

<b>Zeitschrift:</b>	Outlines
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
<b>Band:</b>	10 (2017)
<b>Artikel:</b>	Intellektuelles Wohlgefallen : Johann Gottlob von Quandt (1787-1859) und die zeitgenössische Landschaftsmalerei
<b>Autor:</b>	Rüfenacht, Andreas
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-872167">https://doi.org/10.5169/seals-872167</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Intellektuelles Wohlgefallen. Johann Gottlob von Quandt (1787–1859) und die zeitgenössische Landschaftsmalerei

Andreas Rüfenacht

«Die Landschaftsmalerey, welche in Dresden durch die von Dietrich und Zingg abstammenden Manieren in den letzten Sprösslingen und Wasserreisern ganz ausgeartet war und sogar das Publikum der Natur entfremdet hatte, wird hoffentlich sich neu erschaffen [...].»<sup>1</sup> So schrieb der Kunstschriftsteller, Sammler von Gemälden und Mäzen Johann Gottlob von Quandt (1787–1859)<sup>2</sup> in einer Besprechung zur Dresdener Akademieausstellung des Jahres 1824 über die Gattung der Landschaft. Quandt erwartete eine Landschaftsmalerei, welche die Grenzen des Wirklichen nicht überschreite und zugleich harmonisch sei. Motivische Einzelheiten und Gesamtkomposition sollten im Einklang miteinander stehen. In seiner Rezension setzte er seine Hoffnungen auf die jungen Künstler Adrian Ludwig Richter (1803–1884) und Ernst Ferdinand Oehme (1797–1855). Von ihnen, aber auch von älteren Landschaftsmalern wie Joseph Anton Koch (1768–1839), Caspar David Friedrich (1774–1840) oder Johann Martin von Rohden (1778–1868) besass er in seiner Sammlung mehrere Gemälde.

Dank zweier Kataloge lässt sich Quandts Gemäldesammlung rekonstruieren. Ein Katalog erschien zu Lebzeiten des Kunstliebhabers, 1824, und ermöglicht ein Bild der frühen Sammlung. Sie umfasste knapp 70 Gemälde, darunter 20 Landschaften und ebenso viele Historien. Weil Quandts Sohn schon ein knappes Jahrzehnt nach dem Tod des Vaters bankrottging, musste die Sammlung versteigert werden. Dadurch ist ein Auktionskatalog von 1868 überliefert, der den Zustand der späten Sammlung zeigt. Bei seinem Tod besass Quandt 115 Gemälde, darunter 34 Landschaften und 37 Histo-

rien.<sup>3</sup> Der Schwerpunkt der Sammlung lag also bei Historienbildern und Landschaftsgemälden. Quandt präsentierte sie in seinem Dresdener Wohnsitz. Zu diesem Zweck hatte er in seinem Haus an der Grossen Klostergasse in Dresden spezielle Sammlungsräume eingerichtet, die er auf Anmeldung Kunstfreunden und Künstlern zugänglich machte (Abb. 1).<sup>4</sup>

Anhand der Kataloge lassen sich in der Hängung der Gemälde mehrere Pendants rekonstruieren. Dabei stellte Quandt zwei besonders charakteristische oder bedeutungsträchtige Gemälde eines oder mehrerer Künstler einander gegenüber.<sup>5</sup> Verschiedene Bilderpaare von Landschaftsmalereien können festgestellt werden. Exemplarisch seien Joseph Anton Kochs (1768–1839) *Berner Oberland* und *Ideale Landschaft mit der Heimkehr Jakobs* genannt:<sup>6</sup> Letzteres Gemälde vereinigt Quandts Sammlungsschwerpunkt in den Gattungen Landschaft und Historie nicht nur durch das Motiv aus der alttestamentlichen Jakobsgeschichte. Die Figuren waren zudem vom grossen Münchner Historienmaler und Erneuerer der Freskomalerei Peter Cornelius (1783–1867) entworfen worden (Abb. 2). Das Pendant, die *Berner Oberländer Ansicht* (Abb. 3),<sup>7</sup> hatte Quandt in Auftrag gegeben, als er 1819 für ein knappes Jahr in Italien weilte. Der Standort des Malers ist genau lokalisierbar. Er blickt von der Burgruine Resti oberhalb von Meiringen tief in das Reichenbachtal hinein auf die Reichenbachfälle, die berühmten und oft dargestellten Wetterhörner und die Grosse Scheidegg. Damit scheint in der Gegenüberstellung der beiden Gemälde von Koch die

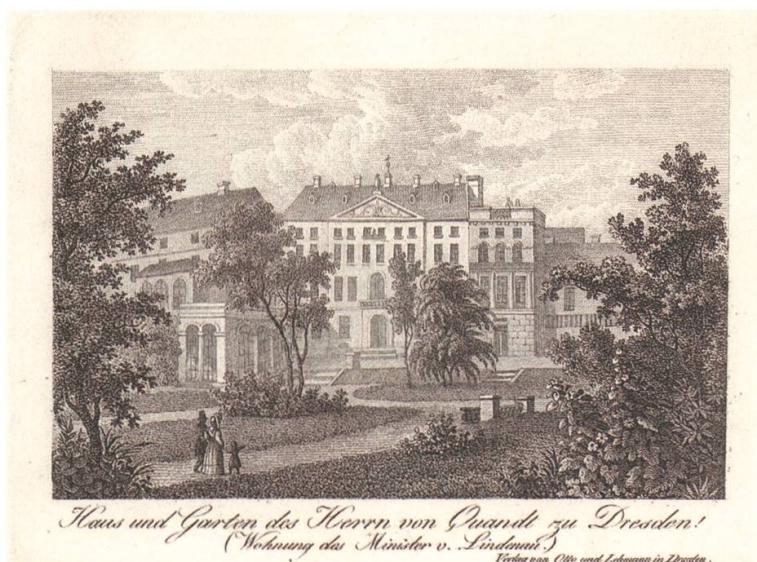


Abb. 1 Künstler unbekannt (Johann Gottfried Abraham Frenzel?), *Haus und Garten des Herrn von Quandt zu Dresden! (Wohnung des Minister v. Lindenau.)*, um 1825, Radierung, 12 × 8,9 cm (Platte)



Abb. 2 Joseph Anton Koch und Peter Cornelius, *Ideale Landschaft mit der Heimkehr Jakobs*, 1816, Öl auf Leinwand, 74,5 × 98 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 120

eingangs zitierte Forderung Quandts an die Landschaftsmalerei, wonach motivisches Detail und Gesamtkonzeption natürlich und harmonisch sein sollen, bereits bildhaft angedeutet.

Quandts Äusserungen über Landschaftsmalerei und über die Kunstgattungen überhaupt lassen sich diversen Quellen wie Artikeln, Rezensionen, Büchern und Briefen entnehmen. In seinen Schriften stellte er die Kunst immer in einen Zusammenhang mit der Anschauung des Realen. Mit wachen Augen analysierte er Natur, Kunst und Gesellschaft. Seine Betrachtungen auf den zahlreichen Reisen drehten sich immer wieder um die Frage, wie die Kultur einer Nation oder die Natur bestimmter Gegen den kategorisiert werden könne. Hierbei setzte er das Kunstschaffen in den Ländern, die er bereiste, mit der Natur und der Bevölkerung in Beziehung. Solche Vergleiche finden sich in mehreren seiner Reiseberichte.<sup>8</sup> Vor diesem Hintergrund lässt sich eine Aussage von 1826 einordnen, in der er sich folgendermassen über Landschaftsmalerei äusserte: «Das Land-



Abb. 3 Joseph Anton Koch, *Berner Oberland*, 1816, Öl auf Leinwand, 73 × 99 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 2465

schaftsfach ist als kein besonderes zu betrachten, denn der Historienmaler bedarf der Landschaft, und der Landschafter kann der menschlichen Figuren nicht entbehren.»<sup>9</sup> Hier zeigt sich, dass für Quandt der Mensch sowohl in der Historien- als auch in der Landschaftsmalerei eine zentrale Rolle spielte.

Der Künstler als Hersteller von Malerei übernahm eine wichtige Aufgabe. Von ihm verlangte Quandt eine Poetisierung des dargestellten Gegenstandes. Der Naturgegenstand sollte wie die Dichtung vom Geist des Künstlers gestaltet werden. Weil Natur laut Quandt nur selten ein vernunftmässiges Ideal von Schönheit hervorbringe, dürfe der Künstler nicht die Einzelteile der Natur nachahmen. Vielmehr solle er sich die Naturgesetze und Naturformen im Studium aneignen und dadurch verstehen lernen. Erst dann könne er eine von seiner Vernunft durchdrungene Kunst erschaffen.<sup>10</sup> «Das Werk eines Künstlers wird in allen Theilen zusammenhängend und ganz in sich übereinstimmend seyn, weil der Künstler alle Theile in



Abb. 4 Adrian Ludwig Richter, *Ariccia (Der Morgen)*, 1828, Öl auf Leinwand, 59,5 × 77,5 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 2228

naturgemässen Formen gedacht, diese aber nach einer Idee bestimmt hat. Die Natur kann die Idee des Künstlers nicht bestimmen. Das wahre Ideal ist die vom Menschengeist durchdrungene Wirklichkeit.»<sup>11</sup>

Ein Maler, der nach Quandts Ermessen die Natur künstlerisch-poetisch zu durchdringen vermochte, war Adrian Ludwig Richter. Von ihm besass er mehrere Werke, darunter zwei italienische Landschaften, die als Gegenstücke konzipiert waren. Auf einem Bild ist das morgendliche Wasserholen vor der nahe Rom gelegenen Stadt Ariccia dargestellt (Abb. 4). Das andere Motiv zeigt das Städtchen Civitella in den Abruzzen bei Abendlicht mit Figuren auf der Heimkehr vom Feld (Abb. 5). Der innere Zusammenhang der beiden Gemälde liegt in den Motiven des Wasserschöpfens an der Quelle zu Beginn des Tages und des Einbringens der Ernte am Abend. Der gemeinsame Gedanke zeigt sich im Gedeihen, das Leben ermöglicht. Wasser und Ernte, Morgen und Abend deuten einen idyllischen Lebenskreis an.

