbald mit dem Worte des Systems, wir finden die Arbeit gut, aber den Verfasser noch in irgendeiner Ansicht in seinem Systeme befangen.

Diejenigen, welche diese Ansicht teilen, finden das

Werk ihrem Geschmacke gemäß ja vortrefflich, die Meinung wird mit Hitze gegen Andersmeinende verteidigt, Anhänger werden geworben, und die Schule entsteht und besteht, bis ein neues System das alte verdrängt. Ein echt klassisches Werk hingegen liegt, wie die Welt selbst, in ruhiger Wahrheit allen vor, es wirkt mit urkräftigem Behagen auf jeden Leser, ja, es läßt diesem (da jede Einseitigkeit doch immer etwas Wahres hat) völlige Freiheit, nach Gefallen seine eigene geliebte Ansicht, unter welcher ihm die Welt erscheint, auch hier wieder aufzufinden, etwa wie alle christlichen Sekten die Beweise für die Wahrheit ihrer besondern Meinung immer in der Bibel gefunden haben.

Ebenso aber verhält es sich mit dem Kunstwerke; das Werk, worin die Uridee der Schönheit rein erfaßt ist, wo nicht diese oder jene Individualität allein, sondern der Mensch, wie er von Anbeginn war und ewig sein wird, sich ausspricht, das ist das für alle Zeiten Wahre und Klassische. — Es ist kein wahrer Mensch denkbar, den die echten Werke griechischer Bildhauer nicht erfreuen, nicht erheben sollten; und auf eben diese Weise, wenn auch vielleicht bei weitem noch nicht in dem Grade, sind die Bilder eines Claude wahr und herrlich für alle Zeiten und für alle Menschen, welche überhaupt zur Beachtung der Schönheit landschaftlicher Natur und insbesondere der, welche dem Künstler vorlag, sich ausgebildet haben. — Du wirst mich hierbei nicht falsch verstehen und meinen: daß ich nun alle Landschaften wie die von Claude gemalt haben wollte; keineswegs! — aber eben diese Richtung

auf das Urwahre der Natur selbst, alles Zurückstellen mitgebrachter Ansichten, vielmehr das reine, unschuldige Wiedergeben der Natur, ganz in dem Geiste, wie sie als göttliche Offenbarung vor uns liegt (mag sich nun übrigens der Künstler dabei noch etwas Besonderes, zum Beispiel eine bestimmte Idee oder den Charakter eines gewissen Erdstrichs gedacht haben, welches nur dem ihm Gleichgesinnten, dem mit jener Gegend Bekannten klar werden kann, oder mag er ganz frei und rein die Klarheit des Gemüts im Spiegel der Natur abbilden), das ist es, was wir von der klassischen vollendeten Landschaft sicher formen dürfen und sollen; wie ich denn darüber schon im vorigen Briefe meine Gedanken des weitern auszuführen versuchte.

Diese Forderung aber ist, ich verkenne es nicht, unendlich schwer zu erfüllen, und es ist ihr von jeher nur selten Genüge geleistet worden, so daß Du, wenn über die Art und Weise, wie ein so hohes Ziel wohl erreicht werden könne, noch einige Gedanken hier sich anreihen, auch dieses nachsichtig aufnehmen magst. — Bemerkenswert ist aber in solcher Hinsicht zuerst, daß auch in der Landschaftsmalerei, wie in so manchen andern Künsten, gerade von den Meistern, durch welche in ihrem Volke zuerst das Fach ihrer Kunst gefunden war, auch schon das Beste geleistet wurde, und daß, wie Homer und Ossian das Heldengedicht erst erschufen und zugleich noch heute als unerreichte Sänger der Heroenwelt dastehen, so auch Claude und Ruysdael, mit welchen wahre Landschaftskunst erst entstand, bis heute die Besten geblieben sind. Bedenken wir

nun die Ursachen dieser Erscheinung, so werden wir unwillkürlich wieder auf die Idee einer organischen Entwicklung der Künste in der Menschheit, als einem Ganzen, geleitet und finden es damit übereinstimmend, daß ebenso wie in einem jeden organischen Wesen die Periode eben vollendeter Entwicklung eines sinnlichen Vermögens auch die Zeit der schönsten in diesem Maße nie wiederkehrenden Blüte ist, wie die eben erschlossene Blume uns am meisten gefällt und die muntere gefügige Kraft des Jünglingsalters nie wiederkehrt, daß ebenso auch eine Kunst, wenn sie zuerst ihre Schwingen entfaltet hat, notwendig im frischesten Zauberlichte leuchten müsse. Näher betrachtet finden sich indes noch manche andere Gründe als Bestätigung jenes Gesetzes. — Muß denn nämlich der Mensch, in dessen tiefster Brust die Idee eines Göttlichen eingegraben ist, wenn er von inniger Liebe gegen die Offenbarung derselben Idee in äußerlicher Natur durchdrungen wird, wenn er sich rein, ohne durch abgezogene Begriffe und künstlerische Nachbildung anderer von dem ihm eigentümlichen Wege abgeleitet zu sein, an den Busen der Natur legt, auch sobald er wahrhaft und treu den Sinn der Natur in sich aufgenommen hat und der Bearbeitung des Stoffes Herr geworden ist, muß er dann nicht der herrlichsten Schöpfungen im Wiedergeben einer vergeistigten Natur durch die Kunst fähig sein? — Sehen wir deshalb nicht in der Historienmalerei zuerst die ältesten guten Meister, noch mit dem Stoffe ringend, aber von der Hoheit ihres Ziels durchdrungen, ohne frühere Vorbilder in wah-

rer Unschuld ihrem Ziele entgegenklimmen, sehen wir nicht endlich, wenn die Kunst bis dahin ein ernstes, frommes Kind schien, sie im Raffael mit freudiger Jünglingskraft und voller Herrlichkeit auftreten, und hat wohl jemals nachher, wo Antiken und Raffael selbst, insofern sie nun künstlerische Vorbilder wurden, den Künstler irrten, und seine Neigung zwischen Natur und diesem zu teilen veranlaßt wurde, die Kunst ein so hohes Ziel erstiegen, oder ist sie nicht vielmehr in dem Stoffe immer mehr untergegangen? —

In der Landschaftskunst aber ist ein vollkommen ähnlicher Gang; — denn brach etwa nicht auch hier, nachdem die Schönheit landschaftlicher Formen von manchen historischen Künstlern bereits geahnt, von Tizian und Raffael auch hin und wieder bereits in ihren Kunstwerken angedeutet und von P. Brill ein kindlicher Versuch zur landschaftlichen Darstellung gemacht worden war, das schöne Jünglingsalter dieser Kunst wie klares Mondenlicht aus dunklen Wolken plötzlich hervor? Ja, erschloß sich nicht (wie ja auch bei manchen andern Ideen, sobald das Menschengeschlecht ihnen entgegenge-reift ist, ein gleichzeitiges Erwachen derselben in mehreren Geistern bemerkt wird) das Talent für diese Kunst gleichzeitig in mehreren Gemütern, so daß uns echter landschaftlicher Natursinn nun zugleich in den Werken der sämtlich dem siebzehnten Jahrhundert angehörigen Claude, Ruysdael, Waterloo und zum Teil, obwohl schon mehr zur Historie geneigt, in Salvator Rosa und Nicolaus Poussin entgegentritt? Und zeigen nicht schon die nächst Nach-

folgenden, eben durch solche, ihnen fast gleichzeitige Vorbilder bereits geirrt, ein Zurückgehen von jener Höhe und ein Verlieren in fremde Manier, welches sich in den Werken eines Swanevelt, Kaspar Poussin, Moucheron, Berghem und anderer wohl erkennen läßt, indem zwar oft die Technik der Malerei sich erhebt, aber die Kunst sich verliert? — Es ist merkwürdig, in dieser Hinsicht an Claudes Bildern genau die Art und Weise, wie sie gemalt sind, zu untersuchen, indem man findet, daß alles, was man von Technik, Kraft und Präzision der Pinselführung und überhaupt am Vortrage bei manchen andern Künstlern rühmen kann, hier fast durchaus vermißt wird. Erwägt man zum Beispiel die Behandlung einzelner Gegenstände, wie etwa die Ausführung der Bäume und Felsen auf jenem oben-erwähnten Bilde der Küste von Sizilien, so zeigt sie sich so wunderbar stumpf und fast möchte man sagen unbeholfen, daß man die Zeichnung eines Kindes zu sehen glaubt, ebenso haben die Wolken auf jenen beiden Bildern im einzelnen sonderbare, schwere, fast unangenehme Formen, sein Meer scheint, der Malerei nach, mühsam aus unendlich vielen Strichelchen zusammengearbeitet, und doch — betrachtest du nun wieder das Ganze, so ist eine so heitere Anschauung, so eine innige Empfindung der Naturschönheit darüber verbreitet, der zarteste Duft verbindet Berge und Waldungen, das Wogen des ruhigen Meeres ist auf das herrlichste wiedergegeben, und die Wolken schweben frei und leicht über den erwärmten Luftschichten. Man fühlt bestimmt und klar, daß eben, weil diese Bilder so und

nicht anders in voller Deutlichkeit vor der Seele standen, so mußten sie auf die Leinwand kommen, die Hand mochte an und für sich noch so unbeholfen sich anstellen. Ja, es scheint hierbei das alte Wort: daß der Herr in dem Schwachen mächtig sei, recht eigentlich sich bewährt, und der Geist sich erst unmittelbar das Organ für seine Gestaltung erschaffen zu haben. Indes, gerade daß hier die Hand so gar nichts ist, der Geist aber alles bewältigt und trotz der Unbeholfenheit der Werkzeuge das Herrliche hervorgerufen hat, spricht als geistige Unmittelbarkeit zu unserm Innersten. Dies bedacht, so ergibt sich alsbald, wie leer und hohl jede Nachahmung des vornehmen, sogenannten Claudeschen Stils, das ist eben der toten Form des Buchstabens, erscheinen müsse, und das unheimliche, unerquickliche Gefühl, welches aus den Bildern eines Wilson und ähnlichen uns anweht, findet darin sattsame Deutung. Hier sind jene Goetheschen derben Worte an ihrem Platze, wo es heißt:

„Ja, sitzt nur immer! leimt zusammen!
Braut ein Ragout aus andrer Schmaus
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen raus!
Bewunderung von Kindern und Affen,
Wenn euch danach der Gaumen steht! —
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen
 schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht.“

Ganz ähnlich wie mit Claude verhält es sich mit Ruysdael, nur daß, was bei jenem Kindlichkeit und

technisches Unvermögen scheint, bei diesem als Skizzenhaftigkeit bemerkt wird. Einzeln betrachtet, scheint daher die Behandlung oft roh, hingeworfene Pinselstriche sollen bald Erd-, bald Gras-, bald Laubmassen bezeichnen, die Wolken zum Beispiel auf seinem berühmten Kirchhofe sind mit wilden Zügen und unverhältnismäßiger Dunkelheit hingeworfen, und als Regenbogen muß man ein Paar gewaltige Bogenstriche gelten lassen; aber durch alles dieses leuchtet eine Fülle von Naturwahrheit und Geist, der Becher schäumt über, und es kann da im einzelnen so genau nicht genommen werden, kurz man fühlt in echter Sprache der Natur das innerste Empfinden einer schönen und tüchtigen menschlichen Individualität ausgesprochen.

Aus allen diesen Betrachtungen geht nun wohl einerseits als erfreuliches Ergebnis hervor, daß der Mensch in Wahrheit der Schule keineswegs unzugänglich zur Erreichung eines hohen Ziels der Kunst bedarf, sondern daß, wenn in seinem geistigen Leben die Idee eines Göttlichen sich erschlossen, wenn der Mensch die Natur, in welcher er seine Stimmung aussprechen will, rein und ungestört in sich aufgenommen hat, sich das Organ am Ende finden müsse, um sie wirklich auszusprechen; ja, daß die Schule überhaupt eigentlich nur der Nachklang und die Folge der durch den Genius hervorgerufenen Werke sei, und daß ein künstliches Hervorbilden des Organs vor dem Geiste, wie es eben durch die Schule beabsichtigt wird, oft vielmehr zum Nachteil gereichen könne. — Andernteils aber scheint freilich auch zu folgen, daß jene naive Zeit, jene

unmittelbar auf die Kindheit der Kunst folgende Periode, wo der Mensch noch ohne Vorbilder bloß dem unschuldigen Aufstreben seines Innern nachgibt, gerade die eigentliche, dem Hervorbringen echter Kunstwerke günstige genannt werden müsse, indem ja eine jede spätere Zeit durch das Einwirken bereits vorhandener, früherer Leistungen immer in ihrem Bestreben eine gewisse Irrung erfahren wird, und der Neuere, er mag es anfangen wie er will, nun einmal ebensowenig wieder in die ursprüngliche Unschuldswelt zurückkann, als der Erwachsene die ganzen Gesinnungen, Neigungen und sonstigen Eigentümlichkeiten des Kindes wieder in sich aufnehmen wird. —

Ob nun bei dieser Trübung des Blickes in späterer Zukunft noch irgendeine Hoffnung des wahren Heils desungeachtet auch den Nachkommenden übriggelassen, und wo diese aufzusuchen sei, darüber laß uns doch noch künftig unsere Gedanken einander mitteilen.

Dein Albertus.

LANDSCHAFTSMALEREI

VI.

Lieber Ernst, ich hatte jahrelang angestanden, Dir wieder zu schreiben, denn ich fühlte wohl, daß ich ein Schweres unternommen hatte, als ich versprach: fernerhin meine Gedanken darüber Dir vorzulegen, wie ein landschaftliches bedeutendes Kunstwerk in jetziger und künftiger Zeit, trotz der Menge von Vorbildern, welche ewig irre leiten, ewig uns in ihren Kreis zu ziehen suchen, entstehen könnte. So viel zunächst war wohl nun klar, daß auch hier das gewichtige Wort Schillers Anwendung finden muß:

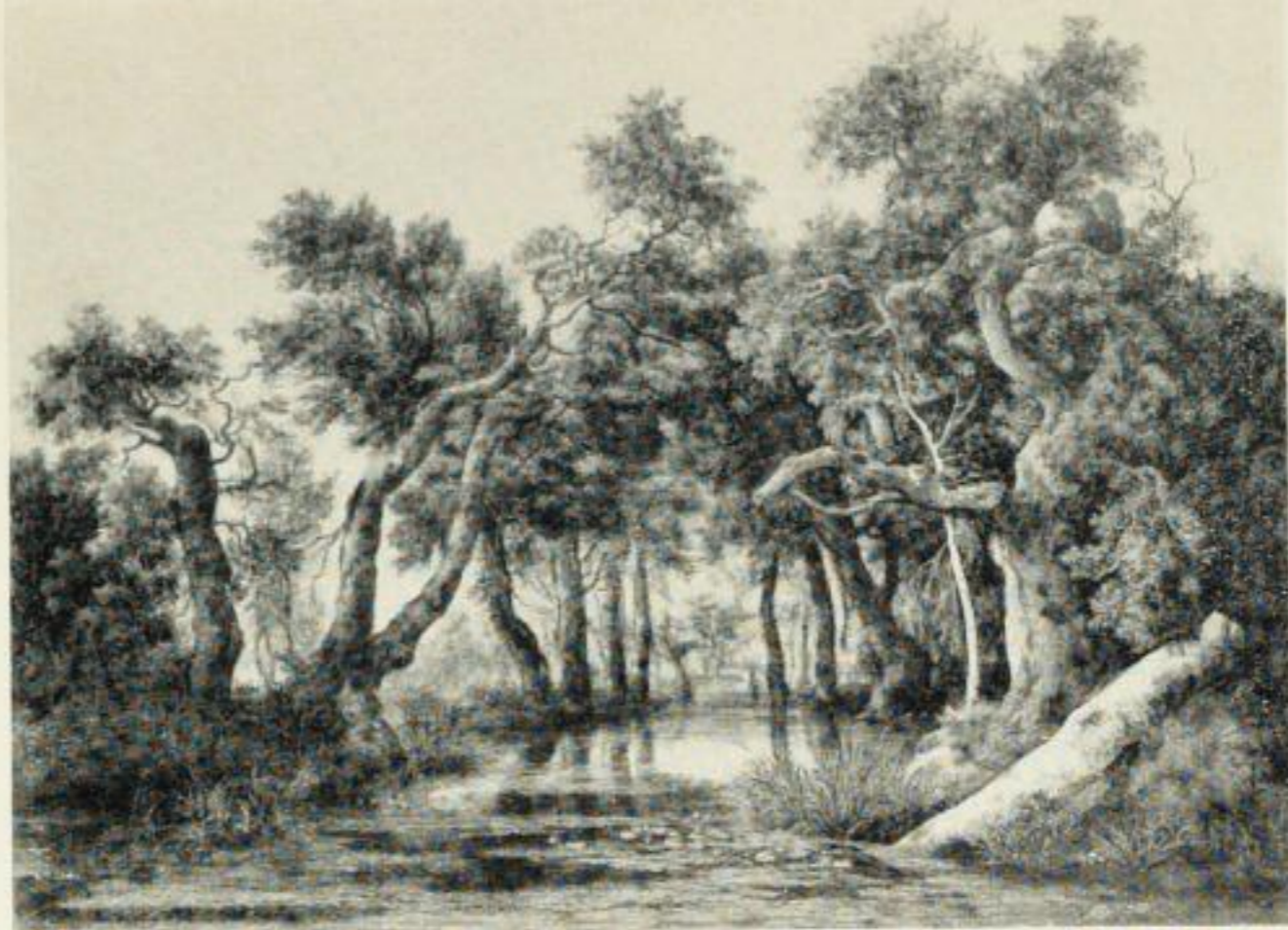
„Gleich sei keiner dem andern, doch gleich sei
jeder dem Höchsten;

Wie das zu machen? — es sei jeder vollendet
in sich.“

Allein, wie unter so vielfachen Störungen das anzufangen, daß diese innere Vollendung wirklich werde, daß nicht irgendeine glänzende Leistung uns nach sich ziehe, wie die unschuldige reine Auffassung der Kindheit jener Kunst in diesem Verstandeszeitalter bewerkstelligt werden solle, darüber schwebte wohl das rechte Gefühl in mir, allein es scharf anzuschauen und in Worte gebildet darzustellen, dieses wollte mir immer nicht gelingen. Es sind dies Zustände, welche ich gern jenen Vollmondnächten vergleiche, wo der ganze Himmel dicht mit einem Wolkenschleier überzogen ist, und obwohl nirgends die Mondscheibe sichtbar wird, desungeachtet ihr mildes Licht gleichförmig über die Wolkendecke ergossen, die Erde hinreichend und allseitig, ohne Schatten zu werfen, erleuchtet; denn wie wir hier nicht die Quelle des Lichts, wohl aber das Licht selbst empfinden, so entbehren wir bei solchen Ahnungen nicht der erfreulichen Wirkungen des gehnten Gesetzes, obwohl wir es selbst anzuschauen zur Stunde noch nicht vermögen. — Es geschieht indes oft plötzlich, daß eine solche Idee, die wir längere Zeit eingehüllt in unserm Innern getragen haben, durch irgendeinen äußeren Anstoß, wie Minerva aus dem Haupt des olympischen Herrschers hervortritt, ja, es haben wohl die Alten selbst jene plötzliche Offenbarung eben nur unter diesem Bilde anschaulich machen wollen. — Ungefähr auf gleiche Weise

glaube auch ich über jenen Zustand der Landschaftsmalerei in neuerer Zeit meine Gedanken entfesselt gefunden zu haben, seit ich in Goethes 3. Heft zur Naturwissenschaft zuerst seine Betrachtungen über die Wolkenformen und dann das angefügte schöne Gedicht (Howards Ehrengedächtnis) zu guter Stunde gelesen hatte. Fragst Du, was eben in diesem Gedichte mich so wunderbar bewegt hat, so wüßte ich mich darüber nur etwa auf die Weise auszusprechen: — Wenn wir im tätigen Leben gewahr werden, daß die vollkommene Reinheit des Handelns nur in zweierlei Zuständen hervortritt, einmal im naiven ursprünglichen Zustande, wo das dunkle Gefühl des uns einwohnenden Göttlichen, ohne alles weitere Bedenken unmittelbar auf das Wahre und Rechte hinweist, ein andermal dann, wenn nach manchen Abirrungen des Lebens eine klare Erkenntnis unserer Verhältnisse zu Gott und Welt sich erschließt, und nun jene frühere, ihrer selbst unbewußte Reinheit mit Klarheit und Bewußtsein im Leben ausgeprägt wird, so leitet dieses alles zu der Ahnung, daß in der Kunst wohl eine ähnliche Zwiefachheit innerer Vollkommenheit gedacht werden könne. — Von dem ersteren Pol der naiven ursprünglichen Kunstvollendung habe ich mancherlei Gedanken in früheren Briefen verfolgt; eben dieses Goethesche Gedicht aber führte mir mit einem Male recht lebhaft die Idee einer zweiten, auf höhere Erkenntnis gegründeten Kunstschönheit vor, und eben von Goethe haben wir aus seinen späteren Zeiten noch mehrere ähnliche Dichtungen erhalten, in denen die reinste und die vollkommen wissenschaft-

*Jacob van Ruijsdael.
Sumpflandschaft, um 1666*



liche Erkenntnis gewisser Lebensvorgänge die Seele des Dichters durchdrungen hat, um nun zu poetischer Anschauung und Auffassung in höherer geistiger Wiedergeburt sich zu verklären.

