

Werner Busch

Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei

Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum

Die Landschaft im Bilde besteht – wer vermeinte nicht, das zu wissen – aus Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Die klassische Theorie lehrt uns, daß die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen, den Gründen, sorgfältig verschliffen werden müssen. Das grundlegende Ordnungsgerüst für alle so zusammengeschlossenen Teile erstellt die Perspektive. Sie, so stellt Roger de Piles 1708 in seiner ersten generellen Regel zur Landschaftsmalerei fest, verhindere, daß die Landschaft sich zu sehr von der Wahrscheinlichkeit entferne¹. Dennoch – trotz der perspektivischen Gesamtsicht und der Verschleifung der Teile ist das Verhältnis der Gründe zueinander, das lehren uns Theorie und Praxis, ungleichgewichtig. Mittelgrund und Hintergrund machen den eigentlichen Blick in die Natur aus,

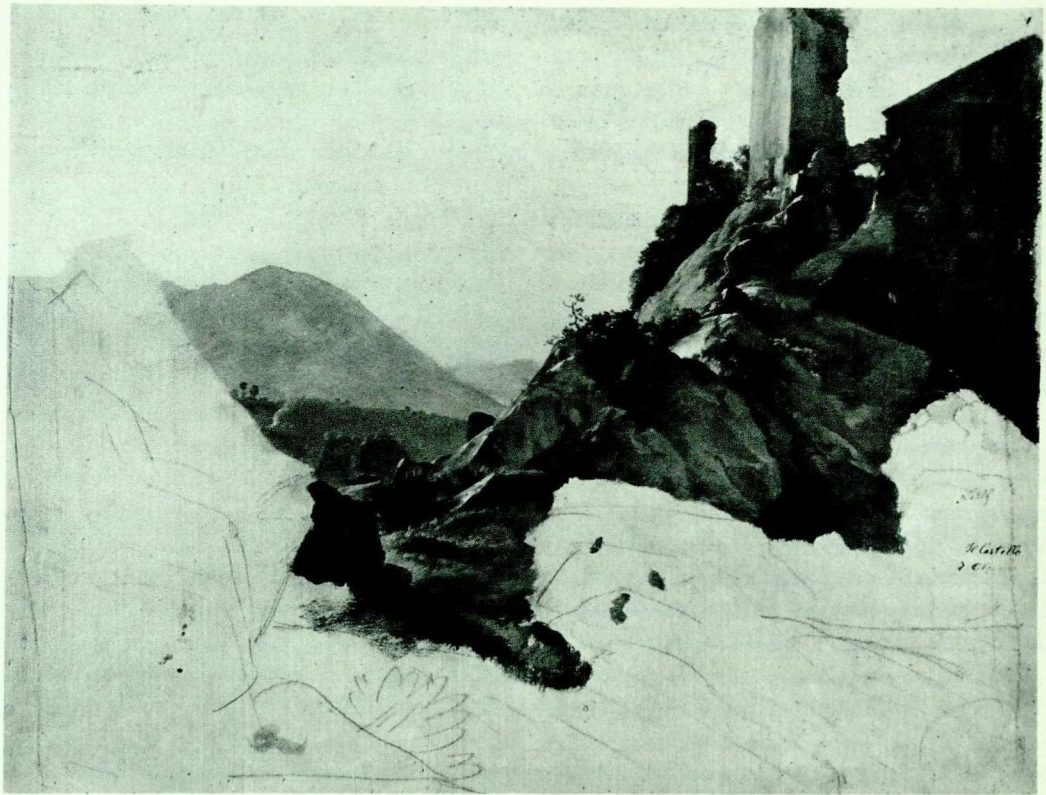
the view, le site, la vuë, die Aussicht (Goethe). Sie allein werden ganzheitlich vor der Natur studiert und idealisiert ins Bild übertragen. Sie geben den Grundton, die Stimmung, Intensität und Richtung von Licht und Schatten an. In ihnen kommt es auf den generellen Effekt, nicht auf die einzelnen Gegenstände für sich an. Joachim von Sandrart berichtet in seiner »Teutschen Academie«, wie er oft mit Claude Lorrain in Tivoli, Frascati oder Subiaco »im Feld nach dem Leben gemahlet« habe. Er selbst habe »nur gesucht gute Felsen, Stämme, Bäume, Wasserfälle, Gebäuden und Ruinen, die groß und zu Ausfüllung der Historien mir tauglich waren, also mahlte hingegen er nur in kleinem Format, was von dem zweyten Grund am weitesten entlegen, nach dem Horizont verlierend gegen den Himmel auf, darinn er

ein Meister ware«². Der Historienmaler sammelt Motive, Versatzstücke für seine Historien, der Landschaftsmaler Ausblicke für seine Landschaft. Bis weit ins 19. Jahrhundert sind Landschaftsstudien, vor der Natur aufgenommen, überliefert, auf denen Mittel- und Hintergrund sorgfältig ausgeführt sind, während der Vordergrund einfach frei bleibt (Abb. 1). Die Verlaufslinie – und sei sie noch so kompliziert und kurvenreich –, die Vorder- und Mittelgrund scheidet, ist oft genau fixiert, gelegentlich gibt sie gar die erkennbare Teilsilhouette eines nicht wiedergegebenen Vordergrundgegenstandes. Der Vordergrund nämlich entsteht nach einem anderen Verfahren, ihn komponiert der Künstler nach seiner Invention, in ihm wird sein Bild überhaupt erst zu Kunst im idealistischen Sinn. Hier erst trennt

sich der anspruchsvolle Landschaftsmaler der Ideallandschaft vom bloßen Prospekt- oder Vedutenmaler. Der Vordergrund ist zusammengesetzt aus vom Künstler zueinandergeordneten Detailstudien (Abb. 2) und vor allem Staffage. Sie erst interpretiert die Landschaft, gibt ihr höheren, vom Künstler verfügbaren Sinn. Der Auftraggeber mag das Thema, selbst Details, fordern – ihre Einbindung in ein logisches und kunstfertiges Beziehungsgeflecht leistet der Künstler. Thomas Jones, englischer Landschaftsmaler des späteren 18. Jahrhunderts, der uns unten noch ausführlicher beschäftigen wird, malte 1783 für Sir William Hamilton in Neapel einen Blick auf die Campi Flegrei. Sir William schaute sich im Atelier von Jones die Fortschritte an diesem durchaus repräsentativen Landschaftsbild an, das zu dem Typus des offiziellen Landschaftsbildes gehörte, den Farington in seinem »Diary« mit Bezug auf Jones kritisch als »very cold – like china« bezeichnete³. Sir William »then took me to Pussilippo to make a drawing of a Palm Tree growing there, in order to have it introduced into the View of the Campi Flegrei«⁴.