Über das Abend-Bild schrieb Quandt: «Das eine ist die Ansicht von Civitella in Abendbeleuchtung; wirklich ein bewundrungswürdiges Bild in Hinsicht der Farbe in welcher sich das Hinschmelzen des Lichts u die allmähliche Dämmerung in den Thälern, trefflich darstellt. Eine Familie wel-



Abb. 5 Adrian Ludwig Richter, *Civitella (Der Abend)*, 1827/1828, Öl auf Leinwand, 59,5×77,5 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 2227

che mit Früchten des Feldes u Gartens heimkehrt, ist die Staffage. Es sind Frauen welche in einem historischen Bilde zu stehn würdig wären.»<sup>12</sup>

Die Verbindung von lebensnahen Figuren und genrehafter Szenerie in einer Landschaft, wie Quandt sie schätzte, findet sich in einem weiteren berühmten Bild Richters, das sich in Quandts Sammlung befand: *Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein* (Abb. 6). Die Einbindung markanter und verschiedenartiger Figuren prägte die Rezeption dieses Werks besonders. Man kann es kaum den traditionellen Gattungen der Landschaft oder des Genres zuordnen. Wie beim Abend- und Morgen-Gemälde wird auch dieses Motiv dem Lebenskreis zugeordnet. Die Lebensalter widerspiegeln sich in den nachdenklichen Figuren im schaukelnden Lebensboot. Kinder, Jugendliche, das junge Pärchen und die Alten ziehen wie der auf den Stock gestützte Wanderer, unter flüchtigen Harfenklängen und von der Burgruine an vergangene Zeiten erinnert, auf ihren Lebenswegen dahin. Auch dieses Bild war für Quandt, durch die anschaulich-menschlichen Charaktere, in seiner Art ein Historiengemälde – und damit vom vernünftigen Geist des Künstlers durchdrungen.<sup>13</sup>

Mit Adrian Ludwig Richter verkehrte bei Quandt ein Künstler der jüngeren Romantiker-Generation, von dem der Sammler gesamthaft vier



Abb. 6 Adrian Ludwig Richter, *Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein*, 1837, Öl auf Leinwand, 116,5×156,5 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 2229

Gemälde kaufte. Richter schrieb 1822, einige Landschaften in Quandts Gemäldesammlung hätten ihn für den Umgang mit den Eigenheiten der Natur im Gemälde sensibilisiert – darunter diejenigen von Johann Martin von Rohden oder Franz Ludwig Catel (1778–1856). Richter empfand ihre Kunst als «höchst liebevolles Anschliessen an die Natur, geadelt durch ein gewisses Stilgefühl, welches sie den ältesten Meistern abgelernt hatten.»<sup>14</sup> Dieses Erlernen von den alten Meistern war Quandts pädagogischer Anspruch und mithin der Grund, seine Sammlung für die Kunststudenten zu öffnen. Auf einen Vorhang am Eingang zu den Sammlungsräumen hatte er denn auch einen entsprechenden Sinspruch sticken lassen:

«Am Alten magst du dich erfreuen,  
Durch seine Mängel dich belehren,  
Doch sollst du Altes nicht erneuen,  
Durch Bessermachen wirst du's ehren.»<sup>15</sup>

In der Sammlung präsentierte Quandt zwei Landschaften als Pendants, die genau dieses Verhältnis von alter und neuer Kunst veranschaulichen und ein Licht auf Quandts Verständnis von Naturdarstellungen werfen. Es handelt sich um Jacob van Ruisdaels (1628–1682) *Bewaldetes Tal* (Abb. 7) und Ernst Ferdinand Oehmes *Dittersbacher Grund* (Abb. 8). Die beiden Gemälde können dank dem Auktionskatalog von 1868 als Gegenstücke identifiziert werden.<sup>16</sup>

Oehmes Bild kann mit einem realen Ort aus dem unmittelbaren Wirkungskreis von Quandt in Verbindung gebracht werden. Dargestellt ist das Flüsschen Wesenitz. Es handelt sich dabei um ein Motiv aus der Parklandschaft in Dittersbach, einer Ortschaft unweit Dresdens, wo Quandt 1830 das zugehörige Rittergut gekauft hatte. Hier tat er sich als gebildeter Landesherr hervor, reformierte die Landwirtschaft, übte niedere Gerichtsbarkeit aus, richtete eine Bank ein, schrieb gegen Analphabetismus an und versuchte erfolglos, Turnunterricht einzuführen. Er legte einen englischen Garten an, bestückte ihn mit zahlreichen Skulpturen – unter anderem von Ernst Rietschel (1804–1861) –, baute eine gotische Kapelle, ein Schweizer Haus und einen Ballsaal. Auf einem Hügel namens Schönhöhe errichtete er ein rundbogiges Türmchen mit Zinnen und einem Festsaal mit Fresken nach Balladen von Goethe. Als Architekten beschäftigte Quandt den Dresdener Akademielehrer Josef Thürmer (1789–1833) und dessen Nachfolger Gottfried Semper (1803–1879), als Maler Carl Gottlieb Peschel (1798–1879).<sup>17</sup>

Quandts Dittersbacher Rittergut samt seinem Landschaftspark kann als Kulturlandschaft bezeichnet werden. Der Kunstmäzen selber schrieb über die Gestaltung von Gärten im Jahr 1830: «Nicht nur auf Haus, Hof und Garten beschränkt der sinnige Mensch seine ordnende Tätigkeit, die Kunst ist ihm Rathgeberin für Alles und er verbreitet sie über Feld, Wiese und Wald.»<sup>18</sup> Diese Durchdringung der Natur durch den kunstsinnigen und vernünftigen Menschen soll im Folgenden anhand der Gegenüberstellung der Landschaften von Ruisdael und Oehme erläutert werden.

Besonders auf das Gemälde von Ruisdael lassen sich mehrere Aussagen Quandts beziehen, die als Grundlage für die Interpretation dienen. Wenn der Sammler Ruisdaels Bild betrachtete, erlebte er ein ähnliches Gefühl wie beim Gang durch die Dittersbacher Hügel und Wälder: «Der Ruysdael war von jeher mein Liebling u wird es immer mehr, je einheimischer ich in dem engen, stillen Thale werde.» Dieses Empfinden vermag Quandt nur durch ein Gedicht von Tieck auszudrücken: «Es fällt bey diesem Bilde mir immer

Tiecks Lied ein: Rings von Bergen eingeschlossen, / Wo die klaren Bächlein gehen, / Wo die dunklen Weiden sprossen, / Wünscht ich bald mein Grab zu sehn. Lied u. Bild haben eine zauberische hinreissende u. übereinstimmende Trauer.»<sup>19</sup> Wenn Quandt sich durch die Landschaft des Niederländers an ein Gedicht von Tieck erinnert fühlt, dann drückt sich darin seine poetische Auffassung von Kunst aus. Von der Landschaftsmalerei erwartete er nicht Naturnachahmung, sondern die Einbindung menschlichen Empfindens. Dieses Moment verstand Quandt als Poesie der Malerei.<sup>20</sup>

Dass gerade das Gedicht es ist, das der bildenden Kunst gerecht wird, kann am Ruisdael-Beispiel weiterverfolgt werden. Quandts Freund, der Dichter Ludwig Breuer (1786–1833), schrieb ein panegyrisches Poem auf Quandt mit dem Titel «Ruisdael an der Wesenitz». Es entstand zum Huldigungsfest für Quandt bei seinem Einzug in Dittersbach. Breuer legt Ruisdael die Lobrede auf Quandt in den Mund, so dass der niederländische Maler in Versen verkündet, mit Quandt würden seine Landschaftsgemälde nun endlich geschätzt:

«[...] Da endlich ist ein edler Mann gekommen,  
Gleich mir entstammt er fernen Niederlanden<sup>21</sup>  
Der meiner Kunst gewidmet treues Neigen.  
Ihm reich ich, die ich einst geliebt zu schauen,  
Bergstrom und Wald und saftig grüne Auen,  
Mit einem Wort – mein Urbild selbst zu eigen.  
Zur Huldigung war ich hierhergekommen  
Dem nahenden Gebieter-Paar zum Frommen.  
Was – dacht ich’ – können Wünsche hier noch bieten,  
Wo ernste Kunst, vereint mit heittrer Milde,  
Die kräftige Natur zum Dienste zwingen?»<sup>22</sup>

Ludwig Breuer verleiht Ruisdael die dichterische Sprache, um ihn nicht nur über Quandt, sondern auch über seine eigenen Naturdarstellungen sprechen zu lassen. Es habe einen verständigen Kunstmäzen gebraucht, der die Natur zu schätzen wisse.