Daß dieses Gedicht über die Wolken entstehen konnte, dazu bedurfte es langer, ernster, atmosphärologischer Studien, es mußte hier beobachtet, beurteilt, gesondert werden, bis nicht nur die Kenntnis der Wolkenbildung, wie sie einfache sinnliche Anschauung gewährt, sondern die Erkenntnis, welche allein Frucht wissenschaftlicher Forschung ist, erreicht war. Nach all diesem faßte nun das geistige Auge alle gesonderten Strahlen des Phänomens zusammen und spiegelte den Kern des Ganzen in künstlerischer Apotheose zurück. — In diesem Sinne gefaßt, erscheint dann die Kunst als Gipfel der Wissenschaft, sie wird, indem sie die Geheimnisse der Wissenschaft klar erschaut und anmutig umhüllt, im wahren Sinne mystisch oder, wie Goethe sie auch genannt hat: orphisch.

„Nun“, höre ich Dich sagen, „das soll doch nicht auf Landschaftsmalerei übergehen? Du willst doch nicht mystische und orphische Landschaften?“ — Und warum nicht? — Freilich mag ich nicht jene kleinliche, ich möchte sagen abergläubische Mystik, welche irgendein durch Konvention und Tradition gegebenes Symbol in den Kreis der lebendigen Kunst einschwärzen möchte, das ist die Kreuz- und Rosenkranzmystik, welche mindestens ganz in den Kreis des Glaubens, aus dem sie entsprossen und dem sie allein verständlich bleibt, zu verweisen ist, nein! ich meine die Mystik, welche ewig ist wie die Natur selbst,

weil sie nur Natur, „die am lichten Tag geheimnisvolle“ ist, weil sie nichts weiter will als Naturinnigkeit und Gottinnigkeit und eben darum für alle Zeiten und alle Völker verständlich bleiben muß. Was bildet denn Landschaftsmalerei, als die große irdische, uns umgebende Natur? — und was ist erhabener als die Erfassung des geheimnisvollen Lebens dieser Natur? und wird der Künstler, durchdrungen von der Erkenntnis der wunderbaren Wechselwirkungen von Erde und Feuer und Meer und Luft nicht gewaltiger durch seine Darstellung zu uns reden, wird er nicht reiner und freier die Seele des Beschauenden aufschließen, daß auch ihm sich die Ahnung der Geheimnisse des Naturlebens erschließe, daß auch er erkenne, kein unregelmäßiges, leeres Ungefähr bestimme den Zug der Wolken und die Form der Gebirge, die Gestalt der Bäume und die Wogen des Meeres, sondern es lebe in all dem ein hoher Sinn und eine ewige Bedeutung? — denn es sind die Gebilde des Geistes, von dem es heißt:

„So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und webe der Gottheit lebendiges Kleid.“ —

Welche Landschaften lassen in dieser Beziehung nicht sich denken! — Wenn die ältesten naiven Landschaftsmaler entweder an die täglich uns umgebende Natur unbedingt sich hielten und eben durch ihr treues Anschließen an diese ihre Umgebung unbewußt manches Bedeutungsvolle darbildeten oder durch Beziehung auf Geschichte und Mythe der Menschen ihren Bildern höheres Interesse verleihen wollten, so würde dem Maler, dem

die Erkenntnis des Naturlebens aufgegangen wäre, der reinste und erhabenste Stoff von allen Seiten zufließen. Wie redend und mächtig spricht nicht die Geschichte der Gebirge zu uns, wie erhaben stellt sie nicht den Menschen unmittelbar als Göttliches in Beziehung zu Gott, indem sie jede vergängliche Eitelkeit seines irdischen Daseins gleichsam mit einem Male vernichtet, und wie deutlich spricht sich diese Geschichte in gewissen Lagerungen und Bergformen aus, daß selbst dem Nichtwissenden dadurch die Ahnung einer solchen Geschichte aufgehen muß, und es steht nun dem Künstler nicht frei, solche Punkte hervorzuheben und im höheren Sinne historische Landschaften zu geben? — Wie bedeutungsvoll ist nicht die Art der Vegetation für den Charakter der Gegend; und die Geschichte der großen Formationen der Pflanzenwelt uns im schönen und sinnigen Gewande vorzuführen, wäre sicher eine edle Aufgabe der Kunst; denn es gibt ein geheimes Verhältnis unter diesen stillen Geschöpfen, und ein reiches poetisches Leben verbirgt sich in ihren Blättern und Blüten. — Wie unendlich mannigfaltig und zart sind nicht endlich die atmosphärischen Erscheinungen! — Alles, was in des Menschen Brust widerklingt, ein Erhellen und Verfinstern, ein Entwickeln und Auflösen, ein Bilden und Zerstören, alles schwebt in den zarten Gebilden der Wolkenregionen vor unsern Sinnen; und auf die rechte Weise aufgefaßt, durch den Kunstgenius vergeistigt, erregt es wunderbar selbst das Gemüt, an welchem diese Erscheinungen in der Wirklichkeit unbemerkt vorübergleiten. —

Du würdest freilich zuviel verlangen, wenn ich Dir nun schildern sollte, wie im einzelnen ein solches landschaftliches Kunstwerk beschaffen sein sollte, welch besondere Gegenstände gewählt werden, wie die Ausführung in Form und Farbe sein müßte; denn dann müßte ich ja selbst schon der Künstler sein, von dem ich nur erwarte, daß er einst kommen wird; aber kommen wird er sicher! es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder sein, aber es wird in ihnen die Natur, mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen, und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten.

Liegt nun aber auch dieses Ideal späterer landschaftlicher Kunst in fernen Zeiten, so möchte ich doch nicht, daß Du glaubtest, es ließe nicht aus diesen Gedanken schon für das gegenwärtige Studium der Landschaftskunst mancher Nutzen sich ableiten, und darüber muß ich Dir meine Ansichten nächstens noch mitteilen. — Für heute genug! —

Dein Albertus.

LANDSCHAFTSMALEREI

VII.

Du hast wohl recht, lieber Ernst, wenn Du erinnerst, daß ich über die Art landschaftlicher Kunstwerke, von denen ich Dir im vorigen Briefe vorphantasiert habe, mich deutlicher aussprechen möchte, damit man mich nicht etwa so sehr mißverstehe, um zu glauben, daß ich von der Landschaft einen didaktischen Zweck fordern könnte. Auch verlangst Du Beispiele solcher orphischen Landschaften, um mit einem Male allen Mißverständnissen vorzubeugen, und das ist alles recht und gut, aber wenn

es nur nicht ebenso verwünscht schwer wäre, von dem, das da kommen soll, ausführlich Rede und Antwort zu geben; indes da helft ihr Leser euch wie der Kenner in jenem Goetheschen Gedichte, der auf des Künstlers Andrängen um Belehrung und Anweisung zum unmittelbaren Vollbringen auf gut vornehm erwidert: „Da sehen Sie zu!“ — Nun indes, wir wollen einmal zusehen, wie weit wir kommen mit unseren Erläuterungen, und auf alle Weise glaube ich hier schon darum eher auszukommen, weil ich denken kann, wir verstehen uns in der Hauptsache schon, und Du wirst selbst ergänzen, wo Mängel bleiben, Du wirst entgegenkommen, wo ich nicht ausreiche, und wirst im Geiste ausführen, wo ich unvollendet lassen muß. Rechnet doch ja jedes Buch von seiten des Lesers auf ein Entgegenkommen, auf ein, wenigstens im Augenblick, Sich-Hingeben und -Anschließen an die Denkweise des Verfassers, und ist es doch eine ausgemachte Sache, daß ohne diese geistige Annäherung, ja bei völlig widerstrebender Richtung im Aufnehmenden ein Verständigen nie möglich sein werde. Und so will ich denn also in diesem schwierigen Stoffe mit gutem Mute mein Heil versuchen.

Lichtenberg sagt einmal bei Gelegenheit des Unterrichts, es komme beim Unterrichten nicht sowohl darauf an, daß der Unterrichtende sehr ausführlich und vollständig im Lehren sei, als vielmehr darauf, daß er, der Lehrende selbst, den Gegenstand des Unterrichts ausführlich und vollständig inne habe. — Daß nun Lichtenberg darin sehr recht habe, wer möchte das verkennen? denn wer hätte nicht

erfahren, wie aufklärend uns oft wenige Worte werden, wenn sie von einem Manne kommen, der in dem, wovon er spricht, so recht vollkommen zu Hause ist? — Dieses zugegeben und eingesehen, so dürfen wir aber auch weiter gehen und darauf aufmerksam machen, wie dergleichen auf eine gewisse Unmittelbarkeit im Verständnisse der Geister hinweise, vermöge deren der eine schon bei den dürftigsten äußeren Zeichen, ja ohne alle solche die Ahnung erfaßt von dem, was den andern durchdringt. Hier allerdings liegt ein großes Geheimnis, welches für wechselseitige Menschenbildung von höchstem Gewicht ist, wovon indes jetzt die Rede nicht weiter sein kann, und wovon auch überhaupt das Beste sich nicht in Worte bringen läßt. — Sollte denn nun aber, um auf dem obigen fortzubauen, ein Kunstwerk nicht auch in dem Sinne fortwirken, in welchem es zuerst vom Künstler empfunden ist? — und sollte denn, wenn im Künstler von den mächtigen, sich unendlich durchkreuzenden Lebensregungen der Erde, von ihrer Atmosphäre, ihrem Gewässer und ihren lebendigen Einzelwesen eine tiefere Anschauung lebte, dadurch das landschaftliche Kunstwerk nicht einen besonderen Charakter, eine neue eigentümliche Wirkung auf das Gemüt des Betrachtenden erhalten? — Gewiß, Du stimmst mit mir hierin überein und fühlst entschieden, wie hier nicht von Lehrhaftigkeit im gewöhnlichen Sinne die Rede sein kann, sondern daß es dabei auf ein unmittelbares Heraufheben des Betrachtenden in die Sphäre einer höheren Welt- und Erdanschauung ankomme, weshalb ich denn auch glaube, somit dem Zwecke

richtiger Verständnis dessen, was ich eigentlich wollte, schon nähergekommen zu sein.

Sollen nun Beispiele aufgestellt werden, so laß mich hier poetische Schilderungen landschaftlicher Natur dazu wählen, denn die Poesie, wie sie weit früher war als alle Landschaftsmalerei, wie sie geistiger ist als alle Malerei, so gibt sie auch hier die edelsten Vorbilder. — Muster dieser Art aber wird uns namentlich ein Dichter geben, in dem die Aufgabe neuerer Zeit sich gelöst zeigt, durch Kunst zum Wissen geführt zu werden und aus dem Wissen höhere Kunstleistungen wieder sich entwickeln zu lassen.

Von wem aber wäre dies mehr zu sagen als von Goethe und seinen Werken? und namentlich die späteren sind es denn auch, wo sich nicht sowohl gedichtete Landschaften, sondern die tiefsten poetischen Anschauungen gewisser Seiten des großen geheimnisvollen Lebens der Erde vorfinden. Abgesehen von jenem Gedicht über die Wolken, worin die atmosphärischen Erscheinungen in höherer Bedeutung aufgefaßt am Geistesauge vorübergehen, so sind hier vorzüglich die mit gewaltigen Zügen gezeichneten elementarischen Szenen zu rechnen, welche von den Erzengeln im Vorspiel zum Faust geschildert werden, wie denn auch sonst der Faust die Fülle poetischer Naturansichten des Erdenlebens enthält. Immer aber fühlt man in diesen sowie in anderen Schilderungen gleichsam unmittelbar durch: die innige Vertrautheit des Dichters mit der Natur jener Erscheinungen von jeder Seite. Wer nicht das Leben der Gewässer und die Bedeutung der Farben so tief sinnig erkannt und wahrhaft empfunden

hatte, der konnte nicht die unübertroffene Schilderung des Wasserspiegels geben:

„Lockt dich der tiefe Himmel nicht,
Das feuchtverklärte Blau,
Lockt dich dein eigen Angesicht
Nicht her in ew'gen Tau?“

Und so empfindet man immer das ganze geistige Leben des Dichters in seinen Werken durch, wenn diese aus seiner Tiefe hervorgegangen waren. — Wer auch fühlte es, um einen anderen Fall zu nehmen, nicht unmittelbar, wenn Humboldt die Steppengemälde und die Schilderungen der ungeheuren Wasserfälle Amerikas mit Worten uns vor die Seele zeichnet, daß der Erzählende von den vielseitigsten unmittelbaren Anschauungen durchdrungen war? —

Jetzt, da ich Dir nun diese Beispiele noch vorgeführt habe, müßte mich alles trügen oder ich habe mich nun deutlich ausgesprochen über das, was mir als Ideal neuerer Landschaftskunst vorschwebt, aber ich muß nun noch etwas über den Namen dieser Kunst beifügen. Von diesem Standpunkte nämlich betrachtet, kann uns der triviale Name der Landschaft nicht mehr genügen, es liegt hier etwas Handwerksmäßiges, dem mein ganzes Wesen widerstrebt. Ein anderes Wort also wäre zu suchen und einzuführen, und ich schlage hierzu vor: Erdlebenbild, Erdlebenbildkunst. — Mehr wenigstens von dem Ideale, was ich hier aufstellen wollte, liegt gewiß in diesem Worte als in dem der Landschaft.

Indem ich nun aber wieder überlese, was ich ge-

geschrieben habe, fällt mir noch bei, daß aus all dem Vorigen auch wohl ein Mißverständnis anderer Art hervorgehen könnte, dem ich auch sogleich begegnen muß. Es könnte nämlich, was von solchen Erdlebenbildern gesagt ist, auch wohl gedeutet werden, als sollten nun lauter gigantische Szenen im größten Format dargebildet werden, als sollten nur Schilderungen der Alpenwelt, Seestürme, große Gebirgswaldungen, Vulkane und Wasserstürze der Vorwurf solcher Erdlebenbilder sein. — Das aber ist nun meine Meinung keineswegs, und wenn ich auch nicht anstehe zu behaupten, daß jene Szenen, recht gefaßt, das Erhabenste der Erdlebenbildkunst darbieten würden, so ist doch jede, auch die stillste und einfachste Seite des Erdlebens, wenn nur ihr eigentlicher Sinn, die in ihr verborgene göttliche Idee richtig erfaßt ist, ein würdiger und schöner Gegenstand der Kunst. Wie Goethe vom Menschenleben sagt, so könnten wir vom Erdenleben sagen:

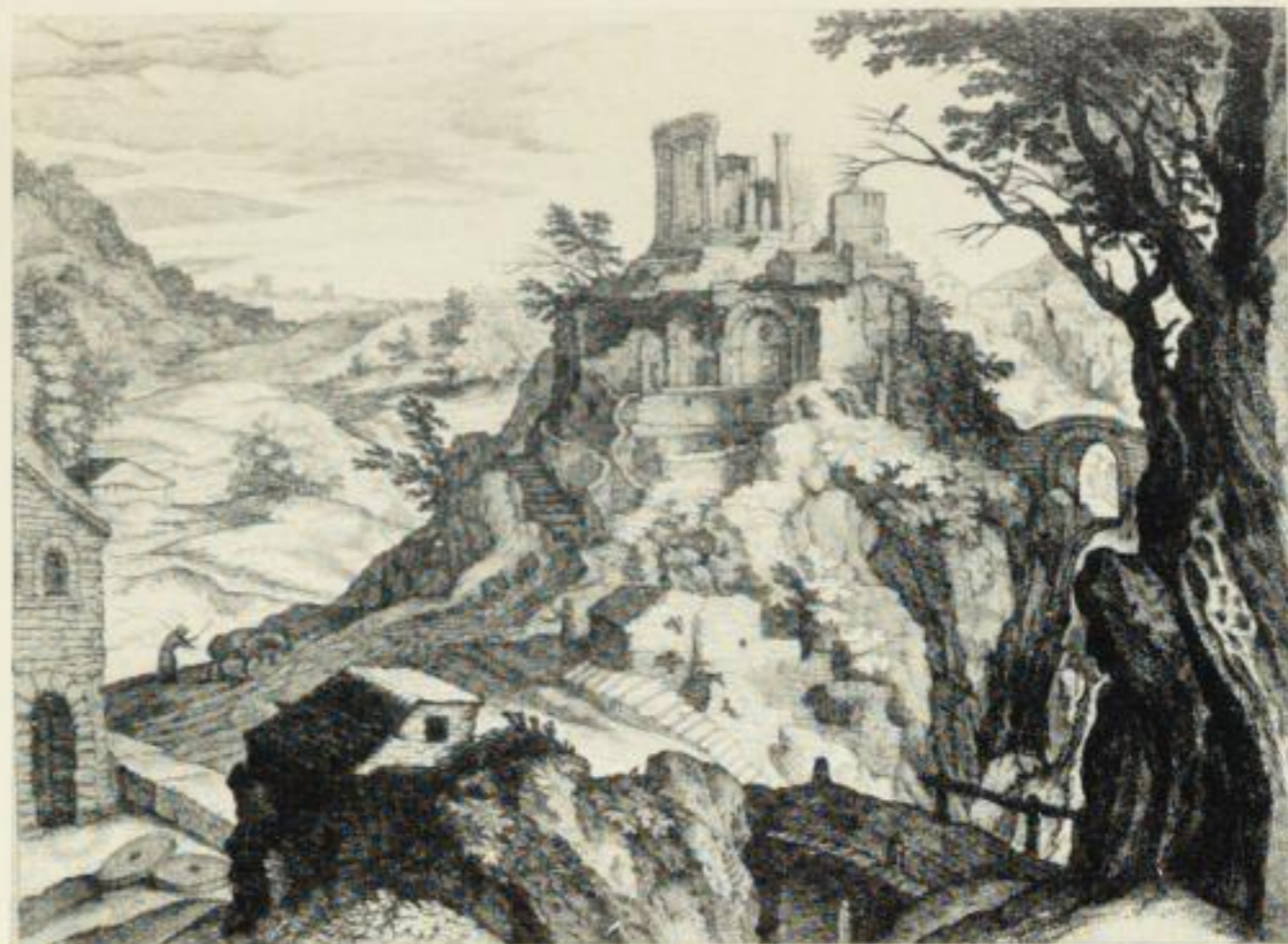
„Greift nur hinein ins volle Menschenleben,
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt;
Und wo ihr's packt, da ist's interessant.“