Bäume besetzen zumeist den Rand oder die Ränder des vorderen Grundes, sie rahmen, betonen, interpretieren Staffage und Blick. Ihr Studium mag fortschreitend naturgerechter werden, ihre Umsetzung in Farbmaterie fortschreitend den Wirkungen des Atmosphärischen, Tages- und Jahreszeitlichen mit Hilfe der Erkenntnisse der Luftperspektive angemessener sein – Roger de Piles beschreibt diese Möglichkeiten in allen Details⁵ –, die Naturgegenstände sind weiterhin jedoch nur Mittel zum Zweck. Ihr Zweck im kompositorischen Gefüge triumphiert über den Anspruch auf bloße Naturrichtigkeit. Das Zusammenbinden und Glätten im endgültigen Idealisierungsprozeß, der die Faktur, den einzelnen Strich, wenn schon nicht löscht, so doch in Form einer durchgehenden Manier dem gedanklich geforderten Stil, der Stilhöhe des Bildes nivellierend unterwirft, opfert letztlich bewußt die Individualität des Einzelgegenstandes. Das erklärt, warum Einzelnaturstudie und ihre Verwendung im Bilde, was das Maß an Naturrichtigkeit angeht, so weit auseinanderklaffen.

Dieses in einem ersten künstlerischen Emanzipationsprozeß entworfene Verständnis vom Landschaftsbild, das den Kunstcharakter des gemalten Bildes, verstanden als geistige Hervorbringung, verfügte, hatte von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert hinein uneingeschränkt Gültigkeit. Diese Auffassung begreift Landschaft einerseits als überzeitliches Paradigma für die Einbindung des menschlichen Lebens in den Naturprozeß, andererseits als Bild vollkommener Räume, die nicht die Frage nach dem räumlichen Davor, Dahinter und Daneben jenseits der im Bilde gegebenen Landschaft aufkommen lassen. Der Künstler



1 Friedrich Nerly *Kastell von Olevano*; Öl auf Papier, 31×41 cm. Bremen, Kunsthalle (Inv. Nr. 1954/5)

entwickelt in der Landschaft eine Zeit- und Raumtypologie, die in ihrer jeweiligen Idealität den Anspruch auf eine höhere Objektivität stellt. Dieses Konzept wird, sieht man von Vorläufern im 17. Jahrhundert ab, erst im 18. Jahrhundert schrittweise fragwürdig, offenbar auf Grund gewandelter Wahrnehmungserfahrungen. In der Kunstpraxis ist dieser Prozeß

am deutlichsten an der Geschichte der Herausbildung der autonomen Landschaftsölskizze zu greifen⁶. Zum Problem wird der neuen Auffassung von Landschaft in erster Linie die Gestaltung des Vordergrundes, der Entwurf der Landschaft unmittelbar vom darstellenden Subjekt aus. Vorläufig einzige Möglichkeit, dieses Problem wenigstens zu thematisieren,

2 Friedrich Nerly *Blattwerk*; Öl auf Papier, 22×28,5 cm. Bremen, Kunsthalle (Inv. Nr. 1954/8)



stellt, das ist zu zeigen, die Landschaftsölskizze dar.

Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen: es gibt, um einer Unterteilung Wittkowers zu folgen⁷, zumindest fünf verschiedene Ölskizzentypen:

1. die Fixierung der ersten Idee zu einer Gemäldekomposition und ihrer Farbigkeit in der spontanen Ölskizze: Sie kann von Zeichnungen begleitet oder ergänzt werden, braucht es aber nicht zu sein.

2. die Ölskizze als klärende Äußerung: Sie gibt eine komplette Idee der sorgfältig geplanten Komposition, allein für den Gebrauch des Malers. In ihr klärt er die Verteilung der Massen in Form und Farbe.

3. die Ölskizze als Modell – »modello«: Es handelt sich um eine sorgfältig ausgeführte kleine Skizze für den Auftraggeber, um ihm einen hinreichenden Eindruck vom Aussehen des fertigen Werkes zu geben.

4. die nachträgliche Ölskizze: Zu verstehen ist darunter eine kleine Version des fertigen Gemäldes für den ferneren Studiogebrauch – »ricordo«, oder eine ebenfalls für den Verkauf gedachte verkleinerte Replik oder Version.

5. die autonome Ölskizze: Die Skizze tritt mit dem Anspruch auf, ein selbständiges Kunstwerk zu sein, sie ist nicht mehr Teil des Prozesses der Bildfindung. Sie kann freie Erfindung, Naturstudie, aber auch Kopie sein. Die spontane, die klärende und die autonome Ölskizze können »bozzetto« genannt werden.

Uns soll allein die autonome Naturstudie in Öl und von ihr wiederum nur die Landschaftsstudie interessieren. Der Grund für diese Beschränkung: allein die autonome Landschafts-

ölskizze bricht mit aller Konvention insbesondere akademischer Provenienz. Als autonomes Kunstwerk stellt sie sich der Öffentlichkeit, verzichtet aber auf die wichtigsten Anforderungen, die an ein offizielles Bild gestellt wurden: Sie unterläßt das »high finishing«, das Löschen der Faktur, vollendet das Bild im traditionellen Sinn nicht; sie folgt nicht mehr den Regeln der Perspektive; sie gibt die Unterteilung der Gründe auf; sie komponiert den Vordergrund nicht mehr auswählend und zusammenfügend; das impliziert, daß sie den Malvorgang nicht mehr im Atelier abschließt, dem Ort, an dem Materie in Geist verwandelt wird, sondern in der freien Natur; sie benötigt keine Staffage mehr; sie, und das ist vielleicht das Entscheidende, macht die private Künstleräußerung zu einer öffentlichen. Damit ist sie an einen bestimmten Punkt der historischen Entwicklung gebunden, an dem der Bürger die Sphäre seiner Privatheit entwickelt und aus dieser Sphäre heraus gesamtgesellschaftlich normbildend wird. Der Prozeß der Herausbildung bürgerlichen Selbstverständnisses setzt im 18. Jahrhundert ein, der der Herausbildung der autonomen Landschaftsölskizze folgt ihm mit geringer Verzögerung. Die entscheidende Verwandlung der Bild- und Natursicht jedoch hat schon Vorstufen im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert.