Dass Ruisdael die Sprache der Poesie angedichtet wurde, war zu diesem Zeitpunkt nichts Neues. Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) hatte 1816 im *Morgenblatt für gebildete Stände* den Aufsatz *Ruysdael als Dichter* veröffentlicht, der dieses Verständnis vorzeichnete.<sup>23</sup> Darin bespricht er drei Gemälde von Ruisdael in der Dresdner Gemäldegalerie.<sup>24</sup> Goethe schreibt, Ruisdael verhelfe als denkender Künstler wie ein Dichter seinen



Abb. 7 Jacob van Ruisdael, *Bewaldetes Tal mit Fluss und einer grossen Fichte*, um 1660, Öl auf Leinwand, 79,3 × 66,2 cm, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

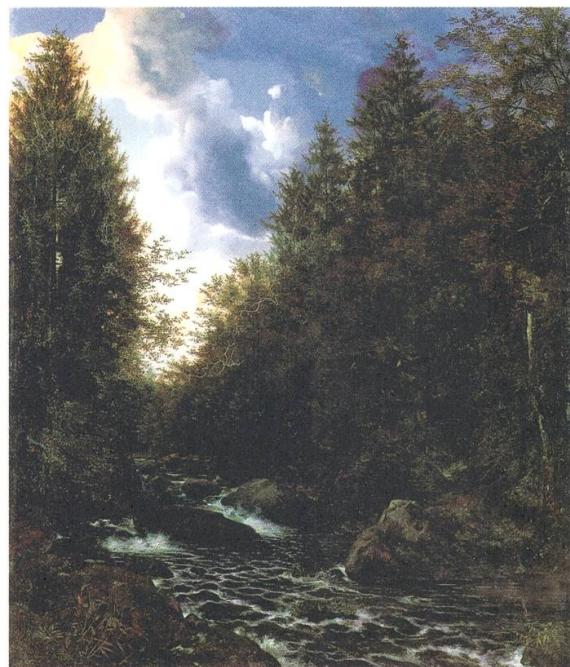


Abb. 8 Ernst Ferdinand Oehme, *Ein Bergstrom in waldiger Gegend (Dittersbacher Grund)*, 1831, Öl auf Leinwand, 80 × 67 cm, Privatbesitz

Betrachtern zu einem sinnlichen Begriff der Natur. Die Kunstkennner würden diesen sinnlichen Begriff in eine adäquate Sprache übersetzen. Damit nimmt Goethe dezidiert Stellung gegen die Idee von Landschaftsmalerei in August Wilhelm Schlegels (1767–1845) Gespräch *Die Gemälde* von 1799 und gegen die Landschaften Caspar David Friedrichs (1774–1840). Es geht Goethe darum, adäquate Worte der Bildbeschreibung zu finden. Schlegel dagegen sucht eine Universalssprache des Gemüts. Goethe verbindet Anschauung und Denken miteinander, während Schlegel Anschauung und Gefühl miteinander verbinden will.<sup>25</sup>

Quandt selber interessierte mehr der Titel «Ruysdael als Dichter» von Goethes Text und weniger dessen Grundgehalt. Noch 1856 verwies er auf Goethes Aufsatz, als er Ruisdaels drei Dresdener Bilder in seinem *Begleiter durch die Gemälde-Säle* erläuterte. Er deutete Goethes Interpretation in seinem Sinn um: «Göthe, der immer mit einem Worte mehr sagt, als alle andere [sic!] mit vielen prächtigen Redensarten, nennt Ruysdael ‹Dichter› [...]. Die Bilder dieses Landschaftsmalers sind nicht sowohl Schilderungen der Natur an sich, als vielmehr der Gemüthsstimmungen, in welchen er

Gegenstände auffasste, und Widerscheine aus den Tiefen seiner Seele.»<sup>26</sup> Mit der Nennung von Begriffen wie Gemüt und Seele steht Quandt viel näher bei Schlegels Gefühlssprache als bei Goethes verstandesorientierter Bildbetrachtung. Goethe selber hatte in seinem Text etwas ganz anderes geschrieben: «Der Künstler hat bewundrungswürdig geistreich den Punkt gefasst, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft, und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Andenken anregt, und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen.»<sup>27</sup> Der Weimarer Dichter schreibt eben gerade gegen eine empfindsame Betrachtung von Ruisdaels Landschaften an.

Darin zeigt sich ein Generationenkonflikt, der schon Jahre zuvor offensichtlich geworden war. Quandt übersandte Goethe im Dezember 1831 Veduten von Dittersbach, die Traugott Faber (1786–1863) in Aquarell ausgeführt hatte. Nachdem Quandt über die beiden Blätter geurteilt hatte, sie seien leblos und ohne Gefühl, antwortete Goethe lakonisch, er hoffe, «dass die liebe Natur auch zur Vernunft gekommen sey», Quandt möge sich doch am Reellen, Fassbaren und Nützlichen erfreuen. Dieser bemerkte die unterschwellige Opposition gegen seine idealisierende Vorstellung von Landschaft und schrieb Jahre später in seinen Erinnerungen an Goethe, der Dichter habe seine «transcendente Kunstansicht» zurechtgewiesen.<sup>28</sup> Doch es blieb genau die Schlegel'sche, idealisierende Universalsprache der Poesie, die Quandt an der Landschaftsmalerei interessierte. Die Poesie half ihm, sich seiner Empfindungen bei der Landschaftswahrnehmung bewusst zu werden und sie auszudrücken.

Zu Ruisdaels Gemälde *Bewaldetes Tal* gesellte sich im Jahr 1830 Ernst Ferdinand Oehmes *Dittersbacher Grund* (Abb. 8). Das Pendantbild veranschaulicht das, was Quandt bei der Betrachtung seiner Ruisdael-Landschaft empfand: nämlich das Gefühl der Melancholie, in das ihn die Natur in Dittersbach versetzte. Oehmes Gemälde transformiert die Naturerfahrung in eine Bilderfahrung. Gleichzeitig kann die Bilderfahrung durch die Naturerfahrung selbst überprüft werden, denn Oehmes Standort am Flüsschen Wesenitz liegt unmittelbar am Eingang des Landschaftsparkes bei Schloss Dittersbach.

Mit den Gemälden von Ruisdael und Oehme hat Quandt die Naturerfahrung, die er in seinem meist im Sommer genutzten Dittersbacher Landsitz erleben konnte, ins Dresdener Stadthaus überführt. Das Bildpaar entpuppt

sich damit als Veranschaulichung von Quandts Landschaftsidee: « [...] die Aufgabe des Landschafters scheint mir gerade die zu seyn, in seinem Bilde recht bewusst den Austausch des Gefühls wiederzugeben, welcher zwischen dem, der eine Gegend sieht und den Naturgegenständen, statt findet. Jede Gegend hat einen bestimmten Charakter, dieser versetzt uns in einen eignen Gemüthszustand und wir tragen diesen wieder auf die Gegenstände über und erblicken in diesen, gleichsam uns selbst in der Natur spiegelnd, was wir fühlen.»<sup>29</sup>

Die Gefühle des Betrachters versuchte Quandt in seinen Schriften in Begriffe zu fassen und durch die Präsentation seiner Gemälde in der Sammlung zu veranschaulichen. Dieser Zusammenhang von Kunsttheorie und Hängung lässt sich anhand eines weiteren komplexen Beispiels darstellen: Eine heute verschollene und nur noch in einer Radierung überlieferte italienische *Landschaft mit einem Einsiedler* von Johann Martin von Rohden (1778–1868) bestellte Quandt 1820 ursprünglich als Einzelbild (Abb. 9).<sup>30</sup> Als das Gemälde 1823 in die Sammlung kam, schrieb Quandt, es sei ein Muster für alle Landschaftsmaler, und lobte es überschwänglich: «An Rohdens Landschaft glaube ich einen vorzüglichen Schatz zu besitzen [...]. Jede Einzelheit ist im Geist des Ganzen gedacht u dargestellt [...]. Die Composition ist sehr geistreich u alle Theile reihen sich organisch an einander. Der Strom der durch den Mittelgrund fliesst, erklärt die ganze Anordnung der Landschaft [...]. Der Geognost o[der] der Botanicker wird durch dies Bild beschäftigt u der Kunstmäzen erfreut.»<sup>31</sup>

Etwas später gab der Sammler bei Caspar David Friedrich eine nordische Landschaft als Gegenstück zu von Rohdens Bild in Auftrag. Auch dieses Werk ist verschollen. Es kann jedoch mit der Hamburger Fassung *Das Eismeer* von 1823–1824 verglichen werden (Abb. 10).<sup>32</sup> Quandt schrieb über den Auftrag: «Der Landschafter Friedrich malt für mich ein grosses Bild, welches ein Gegenstück zu Rohdens Landschaft werden soll. In Rohdens Bild ist alles vereint, was eine südliche Natur freundliches darbietet u in Friedrichs, was der Norden Ungeheures, und Erhabenes zeigt. Schroffe Felsen, oben mit Schnee bedeckt, an welchen kein armes Gräschen Nahrung findet, schliessen einen Meerbusen ein, in welchem Stürme Schiffe verschlagen u durch ungeheure Eisschollen zerdrückt haben. Dieses graue Gemisch von Schiffstrümmern, Treibholz u Eismassen macht eine wunderbare u grosse Wirkung.»<sup>33</sup>

Die beiden Bilder standen also für «die südliche Natur in ihrer üppigen und majestätischen Pracht» und «die Natur des Nordens in der ganzen



Abb. 9 Johann Gottfried Abraham Frenzel nach Johann Martin von Rohden, *Landschaft mit einem Einsiedler*, 1827, Radierung, 19 × 22,5 cm, Museen der Stadt Nürnberg, Inv.-Nr. St. N. 10607

Schönheit ihrer Schrecken».<sup>34</sup> In der neueren Forschung wurde vermutet, dass Quandt mit der Gegenüberstellung dieser beiden Bilder die zwei ästhetischen Kategorien des Schönen und des Erhabenen effektvoll in Bezug zueinander setzte.<sup>35</sup> Diese These gilt es zu hinterfragen, da Quandt einerseits von Rohdens Gemälde ursprünglich als Einzelauftrag bestellte, andererseits sich die Begriffe der ästhetischen Kategorien erst in seiner Schrift *Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst*, die 1830 erschien (siehe Abb. 11), systematisch erarbeitete.