Der stillste Waldwinkel mit seiner mannigfach treibenden Vegetation, der einfachste Rasenhügel mit seinen zierlichen Pflanzen, vor blaulicher Ferne mit duftig blauem Himmel umwölbt, wird das schönste Erdlebenbild gewähren können, welches, sei es nun in kleinem oder großem Raume ausgeführt, wenn nur mit Seele erfaßt, nichts zu wünschen übrig lassen wird. — Ferner aber soll auch nicht gesagt sein, daß ein Erdlebenbild bloß Gegenstände

reiner, freier Natur, ohne alle Spuren des Menschenlebens aufnehmen solle; der Mensch ist ja das schönste Erzeugnis der Erde, und die Erde ohne den Menschen ist so wenig vollkommen, als der Mensch als Mensch vollkommen gedacht werden kann ohne die Erde. Zeugnisse des Menschheitslebens vervollständigen also erst das Erdenleben und seine künstlerische Darstellung, und somit können Menschen und Menschenwerke gar wohl in einem echten Erdlebenbilde erscheinen, nur daß die Schilderung des Erdlebens vorherrsche, wie es die Einheit eines Kunstwerkes fordert, welches nicht mehrere Aufgaben zugleich erfüllen kann. Allerdings müssen aus letzterem Grunde Menschen und Menschenwerke im Erdlebenbilde als durch die Erdnatur bestimmt erscheinen, und es ist empirisch schon lange anerkannt, daß eben dieses inneren Widerspruchs wegen zum Beispiel ein eben vollendetes scharfkantig und neugefärbtes Gebäude wenig für landschaftliche Bilder paßt, daß Menschengestalten, welche eben das Leben in der Natur bezeichnen (wie etwa Jäger oder Hirten), mehr dahin gehören als homerische Helden usw., was sich denn alles, wenn obige Prämissen recht gefaßt sind, von selbst versteht. Und so wünsche ich denn, daß nun klar ausgesprochen sein möge, welches Ideal mir überhaupt von künftiger Landschafts- oder Erdlebenbildkunst vorschwebte; was hieraus ferner wohl für das Studium dieser Kunst sich entnehmen ließe, muß nun doch noch einem künftigen Briefe vorbehalten bleiben.

Dein Albertus.

*Paul Brill:
Landschaftskomposition
Kupferstich von
Raph. Sadeler*



LANDSCHAFTSMALEREI

VIII.

Man hat wohl öfters die Landschaftsmalerei der Musik verglichen, und ich möchte heute zu dem mancherlei Verwandten, das in Wahrheit zwischen diesen Künsten besteht, noch eine wenig beachtete und doch insonderheit schlagende, ja niederschlagende Gleichung beifügen, und das ist — die gleiche Entheiligung. — Wahrlich, wenn man bedenkt, welche hohe Bedeutung die Musik hat, wie groß, edel und herrschend diese Kunst erscheint, wenn sie würdig herangeführt wird, dann schneidet es

scharf ein, die tausend und aber tausend Entheilungen, die Herabwürdigungen zu den gemeinsten, ja den nichtswürdigsten Zwecken zu gewahren. — Nicht um ein Haar besser jedoch ergeht es der Landschaftsmalerei, und namentlich, wenn wir den hohen Sinn recht ernst erwägen, den diese Kunst als Erdlebenbildkunst in sich trägt, und nun einen Blick werfen auf die tausend und aber tausend Bilderchen, welche als Landschaften kursieren, wenn wir bedenken, wie jeder Stümper, dem Gott keinen Blick und Schick verliehen hat, um zeichnen zu lernen, doch mit guter Zuversicht sich an eine Landschaft wagt, ja wie jede Dame, die eben nicht Lust hat sich überhaupt mit strengerem Zeichnen abzugeben, doch eine Landschaft auf ein Stamm- buchblatt kritzeln oder sticken zu lernen, sich immer noch Talent genug zutraut, so möchte man wohl die Galle sich regen fühlen. — Mir, dem eben wieder einmal eine Menge solcher Landschaftskarikaturen durch das Sehfeld gegangen sind, muß Du es daher schon zugute halten, daß ich diesen Brief mit Grollen anfangen. Indes mag dieser Eingang immer nicht unpassend sein, da ja Betrachtungen über künftiges Studium der Landschaftskunst jetzt an die Reihe kommen sollen, und gerade hier wieder genugsamer Stoff zu hypochondrischen Bemerkungen sich darbieten muß, inwiefern von künftiger Art dieses Studiums nicht füglich die Rede sein kann, ohne daß wir der gegenwärtigen, eben nicht erfreulichen, gedenken.

Man hat neuerlich hier und da als eine der wesentlichsten Ursachen des Verfalls echter Malerkunst

die Akademien angeklagt und mag wohl im ganzen nicht sehr unrecht daran haben, jedoch der Landschaftsmalerei, darf man wohl behaupten, haben sie wenig geschadet, und warum? — sie haben sich nicht um sie gekümmert. — In Wahrheit, dieser Kunstzweig ist auf den Akademien immer höchst stiefväterlich behandelt worden; man schien entweder zu glauben, einem Landschaftsmaler lasse sich eben nicht viel lehren, oder man meinte wohl auch, wenn im Landschaftszeichnen Fehler gemacht würden, die wären eben nicht zu merken (so meint der Totengräber im „Hamlet“: man schicke den verrückten Prinzen nach England, weil man dort die Verrücktheit nicht merken würde, da dort einmal alles närrisch sei), oder dachte, an einem Landschaftsmaler sei überhaupt nicht viel zu verderben, oder endlich, man dachte gar nichts dabei und hielt sich ans Hergebrachte, was auf Akademien und sonst überhaupt öfters vorkommen soll. — Wollte denn also einer für Landschaftskunst sich ausbilden, so war er so ziemlich dem guten Glück und eignem Genius überlassen; gewöhnlich wurde er beizeiten durch schlechte, manierierte Vorlegeblätter zugrunde gerichtet, eine Brille, um durch diese Natur zu sehen und zu malen, wurde ihm aufgesetzt, und er war gemeiniglich stolz, wenn er die fremde Brille nur zeitlebens zu seinem Vorteil benutzen konnte. Kam er ja, und meist gegen den Willen seiner Lehrer dazu, sich an die Natur zu halten, so vergingen ihm die besten Lebensjahre, ehe ein innigeres Verstehen des Naturgeistes ihm aufgehen wollte, und weit entfernt, zum Kern zu gelangen, wurde er

nicht einmal der Schale mächtig. Wenige nur führte ein helleres, geistiges Licht zum echten Lebensquell, und doch, was sie dort Gutes schöpften, wurde dann oft genug wieder verkannt und unbeachtet gelassen, eben weil es von den bequemen Kursivlettern, die man für Wolkenformen, für den sogenannten Baumschlag, für Meereswellen und Berggestalten eingeführt hatte, sich entfernte. — Mit wenig Worten also! was an der gegenwärtigen Art, Landschaftsmalerei zu studieren, vorzüglich auszusetzen wäre, ist einesteils das zeitige Einlernen einer gewissen Manier, und zwar durch stetes Kopieren der landschaftlichen Zeichnungen und Gemälde anderer Künstler, andernteils die mangelhafte und unzulängliche Art, die Natur selbst zu betrachten, zu fassen. Durch das erstere erhielten wir eben die schwächlichen Abbilder wahrer Kunstwerke, welche zu diesen wie angeputzte Puppen zu lebendigen Menschen sich verhalten und anstatt aus urgeistigen Gemütern, von dem Naturgeiste befruchtet, geboren zu sein, aus unnatürlicher Verbindung zwischen der Form eines einzelnen gegebenen Kunstwerks und einer menschlichen Seele hervorgingen; und hier scheint eine Hauptwurzel alles Übels moderner Landschaftsmalerei zu liegen, denn von hier aus sind die Tausende von Bildern entstanden, die immer nur wieder an Bilder und niemals an die eigentliche Natur erinnern. — Nahe mit diesem erstern zusammenhängend ist aber das zweite; denn wer sich gewöhnt, die Natur nur durch fremde Gläser zu betrachten, dem wird sie nie in ihrem eigensten Gewande erscheinen, und am wenigsten wird sie

ihm den Schleier lüften, daß er eindringe in ihre Geheimnisse. Daß es aber keine leichte Aufgabe sei, die Natur ihrem eignen Sinne nach zu erfassen, und daß von jeher eben dem Genius nur es gelungen sei, die am lichten Tag Geheimnisvolle recht innig gewahr zu werden, wer wüßte das nicht, und wem würde es nicht hiermit klar, daß nun und nimmermehr das Beste hierin sich lehren lassen könne. — Und doch, wenn nun vom Lehren, vom Studium im Naturerkennen die Rede ist, so ist nur ein Weg offen, auf dem auch der minder reich Begabte, auch der, dem nicht die höchste Fülle eigentümlicher Produktivität zuteil ward, den jedoch nicht minder innige Liebe zur Natur und Sehnsucht, sie künstlerisch zu erfassen, durchdringt, zu ihrem Urquell aufsteigen kann, und dieser Weg heißt — Wissenschaft. Hiermit aber habe ich den Grundton angeschlagen, der mich führen soll, wenn ich Dir, lieber Ernst, im folgenden meine Gedanken darüber vorlege: wie denn eigentlich das Studium der Erdlebenbildkunst am richtigsten zu leiten sei? — Ich werde dabei immer scharf im Auge behalten das, was sich überhaupt lehren läßt, das, wodurch im Volke reinerer Geschmack für das Rechte und Wahre in der Kunst gefördert werden kann, das, wodurch selbst die Entwicklung des Genius begünstigt werden muß, und das, wodurch auch der weniger von der Natur Begünstigte zu einem treulichen und tüchtigen Nachbilden landschaftlicher Natur geführt werden könne. — Wie aber alle bildende Kunst äußerlich bedingt wird durch zwei Organe, durch Auge und durch Hand, innerlich aber

vom Eingeborenwerden göttlicher Ideen in ein reines Gemüt ihr eigentliches Leben empfängt, so kann auch alle Anleitung, aller Unterricht in der äußern Kunstübung nur in Entwicklung von Fertigkeiten von Auge und Hand ihr Ziel setzen; dahingegen Anregung zur Reinigung und Veredlung des innersten Seelenlebens, welches wie das Tun des ganzen Menschen, so auch den Kern seiner künstlerischen Wirksamkeit erheben und veredeln wird, Gegenstand eines andern Bestrebens als des Kunstunterrichts sein muß. — Das letztere, was sich auf die Erziehung des ganzen Menschen zur Gottinnigkeit, sittlichen und geistigen Schönheit bezieht, ist jedoch ein zu hoher und weiter Gegenstand, als daß wir ihn hier so gleichsam im Vorbeigehen berühren dürften, eignet sich auch, für mich wenigstens, besser zum Gegenstand stillen Nachdenkens als schriftlicher, weitläufiger Erörterungen; das Äußerliche hingegen, das, was Kunstbildung zunächst durch Aug' und Hand bedingt, das wollen wir hier zusammen näher betrachten, denn dies ist es allein, was in der Kunst Gegenstand der Belehrung und des Unterrichts werden kann.

Erschlossen werden soll also das Auge, daß es das wundervolle, eigenste Leben der Natur wahrnehme; geübt werden soll die Hand, daß sie fähig sei, den Willen der Seele schnell, leicht und schön zu vollziehen; das ist es, was einziger Zweck der Belehrung in aller bildenden Kunst sein kann, und so laß uns denn betrachten: wie dieser Endzweck auf das sicherste und vollkommenste zu erreichen sei.

Das erste und wesentlichste aber ist ohne Zweifel

die Bildung des Auges zur Wahrnehmung der Natur in ihrem eigentümlichen, göttlichen Leben und ihren Gestaltungen, denn, wo das Auge recht klar und rein auffaßt, da wird die Hand nachgezogen und in ihrer Fertigkeit entwickelt, sie kann nicht anders. — Auf zweifache Weise aber soll das Auge die Natur recht erfassen, einmal soll es die Formen der Naturdinge nicht als ein willkürliches, unbestimmtes, gesetzloses und deshalb sinnloses, sondern als ein durch göttliches Urleben bestimmtes, ewig gesetzmäßiges und höchst sinnvolles auffassen lernen; ein anderes Mal aber soll es zugleich die Verschiedenheit der Substanz in den Naturdingen gewahr werden, den Unterschied merken, den eine und dieselbe Form, wenn sie von verschiedenen Substanzen erfüllt wird, in ihrer Gesamterscheinung darbietet, und die Verbindung, die Beziehung gewahr werden, welche zwischen den einzelnen Substanzverschiedenheiten und gewissen Formen besteht. — Beides ist nicht leicht, für beides wird der Sinn nur nach und nach eröffnet, und eine Bestrebung zu immer höherer Steigerung eines solchen Auffassens muß den Künstler durch sein ganzes Leben begleiten.

Dem rohern Sinne nämlich erscheint in der Naturbetrachtung nur zu vieles als willkürlich, als zufällig, als gesetzlos, denn er ist selbst noch außer dem Gesetz und eben darum um so befangener. Ihm ist es bedeutungslos, ob ein Gebirge nun gerade mit dieser oder jener Art der Linien sich umschreibt, ihm ist es gleichgültig, ob eine Wolke so oder so zieht, eine Welle in dieser oder jener Linie sich er-

hebt, ihm gilt es einerlei, ob ein Baum gerade so oder so gewachsen sei, ja er wird wohl kaum den Unterschied, den verschiedene Baumformen im ganzen darbieten, als etwas Notwendiges gewahr. Dergleichen Rohigkeit begleitet dann wohl den Künstler sein ganzes Leben hindurch, wenn nicht eine kräftig und schön aufstrebende Seele ihn dagegen schützt oder eingreifende Wissenschaft ihn erweckt. Daher die Gleichgültigkeit, um nicht zu sagen Gewissenlosigkeit, mit welcher so viele Landschaftsmaler in ihren Darstellungen verfahren; sie haben keinen Begriff davon, wie unheilig, wie nichtswürdig sie die Natur behandeln, denn die Ahnung des göttlichen Lebens in der Natur ist ihnen nicht aufgegangen, ja mit wachsender Routine und sonstiger Kräftigkeit des Menschen verbunden, steigt diese Mißachtung zur wahren Frechheit, davon oft bei gerühmten Künstlern die auffallendsten Beispiele sich finden. Oder gehörte es etwa nicht hierher, wenn Kaspar Poussin in manchen ganz heitern Bildern den Meereshorizont darstellt und im Vordergrund Flüsse zeigt, welche Wasserfälle bilden, und zwar so, daß das Wasser unter die Meeresebene hinabstürzt, als flösse das Meer in die Flüsse herein und stürzte, man weiß nicht in welchen Abgrund, wenn andere den Himmel mit allen Farben schmücken, die er nach Sonnenuntergang zeigt, und im Vordergrund den hellsten Sonnenschein malen, wenn noch andere, bei Darstellung wirklicher Gegenden, Gebirgslinien so verändern, daß von den eigentümlichen charaktervollen Formen kaum eine Spur mehr bleibt, und alles das nicht aus höhern

Kunstzwecken, denn der freie menschliche Geist kann auch ein Märchen zur höhern Kunstwahrheit mit innerer Notwendigkeit gestalten, nein, so daß man eine gewisse Liederlichkeit, eine Mißachtung des Bedeutungsvollen, des Übereinstimmenden der Natur empfindet.

Daß man nun ein jugendliches Gemüt nicht besser gegen diese Rohigkeit schützen könne als durch geistreiche und lebendige Hinweisung auf das hohe Gesetzmäßige, welches äußere Formen der Naturdinge bestimmt, ist sicher keine Frage. Hingeführt werde demnach der junge Landschaftsmaler auf Beachtung des Zusammenhanges, welcher notwendigerweise gewisse Gebirgsformen mit der innern Struktur ihrer Massen in Übereinstimmung setzt, und auf die Notwendigkeit, mit der wieder diese innere Struktur aus der Geschichte dieser Gebirge folgt, ferner auf die Notwendigkeit einer gewissen Vegetation für gewisse Standorte, auf den innern, durchaus regelmäßigen und gesetzmäßigen Bau des Vegetabilis, auf die Umstände, welche die Entwicklung der Pflanze, des Baumes, des Strauches bald so bald so modifizieren, auf die verschiedene Natur und die verschiedene Bewegung der Gewässer, aufgeklärt werde er über die eigentümlichen Gesetze der atmosphärischen Erscheinungen, die verschiedenartige Natur der Wolken, ihre Bildung und Auflösung, wie ihre Bewegung. Sind ihm aber so die tiefern Elemente der Erde, des Wassers, der Luft, wie sie die Grundlage der verschiedenen Erscheinungen des Erdlebens bilden, zugänglicher geworden, so mögen nun insbesondere die Lebenswir-

kungen des vierten und geistigsten Elementes, des Feuers, des Lichts, durch dessen Spannung er ja überhaupt allein zu sehen und zu bilden vermag, ihm erläutert werden; die Gesetze des Sehens, die verschiedenen Brechungen und Spiegelungen des Lichtes, die Entstehung der Farbe, die geheimnisvollen Gegensätze und Beziehungen der Farbe mögen ihm angedeutet werden, und so, wenn auch seine ganze Richtung kein erschöpfendes Eingehen in diese Mystereien gestattet, werde ihm wenigstens die Ahnung von dem Bedeutungsvollen der verschiedenen Seiten des Erdlebens, die er nachzubilden unternimmt, damit er ein solches Nachbilden bei aller Freudigkeit und Heiterkeit nicht unternehme ohne Ehrfurcht, ja, nicht ohne Andacht.