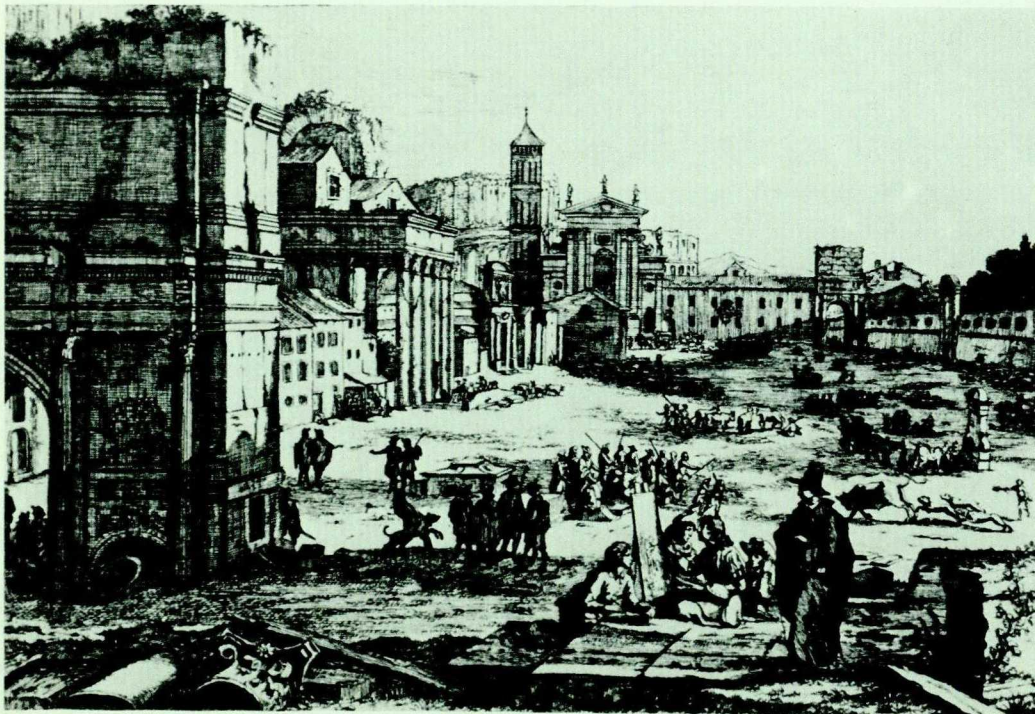
Ein Gutteil der Qualitäten der autonomen Ölskizze ist erreicht, als der Maler zum ersten Mal in der freien Natur in Öl malt. Damit trägt er das Medium, das, dem Atelier vorbehalten, bis dato im Malprozeß, ganz direkt körperlich-motorisch verstanden, ein immer erneutes Ansetzen, Korrigieren, Übermalen, Ausglei-

chen, Austarieren, Verfeinern, Glätten, Zusammenbinden und Vollenden voraussetzt, in einen gänzlich neuen prozessualen Zusammenhang, dessen ununterbrochenes Tempo schließlich vom Naturprozeß selbst diktiert wird. Er war im Atelier nicht das Maß; dort unterstand die Natur gänzlich der Verfügung des Malers. Das bedarf der Erklärung.

Sandrart überlieferte, daß Claude Lorrain im Freien Landschaft in Öl gemalt, ja, daß er ihn dazu angestiftet habe. Sein Kapitel »Vom Landschafts-Mahlen«⁸ illustriert er mit einem Kupferstich (Abb. 3), der einen Maler mit dem Pinsel in der Hand auf dem Campo Vaccino vor der Staffelei zeigt, von Neugierigen umlagert. Schon in der Inhaltsangabe zum Landschaftskapitel macht Sandrart jedoch deutlich, daß das Landschaftsmalen in der Natur nur eine Nebenbeschäftigung für den Maler darstelle. »Die Mahlerey-Lehrlinge sollen, über den Bildern ermüdet, ihre Erfrischung suchen, in Beschauung der Länderey: daraus lernen sie, Landschaften nachmahlen«⁹, heißt es da. Dieser Topos wiederholt sich in den Traktaten in Variationen bis ins 19. Jahrhundert. Er besagt, daß das Landschaftsmalen im Freien privates Vergnügen des Künstlers ist, der Rekreation dient, nicht den Anspruch stellt, zum offiziellen Ateliermalen in Konkurrenz zu treten. Aber auch in der Praxis werden die Ölskizzen geradezu ängstlich vor der Öffentlichkeit abgeschirmt, ans Licht kommen sie häufig erst nach dem Tode des Künstlers, bis hin zu Menzel, dessen Skizzen erst am Beginn des 20. Jahrhunderts »entdeckt« wurden. Wenn Sandrart davon sprach, daß Claude nur Mittel- und Hintergrund in der Landschaftsskizze gemalt habe, so ist dies für das weitere Verständnis der Skizzengeschichte auch insofern besonders wichtig, als damit, in Sandrarts Verständnis, impliziert ist, daß bei diesem Bildtypus die dargestellten Gegenstände unwichtig werden, sie sind nur Mittel zum Zweck der Darstellung der Auflösung aller Formen auf die Ferne zu in Licht- beziehungsweise Farbzonen. Die Gegenstände selbst übermitteln nicht die Aussage des Bildes, nicht sie fordern mehr zum syntaktischen Transfer auf.

Von Claude Lorrain ist bisher keine Ölskizze identifiziert worden; der erste, von dem Ölskizzen in größerer Zahl überliefert sind, ist der Franzose François Desportes (1661–1743). Rund 600 wurden bis 1784 von seiner Familie bewahrt und gingen dann als Anschauungsmaterial an die Porzellanmanufaktur in Sèvres, wo sie sich noch heute befinden. Desportes scheint der erste gewesen zu sein, der sich dem, was er sah, wirklich gestellt hat. Er begriff, daß die im Freien gemalte Landschaftsskizze einen bloßen Naturausschnitt gibt, bei dem es dem Künstler nicht ansteht, ihn für das Bild »zurechtzumachen«, ihn insbesondere an den Rändern der Bildfläche auszubalancieren

3 Der Maler auf dem Campo Vaccino, Illustration zu Joachim Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, 1. Teil, 3. Buch, 6. Kapitel; Radierung, 11,7×18,3 cm





4 François Desportes *Abfallendes Feld vor einem Wald*; Öl auf Papier, montiert auf Pappe, 19×52 cm. Manufacture de Sèvres, Archives