Die Präsentation, wie sie durch Quandts Sammlungskatalog von 1824 ersichtlich wird, legt ein anderes Deutungsmuster nahe. Auf die südliche Landschaft von Rohdens folgen zwei Architekturdarstellungen von Domenico Quaglio (1787–1837), zwischen denen wiederum eine Darstellung der Heiligen Familie von Giovanni Battista Salvi genannt Sassoferato (1609–1685) beschrieben ist. Leider ist aus Quandts Sammlung nur noch Quaglios Ansicht des Münsters von Freiburg im Breisgau erhalten.<sup>36</sup>

Quandt scheint einerseits unterschiedliche Gattungen wie die Architekturvedute, die Landschaftsmalerei und die Historie nebeneinander zeigen zu wollen. Andererseits sollen die Gemälde von Rohdens und Friedrichs einen Bezug zwischen nördlicher und südlicher Kunst herstellen. Die beiden deutschen Bilder wurden von Quaglios Architekturansichten flankiert, wobei von Rohdens italienische Landschaft gewissermassen Unterstützung vom Italiener Sassoferato erhielt. Die beiden ästhetischen Kategorien nach Burke, Kant und Schiller mögen zwar mitschwingen, doch die Gegen-



Abb. 10 Caspar David Friedrich, *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)*, 1823–1824, Öl auf Leinwand, 96,7×126,9 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1051

überstellung von Nord und Süd scheint den Vorrang zu haben. Zwar nennt Quandt die Begriffe des Erhabenen und Schönen im Zusammenhang mit Friedrichs und von Rohdens Landschaft, führt sie aber argumentativ nicht zusammen. Dagegen kontrastiert er ausdrücklich das Nordische und das Südliche der Gemälde: Der Süden bietet Freundlichkeit und Schönheit, der Norden Erhabenheit und Naturgewalt.<sup>37</sup> Wenige Jahre nach der Fertigstellung der beiden Werke schrieb Quandt in der *Kupferstecherkunst* von 1826 zum Unterschied zwischen nördlicher und südlicher Kunst: «Wir sehen eine Auffassung der Gegenstände, der nach aussen sich drängenden [...] Leidenschaften, in allem was die Italiener hervorbrachten, wogegen die Werke der Deutschen in seelenvoller Ruhe erscheinen. [...] Bildlich gesprochen unterscheidet sich die deutsche und italienische Schule so von einander, wie die Wurzeln und Aeste eines Baumes; jene streben nach der Tiefe, diese nach aussen und in die Weite.»<sup>38</sup> Mit dieser Metapher offenbart Quandt sein

Verständnis von Italien als dem irdischen Ort der sinnlichen Leidenschaften und Deutschland als einer tiefgründigen, geistig-religiösen Welt.<sup>39</sup>

Mit den Architekturdarstellungen von gotischen Kirchen wird diese Deutung noch unterstrichen. Im «Spitzbogenstil» zeigt sich überhaupt die in Quandts Augen genuin deutsche Kunst.<sup>40</sup> Dabei muss man sich bewusst werden, dass die Komposition des italienischen Leitbildes von Sassoferato auf Raffaels *Madonna di Loreto* zurückgeht. Der Renaissance-Maler spielte in der Frage des Ausgleichs nord- und südalpiner Kunst eine zentrale Rolle.<sup>41</sup> Damit stellt Quandt in der Präsentation von 1824 die deutsche Kunst auf eine der italienischen gleichwertige Ebene. Man kann die Pendants der südlichen Landschaft von Rohdens und der nördlichen Friedrichs als Überwindung der Unterschiede zwischen den italienischen und deutschen Schulen und Stilen ansehen. Es sind nun zwei deutsche Künstler, welche die Charakteristika des Südlichen und des Nördlichen darzustellen vermögen.<sup>42</sup>

Nach 1824 hatte sich die Präsentation der Gemälde sammlung durch zahlreiche Erweiterungen gewandelt. Der Auktionskatalog von 1868 überliefert eine neue Kombination der Landschaften Friedrichs und von Rohdens mit anderen Gemälden im dritten Zimmer.<sup>43</sup> Sie stehen nun im Kontext weiterer Landschaften von Adrian Ludwig Richter, Gottlob Friedrich Steinkopf (1779–1861) und Franz Ludwig Catel. Die neue Hängung kann mit Quandts Kunstretheorie und seiner spezifischen Sichtweise der ästhetischen Kategorien begründet werden. Seine Ästhetik formuliert er ab 1830 in seiner Schrift *Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst* (Abb. 11). In dieser Publikation schreibt er, dass Kunstwerke durch ihre physische Präsenz Gemüt und Verstand anregten. Diese Erregung nennt er das «intellektuelle Wohlgefallen». In den entsprechenden Passagen der *Briefe* reflektiert Quandt, weshalb der Anblick von Kunst beim Betrachter Gefühle auslösen könne.

Quandts Ausdruck «intellektuelles Wohlgefallen» ist ein Anklang an Immanuel Kants Schönheitsbegriff in der *Kritik der Urteilskraft*. Für den Philosophen ist der Schönheitsbegriff kein Vernunftbegriff. Er charakterisiert Schönheit als die Fähigkeit des Menschen zu erkennen und zu urteilen – aber Schönheit ist nicht eigentliche Erkenntnis. Daher ist für Kant die Schönheit ein «interesseloses Wohlgefallen».<sup>44</sup> Quandt rezipiert Kant in seinem eigenen Sinn und schreibt, Schönheit sei «das Vernunftgemäße in sinnenfälliger Form.»<sup>45</sup> Ein schönes Kunstwerk löse beim Betrachter ein Gefühl

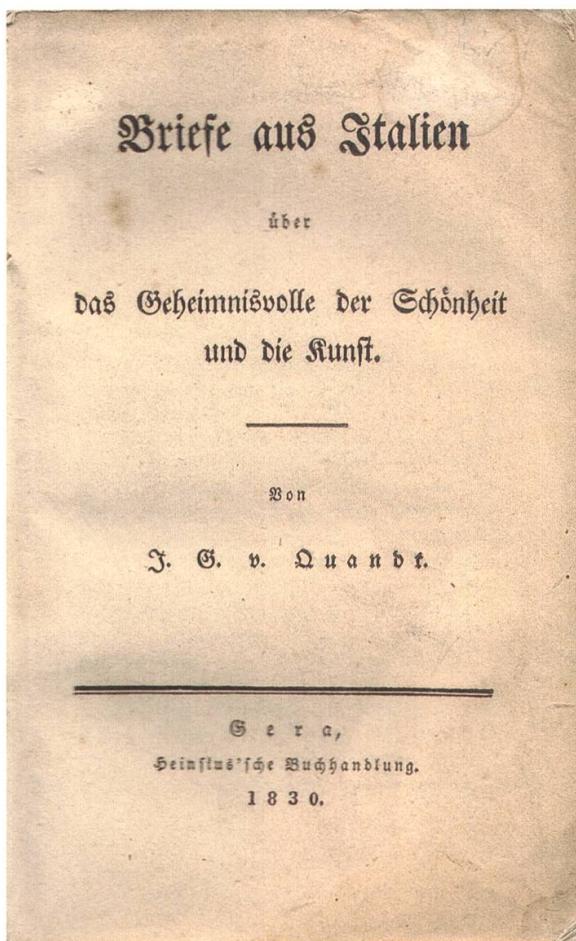


Abb.11 Johann Gottlob von Quandt, *Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst*, Gera: Heinsius, 1830, Titelblatt

aus, das dieser mit seiner Vernunft kategorisiere.<sup>46</sup> Damit wird Kants «intellektuelles Wohlgefallen» bei Quandt ein «intellektuelles Wohlgefallen».

Quandt beschreibt vier Hauptbegriffe des intellektuellen Wohlgefalles: das Schöne, das Erhabene, das Tragische und das Rührende (Abb. 12).<sup>47</sup> Das Erhabene ist «das freudige Gefühl der intellectuellen Ueberlegenheit» des Betrachters über das Dargestellte.<sup>48</sup> Das Rührende bezeichnet Quandt als eine Übereinstimmung des Gemüts des Betrachters mit dem dargestellten Gegenstand. Der Betrachter erkennt den Schmerz des Dargestellten als seinen eigenen.<sup>49</sup> Das Tragische wiederum empfinde man im Angesicht des Untergangs eines Individuums für einen besseren Zweck.<sup>50</sup> Der «philosophisch denkende Kunstforscher» solle seine Gefühle bei der Bildbetrachtung mit diesen vier Kategorien erklären.

Aufgrund der Ausführungen in den *Briefen aus Italien* können Rückschlüsse auf die Landschaftsgemälde im dritten Zimmer von Quandts Sammlung gezogen werden. So zieht Quandt Caspar David Friedrich als

Beispiel heran, um über die ästhetischen Kategorien und das Kolorit zu sprechen. Friedrichs Gemälde erfüllten zwar hinsichtlich der Macht der Darstellung die Kategorie des Erhabenen, jedoch seien die gedämpften Farben und die Grautöne eher dem Rührenden zuzuordnen: «Ein getrübtes Licht und eine dunkle Färbung lassen uns die Natur in Trauer erscheinen [...]. Unter den Neuern hat sich in dieser Hinsicht der Landschafter Friedrich ausgezeichnet. Die Werke dieser Künstler sind in Italien selten und würden hier auch kein Glück machen, weil hier in reicher Fülle die ungetrübte Schönheit in Farben und Formen sich offenbart.»<sup>51</sup> Die «ungetrübte Schönheit» findet sich in der italienischen Landschaft von Rohdens, der selber bis zu seinem Tod in Rom gelebt hat, wieder, auch wenn Quandt ihn nicht explizit nennt. Bemerkenswerterweise bleibt der Kunstschriftsteller selbst bei der Beschreibung der ästhetischen Kategorien dem Vergleich deutscher und italienischer Kunst verhaftet, wie er noch 1824 augenscheinlich wurde: Schönheit ist italienisch, Erhabenheit deutsch.

In ähnlicher Weise können die weiteren Landschaften im Raum, von Adrian Ludwig Richter – darunter die bereits beschriebenen Ansichten von Civitella und Ariccia (Abb. 4–5) – und Gottlob Friedrich Steinkopf, in Bezug zu Quandts Kunsttheorie gestellt werden.<sup>52</sup> Doch geradezu als das Motiv zur Theorie erweist sich das tragische Bild *Die unglückliche Heimkehr des Fischers* von Franz Ludwig Catel: Quandt umgibt seine langatmigen Ausführungen über das Erhabene, Rührende und Tragische in den *Briefen aus Italien* mit der Geschichte einer Fischerfamilie, die Catels Gemälde entspricht. Die berichtartige Erzählung handelt von der rührenden Liebe eines schönen Fischerpaars. Die Beziehung scheitert am tragischen Schiffbruch des Fischers auf der erhabenen Weite des Meeres.<sup>53</sup> Offensichtlich versuchte Quandt, die trockene Materie mit einem angeblich eigenen Erlebnis aus Italien aufzulockern, um Authentizität zu vermitteln. Nicht zuletzt deswegen wählte er als äussere Form seiner ästhetischen Schrift den Brief. Vielmehr aber zielte er darauf ab, die abstrakte Materie anschaulich zu vermitteln.

