

**Abb. 1**  
Aufstieg des ersten Wasserstoffballons von Charles und Robert am 27. 8. 1783 auf dem Marsfeld von Paris. Paris, Musée Carnavalet

**Abb. 2**  
Joseph-Benoît Suvée, Die Auferstehung, 1783.  
Brügge, Kirche der Sainte Walburge

**Abb. 3**  
La Machine aérostatique, Karikatur auf Suvéés Auferstehung, aus: Marlborough au Sallon, Paris 1783

## DIE ORDNUNG IM FLÜCHTIGEN – WOLKENSTUDIEN DER GOETHEZEIT

Am 27. 8. 1783 ließen Jacques Alexandre Charles und die Gebrüder Jean und Nicolas Robert auf dem Marsfeld in Paris den ersten Wasserstoffballon steigen. Eine riesige Menschenmenge hatte sich auf dem Aufmarschfeld vor der neuen Militärakademie versammelt. Der Wasserstoffballon hatte sich, im Gegensatz zum ganz langsam aufsteigenden Heißluftballon der Gebrüder Montgolfier, mit großer Geschwindigkeit in die Lüfte erhoben. Der Radierer der zeitgenössischen Darstellung (Abb. 1) bringt die Erfahrung auf den Punkt: er nimmt Abstand, um Menschen, Erde und hochaufgestiegenen Ballon zugleich in den Blick nehmen zu können. Mensch und Erde erscheinen zwar winzig, aber geordnet, die *École militaire* auf leichtem Hügel, rechts korrespondierend eindeutig die Kuppel des Invalidendoms – was im übrigen zeigt, daß die Darstellung seitenverkehrt ist. Der Ballon dagegen scheint hoch irgendwo in den Lüften, aber es scheint nur so. Er befindet sich nämlich exakt auf der Achse, die durch die genaue Mitte zwischen der Kuppel der Militärakademie und des Invalidendoms, bekanntlich ebenfalls Militärkirche, gebildet wird, und diese Linie wiederum markiert die Linie des Goldenen Schnittes. So soll der Ballon, das irritierende Menschenprodukt, auf ästhetischem Wege in die staatliche und kirchliche Ordnung zurückgeführt werden. Doch der Radierer kann nicht umhin, den schier unermesslichen Abstand zwischen Ballon und Erde auch als große Leere erfahrbar werden zu lassen.<sup>1</sup> Das späte 18. Jahrhundert jedoch versucht sich auch einer derartigen Erfahrung gegenüber ästhetisch zu behelfen und zwar mit der Ästhetik des Erhabenen. Leere ist eine Dimension des Schrecklichen, das Schreckliche, sofern es uns nicht unmittelbar bedroht – was es hier schon in der Distanznahme nicht mehr tut –, kann als erhaben genossen werden. So ist festzuhalten, daß sich zwar der Radierer des Ballonaufstieges in politischer wie ästhetischer Hinsicht von dem historischen Ereignis rational entlastet hat, daß jedoch die Bauern in einiger Entfernung von Paris, als der Ballon aus dem Himmel zu ihnen niederkam, sich mit Forken bewaffneten, die schlaife Hülle zerstachen und zerrissen, weil sie wähnten, ein apokalyptisches Tier sei vom Himmel

gefallen. Und, so heißt es zeitgenössisch, »das Tier hauchte seine Seele mit einem stinkigem Atem aus.«<sup>2</sup>