(Abb. 4). Das führt bei Desportes dazu, daß seine Skizzen an einer Seite in extremem Maße »wegrutschen« können, daß sie für unser am vorgegebenen Ordnungsschema Perspektive trainierten Auge »falsch«, unwahr aussehen können – und in der Tat ist auf ein konsequentes perspektivisches Fluchten, das den Dingen für uns ihren Ort zuweist, verzichtet worden, die Dinge entziehen sich unserer beziehungsweise der bildimmanenten Verfügung. Das Problem bleibt bis weit ins 19. Jahrhundert erhalten; Neureuthers Rom-Blick (Abb. 5) etwa läßt die Häuser »schief« im Mittelgrund stehen – er hat sie so gesehen. So sehr er sich von der Seherfahrung dominieren läßt, der Künstler allein ist es schließlich, der sie »veröffentlicht«, als richtig verfügt. Die Ölskizze, das macht ihre Dialektik aus, ist höchst subjektiv und objektiv zugleich. Doch auch Desportes stellt sich noch nicht bewußt dem sich aus seiner Sehweise ergebenden Vordergrundproblem. Auch seine Landschaftsvordergründe sind oft schlicht freigeblieben, so daß die Landschaft sich in einer gewissen Distanz ruhig ausbreitet. Ein anderes Problem ist den Skizzenmalern von vornherein bewußt. Schon Sandrart war es geläufig, Desportes' Sohn hat es in einer Rede auf seinen Vater vor der Akademie 1749 andeutungsweise ausgesprochen: Die Ölskizze vor der Landschaft muß schnell gemalt werden, will man den sich beständig ändernden Natureindruck festhalten. Dies erfordert nicht nur die Skizzenmanier, die allein den Eindruck, die Erscheinung ergreift, sondern auch einen körperlich-motorisch mehr oder weniger kontinuierlichen Akt des Malens. Erstaunlich hellsichtig hat wiederum Sandrart die Konsequenz aus dieser Tatsache bemerkt. Das Landschaftsmalen vor der Natur »ist«, so schreibt er, »meines dafürhaltens, die beste Manier, dem Verstand die Wahrheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht wird. In den Zeichnungen wird hingegen alzuweit zurück gegangen, da die wahre Gestalt der Sachen nimmermehr also pur heraus kommet«¹⁰. Die Zeichnung geht allzuweit zurück, sie abstrahiert, gibt das auf den Umriß reduzierte Formsubstrat. Die

unmittelbar vor der Natur gefertigte Ölskizze dagegen ist das angemessene materielle Äquivalent zur Erscheinung der Dinge. Die im Atelier sich über lange Zeit mit häufigen Unterbrechungen abspielende Verwandlung von Materie in Geist wird ersetzt durch eine tendenzielle Ineinssetzung von Materie und Geist, wobei der Geist auf intellektuelles Kalkül verzichtet, sich der von der Erscheinung ausgelösten Stimmung hingibt. Das wiederum gibt dem körperlich-motorischen Akt des Malens seine individuelle Intensität, so sehr er an den Rhythmus der verfließenden Zeit, den Naturprozeß, gebunden ist. Geradezu zu einer Wissenschaft von der atmosphärischen Wirkung hat Pierre-Henri Valenciennes (1750–1819) diese Einsicht in die Bedingungen des Zeitenwandels ausgebaut. Wenn Sandrart zum Landschaftsmalen die Morgen- und Abendstunde empfiehlt, und damit nicht etwa nur die zu diesen Zeiten besonders ausgeprägten Licht- und Farbeffekte meint, sondern

vielmehr auf die metaphorische Dimension der Zeiten nicht verzichten kann, so verfolgt Valenciennes den ständig sich wandelnden Natureindruck, die Wirkung des Atmosphärischen auf den auch unattraktiven Ausschnitt aus Zeit und Raum und begreift die Relativität der gegenständlichen Erscheinung (*Farbtafel I, II*). Dieser Entwertung der gegenständlichen Bedeutung korrespondiert auch noch bei Valenciennes die Reduzierung der Ölskizze auf den Privatbereich beziehungsweise auf die Funktion, bloßes Demonstrationsobjekt in der akademischen Ausbildung zu sein und ihre damit implizierte Niedrigschätzung. Auch bei Valenciennes kann von einer Autonomie der Ölskizze noch keine Rede sein. Valenciennes' offizielle akademische Landschaftsbilder bewahren nichts von den Qualitäten der Ölskizze. Dennoch ist er zu einem wichtigen Beförderer der Ölskizzenentwicklung, an deren Ende ihre Autonomieerklärung stand, geworden. Valenciennes hat als Hauptinitiator bei der Einführung eines Prix de Rome für Landschaftsmalerei zu gelten. Sein Schüler Michallon, der Lehrer Corots, gewann 1817 den ersten vergebenen Preis. Ohne daß das hier weiter verfolgt werden könnte: diese Entwicklung beinhaltete eine entscheidende Aufwertung der Ölskizze im akademischen Curriculum. Das schlägt sich schon in der französischen Skizzenterminologie nieder, die sehr viel vielfältiger ist als die gleichzeitige Terminologie in anderen Ländern. Von den geläufigen Skizzentypen »croquis«, »esquisse«, »étude«, »pochade« und »ébauche« sei hier nur kurz der »ébauche« Erwähnung getan, wenn sie auch im Gegensatz zur »étude«, der reinen Natur-