Die nordische und südliche Landschaft Friedrichs und von Rohdens treten also in einen erweiterten theoretischen Kontext. Ihre Präsentation geht über die Gegenüberstellung des Schönen und Erhabenen als Pendants hinaus und muss im Zusammenhang von Quandts Sammlung verstanden werden. Der Grund liegt in Quandts spezifischem Verständnis der ästhetischen Kategorien. Es unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von der Ästhetik seiner Zeit. Zwar reflektiert der Kunstschriftsteller die bekannten

Texte über das Erhabene und Schöne ausführlich, ganz besonders Kants *Kritik der Urteilskraft*. Doch anders als in der traditionellen Beurteilung der ästhetischen Kategorien setzt Quandt das Schöne und Erhabene einander nicht als Gegensätze gegenüber.<sup>54</sup> Bei ihm sind sie nur ein Verschiedenes, bleiben aber miteinander verbunden.<sup>55</sup> Anders als die Philosophen ergänzt er das Schöne und Erhabene mit dem Tragischen und Rührenden. Das Tragische zählt zwar auch beim wichtigen Ästhetiker und Professor in Tübingen und Zürich, Friedrich Theodor Vischer (1807–1887), zu den ästhetischen Kategorien. Vischer hat nur wenige Jahre, nachdem Quandt seine *Briefe aus Italien* veröffentlichte, 1837 seine Habilitationsschrift *Ueber das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen* publiziert.<sup>56</sup> Sie lässt sich an vielen Stellen mit Quandt vergleichen und kompiliert die ästhetischen Kernpunkte der zeitgenössischen Philosophie. Doch Vischer stellt dem Tragischen das Komische entgegen. Das Rührende dagegen spielt in seiner Ästhetik keine Rolle oder wird kritisch bis negativ beurteilt.<sup>57</sup>

Quandt ordnet seine Grundbegriffe der Kunstanschauung auf einem Kreis an (Abb. 12). Damit bleiben die traditionellen Gegensatzpaare mit der Verteilung der Begriffe an den Polen zwar noch erkennbar. Eine Vermischung der Gefühlskategorien jedoch findet sich sonst bei keinem Exponenten der philosophischen Ästhetik. Nur Quandt mischt sie wie die Farben zu «Nüancen des Gefühls».<sup>58</sup> Auf den ersten Blick scheint ihm mit dieser Vermengung der ästhetischen Kategorien und mit der Auflösung ihrer strikten Gegensätzlichkeit etwas Neues zu gelingen. Das einzige, was er jedoch vermischt, sind unterschiedliche Begriffsebenen. Darin liegt das Problem seiner Ästhetik: Quandt ordnet das Schöne der Vernunft zu, während das Erhabene, das Tragische und das Rührende Gefühle bezeichnen. Doch folgt man Kant, können Vernunftbegriffe und Gemütsregungen nicht auf der gleichen Begriffsebene verglichen werden. Aus dieser Erkenntnis heraus diskutierte der Königsberger Philosoph, Quandts erklärtes Vorbild, Schönheit und Erhabenheit im Rahmen der *Kritik der Urteilskraft* also auf einer gemeinsamen Begriffsebene. Damit gehört die Schönheit bei Kant nicht zur Vernunft. Auf der kantischen *Kritik* aufbauend, erfolgte die Weiterentwicklung der ästhetischen Kategorien durch die Ästhetiker des frühen 19. Jahrhunderts. Die deutschen Idealisten und Transzendentalphilosophen um Schelling verbanden – angeregt durch Kants Philosophie – Objektivität und Subjektivität, Vernunft und Gefühl, in der Transzendentalphilosophie. Sie verstanden Kunst als Anschauung des Unendlichen.

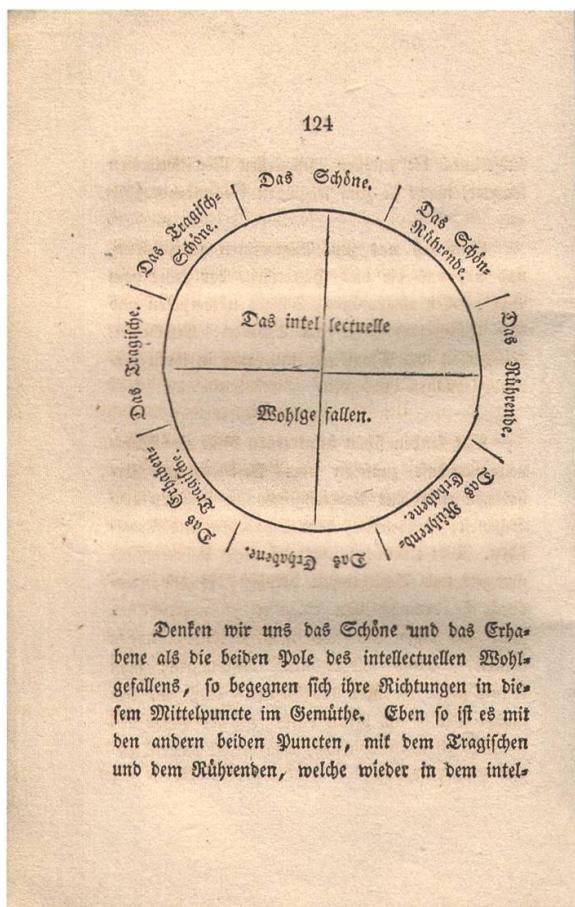


Abb. 12 Johann Gottlob von Quandt, «Das intellektuelle Wohlgefallen», in: *Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst*, Gera: Heinsius, 1830, S. 124

Denken wir uns das Schöne und das Erhabene als die beiden Pole des intellectuellen Wohlgefallens, so begegnen sich ihre Richtungen in diesem Mittelpunkte im Gemüthe. Eben so ist es mit den andern beiden Puncten, mit dem Tragischen und dem Rührenden, welche wieder in dem intel-

Doch das alles interessierte Quandt nur theoretisch. «Ich [habe] mir alle Mühe gegeben [...] darzuthun, dass eine Ästhetik als abstracte Schönheitslehre etwas ganz Unzulässiges ist», schrieb er in einem Brief an Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872).<sup>59</sup> Er wollte Kunst als etwas verstehen, was im Hier und Jetzt angeschaut wird. Für ihn ist Kunstanschauung nicht auf ein entferntes Unendliches bezogen, sondern es geht Quandt ganz konkret um ein Bild an der Wand, eine Statue auf dem Sockel oder den gotischen Dom in der Stadt. So versuchte er, was die Philosophen längst als unmöglich erkannt hatten: nämlich das Geschmacksurteil als Vernunftbegriff herzuleiten und vernünftige Kunstbetrachtung zu betreiben.<sup>60</sup>

Doch selbst wenn Quandts Argumentation, philosophisch verstanden, nicht aufgeht, stellt sich die Frage nach der Qualität seiner ästhetischen Schriften. Worin könnte sie trotz aller Widersprüche zu den Lehrmeinungen der deutschen Ästhetik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegen? Quandts Errungenschaft scheint die zu sein, die philosophischen Begriffe in eine Alltagssprache überführt zu haben. Dies zeigt sich an verschiede-

nen Beispielen. So verwendet er im Zusammenhang mit dem Begriff des Erhabenen immer wieder das aus dem morphologisch zugrundeliegenden Verb abgeleitete Attribut «erhebend», z. B. ein erhebender Berg, Wasserfall, Farbton.<sup>61</sup> Solche Umschreibungen haben einen didaktischen Charakter. Auch der Titel «Briefe» und die zahlreichen erläuternden Beispiele und eingewobenen Geschichten deuten in diese Richtung. Quandts Schriften sind womöglich eine Art theoretisches Manifest des Galeriegesprächs. In diesen Gesprächen verwendeten die Kunstreunde dilettierend die Begriffe der Philosophen. Quandts Texte mögen eine Art Lehrbuch für Kunstreunde sein. Damit können sie an ästhetischen Fragen teilhaben, ohne in den elitären Bereich philosophischer Komplexität vorstossen zu müssen.<sup>62</sup>

In Quandts Präsentation der Landschaften von Rohdens, Friedrichs, Richters, Catels und Steinkopfs lässt sich diese Vermittlung zwischen philosophischer Ästhetik und Kunstbetrachtung nachvollziehen. Es ist eine höchst private, zum Bild gewordene Ästhetik. Die Landschaften veranschaulichen Quandts persönliches Verständnis der ästhetischen Kategorien. Mit ihnen kann er die Empfindungen bei der Kunstbetrachtung vergleichen. Der Sammler entpuppt sich damit nicht so sehr als Ästhetiker auf der Höhe des philosophischen Diskurses, sondern vielmehr als engagierter Rezipient der philosophischen, ästhetischen und kunsttheoretischen Strömungen seiner Zeit.

Die Landschaftsgemälde geben wie die Historienmalerei in Quandts Augen Aufschluss über die Geschichte der menschlichen Vernunft. Gerade weil der Mensch Teil der Natur ist, eignen sich Naturdarstellungen hierin für eine vermittelnde Funktion. Die Künstler als vernünftige Menschen stehen so beispielhaft für die Fähigkeiten der menschlichen Vernunft: «Die Natur ist eine Autokratie die keine andern Gesetze hat, als die, welche ihre eigne Vernunft [...] gab. Diese Gesetze sind äusserst einfach u allgemein, so dass ihre Anwendung eine fast unendliche Mannichfaltigkeit u eine beinahe unbeschränkte Möglichkeit zulässt u darum der beschränkte menschliche Verstand nicht bestimmen kann, was möglich oder unmöglich sey. [...] Wer kann aber sagen, dass ein Berg, eine Wolke, eine Welle gerade die oder jene Form haben solle? Hegel hat wohl Recht zu sagen: Was ist, ist vernünftig. – Nur muss dieser Satz in Beziehung auf Landschaftsmalerei, welche eben nichts Wirkliches, sondern blos den Schein einer Wirklichkeit hervorbringt, so modifiziert werden, dass der Landschafter, um die Vernunft nicht zu beleidigen, nur das darstellen darf, dessen Möglichkeit sich

durch Naturformen, also erfahrungsmässig, darlegen lässt. [...] In dem Landschaftsbilde herrschen dieselben Naturgesetze wie im Cosmos u die Phantasie des Künstlers, in welchem die Allkraft des Lebens, wie im Weltall, von dem er ein Theilchen ist, waltet, gestaltet, ohne der Naturgesetze sich bewusst zu werden, das Kunstwerk eben so gesetzmässig, wie die Natur ihre Erzeugnisse.»<sup>63</sup> Damit ist für Quandt die Landschaftsmalerei eine Metapher der menschlichen Vernunft.