Es ist mir ganz außer Zweifel, lieber Ernst, wenn ein Künstler auf diese Weise zeichnet, so kann er nicht schlecht zeichnen. Ich habe davon die auffallendsten Beispiele gesehen; so sind mir Zeichnungen vorgekommen von Gebirgen, gezeichnet von Geognosten, welche, ohne irgend Künstler zu sein, die Notwendigkeit der Nachbildung einer gewissen merkwürdigen Gebirgsform empfanden, und diese Zeichnungen hatten so viel inneres Leben, so viel Charakteristisches, daß man einige technische Unbehilflichkeit gar nicht achtete und sie bei weitem vorziehen mußte andern ähnlichen Zeichnungen, von sehr routinierten Künstlern gegeben, aber ohne Ahnung von der eigentlichen Natur des dargestellten Gegenstandes, weshalb denn oft der bestimmter Empfindende eine Zeichnung der letztern Art ebensogut ihrer Behandlung nach für Darstellung eines

Schwammes als für Darstellung eines Gebirges hätte nehmen können. Ebenso ist es mit den von Wissen- den gegebenen Zeichnungen von Pflanzen und Tieren. — Ich weiß übrigens wohl, daß es auch unter Künstlern von jeher so fromme und treue Gemüter gegeben hat, daß ihnen, ihrem innersten Wesen nach, schon alles Nachzubildende so wichtig und heilig erschien, daß nichts übergangen, nichts naturwidrig und liederlich behandelt werden konnte; allein auch diesen werden dergleichen Belehrungen, wenn auch weniger notwendig, doch immer von Nutzen sein, denn der beste Wille hilft hier oft nicht, man muß wissen und erfahren; und erhalten wir die Resultate tüchtiger Forschungen und langer Erfahrungen, so werden wir, da wir ein Unendliches vor uns haben, uns immer gefördert empfinden.

Nur eins kann ich nicht umhin hierbei über die Art der Mitteilung solcher Belehrungen anzufügen, obwohl es für Dich kaum einer Erörterung hierüber noch bedarf, da Du schon empfunden hast, was ich meinte, wenn ich sagte: daß diese Mitteilungen geistreich und lebendig sein möchten. — Es gibt nämlich ein totes Wissen, ein Wissen des Buchstabens und nicht des Lebens, dies ist Mehltau für die Künstlernatur; damit verschone man sie auf alle Weise! — Frei und in freier Natur müßte der junge Künstler auf die Stufen des Heiligtums der Isis geleitet werden, von dem Erfahrenen, dem Eingeweihten müßte er in klaren, ruhigen Stunden selbst aufgeklärt werden, und dann werden solchen Erkenntnissen die schönsten Früchte entspringen.

Es ist in Wahrheit merkwürdig, daß bei dem bisherigen Unterricht in Landschaftsmalerei man die Notwendigkeit eines solchen naturwissenschaftlichen Teiles so ganz übersehen konnte, da man in anderen Zweigen bildender Kunst die Unerläßlichkeit des Zuziehens naturwissenschaftlicher Studien so bald einsah und zum Beispiel für die Darstellung menschlicher Gestalt recht gut gewahr wurde, wie große Aufklärung man von dem Studium des Gliedbaues menschlicher Gestalt, Beachtung ihrer Knochen- und Muskelbildung usw. für das richtige Auffassen und Wiederhervorbringen des Typus einer reinmenschlichen Form erwarten dürfe.

Soweit denn meine Betrachtungen über die Art und Weise, wie im allgemeinen die Bildung des Auges für richtige Naturerkenntnis im jungen Künstler von außen her wahrhaft gefördert werden könne. Laß mich aber hieran noch zwei Bemerkungen anreihen, wovon die eine sich beziehen soll auf Bildung des Künstlersinnes für schöne Form insbesondere, die andere auf Bildung des Geschmacks im Volke für Anerkennung und Verständnis wahrhaft tüchtiger Leistungen im Fache der Erdlebenbildkunst.

Was das erstere betrifft, so haben wir uns früher schon über den Begriff des Schönen dahin verständigt, als schön das alles anzuerkennen, was immer göttliches Wesen in Naturdingen rein ausspreche, oder mit anderen Worten, alles, worin Natur ihrem eigensten Wesen gemäß und ungetrübt sich offenbart. Wie nun aber die Alten mit Recht sagten, daß diejenige Handlung tugendhaft sei, welche von dem

Tugendhaften geübt werde, so müssen wir auch sagen: daß diejenige Form, diejenige Linie schön sei, welche an einem durchaus schönen Naturwesen wahrgenommen wird, und so wie keine Handlung an und für sich tugendhaft ist, so kann es keine an und für sich schöne Linie geben, sie wird es nur durch den Körper, den sie umschließt (weshalb nicht leicht eine unglücklichere Idee erfaßt worden ist als die Hogarths von der Wellenlinie als alleiniger Schönheitslinie).* — Lernt nun also der Künstler die Schönheit der Natur überhaupt fassen, so kann ihm allerdings, wie sich diese Schönheit in einzelnen Verhältnissen der Linien und in Größenverhältnissen ausspricht, nicht entgehen, dessenungeachtet werden besondere Hinweise auch in dieser Hinsicht anfangs nie überflüssig sein.

Beachten wir nämlich die einzelnen Naturdinge im Erdleben, wie sie sich uns darbieten, so gewahren wir bald, daß eben, indem eines das andere stört, Abweichungen von dem eigenen Wesen und somit Unschönheiten nur in zu reichem Maße gesetzt sind. Es gilt hier sonach eine feine Unterscheidung der Formen, wo die Natur ihrem eigensten Willen und Wesen gemäß, klar und deutlich und also schön sich ausspricht, und denen, wo sie von ihrem Wesen abgewendet, verkümmert, gestört, unschön erscheint; eine Unterscheidung, die wahrlich nicht so leicht ist, als es flüchtigem Urteil erscheint, die einen gar

* William Hogarth, Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen. Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius. Berlin und Potsdam 1754. Anm. d. Herausgebers.

feinen Takt für ein Zuviel und Zuwenig voraussetzt, und die nur in einem rein- und zarterhaltenen Gemüt und bei innigem Durchdrungensein von der, jedem Dinge eigentümlichen organischen Form, ja von dem schönen, die ganze Natur durchdringenden und erhaltenden Gleichgewichte im vollen Umfange möglich ist. Das Wahrnehmen solcher eigentlich- und reinschöner Formen und ihre Unterscheidung von minder schönen, ja unschönen Formen wird übrigens natürlicherweise um so schwieriger, je zusammengesetzter, je weitschichtiger das aufzufassende Ganze ist, und wird um so leichter, je beschränkter die beobachtete Naturerscheinung.

Der junge Künstler wäre hier vom Leichten zum Schweren am sichersten zu führen. Ist ihm an einer einzelnen, frei und kräftig entwickelten Pflanze die Schönheit der Linien ihres Gesamtrisses, das zarte Gleichgewicht in der Verbreitung ihrer Stengel, die so mannigfaltigen als zierlichen Formen im Adergewebe wie im Umfange ihrer Blätter, durch das überall bemerkbare Gesetzmäßige und das in seiner Strenge doch anmutig Verschleierte ihrer Bildung deutlich geworden, ist sein Blick dann geübt worden in der Erkenntnis schöner Formen an größeren Gebilden, in Sträuchern, in Bäumen, in Baumgruppen, in Steinen, Erdmassen, Flußlinien usw., so wird auch in den größten Umsichten, in den Zügen großer Gebirge, in Wolkenzügen und Meereswogen, und worin sonst immer sich Erdleben aussprechen mag, das eigentlich bezeichnende Charakteristische und somit Schöne sich ihm enthüllen, er wird das diese Natur bezeichnende Schöne

mit sicherem Auge herauszufühlen und nachzubilden vermögend sein. — Es wird aber eine solche Entwicklung des Auges keineswegs allein in unmittelbarer Naturnachbildung ihn unterstützen, obwohl schon hierin die Früchte solcher Ausbildung auf das lebendigste hervortreiben werden (da das, was man Zeichnen im höheren Sinne nennen kann, nur bei solcher innerer Entwicklung möglich ist), sondern es wird zugleich das schöne Ebenmaß, welches die frei und rein ihrem göttlichen Wesen gemäß entwickelte Natur durchdringt, sich seinem Geiste dergestalt aneignen, daß dann, wenn er nun frei seinem inneren Triebe nach Kunstwerke bildet, in diesem nicht nur in den einzelnen dargestellten Dingen der Typus der Natur leben wird, sondern daß das gesamte Werk in seinem inneren Gleichgewicht, in dem schönen Ebenmaß seiner Teile, in der reinen und edlen Zeichnung des Ganzen, den Typus eines aus göttlichem Willen hervorgegangenen, geistig lebendigen Gliedbaues darstellen muß. Was zweitens die Bildung des Sinnes im Volke für echte landschaftliche Darstellung betrifft, so magst Du mir vielleicht alles, was ich darüber sagen könnte, als Träumereien zurückweisen, da Ausführung solcher Gedanken wohl gerade am wenigsten zu hoffen steht; indes es werden wohl nicht die einzigen Träumereien in diesen Briefen sein, und da magst Du's denn zu den übrigen legen. — In Wahrheit aber steht es neuerlich um diesen Kunstzweig nicht nur in mancher Hinsicht schlecht von innen, sondern auch schlecht von außen; das heißt, sie findet als echte Kunst wenig Widerklang unter den

Jacob van Ruijsdael: Judenfriedhof



Menschen. Prospekte, bunte Kupferchen von bekannten Gegenden, deren Wert mit dem von Werktagsporträten auf einer Stufe steht, und die sich gleich diesen auf den Egoismus der Menge beziehen, diese sind willkommen, für anderes will sich aber niemand viel bemühen. — Denkt man nun über den Grund dieser Mißachtung nach, so ergibt sich bald, daß er eben darin liege, daß die landschaftliche Natur selbst den Menschen zu fremd ist, sie beachten den Himmel gewöhnlich nur insoweit, um das Wetter zu ermessen, um zu sehen, ob es zu einer Lustfahrt, zu einer Reise passe oder nicht, bei einem Baume denken sie an den Schatten, den er zu einem Gelag verleihen könne, bei einer Wiese an das gute Heu, oder daß das schöne Grün die Augen stärke; aber das innere psychische Leben aller dieser Dinge, wie es menschlichen Zuständen entspricht, kurz das Poetische dieser Erscheinungen, das ist ihnen bei weitem zum größten Teile ein Buch mit sieben Siegeln. Warum aber macht man denn Menschen so wenig auf die Fülle dieses Naturlebens aufmerksam? — Es fehlt wirklich meistens nur an Anregung; die Trägheit ist's, die diesen Erkenntnissen wie so vielem Guten im Wege steht; ich habe oft gesehen, wie bald Menschen, nur eben mit gesunden Sinnen ausgerüstet, im Umgange mit tüchtigen Künstlern oder im Verkehr mit Naturforschern, welche lebendig und geistreich ihr Wissen mitzutheilen wußten, ihre Augen öffneten, die Schönheit der einzelnen Naturformen unterscheiden lernten und den inneren Sinn dieser Dinge nach und nach mit inniger Freude gewahr wurden.

Woher sollen insgesamt die Menschen solche Erkenntnisse, solche Anregungen schöpfen? — Bücher, die zu dergleichen führten, kenne ich wenige, und in diesen wenigen ist gewöhnlich nur Schilderung einer gewissen Natur (wie zum Beispiel in den trefflichen Ansichten von Humboldt) der Zweck des Verfassers! — Es wäre also einesteils wohl ein Buch zu wünschen, worin, frei von den Fesseln der Schule, mit griechischer Einfachheit und auf eine rein menschliche Weise die mancherlei Seiten des Erdenlebens dem Leser erschlossen würden, wo er Hand in Hand mit Wissenschaft und Kunst und doch von keiner lehrhaftig belästigt, vielmehr als im Gespräche mit lieben Freundinnen sich umzusehen angeregt fände auf dem Wege, den so viele wie das beladene Tier zur Mühle, ohne die Augen von ihren Schrittsteinen zu erheben, zurücklegen. — Möge so etwas bald entstehen! — Andernteils aber würde auch schon die naturwissenschaftliche Bildung der Künstler nicht ohne Einfluß auf das Volk bleiben, jeder würde nicht umhin können, in seinem Kreise weiter zu wirken, so würden sich Erkenntnisse des Besseren lebendig und fast unmerklich von Mund zu Ohr fortpflanzen; ja wie hierbei einerseits die Künstler das Volk förderten, so würden sie auch hinwiederum sich selbst durch regere Teilnahme vom Volke gefördert finden. Daß aber von den Künstlern die höhere Entwicklung ihrer Kunst zunächst ausgehen müsse, ist an sich klar, denn Kunst, wie sie nur durch die Künstler fällt, so kann sie auch wesentlich nur ihnen ihre Erhebung verdanken. Und so sei es dann genug der Betrachtungen über

die Art und Weise, wie das Auge für reine Auffassung landschaftlicher Natur zu bilden; was über die Bildung der Hand ich noch beizufügen habe, wird sich mit wenigerem sagen lassen. — Zuerst was ich unter Bildung der Hand verstehe! — Ich meine aber, die Hand des Malers sei dann ausgebildet und fest, wenn sie den Willen der Seele zur Darstellung des im äußeren oder inneren Auge sich spiegelnden Gegenstandes leicht und sicher vollbringt. —

Alle Organe aber, welche nicht bloß in sich selbst oder in anderen Organen den Zweck ihres Daseins finden, erhalten die Fertigkeit, einem von der Seele frei gewählten, ihnen an und für sich fremden Zwecke mit vollkommener Sicherheit zu entsprechen, nur durch Übung. Übung der Hand also in reiner Darbildung der Linien und ihrer Verhältnisse, Übung der Hand in reiner Deckung der Flächen durch Schatten oder Färbung, das ist es, worauf es hier immer zunächst ankommen wird. Bei dieser Übung wird sich dann wieder das Auge im Messen und Vergleichen üben, und seine größere Fertigkeit wird wieder die Wirksamkeit der Hand fördern und entwickeln.

Wie nun das alles im einzelnen zu leiten sei, womit man anzufangen, auf welche Weise vom Leichterem zum Schwereren zu steigen sei, darüber habe ich mir zwar mancherlei gedacht, indes teils läßt sich hierüber nicht ganz im allgemeinen bestimmen, da die verschiedene Natur und Anlage des Lernenden beachtet werden muß, teils will ich Dir auch nicht zumuten, daß Du allen weitläufigen Erörterungen, die hierüber zu geben wären, Schritt für Schritt

folgen sollst. Eins kann ich nicht umhin hier bestimmter hervorzuheben, nämlich meine Überzeugung davon, daß die erste und wirksamste Übung der Hand, gleichsam die Logik des Zeichnens, das vielfältige und sorgsame freie Nachbilden und Selbstkonstruieren geometrischer Grundformen sei. Ich wüßte nichts, was das Auge so schärfte, so von Haus aus den Vortrag gegen eine gewisse Liederlichkeit wahrte, als die Beschäftigung mit diesen reinen Formen und Verhältnissen. 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. — Ist dann die Hand in Nachbildung solcher strengen Formen einigermaßen sicher geworden, ist ferner dem Schüler die Abänderung solcher Gestalten, je nachdem sie in einer oder der anderen Richtung erscheinen (Perspektive), und sind ihm die Wirkungen des Lichtes hinlänglich bekannt geworden, kurz, hat er deutlich die Mittel begriffen und in ihrem Gebrauche sich geübt, durch welche er überhaupt die Darstellung von Körpern auf einer Fläche erreichen kann, dann sind die Vorübungen abgeschlossen, und der Schüler kann nun zur Nachbildung des Lebendigen geführt werden. Für den Nachbildner der Erscheinungen des Erdlebens eröffnet sich nun das weiteste Feld, wo nur unablässige Übung ihn weiter fördern kann, denn von den verschiedensten Gebilden soll er sich nach und nach den wahrhaften

Typus einprägen, daß die Züge gerade dieser Gestaltungen gleichsam wie von selbst in seinen Werken wieder ausgeprägt werden, daß die Gestalten, welche seine eigene Phantasie hervorruft, doch im Gewande reiner, schöner Naturwahrheit erscheinen, daß er imstande sei, somit seinen Ideen das Bürgerrecht in der Wirklichkeit zu erringen. — Die Sprache der Natur soll also der Künstler reden lernen, und der Hörsaal, wo ein solcher Unterricht von ihm empfangen werden kann, ist nur die freie Natur selbst; Wald und Feld und Meer, Gebirg und Fluß und Tal, deren Formen und Farben er nun unablässig, ja lebenslänglich studieren soll, wo des Lernens und Übens kein Ende sein kann, und wo wir sagen dürfen, wie im Divan steht:

„Daß Du nicht enden kannst,
Das macht Dich groß!“

Ist nun aber die Seele durchdrungen von dem inneren 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 und durch und durch ein geheiligtes, freudiges Gefäß, den Lichtstrahl von oben aufzunehmen, dann werden Bilder vom Erdenleben einer neueren höheren Art, welche den Beschauer selbst zu höherer Naturbetrachtung heraufheben, und welche mystisch, orphisch in diesem Sinne zu nennen sind, entstehen müssen, und die Erdenlebenbildkunst wird ihren Gipfel erreicht haben.

LANDSCHAFTSMALEREI

IX.

Es sind nun wieder die langen Abende des Vorwinters herangerückt, wieder breitet die zeitig angezündete Lampe bei behaglicher Erwärmung des Zimmers ihr ruhiges Licht über mein Pult, und ich überdenke eben, daß nun schon neun volle Jahre verflossen sind, seit ich Dir, lieber Ernst, an einem ähnlichen Abende zuerst von meinen Gedanken über Landschaftsmalerei Rechenschaft zu geben suchte. Es kommt mir dabei ordentlich vor, als sei heute nun eben der Zyklus dieser Betrachtungen zu sei-

nem Anfangspunkte zurückgekehrt, und als wäre es recht und billig, jetzt für diesmal diese Reihe abzuschließen. — In Wahrheit ist ja auch fast alles unter uns zur Sprache gekommen, was vom Wesen und eigentlichen Ziel dieser Kunst, ihrer mannigfaltigen Behandlungsweise und ihrer bisherigen wie künftigen Entwicklung mich vorzugsweise beschäftigt hatte. — Mag denn auch hier wie überall der Geist ins Ungemessene fortbauen können und wirklich fortbauen, ebenso wie es nötig ist, im Leben mitunter gewisse Perioden zusammenzufassen, abzuschließen und als ein Ganzes nun für abgetan zu erklären, damit ein neues Leben um so freudiger angefangen werde, so müssen auch Reihen von Vorstellungen und Untersuchungen mitunter zu einem Abschluß gelangen, nicht als ob sie nun überhaupt beendet und erschöpft wären, sondern um dann immer neuer und oft um desto schönerer Geistesregung Raum zu geben.