1783, im Jahr des Ballonaufstieges, stellte Joseph-Benoît Suvée im Pariser Salon eine gänzliche konventionelle *Auferstehung Christi* (Abb. 2) aus. Die Kritik reagierte sogleich mit einer graphischen Wiedergabe von Suvéés Bild (Abb. 3) – allein an der Stelle des gen Himmel schwebenden Christus fand sich ein Fesselballon, und die Engel, die die Himmelfahrt ursprünglich begleiteten, hatten sich in Wolken aufgelöst. Aus dem Grab entstieg so zum Entsetzen der Wächter nicht ein vergeistigter Christus, sondern eine gasgefüllte Hülle.<sup>3</sup> Wir sollten in einem solchen Blatt nicht einfach eine Blasphemie sehen, es vielmehr als Ausdruck hochgradiger Verunsicherung lesen. Nicht anders verhält es sich wenige Jahre später, aller Ironie zum Trotz, mit Jean Pauls *Luftschiffer Giannozzo*, dem Schluß des zweiten Bändchens des komischen Anhangs seines *Titan* von 1801. In einem paradoxen Satz verschränkt Jean Paul himmlischen Geist und vom Menschen erzeugtes Gas. Er läßt den Luftschiffer sagen: »Vorgestern, am ersten Pfingsttag, wo der hl. Geist aus dem Himmel niederkam, verfügt' ich mich aus Leipzig in denselben und stieg.« Jean Paul spitzt dies noch zu, indem er den Küster der Kirche die Polizei holen läßt, um zu verhindern, daß Giannozzos Ballonaufstieg gerade vorm Kirchenfenster stattfinde, und die zur Feier der Ausgießung des Heiligen Geistes Versammelten turbieren.<sup>4</sup>

Himmel, Heiliger Geist, Engel – und dann der Luftballon, ermöglicht durch die naturwissenschaftliche Analyse der gasförmigen Anteile der Luft.<sup>5</sup> Die Beispiele mögen darauf hinweisen, wie wenig selbstverständlich es war, daß sich im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert Künstler und Naturwissenschaftler mit den Phänomenen des Atmosphärischen beschäftigten. Sie taten es um den Preis der Säkularisierung des Himmels, selbst wenn sie anschließend, wie Goethe, den Phänomenen ihre alte metaphorische Bedeutung zurückzugeben suchten. Getragen wurde diese Metaphorik allerdings nicht mehr vom Glauben als Wahrheitsbesitz, sondern allein noch von der Ästhetik. Die neue Ordnung des Himmels konnte im Bilde nur auf

1 Kat. Münster 1978, S. 21, Abb. 14.

2 Kat. Münster 1978, S. 20.

3 Crow 1985, S. 94 und Abb. 41, 42.

4 Jean Paul o. J./I, S. 377.

5 Knappe Zusammenfassung der Gasgeschichte im 18. Jahrhundert: Hankins 1989, Kap. 4, S. 81–112.

zweierlei Weise gestiftet werden: Die Wolkentypologie, Resultat naturwissenschaftlicher Betrachtung, konnte genutzt und mit eigenen Form- und Farbwahrnehmungen des Künstlers kombiniert werden. Im Bilde darstellbar waren die Erkenntnisse jedoch nur im Rahmen einer den flüchtigen Phänomenen streng ästhetisch, abstrakt Ordnung gebenden Form. Diese nicht aufhebbare Spannung zwischen konkreter Beobachtung und abstrakter Darstellung kennzeichnet alle künstlerischen Versuche der Wolkendarstellung, deren Geschichte in der Goethezeit vorzuführen ist.

Wolken im Bilde standen über Jahrhunderte, bei aller Bemühung der Künstler um Naturnähe, primär im Dienste von Flächenstrukturierung und Licht- und Schattenverteilung als Reflex der Gegebenheiten am Boden, sie hatten für die Ausgewogenheit der Komposition zu sorgen: helle Wolke links, helle Partie am Boden rechts. Die Wolken waren in der Historie Sitz von Gott, Gottheiten und himmlischen Heerscharen. In kunsttheoretischen Traktaten hatten Himmel und Wolken lange kein Vorkommen, in den von der Kunstgeschichte gemeinhin sträflich vernachlässigten praktischen Malanleitungen, den früh so genannten Illuminierbüchern, wurde wenigstens das genaue Studium des Wolkenhimmels empfohlen und fanden sich einige praktische Vorschläge für die Darstellung von Wolkentypen in der Aquarellmalerei.<sup>6</sup>