- <sup>1</sup> Johann Gottlob von Quandt, «Ueber die diessjährige Kunstausstellung in Dresden», in: *Kunstblatt*, 5 (1824), Nr. 92, S. 366.
- <sup>2</sup> Johann Gottlob von Quandt, geboren in Leipzig in eine durch Tabakhandel reich gewordene Familie; privat gebildet in kantischer Philosophie und Kunstgeschichte; entdeckte 1815 auf dem Dachboden der Nikolaikirche in Leipzig mehrere altdeutsche Gemälde und kam dadurch mit Johann Wolfgang von Goethe in Kontakt; 1819–1820 Romreise, auf der er mit den wichtigsten deutschen Künstlern verkehrte und bei diesen mehrere Gemälde in Auftrag gab, u. a. bei Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Overbeck, Joseph Anton Koch; 1820 erfolgreiches Adelsgesuch; ab 1824 dauerhaft in Dresden wohnhaft; 1828 Mitgründer und erster Vorsitzender des sächsischen Kunstvereins; 1830 Kauf des Ritterguts Dittersbach in der Nähe von Dresden, Einrichtung eines Landschaftsparks und Goethe-Erinnerungsortes; 1832–1834 Einrichtung des Historischen Museums Dresden (heute Rüstkammer); ab 1834 Mitglied des akademischen Rates der Dresdener Kunstakademie und der Galeriekommission der Königlich Sächsischen Gemäldesammlung; in den 1840er Jahren Reisen nach Spanien, Südfrankreich und Schweden, über die er ausführliche Berichte publizierte; zahlreiche Buch- und Aufsatzpublikationen zu Kunst und Kunstgeschichte, aber auch über Ästhetik, Philosophie, Politik, Schulbildung und Landwirtschaft. – Aktuellste Literatur: Andreas Rüfenacht, *Johann Gottlob von Quandt (1787–1859). Kunst fördern und ausstellen*, Diss. Univ. Zürich [erscheint 2017]; ders., «Johann Gottlob von Quandt und die Gründungsstufen des Leipziger Kunstmuseums», in: *mdbk. Jahrbuch des Museums der bildenden Künste Leipzig*, 18 (2016), S. 14–26; ders., «Zufluchtsorte verstossener Kunst. Johann Gottlob von Quandts Einrichtung des Historischen Museums Dresden 1832–34», in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Bd. 36, 2010, S. 110–119; ders., «Goethe in Dresden und Dittersbach. Frühe Formen des Dichter-Gedenkens bei Johann Gottlob von Quandt», in: *Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik* (Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, 2012), Göttingen: Wallstein, 2012, S. 31–53; *Johann Gottlob von Quandt, 1787–1859. Goetheverehrer und Förderer der Künste. Eine Sammlung von Beiträgen*, hrsg. von Helga Luzens, Dittersbach: Quandt-Verein, 2002; «Von den herrlichsten Kunstwerken umgeben ...». Der Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottlob von Quandt, hrsg. von Walter Schmitz und Jochen Strobel, Dresden: Thelem, 2001.
- <sup>3</sup> Johann Gottlob von Quandt, *Verzeichniss von Gemälden und andern Kunstgegenständen im Hause des J. G. v. Quandt zu Dresden*, Dresden: Ramming, 1824; *Verzeichniss der von Herrn Johann Gottlob von Quandt hinterlassenen Gemälde-Sammlung alter und neuer Meister*, hrsg. von Ludwig Gruner, Dresden: Blochmann, 1868.
- <sup>4</sup> In verschiedenen Archiven und Bibliotheken konnten Briefe, Zeitungsartikel und Aufsätze eruiert werden, welche die öffentliche Zugänglichkeit von Quandts Sammlung nachweisen. Siehe auch Cornelia Briel, «Johann Gottlob von Quandt und die Kunstpfllege in Sachsen», in: Luzens (Hrsg.) 2002 (wie Anm. 2), S. 11–17, hier S. 14. Eine ausführliche Beschreibung von Quandts Museum bietet das zweite Kapitel «Des Hrn. v. Quandt Kunstsammlung», in: Anonym, «Erinnerungen von einem Ausfluge nach Dresden», in: *Zeitung für die elegante Welt*, 25 (1825), Nr. 98–99, 102–104, Sp. 780–782, 788–791, 811–814, 817–820, 826–828.
- <sup>5</sup> Pendants spielten in der Dresdener Romantik eine wichtige Rolle. Das Zusammenführen solcher Bilderpaare lässt sich bei Quandt an verschiedenen Stellen beobachten. Siehe Leander Büsing, *Vom Versuch, Kunstwerke zweckmäßig zusammenzustellen. Malerei und Kunstdiskurs im Dresden der Romantik* (Dortmunder Schriften zur Kunst. Studien zur Kunstgeschichte, 2), Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2011, S. 15–17, 235–240.

- <sup>6</sup> Gruner (Hrsg.) 1868 (wie Anm. 3), S. 23–24, Nr. 81–82. Siehe auch Johann Gottlob von Quandt, *Verzeichnis meiner Kupferstich-sammlung als Leitfaden zur Geschichte der Kupferstecherkunst und Malerei*, Leipzig: Weigel, 1853, S. 169: «In früherer Zeit zeich-nete Karstens, dann Thorwaldsen und auch Cornelius die Figuren in Kochs Landschaften. [...] Koch gerieth dadurch, dass er die Staf-fage seiner Landschaften ausmalte, welche andere Künstler gezeichnet hatten, in die Selbstdäuschung, dass er ein grosses Talent für die Historienmalerei habe.»
- <sup>7</sup> Dieses Gemälde wird durch das Museum auf 1816 datiert. Wahrscheinlicher ist eine Entstehung im Jahr 1821, wie ein Brief von Rudolf Schadow an seinen Vater Johann Gottfried Schadow vom 17.1.1821 nahelegt, in dem steht, Koch male für Quandt ein Bild aus der Gegend des «Staubbach». In der Literatur zu Koch findet sich jedoch kein «Staubbach», weswegen es sich wohl eher um das vorliegende «Berner Oberland» han-delt. Reichenbachfälle und der Staubbach-fall sind nicht allzu weit voneinander ent-fernt, was aus der Berliner Perspektive zur Konfusion geführt haben könnte. Berlin, Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz (SMPK), Zentralarchiv, Nachlass Johann Gottfried Schadow, NL Sw 182: « [...] Koch mahlt eine grosse Landschaft aus der Ge-gend des Staubbach in der Schweiz, Bestel-lung v. H. v. Quan[d]t [...].»
- <sup>8</sup> Siehe zum Beispiel Johann Gottlob von Quandt, *Streifereien im Gebiete der Kunst auf einer Reise von Leipzig nach Italien im Jahr 1813*, 3 Bde., Leipzig: Brockhaus, 1819, Bd. 3, S. 231: «Die Eisgipfel der Alpen bilden jene glänzende Demantkette, welche das nordische Vaterland umgürtet, und mit Wehmuth verfolgt mein Blick die hohen, blauen Apenninen, die nach Süden hinziehen und in Duft und rosigen Nebel sich auflösen. [...] Die Sonne sank auf die Alpen nieder und brannte wie ein heiliges Opferfeuer auf dem grossen Altar der Natur. Die Gluth entzün-dete Himmel und Erde, die Fluren dampften, die Eisgebirge flammten; alles schmolz und floss in und durch einander. So fliessen nun alle Erinnerungen in eine Einzige zu-sammen. Italien liegt mit glühenden Farben vor meiner Seele; einzelne duftige, hell-erklärende Wolken ziehen durch die Abend-röthe der Erinnerung.»
- <sup>9</sup> Johann Gottlob von Quandt, *Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit anderen bil-denden Künsten*, Leipzig: Brockhaus, 1826, S. 279.
- <sup>10</sup> Quandt 1819 (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 71–72; Johann Gottlob von Quandt, *Briefe aus Ita-lien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst*, Gotha: Heinsius, 1830, S. 55–56, 298–300. Hier klingt das Kunstver-ständnis des deutschen Idealisten Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) an: «Wie können wir jene scheinbar harte Form [der Natur – AR] geistig gleichsam schmel-zen, dass die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenfliesst, und aus beiden nur Ein Guss wird?» F. W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, hrsg. von Werner Beierwaltes, Stuttgart: Reclam, 2004, S. 62–64. Quandt referiert Schellings Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* (1807) in seiner Publikation *Vorträge über Ästhetik für bildende Künstler. In der Königl. Academie für bildende Künste zu Dresden gehalten*, Leipzig: Hirschfeld, 1844, S. 121–127.
- <sup>11</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 64; Johann Gottlob von Quandt, *Die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau. Im Auftrage des Königlich Säch-sischen Alterthumsvereins*, Dresden/Leipzig: Weigel, 1839, S. 5 über die Mimesis: «Die Darstellung des Wirklichen an sich [...] leitete auf Abwege, und zwar zu einer Natür-lichkeit, die in Niedrigkeit ausartete.» Quandts Mimesiskritik lautet ähnlich wie bei Schelling: «Wenn wir die Dinge nicht auf das Wesen in ihnen ansehen, sondern auf die leere, abgezogene Form, so sagen sie auch unserm Innern nichts.» Schelling 2004 (wie Anm. 10), S. 57–59, 64.
- <sup>12</sup> Brief an Julius Schnorr von Carolsfeld vom 20.9.1828, Sächsische Landes- und Uni-versitätsbibliothek Dresden (SLUB), Mscr.