Eins ist jedoch übrig, um welches dieser Gedanken-
zug sich wohl hätte verbreiten sollen, da es ja eigentlich der lebendige Mittelpunkt dieses ganzen Kreises genannt werden muß, das ist das Leben des Künstlers selbst, sein Verhältnis zur Welt, zu Menschen. —

Mannigfaltiges Zusammentreffen mit Landschaftsmalern, wie stilles Nachsinnen über das innere Geheimnis der Erdlebenbildkunst hat mir freilich auch über Stellung eines solchen Künstlers, über seine Freuden und Leiden, sein Erkannt- und Verkanntwerden verschiedene Gedanken aufgeregt, indes kam mir das alles immer so fragmentarisch vor, daß ich bisher es kaum aufzeichnen mochte, jetzt aber,

da ich den Zyklus dieser Betrachtungen für eine Zeit abzuschließen gedenke, sei auch hierüber Dir nicht vorenthalten, was mir als das wahrhaftigste erschienen ist.

Unmutig sagte mir einst ein Maler: „Uns braucht die Welt jetzt nicht mehr, die Kunst als solche ist weder politisch, statistisch noch merkantilisch, sie ist nicht einmal comfortable, sie will Hingebung, Ernst, stille Beschaulichkeit, wenn sie ihre Tiefen aufschließen soll, dazu hat niemand Zeit; die Welt betrachtet uns nur als Diener des Luxus, und selbst als solche werden wir durch Theater, elegante Tapeten und Kupferstiche entbehrlich, unsere Zeit ist vorüber!“ — Der Mann mochte in seinem Sinne nicht unrecht haben, und es ist wohl nicht zu leugnen, daß der Künstler, dem es rechter Ernst ist, in Anschauung des großen geheimnisvollen Erdlebens sich zu versenken und diese Anschauungen künstlerisch wieder darzubilden, daß dieser gleich jedem, der sich mit höhern, dem Volke nicht zugänglichen Dingen beschäftigt, gewissermaßen sich absondert von der Welt, daß er auf Förderung in der Welt, auf irdische Ehren und Güter zunächst Verzicht leisten müsse, ja daß er sich die wenigen, die ihn verstehen, die ihm in seinen Werken sollen nachempfinden können, gleichsam selbst heranbilden müsse. Nur aber sollte nicht gesagt werden, die Zeit echter Kunst, echter Künstler sei deshalb vorüber, weil der Weltlauf sie unbeachtet zu lassen scheint; für echte Kunst kann ja schon darum die Zeit nie vorüber sein, weil sie selbst über aller Zeit, weil sie ewig ist. —

„Wer wird von der Welt verlangen,
 Was sie selbst vermißt und träumet!
 Ihr Bemüh'n ist guter Wille,
 Hinket nach dem raschen Leben,
 Und das was Du heute brauchtest,
 Möchte sie dir morgen geben.“

Wohl aber geht mit unwiderleglicher Wahrheit daraus hervor: Entsagung habe der Künstler zu üben, dem Landschaftskunst im höhern Sinne am Herzen liegt, der, indem er sich unbekümmert hält um alles, was die unerzogene große Mehrheit der Menschen will, nur vom Hinstreben nach göttlichen Ideen bewegt wird, dessen Reich, indem er eben die Welt als Natur mit liebevollen Blicken anschaut, doch nicht von dieser Welt sein kann. —

„Aber wie soll denn der Ärmste auf solche Weise leben, wie soll er haben, wovon ihm Obdach, Nahrung, Kleidung, Ruhe, mit einem Worte das Wohlhaben werde, aus welchem freie Geistestätigkeit heiter erblühen kann?“ — möchte ein Besorglicher gutmeinend fragen. — Nun wir meinen, damit gleiche es sich auf solche Weise aus: Zuvörderst wird der Anspruch an irdische Güter, das Bedürfnis derselben desto geringer sein, je höher die Richtung des Künstlers. Er ist

„Freigesinnt, sich selbst beschränkend,
 Immerfort das Nächste denkend,
 Tätig treu in jedem Kreise,
 Still beharrlich jeder Weise,
 Nicht vom Weg, dem geraden, weichend
 Und zuletzt das Ziel erreichend.“

Mag er so einfach und entsagend auf reinem, freiem Geisteswege nur eine Zeitlang seiner Zeit vorausschreiten, er wird nicht immer unerkannt bleiben, die Bessern werden ihn auszufinden wissen, sie werden ihm da das Leben erleichtern, wo er Erleichterung nur von andern erwarten kann. — Und doch nicht allein auf diese Weise kann für den Künstler als Bürger dieser Welt gesorgt sein, noch eine andere Weise muß ich hier berühren als einen Gegenstand, der einer sehr weiten Ausdehnung, und zwar nicht auf Kunst allein, fähig wäre. — Der nun aller irdischen Sorgen enthobene Jean Paul sagt in seinem letzten Werke: „Es kann sein — denn ich will's nicht ableugnen, da doch nach meiner letzten Abfahrt meine Briefe im Druck erscheinen, — daß ich darin Jünglingen und Dichterlingen den Rat gegeben, etwas zu lernen; nämlich, so gut nach den Gesetzen der Großsultan außer dem Regieren noch ein Handwerk, nach Rousseau auch der Gelehrte eines treiben soll, so möge ein junger Schreib- und Dichtkünstler neben dem Dichten noch Wissenschaft treiben, zum Beispiel Sternkunde, Pflanzenkunde, Erdkunde usw.“ —

Für unsere Betrachtungen liegt in dieser Stelle ein zwiefacher Sinn. Einmal mag man darin die Bestätigung von dem wohl beachten, was früher über Hervorbildung von neuerer Kunst aus Wissenschaft gesagt geworden ist; ein anderes Mal aber deutet sie auch darauf, daß die Blüte nicht selbst Wurzel sein solle, daß das, was als Erzeugnis höchster, freier Geistestätigkeit erscheint, nicht zugleich das Mittel sein müsse, dem Künstler den Rock auf die Schultern

und den Braten auf den Tisch zu erwerben. Das Gemeine und das Hohe können sich nicht vereinigen, und müssen sie es, so erhebt sich nicht das Gemeine zum Hohen, sondern das Hohe wird zum Gemeinen herabgezogen. — Rousseau trieb Notenabschreiben für Geld, damit er sich für seine höhern Bestrebungen unabhängig machte vom gemeinen Lebensbedarf.

Warum soll der Künstler, dem ein Ziel vorschwebt, nach dem die gemeine Welt sich nicht umsieht, den alltäglichen Bedarf nicht durch irgendein ganz alltägliches Treiben erwerben? Ja ich behaupte: selbst dieser Kampf mit dem alltäglichen Leben, wobei es ihm frei und sogar natürlich bleiben wird, das Alltägliche selbst von einer großartigen und edlen Seite zu nehmen, wird ihn innerlich kräftigen und wird ebenso seine gesamte menschliche Ausbildung vervollständigen, wie ein gesunder Körper nur durch gleichzeitige tüchtige Regsamkeit seiner niedern und höhern Organe als wahrhaft gesund erscheint. —

Leider habe ich Künstler genug sowie Gelehrte gesehen, denen ihre Kunst wie jenen ihre Wissenschaft nur die melkende Kuh war, die rein handwerksmäßig nur fragten: was schätzt die Menge? was schmeichelt den Narrheiten der Zeit? — und indem sie in dieses Trachten sich immer mehr verwickelten, nach bald verflogener erster jugendlicher Begeisterung in philisterhafter Dumpfheit ihren Pinsel und Stift nicht sowohl von Kopf und Herzen, sondern allein vom Magen aus regieren ließen.

Wahrhaftig ich hätte große Lust, bei dieser Gelegenheit zu einer langen Jeremiade über Mißbrauch von Kunst und Wissenschaft zu Lebenserwerb, über Buchhändlerhonorare für Schriftsteller und Dichter, über Lohnmalerei und Lohndichterei, über die nach Bogenzahl bezahlten guten Einfälle der Dichter usw. überzugehen, aber basta! — Dir selbst werden Wahrnehmungen dieser Art oft genug widerlich gewesen sein, und ich mag das Widerliche nicht von neuem aufregen.

Nein, wie die Kirche frei und rein gehalten werden soll vom Küchenqualm und Handwerkslärm, so soll ja der Künstler, so soll der echte Landschaftsmaler seine Kunst heiligen, sein Herz rein von allem Niedrigen und Schlechten, und seinen Geist offen den vor ihm ausgegossenen Wundern der Welt halten, und mögen ihm stetig die goldnen Worte des geistigsten aller Dichter, Dantes Worte, vor Augen schweben:

„Quell' infinito ed ineffabil bene
 Che è lassù, così corre ad amore,
 Com' a lucido corpo raggio viene;
 Tanto si dà, quanto trova d'ardore.“*

Du erhältst, lieber Ernst, mit diesem Briefe noch einige Beilagen aus dem Portefeuille unseres Freundes C., die er mir überlassen hat, weil sie zu dem,

* Fegefeuer, Gesang XV, 67 ff.:

„Unendlich und unsagbar ist das Gute
 Da droben, und es fliegt der Liebe zu
 Wie Glänzendem das Licht, das sich verbreitet,
 Soweit ihm echte Glut entgegenkommt.“

(B. Carneri). Anm. d. Herausgebers.

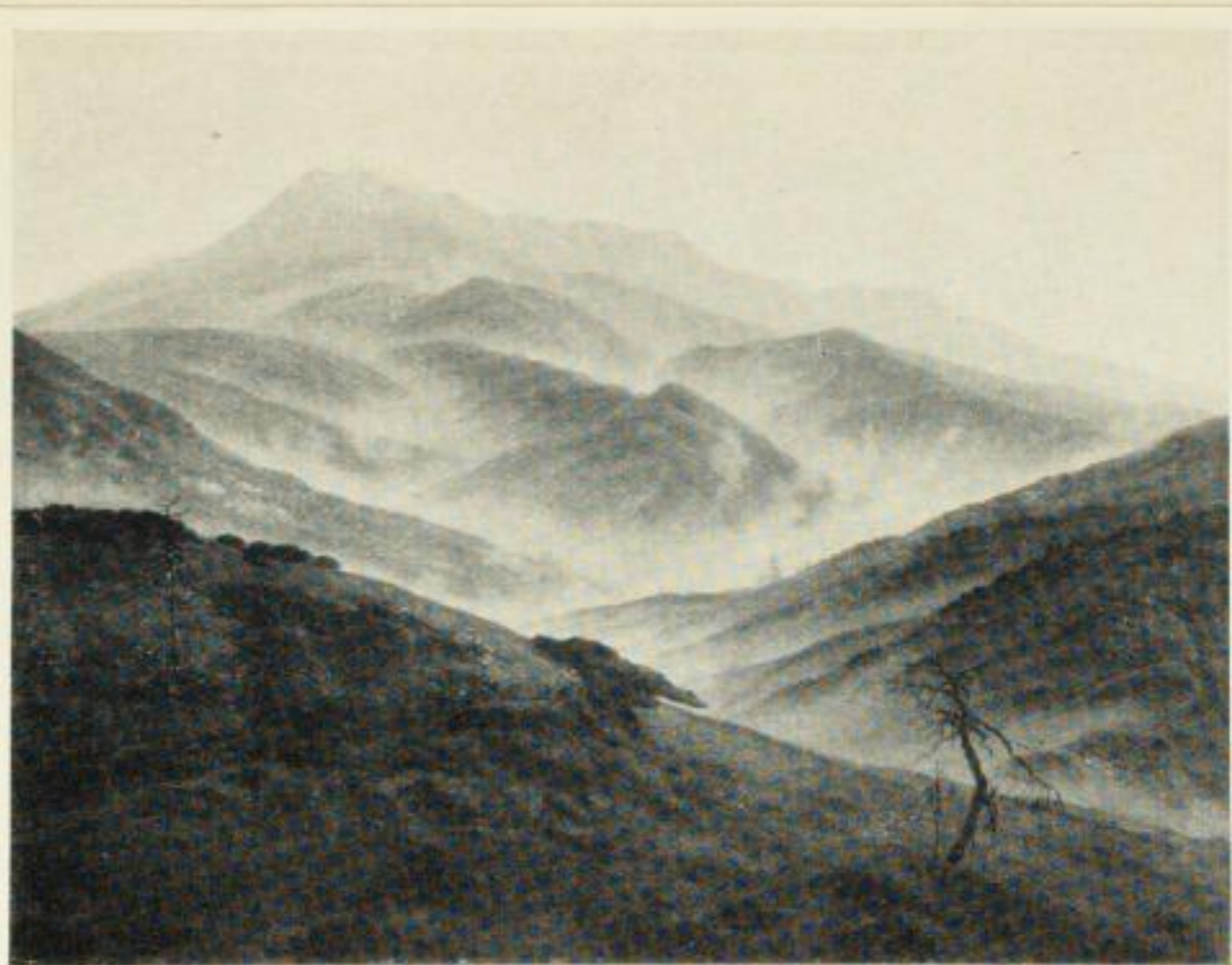
was wir in unsern Briefen verhandelt haben, hier und da als Erläuterungen dienen können.

Die erste Beilage gibt den Versuch einer Physiognomik der Gebirge, ein Gegenstand, der in einem solchen naturwissenschaftlichen Werke, wie wir es zum Studium der Landschaftsmalerei wünschten, sicher einer besonders sorgfältigen und ausführlichen Behandlung bedürfte. Die zweite Beilage enthält Blätter aus einem von unserm Freunde begonnenen, aber leider nicht fortgeführten Tagebuche, worin er Bilder in kurzen Worten aufzeichnen wollte, wie sie ihm in freier Natur, in den künstlerisch immer anregenden Umgebungen von Dresden erschienen waren. Mag auch das Interesse solcher Aufzeichnungen mehr subjektiv sein, so dienen sie doch, wie mir scheint, als Beispiele, wie ein gewisser Moment der Natur so mit einem Male als abgeschlossenes Bild aufgefaßt werden kann. — Ein einzelnes Bild dieser Art von größerer Ausführlichkeit gewährt die dritte Beilage. —

Dich somit grüße ich herzlich und bleibe in treuer Liebe

Dein Albertus.

*Caspar David Friedrich:
Riesengebirgslandschaft bei
aufsteigendem Nebel*



ERSTE BEILAGE

Andeutungen zu einer Physiognömi- k der Gebirge

Mehr als von irgendeinem Bestreben gilt es von der Betrachtung der Natur, daß ein jeder zunächst über die ihm gemäßeste Ansicht derselben, sich ins klare zu setzen, dabei aber jeden andern Weg der Erforschung nicht minder als gültig anzuerkennen hat. Auch ich hatte es daher bei mannigfaltigen Versuchen, der Natur näherzukommen, nie unterlassen, die Eigentümlichkeit des Weges, den meine Individualität forderte, mir nach und nach aufzuklären, und konnte bald bemerken, daß es für mich

am angemessensten sei, einen Naturkörper, welchen ich kennen lernen wollte, zuerst in seiner Gesamtheit möglichst scharf und vielseitig aufzufassen, dann aber in seine Teile einzugehen, und, das Bild des Ganzen mir immer gegenwärtig haltend, auch diese immer weiter, soviel ich konnte, zu teilen und kennen zu lernen. Ja, ich konnte bald bemerken, daß ein angeborener Trieb, Gegenstände erst ihren Umrissen und endlich ihrer ganzen Gestalt nach künstlerisch nachzubilden, hiermit genau zusammenhing, so daß auch, bei wachsender Fertigkeit, die Kunst mir, außer ihrer geistigen Wirkung, zum Teil als eine andere, allgemeinere Art des Naturstudiums wert gewesen ist. Es war sonach in mancher Hinsicht ein und dasselbe, wenn ich bei zootomischen Untersuchungen die verschiedenen Formen der inneren tierischen Organe, behufs einer zweckmäßigen Übersicht derselben, abbildete oder bei landschaftlichen Studien die Form eines Felsens, als eines Teiles vom ungeheuren Knochengerüste dieses Erdballs, dem Gedächtnis bewahrte; denn ich überzeugte mich, daß beides Formen seien, die gerade so und nicht anders infolge des Waltens ursprünglicher, göttlicher Bildungsgesetze entstehen mußten, und wenn ich bei der Zeichnung des Felsens das Original unendlich verkleinern und vieles Einzelne deshalb übergehen mußte, so brauchte ich mir nur zu vergegenwärtigen, daß in einem kleinen Teile Haut oder Knochen, welchen ich mit Beifügung aller mir erscheinenden Einzelheiten gezeichnet hatte, durch stark vergrößernde Mikroskope noch eine unendliche Mannigfaltigkeit der Struk-

tur zum Vorschein kommen müsse, welche nun doch auch in der ausgeführtesten Zeichnung wegbleibe. Wie mich nun aber die Nachbildung der verschiedenen Formen des tierischen Baues in anatomischen und physiologischen Studien vorzüglich unterstützt hat, so gereichte auch diese Verbindung von Kunst und Wissenschaft, behufs der Naturerkenntnis, der Neigung zu landschaftlicher Kunstübung hinwiederum zum Nutzen, denn, indem ich mich gewöhnte, in den verschiedenen Zügen der Gebirge und Wolken eben nur verschiedene Zustände des organischen Ganzen der Erde und ihrer Atmosphäre zu sehen, mußte mir innige Achtung gegen jede Eigentümlichkeit der mich umgebenden Natur notwendig werden, und ich fand mich überall zu einem Bestreben nach strenger Wahrheit hingeleitet, weil an einem Gebirge mir keine Linie und an einem nicht künstlich verunstalteten Baume keine Modifikation seines Umfanges zufällig und genauer Nachbildung unwert erscheinen konnte.

Daher mag es denn wohl kommen, daß aus solchen künstlerischen Erholungsarbeiten mir nicht selten wieder Ausbeute für die Wissenschaft ergab, und bereits ehe ich von Humboldts Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse zu Gesichte bekam, war ich mit den Physiognomien der mir bekannten Bäume und Pflanzen ziemlich vertraut, und ich bemerkte, daß ihr allgemeiner Umriß ebensowenig bedeutungslos sei als die Physiognomie eines Menschen für seinen Charakter oder die Gesamtbildung der Tiere für ihren innern Bau.