5 Eugen Neureuther *Blick auf Rom*; Öl auf Leinwand, 35,5×51,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



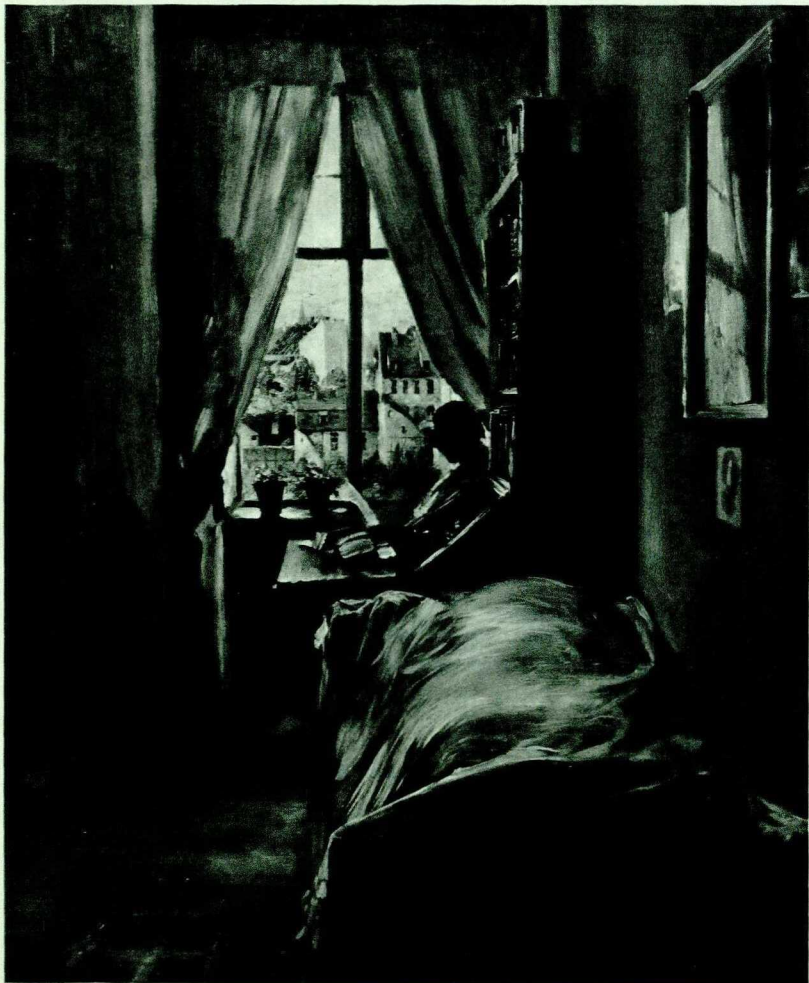
studie, durchaus Kompositionsstudie sein konnte. Mit »ébauche« bezeichnen die Franzosen die besonders flüchtige Ölstudie, die die Malfaktur vollständig erhält, ja betont. In der privaten Porträtstudie etwa kann der Maler den Grund in völlig unstrukturiertem, ungenständlichem »ébauche«-Zustand belassen. In der Landschaftsskizze umfaßt der »ébauche«-Zustand die gesamte Skizze und betont in extremem Maße den Vorrang der künstlerischen »Mache« vor der gegenständlichen Bedeutung. Damit besteht die auszeichnende Qualität der Skizze darin, daß sie das von Diderot bis Delacroix immer wieder betonte »génie« des Künstlers besonders bewahrt, Spontaneität und Frische, unmittelbaren Zugriff und Leichtigkeit in der Bewältigung aufweist¹¹. Dolces in Analogie zu Castiglione auf die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts geprägter »sprezzatura«-Begriff steht theoriegeschichtlich dahinter. Doch während »sprezzatura« eine Qualität des souveränen Künstlers bezeichnet, ist mit »ébauche« bezeichnenderweise ein Typus der deutlich zutage tretenden materiellen Existenz des Bildes gemeint. Bei Rousseau oder Couture geht die Tendenz so weit, daß sie ein Bild gelegentlich in der allerersten Anlage stehen lassen und für vollendet erklären, da für sie bereits das, was sich ihnen als Problem stellte, bewältigt ist. Couture zudem legte besonderen Wert darauf, daß der

einzelne Pinselstrich in seiner Struktur erhalten blieb, er plädierte gar dafür, zwischen die einzelnen Pinselstriche einen geringen Zwischenraum zu legen. Einsicht in den Vorgang des Seh- und Identifizierungsprozesses, in die Möglichkeit der prismatischen Aufspaltung der Farben im Bilde deutet sich an. Wichtiger in unserem Zusammenhang jedoch ist es, die Geschichte der Realitätsaneignung des privaten Verfügungsraumes mit den Mitteln der Ölskizze wenigstens an zwei Beispielen deutlich zu machen. Damit kommen wir auch endlich zum Vordergrundproblem.

Etwa gleichzeitig mit Valenciennes malte Thomas Jones seine neapolitanischen Stadtlandschaften in Skizzenmanier. Sie sind überwiegend von Jones' relativ schnell wechselnden Wohnungen aus aufgenommen, seine »Memoirs« lehren das, und eignen sich das unmittelbare Umfeld des begrenzten, zur Verfügung stehenden privaten Existenzraumes an. Die Banalität der von hier gemalten, vorgegebenen Ausblicke wird aufgehoben nicht durch Sinngebung im idealistischen Sinne, sondern durch den Bezug zum Künstler selbst; es ist jeweils »sein« Ausblick, er dokumentiert seine zeiträumliche Situation; an diese punktuelle Erfahrung möchte er sich später im Anblick der Skizze erinnern. So kommt Jones auch als einer der ersten auf die Idee, einen seiner Wohnräume in Innenansicht auf der Leinwand

als Ölskizze festzuhalten. Am 17. Mai 1781 schreibt er: »I began a View of my Kitchen on a 4 palm Cloth [auf einer vier Handbreit großen Leinwand], this being the first attempt at Still life, The Subject was prosecuted and finished con Amore – when tired of other things, I painted on my Kitchen Scene by way of Relaxion & Amusement, and I still keep this picture by me as a pleasant remembrance of times past.«¹² Für den neuen Bildtypus hat Jones keinen rechten Namen, er spricht von einem Stillleben, eindeutig jedoch handelt es sich um die Innenansicht seiner Küche, begriffen als »view«. Die Skizze scheint nicht erhalten, dennoch gibt es keinen Zweifel, daß sich Jones spätestens hier das Problem der Vordergrundgestaltung stellen mußte. Man braucht sich nur an Menzels mehr als 60 Jahre später entstandene Innenraumaufnahmen aus seinen verschiedenen Berliner Wohnungen zu erinnern (Abb. 6). Die Aneignung eines kleinen Raumes unmittelbar vom Schauenden aus, der sich selbst im Raum befindet, bringt die Unmöglichkeit mit sich, alles in einem Blick, also mit fixierter Blickstellung wahr- und aufzunehmen. Vielmehr springt das Auge, nachdem es zuerst Ruhe in möglicher Distanz gesucht hat – etwa in einem Fensterausblick – zu den durch Nähe und Farbintensität die Netzhaut reizenden Gegenständen. Nicht hervorstechende Gegenstände verschwimmen insbesondere an den Rändern. Wendet sich der Blick von der Distanz dem Fußboden zu und verfolgt ihn bis zur eigenen Position im Raum, so gerät er scheinbar in immer schnellere Bewegung, scheint nach vornhin wegzurutschen. Es ist unmöglich, den gesamten Raum mit allen Gegenständen in einem etwa durch ein zentralperspektivisches Ordnungsschema auszudrückenden Kontinuum wahrzunehmen und wiederzugeben, ohne auf Distanz zu ihm zu gehen. In letzter Konsequenz diktiert der zeitliche Ablauf des Blickes also die Bildordnung. Wahrnehmungsteile addieren sich zum Bild, das in erster Linie den Prozeß der Wahrnehmung darstellt, etwa durch unterschiedliche »Tiefenschärfe« oder durch das ablesbare Tempo der Strichführung – Menzel ist bei dieser Umsetzung am weitesten gegangen. In der Tat scheint die Ölskizze eine der wichtigsten Vorstufen der Photographie darzustellen; im Gegensatz zur Photographie ist sie jedoch in der Lage und macht zu ihrem Thema, mehr als eine »Linseneinstellung« zu geben.