- Dresden. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 159r. In *Kunstblatt*, 29 (1848), Nr. 60, S. 239–240, charakterisiert Quandt Richters Figuren als «integrirende Theile der Natur». Richter selber war sehr bemüht um die Figuren und liess sie gar von Schnorr überarbeiten. Ganz im Sinne Quandts fragte er in einem Tagebucheintrag von 1830: «Könnte man nicht ein historisches Gemälde, ein Gedicht, ja eine Musik auch in eine Landschaft übersetzen?» Adrian Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen* (1885), hrsg. von Heinrich Richter, Einleitung von Ferdinand Avenarius, Leipzig: Hesse & Becker, 1909, S. 573. Siehe auch *Ludwig Richter – der Maler. Ausstellung zum 200. Geburtstag*, hrsg. von Gerd Spitzer und Ulrich Bischoff, Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 27.9.2003–4.1.2004, München: Deutscher Kunstverlag, 2003, S. 18–19, 141–144.
- <sup>13</sup> Die historienartige Einbindung der Figuren spielt in der Rezeption des Werks eine wichtige Rolle; Dresden 2003–2004 (wie Anm. 12), S. 28–29. Quandt definierte Historien als Bilder, «durch welche grosse Charaktere in gehaltvollen Handlungen, erhöhte Gemüthszustände, in bedeutenden Lagen des Lebens, oder auch innere und äussere Schönheit in harmonischer Ruhe, in einem Daseyn sich darstellen.» Zit. nach Ernst Ferdinand Oehme, 1797–1855. *Ein Landschaftsmaler der Romantik*, hrsg. von Ulrich Bischoff, Ausst.-Kat. Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 21.4.–29.6.1997; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, 20.7.–7.9.1997, S. 37.
- <sup>14</sup> Richter 1909 (wie Anm. 12), S. 111.
- <sup>15</sup> Brief Quandts an Schnorr vom 29.8.1824, SLUB, Mscr. Dresden. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 117r; Anonym 1825 (wie Anm. 4), Sp. 812.
- <sup>16</sup> Gruner (Hrsg.) 1868 (wie Anm. 3), Nr. 34, 37. Siehe auch Seymour Slive, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven/London: Yale University Press, 2001, Nr. 185, S. 191; Dresden/Lübeck 1997 (wie Anm. 13), S. 84, Nr. 90, S. 193.
- <sup>17</sup> Zu den Fresken im Belvedere auf Schönhöhe siehe Rüfenacht 2012 (wie Anm. 2), S. 39–48. Das Dittersbacher Rittergut wurde in mehreren Publikationen thematisiert. Zusammenfassend die Artikel von Bernd Heinrich, Gerhard Glaser und Bernhard Maaz in Luzens (Hrsg.) 2002 (wie Anm. 2), S. 7–10, 43–56, 70–92.
- <sup>18</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 367–368.
- <sup>19</sup> Brief von Quandt an Johann Friedrich Rochlitz vom 24.8.1826, in: SLUB, Mscr. Dresden. App. 26, Nr. 219. Die Verse aus Ludwig Tiecks Gedicht «Der Trostlose», 1. Strophe, in: Ludwig Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 7, *Gedichte*, hrsg. von Ruprecht Wimmer, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1995, S. 113. Der Bezug auf Tieck ebenso im Brief von Quandt an Schnorr vom 18.6.1826, in: SLUB, Mscr. Dresden. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 132r: «Es ist eine Trauer über die ganze Natur in diesem Bilde verbreitet welche als genussreiche Schwermuth im Gemüth zum Bewusstseyn kommt.»
- <sup>20</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 176–177. «Die Poesie ist universelle Kunst. [...] die Kunst ist nichts anders, als Versinnlichung innerer Anschauung.»
- <sup>21</sup> Es handelt sich hierbei um eine Anspielung auf Quandts Herkunft: Seine Vorfahren stammten aus Holland.
- <sup>22</sup> Ludwig Breuer, *Gedichte. Nachlass für seine Freunde*, Dresden: [s.n.], 1835, S. 133. Siehe auch Bernd Heinrich, «Johann Gottlob von Quandt in Dittersbach», in: Luzens (Hrsg.) 2002 (wie Anm. 2), S. 43–56, hier S. 45.
- <sup>23</sup> Johann Wolfgang von Goethe, «Ruysdael als Dichter», in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 3.5.1816, Nr. 107, S. 425–427. Gertrud Rudloff-Hille, «Goethe und die Dresdner Galerie», in: *Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1972–1975, S. 52–55.
- <sup>24</sup> Es handelt sich um die Gemälde *Das Kloster*, Öl auf Leinwand, 75 × 96 cm, *Der Wasserfall vor dem Schlossberg*, Öl auf Leinwand, 99 × 85 cm, und *Der Judenfriedhof*, Öl auf Leinwand, 84 × 95 cm, alle in der Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 1494, 1495, 1502.

- <sup>25</sup> August Wilhelm Schlegel, *Die Gemälde. Gespräch*, hrsg. von Lothar Müller, Amsterdam u. a.: Verlag der Kunst, 1996, S. 24–39, über Ruisdael S. 30–31. Tristan Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, Habil. Universität Bern, 2008 [unpubliziert], S. 181–185, setzt sich ausführlich mit dem Verhältnis von Goethes Essay und Schlegels Landschaftsidee auseinander. Siehe auch Rudloff-Hille 1972–1975 (wie Anm. 23), S. 52; Oskar Bätschmann, «Carl Gustav Carus (1789–1869): Physician, Naturalist, Painter, and Theoretician of Landscape Painting», in: Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting*, hrsg. und eingel. von Oskar Bätschmann, übers. von David Britt, Los Angeles: Getty Research Institute, 2002, S. 1–73, hier S. 22–23.
- <sup>26</sup> Johann Gottlob von Quandt, *Der Begleiter durch die Gemälde-Säle des Königlichen Museums zu Dresden*, Dresden: Meinhold, 1856, S. 117–118.
- <sup>27</sup> Goethe 1816 (wie Anm. 23), S. 425.
- <sup>28</sup> Brief von Goethe an Quandt vom 18.12.1831, in: Schmitz/Strobel (Hrsg.) 2001 (wie Anm. 2), S. 152; Johann Gottlob von Quandt, «Meine Berührungen mit Goethe», ebd., S. 239.
- <sup>29</sup> Brief vom 8.12.1831, in: Schmitz/Strobel (Hrsg.) 2001 (wie Anm. 2), S. 150. Siehe auch Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 56–57.
- <sup>30</sup> Das Gemälde ist als Radierung von Johann Gottfried Frenzel, *Landschaft mit Einsiedler*, 19 × 22,5 cm, Museen der Stadt Nürnberg, Inv.-Nr. St. N. 10607, überliefert. Siehe auch Johann Martin von Rohden 1778–1868, hrsg. von Marianne Heinz, Ausst.-Kat. Neue Galerie, Kassel, 22.9.–19.11.2000; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 3.12.2000–4.2.2001, Wolfratshausen: Edition Minerva, 2000, S. 24–25; Ruth Pinna, *Johann Martin von Rohden 1778–1868. Leben und Werk*, Bielefeld: Broelemann, 1965, Kat.-Nr. VG 46, S. 142–144.
- <sup>31</sup> Brief an Schnorr vom 30.5.1823, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 96v und *Kunstblatt*, 5 (1824), Nr. 92, S. 366. Ebenso ein anonymer Besucher in Quandts Sammlung: «Die Komposition ist vortrefflich [...]. Man kann jede Pflanze, jeden Baum in grösster Nähe besehen, und sich der ungemeinen Naturtreue im Einzelnen erfreuen, so wie man dieselbe in weiter Entfernung in dem Ganzen wiederfindet.» Anonym 1825 (wie Anm. 4), Sp. 782.
- <sup>32</sup> Zur Unterscheidung von Quandts Version des Gemäldes und der etwas späteren Fassung in der Hamburger Kunsthalle siehe Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderbd., 4/Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunsthissenschaft, 1974/1975), München: Prestel, 1973, Kat.-Nr. 295, 311, S. 376–377, 386–387. Ihre Identifikation der Versionen gilt in der heutigen Forschung als akzeptiert.
- <sup>33</sup> Brief von Quandt an Schnorr vom 4.3.1822, in: SLUB, Mscr. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 82r.
- <sup>34</sup> Zit. nach dem russischen Zeitgenossen Friedrichs, Wassili Andrejewitsch Shukowski in einem Brief vom 23.6.1821, abgedruckt in: Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen*, Weimar: VDG, 2001, S. 85.
- <sup>35</sup> Büsing 2011 (wie Anm. 5), S. 231–232; Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München: Beck, 2003, S. 147–148; Grave 2001 (wie Anm. 34), S. 85–99.
- <sup>36</sup> Quandt 1824 (wie Anm. 3), S. 4. Domenico Quaglio, *Ansicht des Freiburger Münsters von Nordwesten*, 1821, Öl auf Leinwand, 102 × 84,7 cm, Augustinermuseum, Freiburg i. Br., Inv.-Nr. M 24/008. Beschreibungen der weiteren Gemälde in Gruner (Hrsg.) 1868 (wie Anm. 3), Nr. 102, 105 (Quaglio), Nr. 42, Schule von Bologna, 1824, Sassoferato zugeschrieben, Nr. 64 (Friedrich), Nr. 67 (Rohden). Da Raumpläne fehlen, ist die sichere Verortung der fünf Gemälde auf den Wänden des Zimmers nicht möglich. Anonym 1825 (wie Anm. 4), Sp. 781–782, beschreibt nur von Rohdens und Quaglios Gemälde.
- <sup>37</sup> Siehe oben Zitat unter Anm. 33. Vgl. Busch 2003 (wie Anm. 35), S. 147, und Grave 2001 (wie Anm. 34), S. 93. Die Verbindung der Gegenstücke mit einem südlichen Arkadien