Ebenso wurde ich auf manche besondere Vorgänge

der Atmosphäre, rücksichtlich der Wolkenbildung, Farbenbrechung usw., aufmerksam, wovon ich vielleicht künftig einmal Rechenschaft zu geben versuche. Endlich aber leitete mich dieser Weg auch zu dem, wodurch dieser Aufsatz veranlaßt wurde, nämlich zu Ahnungen über die bisher noch ganz unbeachtet gebliebene, nicht einmal dem Namen nach erwähnte Physiognomik der Gebirge. 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 Teile. Beides zusammen aber gibt erst den vollen Begriff von dem Wesen dieses Naturkörpers überhaupt. Botanik und Zoologie haben organisierte Körper zu betrachten, welche in dem großen Naturganzen als Individuen, als doch gewissermaßen in sich beschlossene (wenn auch dabei immer noch von einem größern Ganzen abhängige) Totalitäten sich darstellen. Die Pflanze sowohl als das Tier werden daher vom Naturforscher teils äußerlich beschrieben, teils zergliedert und innerlich untersucht; der Mineralog hingegen ist in einem andern Verhältnis zu seinen Objekten und findet sich an bloße Teile des mit den Sinnen als Ganzes nicht zu umfassenden Erdkörpers verwiesen. Jedes Fossil ist immer nur ein Stück, ein Fragment, und nur in den Kristallen nähern sich diese Stücken den innern, regelmäßigen Gebilden, welche wir als Teile in organischen Wesen bemerken. Das Ganze des Erdkörpers, obwohl auch nur seiner innern Bildung nach, beachtet hingegen die Geologie; einige der

konzentrischen Schalen, woraus dieser Planet besteht, hat sie kennen gelehrt und die Gesetze ihrer Schichtung zum Teil gefunden. Allein auch die äußere Fläche, und zwar für den Behuf des auf ihm lebenden Menschen, diese vorzüglich, verlangt eine genauere Betrachtung, welche ihr denn durch die physische Geographie zum Teil gewährt wird. Es ist jedoch hierbei nicht zu übersehen, daß noch manche einzelne Erdteile, gleichsam als Glieder des großen Erdkörpers, sehr wohl für sich betrachtet werden können, und insbesondere muß dies von Gebirgszügen gelten, in denen wir sonach bei genauer Untersuchung wieder ein äußeres Ansehen und eine innere Struktur zu unterscheiden finden werden. Beides wird denn auch bei Beschreibung einzelner Gebirge anzugeben nicht unterlassen. Was indes die äußere Beschreibung betrifft, so bezieht sie sich gewöhnlich auf Angabe der Höhe, Lage und Bildung der Täler usw. Etwas aber findet sich hierbei, was durch Beschreibung gar nicht wiedergegeben werden kann: es ist der Gesamteindruck, welchen die Form eines Gebirges macht, die eigene Art der Linien, welche seine Umrisse bilden, das Verschmelzende oder Rauhe seiner Erhebungen usw. Hier muß, wie dem Zoologen oder Botaniker zum Behuf der Darstellung des allgemeinen Habitus eines Tieres oder einer Pflanze, die Zeichenkunst zu Hilfe kommen. Wie indes zur richtigen Auffassung des eigentlichen Charakters eines Tieres nicht eine tote Abformung seiner Umrisse, sondern die lebendige Auffassung eines künstlerischen Auges gehört, so scheint es nur möglich, den eigentlichen

Typus und die wahre Eigentümlichkeit eines Gebirges durch eine eigentlich künstlerische Darstellung, mit einem Worte: durch eine wahrhaft geognostische Landschaft wiederzugeben. Daß nun in solcher Hinsicht fast noch gar nichts getan ist, liegt wohl daran, daß die meisten Landschaftsmaler, ganz entgegengesetzt den Historienmalern, welche doch Anatomie studieren, die Natur überhaupt zu wenig kennen, ja hin und wieder wohl kaum eine Ahnung davon haben, daß ein Sandsteinfelsen einen andern Charakter als ein Porphyrfelsen, und dieser einen andern als der Granitfelsen zeigen müsse, indem sie ja wohl sogar die verschiedenen Baumformen in einem eingebildeten, sogenannten Baumschlage vermengen. — Wird nun aber der eigentümliche Charakter im äußern Ansehen einer Gebirgsformation richtig aufgefaßt sein, so wird es ferner möglich werden, zwischen diesem und der innern Beschaffenheit die stetige Beziehung zu entdecken, kurz, eine Physiognomik der Gebirge aufzustellen, ein Gegenstand, welcher, geistreich behandelt, wie jede neue Ansicht, welche man der Natur abgewinnt, nicht verfehlen wird, zu interessanten Resultaten zu leiten. — Merkwürdig ist es hierbei, daß man die Physiognomik der Gebirge eher bei den Mondgebirgen als den näher zu habenden Erdgebirgen in Anwendung gebracht hat, denn, was anders als die Betrachtung der im Monde wahrnehmbaren, sonderbaren, kegelförmigen Gestalt der Bergspitzen sowie der wunderlichen, kreisförmigen Wälle um dieselben, kurz, ihrer Physiognomie, hat zur Annahme der Mondvulkane geleitet? — Was nun die

Erdgebirge betrifft, so wird man von einem in mineralogischer und geologischer Wissenschaft bei weitem nicht genugsam Einheimischen, von einem, der nur, bescheiden, eine ihm zufällig gekommene Naturansicht zur weiteren Beurteilung vorlegen wollte, keine bedeutenden Bausteine zur Aufstellung einer solchen Physiognomik erwarten. Einiges indes beizutragen will ich versuchen.

Erwägen wir denn zuerst die Physiognomie der schon abgewitterten Urgebirge, so werden wir sie als vorzüglich charakteristisch nicht verkennen können. Breite, mächtige, sanft anschwellende, Größe und Höhe mit ausnehmender Schönheit der zartesten Wellenlinien vereinende Bergrücken bilden die Eigentümlichkeit derselben. Verfolgt man zum Beispiel den herrlichen, sanftgewölbten, breiten Kamm des Riesengebirges, so wird man diese Formen nur mit dem sanftgehobenen Rücken einer ruhig wallenden, nicht stürmisch zu spitzigen Brechungen aufgeregten Meereswelle vergleichen können. Man glaubt in diesen freien, ausgedehnten, mächtigen Höhenzügen eine ruhigere kristallinische Bildung der Urzeit zu erkennen und findet zugleich das ehrwürdige, für menschliche Berechnung unzugängliche Alter derselben ausgesprochen in der Umänderung ihrer Oberfläche, wo, durch eine Jahrtausende andauernde Verwitterung, fast durchgängig schon der Boden für organisierte Wesen entstanden ist, die Felsen mit einer Erdschicht überzogen und mit mannigfaltigen Pflanzen überkleidet sind. So sind nun die eckigen, rauhen Formen gemildert, und man wird daher wohl auch versucht, einen sol-

chen Gebirgsrücken einem wohlgestalteten menschlichen Körper zu vergleichen, wo das Knochengestüst nur in einzelnen Punkten äußerlich durchschimmert, das Ganze aber von Fleisch und Haut überkleidet und gerundet erscheint. Das Riesengebirge selbst hat deshalb im ganzen wenig auffallende Felsenmassen, und wo sie vorkommen, erscheinen sie entweder durch Ausreißen der im Frühjahr sich herabstürzenden Wassermassen entblößt, so die Schneegrubenwände, die Felswände des Aupen- und Teufelsgrundes, die Elbwände usw., und das Ansehen dieser Felsen im einzelnen ist dann rau und scharfkantig, die Festigkeit des Gesteins bezeugend; oder die Felsmassen erscheinen, auf den Höhenzügen selbst, als die letzten Trümmer der jetzt fast überall verwitterten und aufgelösten Urklippen des Kammes. Teils findet man hier noch die großen Granittafeln in ursprünglicher Lage aufeinandergeschichtet, wo sie wie Ruinen von Türmen und Mauern hervorragen; so die Rübezahlkanzel, die Dreisteine usw.; teils sieht man die Köpfe dieser Urklippen völlig aufgelöst und ihre abgerundeten großen Trümmer gleich ungeheuren Haufen von aufgeschütteten Pflastersteinen übereinander aufgeworfen (so namentlich auf dem Großen und Kleinen Rade). Gibt nun dieses alles zusammengenommen schon eine gewisse entschiedene Physiognomie, so wird diese noch durch die auf dem hohen, breiten, abgerundeten Rücken entstehende eigene Vegetation der Alpenweiden, durch Verschwinden der Waldung und durch die in langen, heckenartigen Zügen hinwachsenden Striche

des Knieholzes (*Pinus pumilio*) vermehrt und vollkommen ausgesprochen.

Sehr verschieden von dieser Physiognomie ist die der Trachyt- und Flözgebirge. Aufgefallen ist mir ein solcher Unterschied namentlich in dem Tale von Teplitz, wo auf der nördlichen Seite das sächsische Erzgebirge in großen, abgerundeten, schönen Bergmassen, als Urgebirge den Formen der Sudeten sehr verwandt, nur von geringerer Höhe, dem Auge sich darbietet, dahingegen das südlich liegende böhmische Mittelgebirge, wesentlich aus Klinkstein bestehend und der Trachytformation angehörig, in ganz andern Formen sich darstellt. Wir bemerken hier die Spuren einer unruhigern, mehr durch mechanische Revolutionen bedingten Bildung; die Umrisse der Berge sind mehr unterbrochen und kleinlich, die Berggipfel heben sich schroffer und spitziger in die Höhe und erscheinen wenig oder nicht mit Erdrinde überzogen, sondern nur mit Gerölle, dem Zeichen der begonnenen, aber noch nicht, wie bei den Urgebirgen, vorgerückten Verwitterung bedeckt, übrigens kahl und öde; ja starre, einzelne Felseninseln, wie der Biliner Berg und mehrere ähnliche, zeigen sich hin und wieder, und sicher würden sich, bei genauere Durchwanderung dieses Höhenzugs, noch weitere äußere charakteristische Eigentümlichkeiten nachweisen lassen.

Ferner habe ich an den Sandsteingebirgen eine besondere Physiognomie nicht unbemerkt lassen können, da dieselbe zur Genüge ausgesprochen ist: in der deutlich schichtweise ruhenden Lagerung der Felsen, in den Spuren ihrer, durch neuere Gewässer,

bei eigener größerer Weichheit und alter, auf Erhebungsvorgängen beruhender Zerklüftung, leichter erfolgenden Zerstörung; in den somit entstandenen schroffen, im einzelnen aber immer stumpf und rundlich ausgebrochenen und ausgewaschenen Felswänden, den engen, eingerissenen Schluchten (man denke an die Ottowalder und Rathener Gründe der sogenannten Sächsischen Schweiz), in den viereckigen, stehengebliebenen Massen (zum Beispiel Lilien- und Königstein), in den durchgebrochenen Felsöffnungen (wohin das Prebischtor gehört) und in so mancher andern Eigentümlichkeit.

Endlich aber scheint unter den mir bekannten Gebirgsformationen wohl kaum eine so sehr als die Basaltbildung durch ihre Physiognomie sich auszuzeichnen. Hohe, schroff und spitz zulaufende, einzeln stehende Bergkuppen kündigen sie schon von weitem an; dem Näherkommenden aber fällt die dunkle Farbe des Gesteins, die scharfkantige, rauhe Fläche der Wände, und, bei dem säulenförmigen Basalt, besonders das Hervorragen der meistens etwas schiefgeneigten Säulenmassen, welche, Orgeln vergleichbar, sich aneinanderreihen, alsbald in die Augen. Eigentümlichkeiten, welche ich in den vielfachen, in der Gegend von Zittau vorragenden Basaltbergen besonders zu beobachten Gelegenheit hatte, indem, namentlich in der Nähe von Waltersdorf, zwei Stunden westlich von Zittau, eine Menge der schönsten Basaltsäulen, zuweilen mit Durchmesser von zwei bis drei Fuß, in völligem Urzustande hervorragen. Es würden sich nun außerdem auch von andern Gebirgen, zum Beispiel den Kalkbergen, ähnliche

charakteristische Züge ihres äußern Ansehens auffinden lassen, allein, obwohl mir die Kalkberge, wie sie vorzüglich in Thüringen hervortreten, nicht unbekannt sind, so habe ich sie doch nicht genau genug mehr gegenwärtig, um eine Schilderung ihrer Physiognomie versuchen zu dürfen. Ich erlaube mir daher nur noch, über die Eigentümlichkeit der Flözgebirge und aufgeschwemmten Hügel, wie sie an der Ostsee, teils aus Kreide, teils aus Lehm gebildet, vorkommen, einige Worte beizufügen. — Wie aber bei den Basaltbergen alle Linien schroff in die Höhe streben, so geht hier alles ins Breite und Flache; die ganze Insel Rügen, aus solchen Lagern gebildet, hebt sich nur in mäßiger Höhe über die Ostsee, und wenn die Ufer nach Norden und Osten hier an einigen Stellen sich beträchtlicher erheben, so geschieht dieses fast immer so, daß man vom Innern der Insel nur sehr allmählich und fast unmerklich hinaufsteigt, bis endlich plötzlich die senkrecht abstürzende, wahrscheinlich in früherer Zeit von Meeresströmungen weggerissene Wand sich zeigt, und hier tritt denn, wenn man im Innern der Insel auf einem gewöhnlichen flachen, fruchtbaren Lande sich befindet, wieder eine sehr entschiedene Physiognomie hervor. Diese Wände nämlich, von drei-, vier- bis fünfhundert Fuß Höhe, zeigen ihre erdige Natur durch die vom Regenwasser gebildeten Furchen, durch die hin und wieder hervorstehenden, nach beiden Seiten abgespülten Rücken, Kanten und Spitzen, und durch die, oft bis über die Hälfte ihrer Höhe reichende Anlage von herabgeschwemmter Erde oder Kreide sehr bestimmt an, und sind auch

schon in der Ferne mit eigentlichen Felsen nicht zu verwechseln. Kommt nun noch bei der Kreide die blendend weiße Farbe, mit durchgehenden, in Schichten eingesprengten, unzähligen kleinen und großen Feuersteinen hinzu, welche letztere, zum Teil durch Regen und Erdfälle herausgewaschen, den ganzen Strand bedecken, so entsteht eine höchst eigentümliche Physiognomie, welche dann endlich durch die großen Granitblöcke, welche (höchstwahrscheinlich von Schweden herübergeschwemmt) über die ganzen Küsten sich verbreiten und zum Teil auch inmitten der Insel in großer Anzahl gefunden werden, völlig entschieden und vollendet wird.

Indem ich hiermit diesen Aufsatz beschließe, bemerke ich nur noch, daß sein Zweck völlig erreicht ist, sobald daraus hervorgehen konnte, daß die Physiognomik der Gebirge unter den Händen umsichtiger und vielerfahrener Geologen zu einem wahrhaft interessanten Gegenstande werden könne. —

Nachschrift

Bei Abfassung dieses Aufsatzes hatte ich die Alpen noch nicht gesehen. Ihr Anblick hat mir die Idee einer solchen Physiognomik noch mehr gerechtfertigt. — Die Urgebirge erscheinen dort in ihrer eigensten, schroffen, mehr kristallinen Form; dagegen die hier gegebene Schilderung von Urgebirgen sich mehr auf die schon umgewandelte Gestalt derselben bezieht.*

* Noch späterhin wurden mir auch die vulkanischen Gebirge Unteritaliens bekannt, und mehreres über die vorzüglich charakteristische Physiognomie dieser letzteren habe ich in der ersten Abhandlung meiner 1829 erschienenen Analekten dargelegt.

ZWEITE BEILAGE

Fragmente eines malerischen Tagebuchs

Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken,
Und Welt und ich, wir schwelgten in Entzücken,
So duftig war, belebend, immer frisch,
Wie Fels, wie Strom, so Bergwald und Gebüsch.
Goethe

Dezember 1822. Erstes Mondviertel.

Einmal abends im Großen Garten. Bitter kalt, aber reiner, duftiger Himmel. Frischer Schnee ziert die Fichten, und Kiefern, erscheint klar, aber im Dunkel violett sich von der abendlich geröteten Luft absetzend; selbst gegen östliche Gegendämmerung steht der Schnee dunkel. — Am Waldrande bei der Krähenhütte schöner Schneehügel mit einsamer Kiefer, durch helle Flächen von der schmaltegrauen Luft sich abhebend.

Im vollen ersten Viertel abends nach vier Uhr über Brühls Terrasse und Brücke nach dem Palaisgarten. — An dem Elbtore ein schönes Bild. Drei Bogen der Brücke im duftigen Braungrau mit den dreieckigen, beschneiten Dächern der Pfeiler: davor breite Schneefläche als Hauptlicht, mit dunkelsten Steinen im Vordergrund unterbrochen. — Unter den Bogen duftiges Gebüsch und Ferne, darüber schmaltegrauer Himmel in ockerrötlich übergehend, alles mit Wolkendunst erfüllt; aber endlich der Mond durchdringend, noch nicht leuchtend, doch von gelblichem Schimmer umgeben. — Seitwärts die Frauenkirche dunkler, violettgrau. — Auch von dem Hügel am Palais die Rücksicht nach der Stadt schön abgestuft, vorn hellster Schnee und dunkelste Bäume nun; stufenweise Lichter und Tiefen nach der Ferne hin abklingend, doch noch die letzten Schneedächer von dem duftigen Himmel hell abgesetzt.

Januar 1823. Letztes Viertel.

Abendspaziergang nach dem Großen Garten nach vier Uhr.

Vor dem Tore schneidend kalt, reiner Himmel: im Westen viel rötlich-grauer Dunst, drüber Abendröte. Der bläuliche Dunst (erleuchtetes, trübes Vordunkel, deshalb blau) überzog die obere Hälfte der Bäume von Antons Garten. Schneefläche vor den Bäumen ins Violettgrau, immer dunkler als Himmel, an welchem am hellsten rosarötliche Flockenwölkchen erschienen, welche durch den oberwärts sich verlierenden Dunst am westlichen Himmel sichtbar wurden.