Beim Blick aus dem Fenster stellt sich das Problem der Darstellung des Vordergrundes, oder, wie wir jetzt besser sagen sollten, der Darstellung des unmittelbar Nahen beziehungsweise des nicht auf einen Blick im Zusammenhang mit den entfernteren Dingen Wahrnehmbaren, geringfügig anders. Jones, der in allen seinen neapolitanischen Wohnungen beziehungsweise Atelierräumen der Jahre



6 Adolph Menzel
Schlafzimmer
des Künstlers,
1847;
Öl auf Pappe,
56×46 cm.
Berlin,
Nationalgalerie
(Inv.: NG 977)



Pierre-Henri de Valenciennes
Dachspitze im Sonnenlicht
 (*Le toit au soleil*), c. 1782–1784;
 Öl auf Papier, montiert auf Pappe, 19×36,5 cm.
 Paris, Musée du Louvre (Inv.: RF 3036)

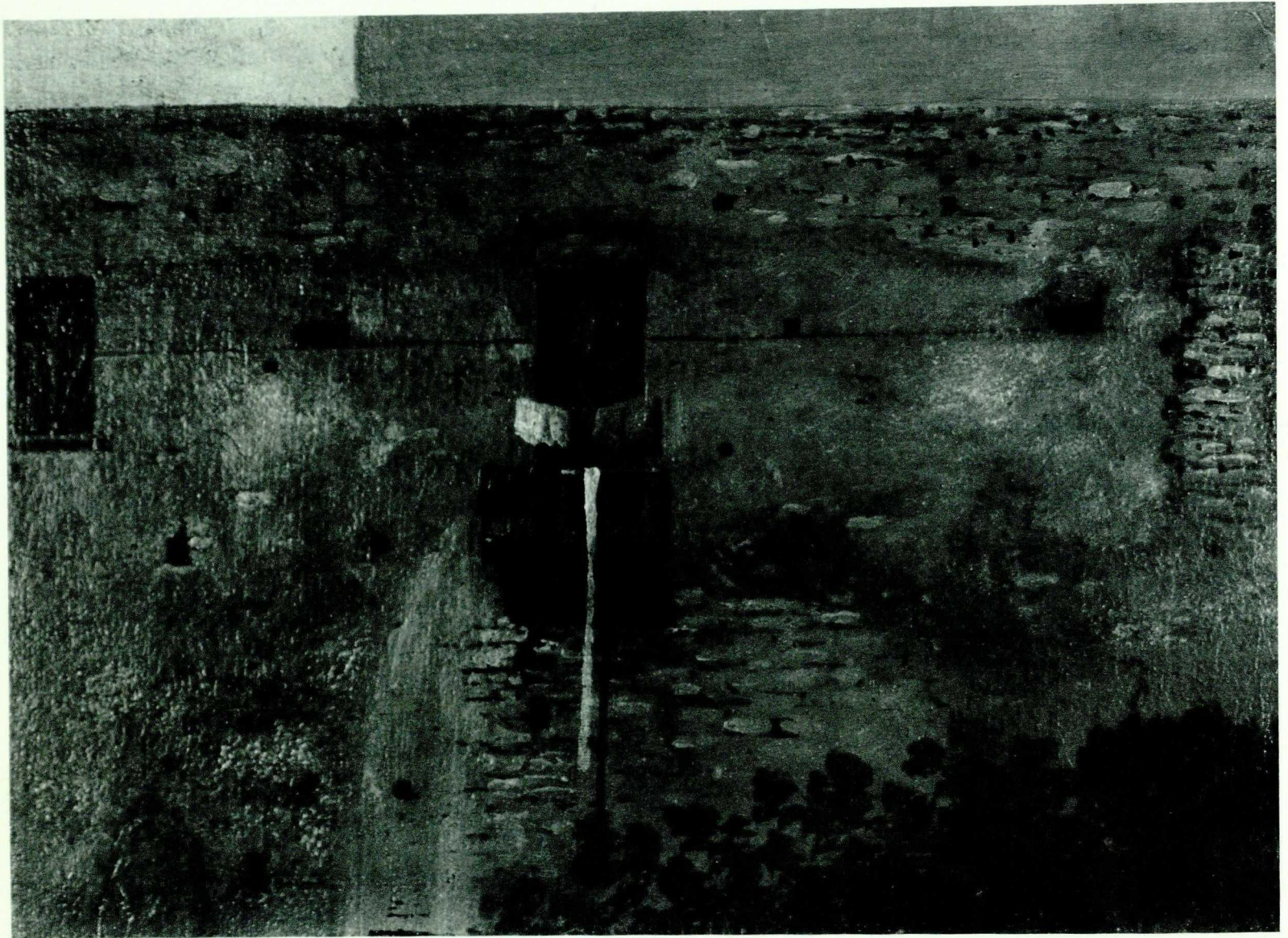
Pierre-Henri de Valenciennes
Dachspitze im Schatten
 (*Le toit à l'ombre*), c. 1782–1784;
 Öl auf Papier, montiert auf Pappe, 19×33,7 cm.
 Paris, Musée du Louvre (Inv.: RF 2991)

1781–1783 die Blicke aus den Fenstern in Ölskizzen festgehalten hat, behilft sich bei diesem Problem auf die einfachste und frappanteste Art und Weise: Er schneidet den Vordergrund einfach ab, legt etwa eine bildparallele Mauer über die gesamte untere Bildbreite und läßt auch an den Rändern den Blick abrupt enden. Seine *Mauer in Neapel* (Abb. 7), augenscheinlich im Mai 1782 von seinem kleinen Atelierraum in einem Konvent, der sogenannten Capella Vecchia, mit Blick auf die rück-

wärtigen Annexe der Capella Nuova aus gemalt, gibt den bis zu diesem Zeitpunkt in der Kunst radikalsten Blickausschnitt überhaupt wieder. Das Bild variiert wenige Weiß-, Blau-, Grün- und Brauntöne. Die Flächigkeit des Farbträgers entspricht der Flächigkeit des Sehausschnittes.