- und einem nördlichen Erlösungsgedanken bei Peter Rautmann, *C. D. Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, S. 45–49. Zur Gegensätzlichkeit von Schönheit und Erhabenheit siehe die Artikel «Schön/Schönheit», in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe*, hrsg. von Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, Bd. 5, S. 396–419; «Erhaben», ebd., Bd. 2, S. 288–298.
- <sup>38</sup> Quandt 1826 (wie Anm. 9), S. 20. Siehe auch Rautmann 1991 (wie Anm. 37), S. 48–49.
- <sup>39</sup> Diese Deutung kennzeichnet schon die Landschaft von Rohdens, in welcher der Einsiedler einen nordischen Pilger bewirkt; siehe Anonym 1825 (wie Anm. 4), Sp. 781. Rautmann 1991 (wie Anm. 37), S. 66–75, nimmt für die Hamburger *Eismeer*-Version von Friedrich genau diese Interpretation vor.
- <sup>40</sup> Johann Gottlob von Quandt, *Beobachtungen und Phantasieen über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise in's mittägige Frankreich*, Leipzig: Hirschfeld, 1846, S. IV, 83: «Ich konnte keine Gelegenheit vorüber gehen lassen, welche sich darbot, meine Ueberzeugung zu befestigen: dass der Spitzbogenstil nicht in Frankreich, sondern in Deutschland ausgebildet wurde. [...] Die deutschen Baumeister des 13. Jahrh. aber erkannten die Schönheit der Verhältnisse eines Baues, in welchem der Spitzbogen rein durchgeführt und Grundgesetz aller Formen ist. Diese Umgestaltung der Baukunst [...] ist unbestreitbar das Werk der Deutschen.»
- <sup>41</sup> Quandt 1819 (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 112–113; siehe auch Rüfenacht 2012 (wie Anm. 2), S. 37–39; Weddigen 2008 (wie Anm. 25), S. 222. Die Beschreibung in Gruner (Hrsg.) 1868 (wie Anm. 3), S. 13 (als Schule von Bologna) stimmt mit Raffaels *Madonna di Loreto* von 1509/1510, heute im Musée Condé, Chantilly, überein.
- <sup>42</sup> Quandt war bei seiner Arbeit in der Dresdner Gemäldegalerie im alten Galeriegebäude massgeblich daran beteiligt, die nationalen Stile zu vereinigen. Auf ihn gehen Vor-

- schläge zurück, den Galerierundgang so zu gestalten, dass man nicht zum zentralen italienischen Kern der Sammlung vordringt, sondern die nördlichen und südlichen Schulen abwechslungsweise und einigermaßen chronologisch abschreitet. Die Frage des Nord-Süd-Ausgleichs im Kontext der Nazarener und der deutschen Romantik sowie Quandts Arbeit in der Gemäldegalerie in Dresden werden in meiner Dissertation (wie Anm. 2) ausführlich analysiert. Siehe auch Weddigen 2008 (wie Anm. 25), S. 221–222.
- <sup>43</sup> Gruner (Hrsg.) 1868 (wie Anm. 3), S. 18–19. Das Vorwort des Katalogs vermerkt, dass nach Quandts Tod 1859 keinerlei Änderungen an den Hängungen vorgenommen worden seien.
- <sup>44</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Text und Kommentar* (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 37), hrsg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2009, S. 522–524; siehe auch ÄGB 2010 (wie Anm. 37), Bd. 5, S. 413. Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen* (edition suhrkamp, 1563), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 87–94.
- <sup>45</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 44. Der Schönheitsbegriff als Kern und Grundbedingung seiner Kunstdtheorie in den Briefen 1–5, ebd., S. 1–67.
- <sup>46</sup> Quandt war sich bewusst, dass er nicht mit Kant übereinstimmte. Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 50–52; Quandt 1844 (wie Anm. 10), S. 96–104; vgl. Kant 2009 (wie Anm. 44), S. 531–532.
- <sup>47</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 50–52. Die einzelnen Kategorien sind in den Briefen 7–10, ebd., S. 80–146, erläutert. Das Schöne ist den anderen drei Begriffen als Vernunftbegriff übergeordnet. Als Gefühl der Schönheit, also als intellektuelles Wohlgefallen, ist es den anderen Begriffen aber gleichgestellt. Sein Merkmal sei, laut Quandt, eine innere Befriedigung. Ebd., S. 80.
- <sup>48</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 82–83, allgemein über den Erhabenheitsbegriff, ebd., S. 80–103.

- <sup>49</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 107–113, über das Rührende.
- <sup>50</sup> Ebd., S. 117: «Wir nennen es tragisch, wenn wir das Individuum untergehen und eine sittliche Idee siegreich hervorgehen sehen.» Allgemein über das Tragische ebd., S. 116–120.
- <sup>51</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 333–334.
- <sup>52</sup> Dies wird in meiner Dissertation (wie Anm. 2) ausführlich vorgenommen. Quandt über das verschollene Gemälde von Stein-kopf in: *Kunstblatt*, 2 (1821), Nr. 30, S. 117–118. Zu Richter in: *Kunstblatt*, 5 (1824), Nr. 92, S. 366.
- <sup>53</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 103–106, 113–117. Franz Ludwig Catel, *Eine Fischerfrau beklagt mit ihren Kindern am Strand den Tod ihres Gatten (Die unglückliche Heimkehr des Fischers)*, 1824, Öl auf Leinwand, 62 × 74 cm, Verbleib unbekannt. Siehe auch Andreas Stolzenburg, *Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778–1856)*, hrsg. von Ursula Bongaerts, Ausst.-Kat. Casa di Goethe, Rom, 30.1.–22.4.2007, S. 65–70.
- <sup>54</sup> Zu den Gegensätzen der ästhetischen Kategorien siehe Kant 2009 (wie Anm. 44), v. a. §1–29, S. 521–619; siehe auch den Kommentar ebd., S. 1235–1247; Renate Reschke, «Schön/Schönheit», in: ÄGB 2010 (wie Anm. 37), Bd. 5, S. 413; Jörg Heininger, «Erhaben», ebd., Bd. 2, S. 293–296. Siehe auch Frank 1989 (wie Anm. 44), S. 87–103; Schelling 2004 (wie Anm. 10), S. 113.
- <sup>55</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 102: «Dass ein Kunstwerk schön seyn und auch das Gefühl der Erhabenheit in uns erwecken kann, geht aus dem Wesen des Schönen und Erhabenen hervor, welche zwar verschieden, aber nicht sich aufhebend entgegengesetzt sind.»
- <sup>56</sup> Friedrich Theodor Vischer, *Ueber das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*, Stuttgart: Imle & Krauss, 1837. In dieser Abhandlung legte Vischer die Grundlage für seine umfassende Ästhetik, die ab 1857 in sechs Bänden erschien.
- <sup>57</sup> Kant 2009 (wie Anm. 44), S. 547; Vischer 1837 (wie Anm. 56), S. 78. Siehe auch Klaus Schwind, «Komisch», in: ÄGB 2010 (wie Anm. 37), Bd. 3, S. 363–371, und Roland Galle, «Tragisch/Tragik», ebd. 2010, Bd. 6, S. 151–165. Der Begriff des Rührenden kommt hingegen in den ÄGB nicht vor.
- <sup>58</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 123.
- <sup>59</sup> Er bezieht sich hier auf seine *Briefe aus Italien*, die 1830 erschienen. Brief von Quandt an Schnorr vom 4.1.1830, in: SLUB, Msc. Dresd. n Inv. 15, Bd. 31, fol. 166v.
- <sup>60</sup> Zur intellektuellen Anschauung bei den frühromantischen Philosophen siehe Frank 1989 (wie Anm. 44), S. 155. Siehe auch Waltraud Naumann-Beyer, «Anschauung», in: ÄGB 2010 (wie Anm. 37), Bd. 1, S. 238–240.
- <sup>61</sup> Quandt 1830 (wie Anm. 10), S. 82, 96.
- <sup>62</sup> In diese Richtung geht auch eine Kurzrezension der *Briefe aus Italien* in der *Zeitung für die elegante Welt*, 30 (1830), Nr. 100, Sp. 800: «Ist es auch nicht zu erwarten, dass in unserer Zeit Werke, die sich mit Kunsthophilosophie beschäftigen, ein solches Publicum finden möchten, wie zu [Zeiten Kants und seiner Nachfolger – AR] [...], so darf doch, wie Ref. zu glauben geneigt ist, ein solches Buch, vorausgesetzt, dass es wirklich gründlich Gedachtes und wahrhaft Gediegenes in Gehalt und Form anzubieten hat, immer noch auf die Aufmerksamkeit und Theilnahme eines nicht unansehnlichen Theils gebildeter Leser rechnen.» Siehe auch Weddigen 2008 (wie Anm. 25), S. 150–151; Lothar Müller, «Nachwort», in: Schlegel 1996 (wie Anm. 25), S. 165–196, hier S. 167–168.
- <sup>63</sup> Brief von Quandt an den Leipziger Verleger Rudolph Weigel (1804–1867) vom 26.3.1859, in: SLUB, Msc. Dresd. App. 204, Nr. 97y. Vgl. auch das Zitat weiter oben Anm. 10. Diese sehr späte Äußerung relativiert die frühen Aussagen, als er noch schrieb, die künstlerische Vernunft würde nicht von der Natur bestimmt. Möglicherweise nimmt er hier Carl Gustav Carus' (1789–1869) *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* von 1831 auf. Die Beziehung zu Carus ist ambivalent. Der Arzt gehörte zu denjenigen, die Quandt 1833 aus dem Sächsischen Kunstverein ekelten. Er übernahm dessen Nachfolge als Vorsitz. Gleichzeitig sind sechs freundliche Briefe

von Quandt an Carus aus den Jahren 1830–1832 erhalten in: SLUB, Msc. Dresd. App. 204, Nr. 97h-n. Siehe auch den Beitrag von Brunhilde Köhler, «Johann Gottlob von Quandt und der Sächsische Kunstverein», in: Luzens (Hrsg.) 2002 (wie Anm. 2), S. 18–26; Bätschmann 2002 (wie Anm. 25), S. 36–39.