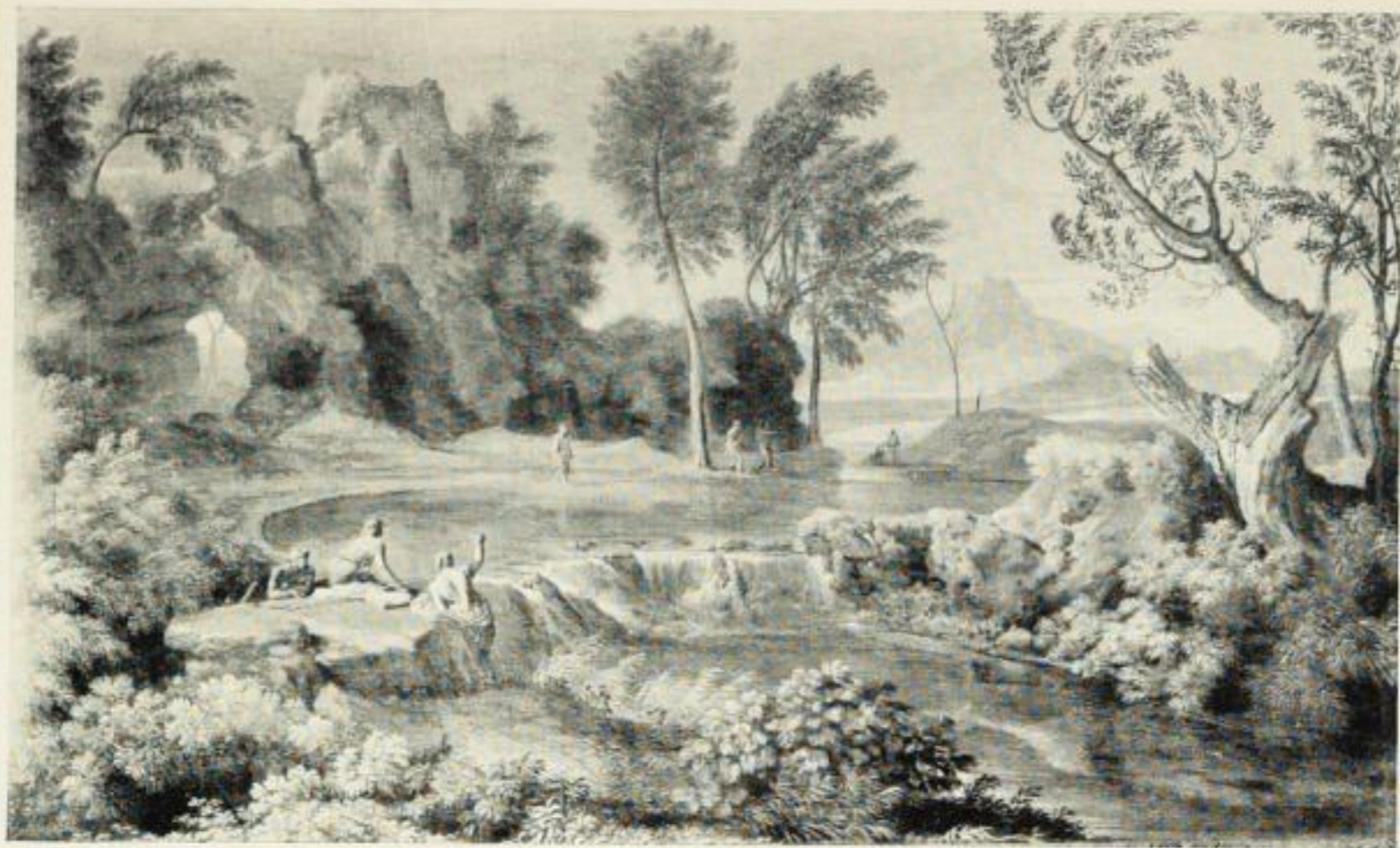
Im Walde war eine Durchsicht gegen Osten schön, wo nun der Schnee gegen die aufsteigende Nachtdämmerung, welche oberwärts in reines Blau verklang, hell erschien. Die näheren Bäume waren aus Violett ins Braune gehalten, ein vorragender Ast mit ockergelbem Laube trug wie die andern horizontalen Zweige zierliche Schneelichter. Weiterhin wurde das Violett duftiger, und ein noch weiterhin ausgebreiteter, vorspringender Baum war in dunstiges Bläulichgrau gehüllt.

Einige Tage zuvor streifte ich auch durch den Großen Garten. Es hatte um Mittag tauen wollen, wendete sich aber abends wieder zum Frost. Der Himmel war bewölkt, und besonders im Osten senkte sich dunkelbläulichgraues Gewölk gegen die weiße Schneedecke der Ferne herab. — Als nun die Ferne von Schneegeriesel aus jenem dunkleren Gewölk noch überschleiert wurde und nun in ganz reiner Folge die Erde nach und nach sich abstufte, da sprengte mit zwei ungesattelten schwarzen Pferden ein Reitknecht mit fliegendem, grauem Mantel an mir vorbei in jene duftige Ferne hinaus. — Ein gutes Bild. — Auch das Violettbraun der Tannenwälder war an jenem Abend gegen das graue Gewölk schön. —

Januar. Vollmond.

Abends zwischen vier und fünf. Der Horizont von Dünsten stark umlagert. Sechzehn Grad Kälte. — Der Mond steigt aus den grau violetten Dünsten im Osten gelbrot leuchtend auf. — Am Belvedere auf

*Gaspard Dughet,
genannt Poussin:
Italienische
Landschaft*



Brühls Terrasse gab die obere Terrasse mit eisernem Geländer ein gutes Bild. — Rechts vor mir das Fußgestell der Sphinx; über der Treppe wurden die Gebäude des Elbbergs im Winterduft sichtbar; Mond Hauptlicht, doch noch nicht leuchtend, Schatten am Postament der Sphinx stärkste Tiefen; der Schnee heller als der Duft des Horizonts, besonders auf der Terrasse zur Linken, doch dunkler als der Himmel, welcher oberhalb des Mondes in schönem, gedämpftem Blau erschien.

Unterhalb der Brücke war die Elbe noch offen, und darüber schwebte eine Wolke weißer Dünste als geformter Stratus, doch etwa drei Klaftern über dem Wasserspiegel.

Dann auf dem Zwingerwall gab der große Giebel des Schauspielhauses mit den nahen kleinern Schneedächern, mit der katholischen Kirche und dem Schloßthurm ein charaktervolles Bild. Der Rauch vom Schauspielhaus stieg dick und weißgrau schief nach rechts auf, so daß man die Mitte des Schloßturmes hinter der verdichteten Säule nicht sah. Auch waren das duftige Grau der katholischen Kirche und der Winternebel, welcher den Fuß der Frauenkirche verhüllte, anmutig.

Weiterhin waren die Schanzenhügel der Bastion, mit Schnee bedeckt, gegen den westlichen Himmel eine schöne Erscheinung. Der Himmel war abwärts in violettbräunlichen Duft, oberwärts in rötlich übergehend, gehüllt, und dann erst kam der helle gelbliche Abendhimmel. Hingegen nun erschien der Schnee ganz aus blau und violett und sehr hell gegen den abendlichen Duft des Horizonts, obwohl

immer auch im Lichte dunkler als der helle Himmel.

Die Schlagschatten der Unebenheiten des Schnees waren immer dunkler selbst als der Abendduft.

Februar. Neumond.

Abends gegen fünf Uhr im Großen Garten. Es hatte die Tage vorher getaut, nun aber war die Erde durch neuen Frost abermals gehärtet. Himmel teilweise hell; Schneegewölk; — ein gutes Bild gab die Ecke des Wassergrabens nach Räcknitz zu. — Die Sonne war unter; vor dem mattgelblichen Abendhimmel stand ein breites, bis zum Horizont monotones graues Schneegewölk, drüber am bläulichen Himmel wurden lockere Kumuli noch von dem verlöschenden Tageslichte erleuchtet. Dunkel breitete sich in bräunlichen, grünlichen und endlich violetten Farbentönen die Ferne hinaus. Schneestreifen, heller als das graue Gewölk, aber dunkler als der helle Himmel, unterbrachen die finstere Fläche. — Zwei alte mächtige Weiden streckten im Vordergrund am Rande des Grabens ihre dürren Äste fast schwarz gegen die Luft. Um ihre Stämme herum war der Schnee getaut, aber wieder gefroren, und hier nun neben der starken Dunkelheit der Stämme spiegelte ein blinkendes Licht den hellen Himmel wider; — heller als alles andere im Vordergrund; denn auch die rauhe Eisdecke des breiten Wasserbeckens erschien nur in gedämpftem Lichte.

Im Heimgehen trieb der Wind das Schneegewölk

näher, wunderbarlich sauste es in tiefer Dämmerung in den kahlen Baumwipfeln und Fichten, und ein Mann vor mir hergehend in weitem Mantel, platter Mütze, mit schwarzem Hund zur Seite, gab eine Belebung, wie sie dieser trüben Naturstimmung angemessen war.

Februar, vor dem Vollmonde.

Abends im Mondenschein gegen die Frauenkirche hin gehend, gewährte das duftige Licht des Mondes herrlichen Anblick. Ich sah den Mond selbst nicht; einzelne duftige Wölkchen schwammen im dunklen Himmel, die Häuserreihe zur Linken war im Schatten und warf einen Schlagschatten schräg über die Straße; auch stand ein Brunnen im Schatten, dessen aufsteigende dunkle Masse gut gegen fernen Duft wirkte. Rechts waren die Häuser mondbeschienen, die Dächer und Dachrinnen gaben lange Schlagschatten, und obwohl erleuchtet, standen die Dächer doch dunkel gegen den Häusergrund. Gewaltig hob sich nun die Kuppel der Frauenkirche ganz duftig in die Luft, und dahinter in links noch im Umriß sichtbaren Häusern flimmerte aus dem Duft ein erleuchtetes Fenster. Hauptlicht aber lag auf dem Platze vor der Kirche und dem mondbeschienenen Teil der Straße.

Februar, im Vollmonde.

Schöner Mondesaufgang auf der Brühlschen Terrasse. Oberwärts am Himmel große Nachtwolken, gegen den Mond hin dunkler; unten streifig-fleckiges Gewölk, unter dem Monde in rötliche Töne

höchst anmutig getaucht. Gegen den Mond gelb, ja endlich grünlich. Die Wolken, die sichtbaren freien Lufträume desto dunkler, je näher dem Monde. — Auch der Widerschein auf der Elbe höchst mild und schön gefärbt. — Die Farben treten durch Dämpfung des Lichts im Wasser noch deutlicher auseinander.

Mai, Himmelfahrtstag. Abends in Plauen.

Welch heilig-reine Frühlingsluft auf diesem Kirchhofe! Birkenlaub und Blütenbäume spenden höchst milden Duft. Warmes Sonnenlicht auf den üppig entwickelten Pflanzen zwischen Grabsteinen und neuen hölzernen Kreuzen! Wie die Sonne das hintere Eckfenster des Küsterhauses erleuchtet, indem es selbst durch das vordere sichtbar wird, und wie das ganze kleine Haus von Blütenlaub eingeschlossen ist! —

Auch vorher im Dorfe gefiel mir die zierliche Gruppierung eines Blütenbaums mit dem alten Lehmgiebel eines Bauernhauses gar wohl. Freilich drüber die göttlich heitere Frühlingsluft tut vieles, ja das meiste! — Überhaupt, man könnte den Tag scharf angeben, wo die sommerlich milde Stimmung der Luft und Wolken dies Frühjahr plötzlich eingetreten sind! —

Mai, andern Abends.

An der demolierten Bastei hinter der Kreuzkirche; Sonne eben unter. Gewitterhafter Himmel; isabell, rötlich, blau, violett, Haupttöne! — Schwirrende Schwalben in Menge! — Links die Schuttböschung

eingestürzten Mauerwerks, darüber die Ruine einer Wendeltreppe als steinerne Spindel mit turmförmiger Ummauerung. Dann eine alte Brustwehr mit sternförmigen Schießscharten, dann alte Gebäude und darüber aufragend dunkel vor erhelltem Himmel der Kreuzturm.

Oben von der Bastei sah man auf einen Gang hinter den sternförmigen Schießscharten. Altes Mauerwerk einwärts mit hölzernen Brustlehnen und auf alle dem ein dürftiges Gärtchen. Wem fiele nicht Götz ein in seinem Turmgärtchen! —

Oktober, nach dem Vollmonde.

Es war lange klares, helles Wetter gewesen, die Luft, früh meist mit Nebel erfüllt, hatte eine starke Elastizität, die immer späterhin alle Dünste zerteilte. Endlich gerannen eines Abends die Dünste in den höheren Regionen zu langen Cirro-Stratus, die Erde war mit leisem Dunstschleier umhüllt, die Sonne neigte sich in die Umflorung des Horizonts hinab, und die wunderbarsten Farbenspiele wurden sichtbar. Ich stand vor langen Lindenreihen am Elbufer. Lange aufgeflochte, wie Wellen hintereinander gelegte Federwolken lagen horizontal über den Himmelsbogen bis gen Westen hinab. Ihre Silberstreifen waren vom Hochorange der sinkenden Sonne vergoldet, und herrlich stimmten diese Töne zu dem Azurblau des zwischen den Wellen sichtbar werdenden Himmels.

Mehr nach Norden und Osten verloren sich die Töne des atmosphärischen Schleiers, welcher den

Horizont umhüllte, in zartes Rosenrot, und im zauberhaften Lichte reflektierte nun dieses Rosenrot auf die Schattenseiten aller Gegenstände. Es lag aber vor mir gen Westen die schöne Reihe hochbejahrter Linden des Geheges, deren Laub schon in die Töne des Herbstes gebrochen war. Wie nun diese Umlaubung mit braunem Lokalton von einem rötlichen Schimmer überstrahlt wurde, wie dieses Spiel von Violett und Goldbraun herrlich zu dem Dreiklang der Himmelfarben stand, und vorn wieder durch ein lebhaftes, aber beschattetes Grün der Wiesen gehoben wurde, und wie am Ende der Bäume unter den Stämmen die rötlich milden Töne der Ferne durchblickten! — es war einer der reizendsten Anblicke, welche diese Natur mir je gewährt hat! —

1824. August, nach dem Neumond.

Es war ein sonnenheller Nachmittag, am Elbufer zwischen Pirna und Wehlen, wo das Glück der Beschränkung in den mannigfaltigsten Bildern erschien.

Wie schön leuchtete nicht die kleine Bogentür mit glänzend weiß getünchtem Gewände über der beschatteten Treppe vor dem Hause, an deren Seite Kürbisse und Hopfen rankten. — —

Vormittags erfreute mich ein Blick auf die Ebene vor Pirna. Ein blühendes Rübsenfeld neben grünen abgeblühten Flachsfeldern, die weidenbekränzte Elbe, die bläulich stahlfarbenen Gebirge, die silbernen Kumuli am Horizont!

November, erstes Viertel.

Abends graubewölkter Himmel, einzelne hellgelbe durchbrochene Stellen im Westen. An der Elbe hinter der Brücke lag längs dem Ufer ein Schiff mit schlaff aufgehangenem Segel. Alles dunkel; hinter dem Segel blitzte eine gelbliche Stelle hervor.

Mehr südlich die katholische Kirche und Schloß riesenhaft dunkel und scharf; dahinter eine wundersam bewegte hellere Wolkenpartie.

DRITTE BEILAGE

Ein Bild vom Aufbruch des Elbeises bei Dresden

Es war in der Frühe des 14. Januar 1821, als ein Kanonenschuß den beginnenden Fortgang des Elbeises verkündete. Der Himmel zeigte sich duftig grau, kaum hier und da in Wolken geformt; ein leichter Ostwind wehte; das Barometer war im Fallen, das Thermometer zeigte $+6^{\circ}$ Réaum. Bei dem zweiten Schusse, halb zehn Uhr, ging ich auf die Brühlsche Terrasse. Der Fluß war in der Nähe noch durchaus mit seiner, bis vor wenigen Tagen befahrenen Eisdecke belegt; weiter hinauf zeigte

sich schon freies Wasser, und die von dort fortgetriebenen Schollen waren an den Rändern des stehenden Eises zackig, aufwärts und zusammengesoben. Der gewaltige Drang der oberen Wassermasse arbeitete unablässig, obwohl unsichtbar, in der Tiefe, bis endlich, gegen das jenseitige Ufer hin, eine Lücke sich öffnete und ein Strom im Stromemäßige Schollen weiterwälzte, um sie doch in kurzem da, wo der neuentstandene Strom unter dem Eise sich wieder verbarg, abermals aufzutürmen. Die Gewalt des eindringenden Wassers auf jener Seite setzte endlich auch die diesseitigen Eismassen in Bewegung, und gegen die Ufer des Elbberges schoben sich jetzt, ernst und gewaltig, breite Schollen, gleich anschlagenden, erstarrten, übers Land flutenden Meereswellen, weit herauf. — Nun wieder Ruhe. —

Es zog mich, diese Eismassen in der Nähe zu betrachten, und ich ging hinaus zum Elbberge. Da stand ich an den vor kurzem erst heraufgehobenen Eistafeln. Ihre Dicke betrug einen halben bis einen Fuß, die Farbe theils gelblich, theils ein durchscheinend grünlich Blau, ihre Breite vier, sechs bis acht Fuß. Dahinter lag die weite, feste Eisdecke, an vielen Stellen jedoch schon geborsten, in den Spalten oft aufgerichtete kleinere Schollen, bald Baumzweige einklemmend. Drüben wühlte der Strom fort und schob am jenseitigen, vorspringenden Ufer eben wieder einen Schollenberg in die Höhe. — Um und neben mir waren die Schiffer aufmerksam und geschäftig. Mehrere große Elbkähne waren mit Tauen und Seilen an die weiter landeinwärts ein-

geschlagenen Pfähle sorgfältig befestigt, und die Männer hielten sich bereit, sie noch höher ans Ufer zu ziehen, sobald Gefahr vom drängenden Eise zu besorgen wäre. — Dieses alles betrachtend wandelte ich am Ufer langsam hin, und endlich, auf einem Balken hinter einem Elbkahne stehend, bemerkte ich, wie aus der nahen, noch festliegenden Eisfläche ein kleiner Wasserstrudel durch eine kaum fußweite Öffnung sich erhob. Wie ich dem nun so zusehe, erweitert sich die Öffnung immer mehr, immer gewaltiger bricht das durch die Eislast am Steigen gehinderte Wasser hervor und bildet in kurzem einen kleinen, zehn bis zwölf Fuß breiten Strom, welcher Grundeis und Tafeln rastlos mit forttreibt, jedoch noch immer, weder die Eisflächen an seiner Seite, noch den, hinter seinem Ursprunge gelegenen Schutz von übereinandergeschobenen Eistafeln bewegen kann. — In diesem Zustande verharrt nun das Ganze eine geraume Zeit; plötzlich aber wird eine dumpfe Bewegung auch im Rücken des vorhin geöffneten Stroms bemerkbar, zackige Eismassen heben und senken sich; der Schutz, welcher oberwärts sich gesetzt hatte, dröhnt dumpf in seinem Innern, gewaltiger drängt das Wasser nach, und nun mit einem Male hebt sich die gesamte Eisfläche, und dem Zuge des schon angeschwollenen Flusses folgend, bewegen sich die langen Eisfelder mit ihren Einzäunungen von aufgetürmtem Eise, groß und ruhig, bei immer mehr steigendem Wasser, gleich einer wegziehenden Gewitterwolke, stromabwärts. — Dieses ernste, ruhige, nur am Dröhnen der Schollen und Klirren der brechenden

Ränder hörbare Ziehen einer so mannigfaltigen weiten Fläche, welche lange Zeit dem Auge fest und beharrend erschienen war, mußte in alle Wege groß und erhaben genannt werden. Wiederholter Kanonendonner bezeichnete den abwärts liegenden Gegenden die Ankunft der gefürchteten Massen. Wahrhaft erfreut und gestärkt von diesen neuerkannten Regungen des Naturgeistes und dem Geschick dankend, welches mich gerade zum rechten Augenblick ans Ufer geführt hatte, wandte ich mich zur Stadt zurück.