Dem Problem des Vordergrundes hat sich vor Menzel wohl nur Constable wirklich gestellt. In Constables frühen Ölskizzen ist er traditionell mehr oder weniger freigelassen. In den





7 Thomas Jones *Mauer in Neapel*, 1782; Öl auf Papier, 11,1×15,9 cm.
England, Sammlung Mrs. Jane Evan-Thomas

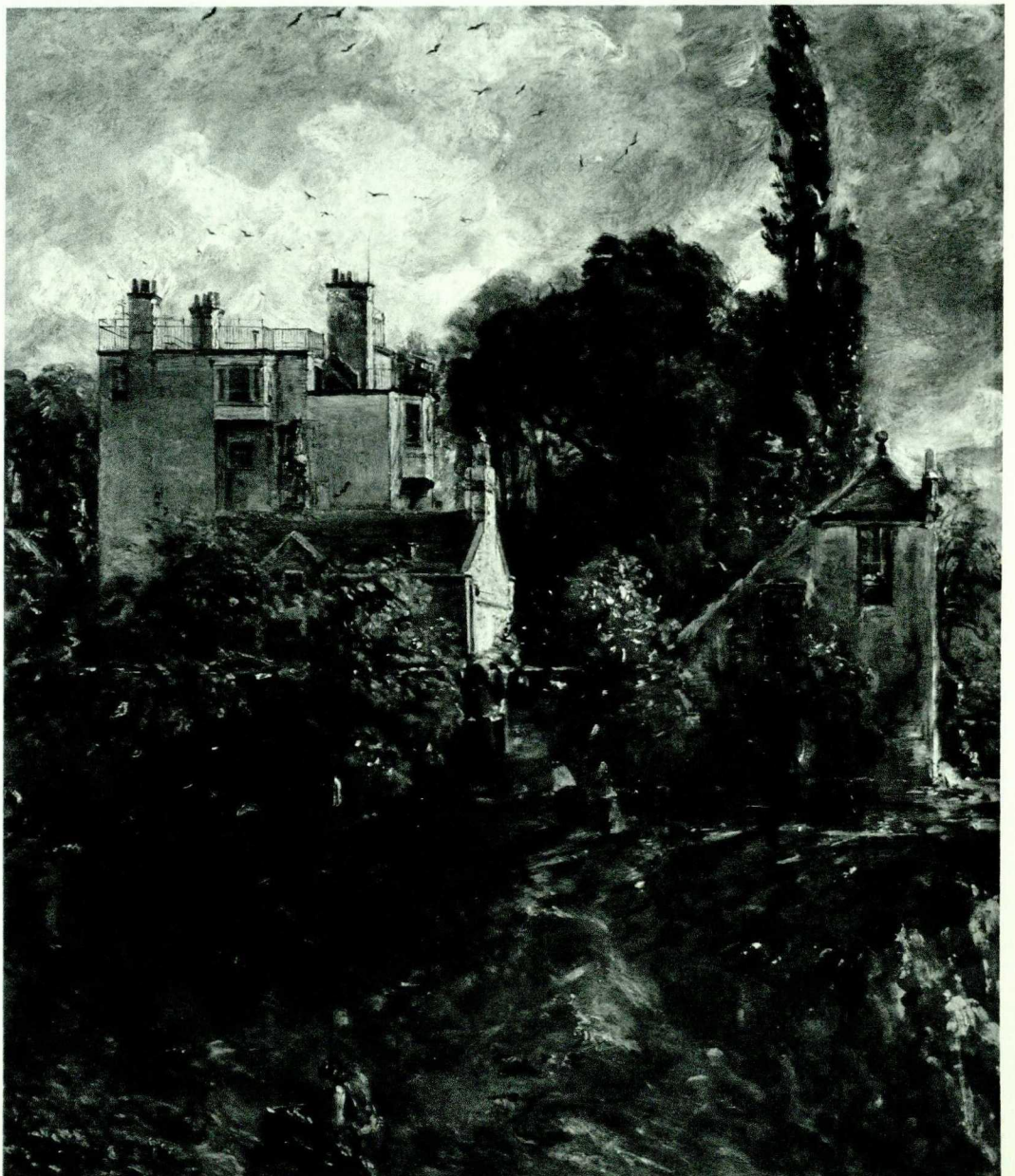
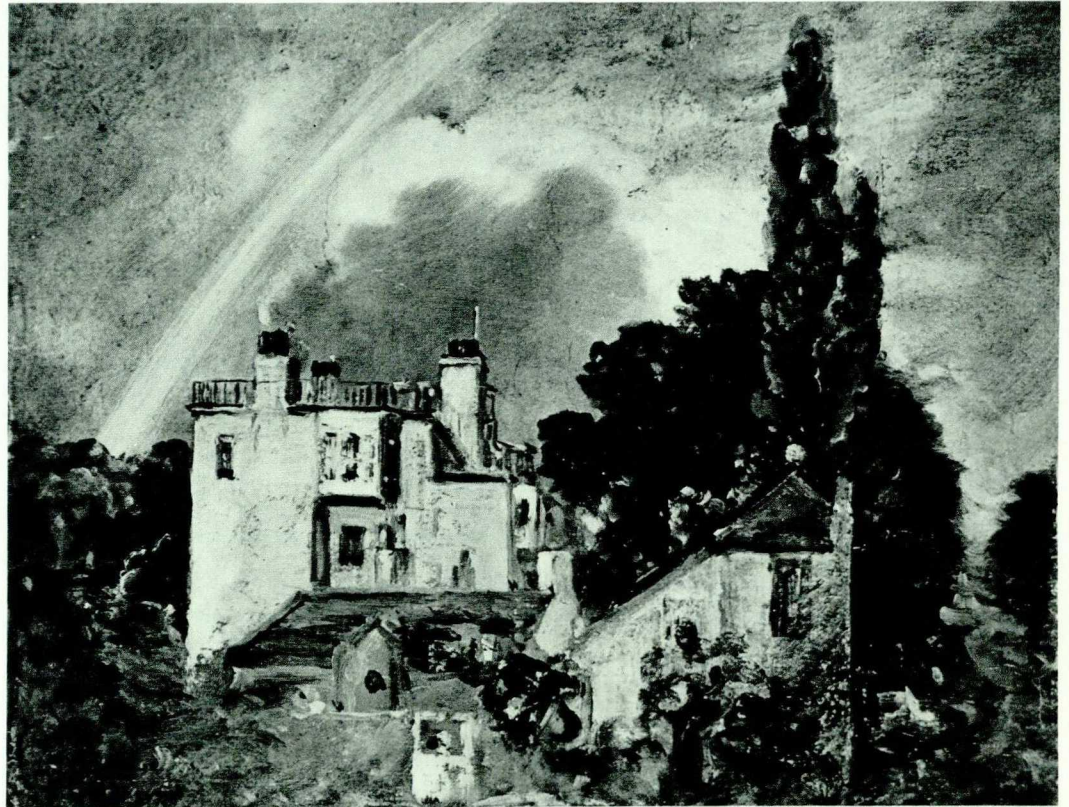
späteren, bei denen es sich für ihn, wie zuvor für Jones und später für Menzel, um die Aneignung der jeweils neuen, häufig anspruchslosen Ausblicke aus den privaten Wohnräumen handelt, um die Wiedergabe des als begrenzt erfahrenen Ausschnittes von Welt, der der eigenen Person zugehört, in diesen Ölskizzen ist der Vordergrund gefüllt mit nicht gegenstandsfixierenden Pinselstrichen als dem Abbild eines schnell und immer schneller darüber hinziehenden Blickes. Am deutlichsten zeichnet sich diese Lösung in seinen von seinem bewußt bezogenen Retreat im ländlichen Hampstead Heath aus gemalten Skizzen ab (Abb. 8). Diesem privaten Rückzugsort stand seine offizielle Stadtwohnung gegenüber, in der er seine auf die Öffentlichkeit zielenden Landschaften malte. Die Freiheit, den Vordergrund – der Seherfahrung folgend – gestaltlos zu lassen, nahm er sich vorerst nur in den privaten Skizzen. Das Problem bestand für Constable wie für Menzel darin, den in extremer Aufsicht vom zweiten, dritten oder sogar vierten Stock