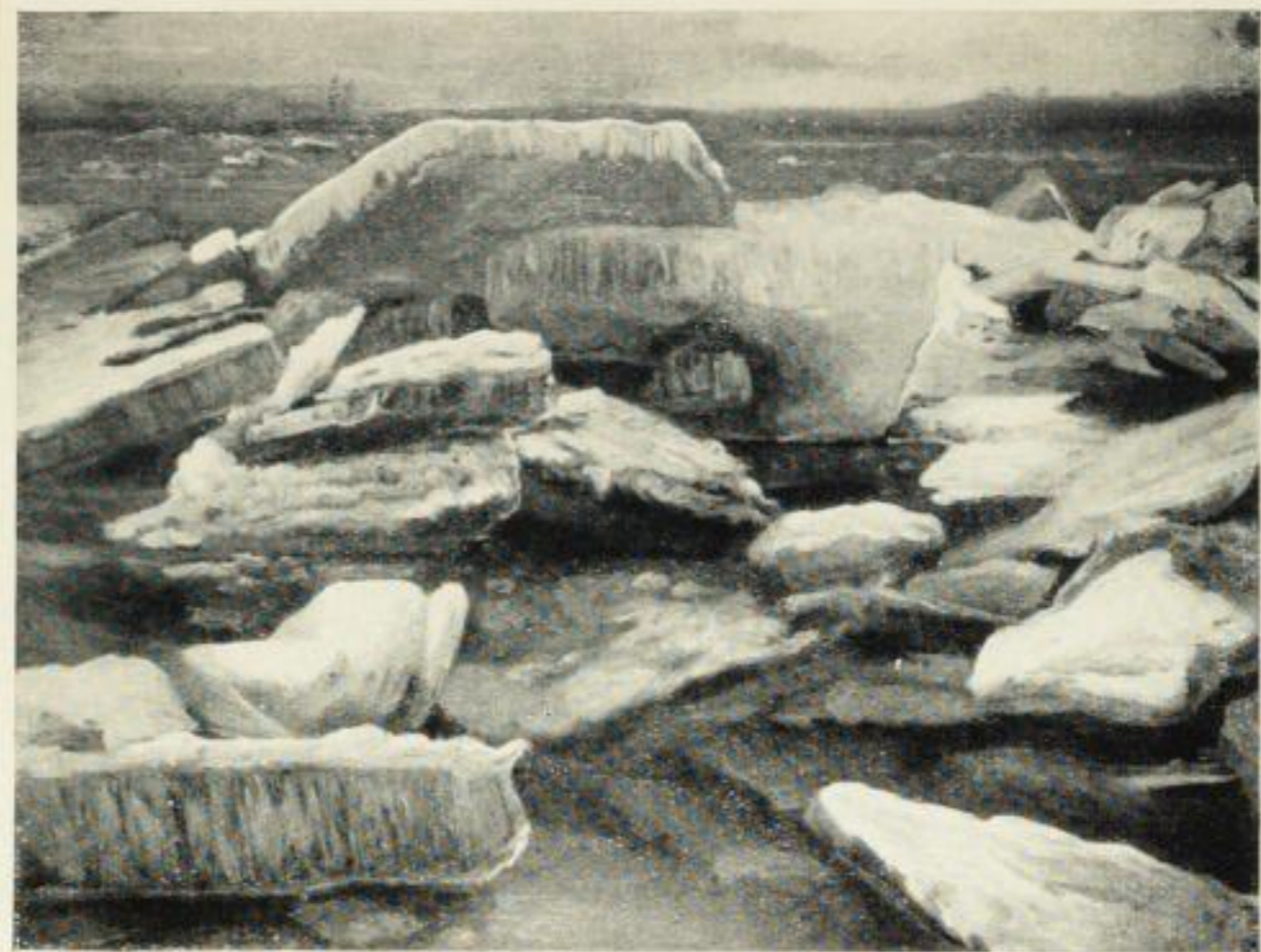
NACHWORT DES HERAUSGEBERS

Die vorstehenden Neun Briefe über Landschaftsmalerei schrieb der Naturforscher und Maler Carl Gustav Carus (1789–1869) zwischen seinem 26. und 35. Lebensjahr. Im Zeitalter Goethes aufgewachsen und von Goethes Geist überschattet und befruchtet, hat er mit universellem Betätigungsdrang alle seine Fähigkeiten zur Entfaltung gebracht. Carus war Naturforscher, Arzt, Philosoph und Maler in einem. Wenn auch zahlreiche seiner naturwissenschaftlichen Schriften heute nur noch Bedeutung für die

Geschichte der jeweiligen Disziplin haben, so haben doch seine naturphilosophischen Werke über die Seele, über die Symbolik der menschlichen Gestalt und über das Erdleben neue Zungen bekommen und künden einen der selbständigen Köpfe der romantischen Philosophie, auf die unsere charakterologisch eingestellte und der Philosophie Schellings erneut zugewandte Zeit wieder mit wachen Ohren lauscht. Die freundschaftliche Gesinnung, mit der ihm Goethe zugetan war, hat Carus mit glühender Verehrung beantwortet; in seinem Herzen war nach seinen eigenen Worten ein Tempel für Goethe errichtet. Die Briefe über Goethes Faust (1835) und das Buch über Goethes Bedeutung für unsere und die kommende Zeit (1863) sind die tragenden Säulen dieses Tempels. Schon als Äußerung eines Mitlebenden haben diese Goetheschriften bleibenden Wert. Goethe war es auch, der Carus in seinen künstlerischen Arbeiten mit wohlwollender Anerkennung förderte. Er besaß selber einige Bilder von Carus' Hand, die noch heute im Goethehaus zu Weimar hängen (darunter die Brockenspitze Abb. 4).

Die Malerei hat im Leben von Carus verschiedene Funktionen gehabt, niemals allerdings war sie die zentrale Kraftquelle seiner Persönlichkeit. Schon von Anfang an, seit dem ersten Zeichenunterricht in Leipzig, ging die Kunst bei ihm mit den naturwissenschaftlichen Studien Hand in Hand. Als Student zeichnete und kolorierte Carus zur Ergänzung seiner botanischen Studien Pflanzen und malte in Gouache sämtliche um Leipzig vorkommende Pilze.

*Christian Friedrich Gille:
Eisschollen an der Elbe*



Als Autodidakt lernte er dann 1813 an einigen kleinen Gemälden des Landschafters Klengel das Ölmalen. Aber die Malerei war doch weit mehr in seinem Leben als nur eine Illustration seiner naturwissenschaftlichen Bestrebungen. Alles, was an lyrischem Gefühl in ihm war, hat sich, zumal in der Jugend und im frühen Mannesalter, in der Malerei niedergeschlagen. Carus wurde von trüben Stimmungen befreit, wenn er sich im Bilde ein Gleichnis seines bedrückten Seelenzustandes vor Augen stellte. „Wie oft ist es mir nicht auch noch späterhin gelungen, das innerste Geheimnis der Seele von schwerer Trübung zu reinigen, indem ich dunkle Nebelbilder, in Schnee versunkene Kirchhöfe und Ähnliches in bildlichen Kompositionen entwarf, welche, wenn sie auch manchen anderen gleichfalls umflorten Seelen zusagten, doch endlich immer am meisten mir selbst Erleichterung, ja Befreiung zu schaffen pflegten.“*

Mitunter auch gewannen Natureindrücke bestimmte figürliche Form für ihn und wandelten sich zu poetisch-bildlichen Darstellungen. Die geheimnisvollen Töne, die nächtlicher Wind in altem Gemäuer hervorruft, hat er in einem reizenden Bildchen zum Ausdruck gebracht: auf einem aus dem Zimmer gesehenen Balkon lehnt in der Mondnacht eine Harfe, über deren Saiten ein vorüberschwebender Engel hinstreicht. Ein Bild ähnlichen Charakters muß es gewesen sein, vor dem Goethe zu Riemer äußerte (September 1827): Es drücke

* C. G. Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten I*, 128. Leipzig 1865.

dem bewundernden Blicke die ganze Romantik aus. Stärker als solche doch allzu literarisch empfundene romantische Bildkunst wirken die Bilder mit Naturstimmungen, wo eine lyrische Empfindung die reine Augenwonne der Stunde festzuhalten vermocht hat wie in dem köstlichen Waldbild des Rosentals bei Leipzig im ersten Frühling von 1814 (Abb. 2). Aus solchen rein malerisch empfundenen und gestalteten Landschaften, Erdlebenbildern, erwachsen dem philosophischen Geiste die Fragen, welchen Wert und Sinn die Landschaftsmalerei überhaupt habe.

Hier dachte und empfand Carus als Romantiker. Er ging aus von Schellings Naturphilosophie, die auf die Bedeutung der Natur im menschlichen Leben den Nachdruck legte, und von Schellings Identitätsphilosophie, die das Ich und die Natur im Unendlichen (das Schelling mit dem Absoluten gleichsetzte) vereinigt annahm, so daß das Kunstwerk dann als Darstellung des Unendlichen im Endlichen gelten konnte. Carus hat sich später selbst über die leitenden Ideen seiner Landschaftsbriefe ausgesprochen: „Das, was um jene Zeit Schelling durch den Begriff der Weltseele auszusprechen suchte, es war recht eigentlich der Kardinalpunkt, um welchen sich diese Gedankenzüge bewegten. Erst wenn man in der weiten großen Natur der Oberfläche des Planeten das lebendige geistige Prinzip erkannt oder mindestens geahnt hat, bekommt ja alle Szenerie der Landschaft einen höheren und mächtigeren Sinn; erst von da aus verstehen und empfinden wir das geistige Band, welches die Regungen und Um-

gestaltungen des äußeren Naturlebens an die Gefühlsschwankungen unseres Innern mit dieser geheimen Gewalt fesselt, und erst von da aus kann auch eigentlich klarer werden, was die wesentlichen Forderungen sind, welche wir an die Landschaftsmalerei oder, wie ich sie besser zu nennen vorschlug, an die Erdlebenbildkunst dann zu machen berechtigt sind, wenn sie diejenige hohe Stellung wirklich einnehmen und ausfüllen soll, welche wir für sie von jenem Standpunkte aus in Anspruch nehmen dürfen.“*

Das romantische Grundgefühl, das sich auch in dem Gedanken vom Aufgehen im All äußert (zweiter Brief: Dein Ich verschwindet, Du bist nichts, Gott ist alles) führt dann in der Betrachtung der Landschaftsmalerei zu Forderungen, die den klassizistischen Anschauungen diametral entgegengesetzt sind. Hatte der akademische Klassizismus, dem die menschliche Figur im Bilde Inbegriff der Kunst war, von Lessing (im Laokoon 1766) bis zu Cornelius die Landschaftsmalerei als untergeordnet, als „nur eine Art von Moos oder Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst“ (Cornelius 1825) angesehen, so besaß doch die ideale Landschaftsmalerei, die sich mit dem klassischen Boden um Rom be-

* *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten I*, 181. Weitere Bemerkungen über die Landschaftsbriefe I, 296, wo Carus über das Auftauchen der Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert als Bildgattung spricht. Die historische Entwicklung sehen wir allerdings anders und vollständiger. Vgl. Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollendung in Rom*. 1923. Weiter über die ersten Gedanken zur Physiognomik der Gebirge auf einer Reise nach Böhmen 1820. Carus, a. a. O. I. 298.

faßte, eine Ausnahmestellung. Als Wortführer dieser klassizistischen Landschaftsmalerei hatte Fernow definiert, daß „das Wesen und die Grundlage der Landschaftsmalerei durchaus plastisch sei, also in jedem Teil anschauliche Bestimmtheit und einen charakteristischen Ausdruck ihrer Gegenstände fordert“.* Ein überindividueller, allgemein gültiger Typus der Landschaftsschönheit, wie ihn die heroischer Interpretation entgegenkommende Umgebung Roms zu bieten schien, wurde postuliert.

Es ist nun der äußerste Gegenschlag des Pendels, wenn Carus das malerische Erdlebenbild als das wesentliche Landschaftsbild hinstellt, wozu jeder landschaftliche Ausschnitt taugt, wenn er nur seinem organischen Bildungsgesetz nach ergriffen wird. Der Sinn für klare Sonderexistenz jedes Bildteils führt in der klassizistischen Landschaft zum klaren Formbau, zum Absetzen und Isolieren der Teile untereinander, wogegen die Romantik gerade in dem Zusammenziehen, ja Verwischen der Teile, in dem Löschen der Bedeutung des Einzelteiles und im Betonen des Raumes ihrem Allgefühl Ausdruck verlieh. „Scharfkantige Gebäude passen nicht in die Landschaft“, sagt Carus (S. 103). Und wie stereometrisch klar waren doch die Häuser und Tempel in die Bilder Kochs und Reinharts hineingesetzt! Nach Fernow bestimmen die Staffagefiguren den Charakter der Landschaft. „Nicht durch die Gegend, sondern nur durch die Gestalten, womit er sie belebt, kann der Maler zu erkennen geben, daß sein Bild keine Szene der wirklichen Welt, sondern eine

* Carl Ludwig Fernow, *Römische Studien*, II S. VII, Zürich 1806.

Szene aus Elysium sein soll.“* Carus aber sieht auf den Stimmungs- und Empfindungsgehalt der Landschaft und hält die menschliche Gestalt in der Landschaft nur dann für zulässig, wenn durch sie die Wirkung der Natur verstärkt wird. Carus verlangt, daß die Figuren notwendig aus der Landschaft hervorgehen müssen, und erklärt sie im Sinne der Bilder C. D. Friedrichs: sie sollen der Einfühlung des Beschauers dienen, der sich an ihre Stelle versetzt. Damit ist Carus der beredte Anwalt der romantischen Landschaftsmalerei des Dresdner Kreises. Aber seine geistige Spannweite reicht doch weiter. Carus war über den nebelhaften Universalsinn der ersten Romantik zu klarer Erkenntnis hinausgewachsen. Ihm birgt sich nicht mehr hinter der Natur ein Geheimnis, das in der Hieroglyphe einer abstrahierenden Landschaftskunst wie bei Philipp O. Runge und mitunter auch bei C. D. Friedrich niedergeschrieben wird, sondern die Natur selber ist das Geheimnis; sie muß in ihrer organischen Bildung erforscht und ergründet werden. Über die reine Subjektivität Friedrichs mit ihrem nur allegorischen Gebrauch der Naturformen hinaus postulierte Carus eine objektive Landschaftsinterpretation, wobei seine Naturauffassung der Goethes gleichlief. Als Voraussetzung aller künstlerischen Wiedergabe der Landschaft galt ihm wie Goethe, daß der Landschaftler ein guter Kenner der Gebirgsformen und ihrer inneren Struktur sei, daß er auf den inneren gesetzmäßigen Bau und die Entwicklung von Pflanze und Baum achte und mit den

* Fernow, a. a. O. S. 35.

Gesetzen der atmosphärischen Erscheinungen vertraut sei, kurzum, daß der Landschaftsmaler zugleich ein Geologe, Botaniker und Meteorologe sein müsse. Aus dieser hohen Auffassung, die über den objektiven Realismus der Biedermeierzeit hinausdeutet, äußert Carus schon früh (im zweiten Briefe) die Meinung, daß die Blütezeit der Landschaftsmalerei vielleicht erst noch zu erwarten sei.

Aber Carus hat doch auch als erster die klassische Bedeutung der Großmeister der Landschaftskunst des siebzehnten Jahrhunderts im Norden und im Süden gleichmäßig betont. Wie für Wackenroder, Raffael und Dürer der gleichen Verehrung für wert galten, so sieht Carus Claude Lorrain und Jakob van Ruisdael als gleiche Kronzeugen der Landschaftskunst an.* Diese kunstgeschichtlichen Bemerkungen gerade haben nach dem Erscheinen des Buches (1831) den alten Goethe augenscheinlich aufs lebhafteste beschäftigt. In seinem Nachlaß fand sich das Bruchstück zu einem Aufsatz über „Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände“, das im letzten Heft von „Über Kunst und Altertum“ zum Abdruck kam.

Bemerkung

Dieser Neuausgabe wurde der Druck von 1831 zugrunde gelegt. Fortgelassen wurde nur die Beilage zum siebenten Briefe aus Nees von Esenbecks Sy-

* Über die Polarität des Lebensgefühles und der Weltanschauung dieser Hauptmeister der Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert, vgl. Kurt Gerstenberg: Claude Lorrain, Baden-Baden 1952, S. 35 ff.

stem der Pilze und Schwämme, die heute verstaubte Wissenschaft darstellt und zudem einen fremden Klang in Carus' Ausführungen hineinträgt.

Die spätere Ausgabe von 1835 ist um einen kurzen und inhaltlich bedeutungslosen zehnten Brief nebst fünf Beilagen vermehrt worden. Die ersten beiden Beilagen enthalten Schilderungen von Naturszenen, Mondscheinbilder und Spätabende. Die letzten drei Beilagen behandeln einzelne Bilder als Beispiele „rein objektiver Auffassung gewisser Seiten des Erdlebens“. Diese Erweiterungen enthalten nichts Grundsätzliches über Landschaftsmalerei, sondern biegen ins Kunsthistorische ab. Carus hat dies auch erkannt und daher später den Aufsatz über den Wasserfall von Everdingen in seinen Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie 1867 wieder aufgenommen. Ebenda hat er auch ausführlich und gedankenreich über die Dresdner Bilder von Claude Lorrain und Ruijsdael geschrieben.

BILDERVERZEICHNIS

1. Caspar David Friedrich, Kreidefelsen auf Rügen, 1818 Titelbild
Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart
2. Carl Gustav Carus, Frühlingslandschaft, 1814 17
Dresden, Staatliche Sammlungen
3. Caspar David Friedrich, Wrack im Polareis, um 1822 31
Hamburg, Kunsthalle
4. Carl Gustav Carus, Brockenspitze im Morgenlicht, 1820 45
Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur
5. Carl Gustav Carus, Weidicht bei Abendstimmung 61
Würzburg, Prof. Gerstenberg
6. Claude Lorrain, Küstenlandschaft mit Acis und Galathea, 1657 75
Dresden, Staatliche Sammlungen
7. Jacob van Ruisdael, Sumpflandschaft, um 1666 89
Leningrad, Ermitage
8. Paul Brill, Sibyllentempel bei Tivoli, um 1605 101
Kupferstich von Raph. Sadeler
9. Jacob van Ruisdael, Judenfriedhof 117
Dresden, Staatliche Sammlungen
10. Caspar David Friedrich, Riesengebirgslandschaft bei aufsteigendem Nebel 131
München, Staatsgemäldesammlungen
11. Gaspard Dughet, genannt Poussin, Italienische Landschaft 147
Rom, Galerie Doria
12. Christian Friedrich Gille, Eisschollen an der Elbe 161
Halle (Saale), Staatliche Galerie Moritzburg

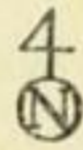
BILDERNACHWEIS

Die Vorlagen für die Bilder stellten zur Verfügung:
1 Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur; 2 Staatliche Sammlungen, Dresden; 3 Kunsthalle Hamburg; 4 Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar; 5 Prof. Gerstenberg, Würzburg; 10 Staatsgemäldesammlungen München; 12 Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Saale). Die übrigen Fotos stellte die Staatliche Fotothek Dresden zur Verfügung.

1955

Alle Rechte beim Wolfgang Jess Verlag Dresden

Lizenz-Nr. 352/495-9-55



Gesetzt in der Walbaum-Antiqua und Kursiv

Gesamtherstellung: VEB Offizin Andersen Nexö

Leipzig III/18/38

Klischees: H. F. Jütte, Leipzig

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

~~8.207~~

SLUB DRESDEN



3 0585576

Datum der Entleiher bitte hier einstempeln!

Hinweise

2. Ax. i

Signatur 29. 8° 2759 ^a	Stok f.
--------------------------------------	------------

RS

Bub

AK
f.

Titelaufn.
f.

AKB
- 5.7.

FK

- walters (Landwehr) / 10.7. ^{Se}

Blo K

Bild K

SWK

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-
vermerk

~~St. Totokhebe~~

~~TC 911~~

~~TC 152~~

29. 8° 2759^a

~~8 80 137~~