aus gesehenen Vordergrund an die in ruhiger Distanz lagernden – und auch so erfahrenen – Gegenstände zu binden. Das war nur möglich, indem man mit den Mitteln der Skizze die Gegenstände auf den unteren Bildteil zu sich auflösen ließ.

Constables reine Landschaftsölskizzen entstanden, und Constable war sich dessen bewußt, in körperlich-motorisch einheitlichem Malakt, dessen Tempo vom Naturprozeß diktiert wurde. Ihm konnte er sich naiv und rückhaltlos nur überlassen, wenn die dargestellte Landschaft zu seinem unmittelbaren Erfahrungs- und Lebensraum gehörte, zumindest gefühlsmäßig sein Eigentum war. Nur von ihr wußte er alles. Nur bei ihrer Darstellung vermeinte er im malerischen Akt mit ihr eins zu sein. Diese Wahrheit, und das macht Constables Tragik aus, versuchte er in seine offiziellen Bilder zu übertragen. Im Aussehen nähern sich Constables Skizzen und offizielle Bilder im Laufe der Zeit immer mehr einander an (Abb. 9). Der Akt der Wahrnehmung, Empfindung

und malerischen Entäußerung jedoch ist nicht mehr ganzheitlich, sondern zerbricht im Atelierbild in zahllose nachträgliche Gedanken, sie sollen den glücklichen, subjektiven Moment der ersten Erfahrung verobjektivieren. Der spätere Constable scheiterte an diesem Übersetzungsversuch. Eine Zeitlang hatte er geglaubt, der Bruch zwischen subjektiver Erfahrung und nachträglicher Verobjektivierung könne wissenschaftlich aufgehoben werden. »*Painting is a science, and should be pursued as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not landscape be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but the experiments.*«¹³ Die Skizze als die einzige Form, die den Prozeßcharakter von Natur und Wahrnehmung anschaulich werden lassen konnte, sollte diese Versöhnung zwischen Subjekt und Natur in objektiver Form leisten. Diese Hoffnung auf die Kunst war letztlich wieder, so sehr die Skizze gerade diese Dimension ausgetrieben hatte, idealistischer Natur und historisch nicht einlösbar.

8 John Constable
*Das Haus des Admirals
 in Hampstead, gen. The Grove,*
 1821/22;
 Öl auf Papier,
 montiert auf Leinwand,
 24,5×29,2 cm.
 London,
 Victoria and
 Albert Museum
 (Inv. No. 137–1888)



9 John Constable
*Das Haus des Admirals
 in Hampstead, gen. The Grove,*
 1821/22;
 Öl auf Leinwand,
 60×50 cm.
 Berlin,
 Nationalgalerie
 (Inv.: NG 889)

¹ Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, Paris 1708, S. 253.

² Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie...*, I, Nürnberg 1675, 2. Teil, 3. Buch, 23. Kap., S. 332.

³ 1. April 1798, zitiert in: *Memoirs of Thomas Jones*, Walpole Society, Bd. 32, 1946–1948, S. IV.

⁴ ebenda, S. 119.

⁵ de Piles, op. cit. (Anm. 1), S. 209–213, 245, 253 f.

⁶ Die Ölskizze, in Sonderheit die Landschaftsölskizze, ist erst neuerlich zum kunsthistorischen Problem geworden: Bruno Bushart, *Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*, in: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 15, 1964, S. 145–176; Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971; Kat. *French Landscape Drawings and Sketches of the Eighteenth Century*, British Museum London 1977; Kat. *Zurück zur Natur, Die Künstlerkolonie von Barbizon*, Kunsthalle Bremen 1977/78; Kat. *French Nineteenth Century Oil Sketches: David to Degas*, The William Hayes Aekland Memorial Center, The University of North Carolina at Chapel Hill 1978; Linda Freeman Bauer, »Quanto si disegna, si dipinge ancora«; some Observations on the Development of the Oil Sketch, in: *Storia dell'Arte* 32, 1978, S. 45–57; Philip Conisbee, *Pre-Romantic Plein-Air Painting*, in: *Art History* 2, 1979, S. 413–428; Kat. *Painting from Nature, The Tradition of Open-Air Oil Sketching from the 17th to 19th Century*, Fitzwilliam Museum, Cambridge and Diploma Galleries, Royal Academy of Arts, London 1980/81; Kat. *Before Photography, Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, New York 1981.

⁷ Kat. *Masters of the Loaded Brush, Oil Sketches from Rubens to Tiepolo*, Columbia University, New York 1967, S. XXf.

⁸ Sandrart, op. cit. (Anm. 2), 1. Teil, 3. Buch, 6. Kap., S. 70f., der Kupferstich S. 71.

⁹ ebenda, S. 70.

¹⁰ ebenda, S. 71.

¹¹ Zur Entdeckung des Unvollendeten als ästhetischer Qualität im 18. Jahrhundert s. Eric Rothstein, »Ideal Presence« and the »Non Finito« in Eighteenth-Century Aesthetics, in: *Eighteenth-Century Studies* 9, 1975/76, S. 307–322. Schon früh wurde die Skizze über das Unvollendete, das der Imagination des Betrachters Raum läßt, gerechtfertigt, s. Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, 2. Aufl. Paris 1715 (1. Aufl. 1699), S. 69.

¹² Jones, op. cit. (Anm. 3), S. 103.

¹³ John Constable, *Lectures*, London 1836, S. 69.