Nun hat man immer angenommen, auf den Bildern des niederländischen 17. Jahrhunderts seien die Himmel besonders naturgetreu wiedergegeben. Das ist nicht falsch, aber eine genauere Untersuchung hat zweierlei gezeigt. Erstens: Ein wirklich strukturelles, auf der Analyse der Wetterbedingungen beruhendes Verständnis der Wolken gab es nicht. Und zweitens: Der Himmel wird immer als ein entferntes Gegenüber betrachtet, als wäre am Horizont ein Bühnenbild aufgestellt, d. h. die Himmel der holländischen Bilder machen nicht den Eindruck, als überwölbten sie die Landschaft, sie bleiben zumeist Hintergrundfolie.<sup>7</sup> Allerdings konnten in Holland, das nicht wie Italien und Frankreich auf eine einflußreiche idealistische Kunsttheoretiertradition zurückblickte, die praktischen Malanweisungen in der Tradition der Illuminierbücher im weit fortgeschrittenen 17. Jahrhundert Einfluß auf die nun verspätet entstehenden kunsttheoretischen Traktate nehmen. Theorie und Praxis erschienen auf ungewöhnliche Weise vermischt. So transportiert etwa

Willem Goerees *Zeichenkunst* das Wissen der Illuminierbücher um die Wolkendarstellungen in ständigen Neuauflagen und Übersetzungen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein.<sup>8</sup>

Reine Wolkenstudien des 17. Jahrhunderts haben sich kaum erhalten. Über eine nicht unwichtige Quelle verfügen wir allerdings: von dem jüngeren Willem van de Velde, der ab den 1670er Jahren in England arbeitete, ist überliefert, daß er sich auf die Themse rudern ließ, um Wolkenstudien zu treiben, was er, nicht recht übersetzbar, »going a skoying« nannte. Er soll diese Studien auf blauem Papier mit weißer und schwarzer Kreide gemacht haben.<sup>9</sup> Das hat einige Wahrscheinlichkeit für sich, denn diese Praxis des Wolkenstudiums, die die Farbe des Papiers gleich als Wolkengrund nutzt, hat sich bis ins 19. Jahrhundert hinein gehalten, beispielsweise bis zu Dillis, von dem etwa 150 zwischen 1819 und 1824 gefertigte derartige Wolkenstudien erhalten sind (Kat. 352, 353).<sup>10</sup> Die bei Goeree zu konstatierende tendenzielle Offenheit für die Praxis zeichnet um 1700 nun auch einen französischen Theoretiker aus, der in der *Querelle des anciens et des modernes* bezeichnenderweise die Position der Rubenisten, der Farbmaler, vertrat: Roger de Piles. In dessen *Cours de Peinture* von 1708 findet sich ein Kapitel *Du ciel Et des nuages*, zudem empfiehlt er Ölskizzen auf Papier vor der Natur, ein Verfahren, wie es für Claude Lorrain überliefert sei.<sup>11</sup>

Doch auch de Piles' Traktat führt nicht zu einer fortschreitenden Verwissenschaftlichung des Zugriffs auf die Wolkenphänomene. Dies geschieht in zwei Stufen erst in den 1770er und 1780er Jahren und dann um 1820, nun als unmittelbarer Reflex auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse. Ein erster systematischer Versuch der Wolkenklassifikation von künstlerischer Seite stammt von Alexander Cozens, endgültig publiziert erst 1785/86, doch seit den frühen 1770er Jahren vorbereitet.<sup>12</sup> Seine zwanzig, auf ein geradezu abstraktes Liniengerüst und wenige Schattentöne reduzierten Wolkentypen<sup>13</sup> sind das Resultat der Beobachtung aus farbiger Wolkenölskizze (Abb. 4) und aquarellierter monochromer Wolkenstudie (Abb. 5). Die Serie beginnt mit einem leeren Himmel; es bewölkt sich zusehends, die verschiedensten Wetter werden vorgeführt, allerdings nicht meteorologisch benannt, im Gegenteil: die Benennungen liefern allein Hinweise zur praktischen künstlerischen Umsetzung (vgl. Kat. 362).

6 Es ist das Verdienst von Esmeijer in dem hier interessierenden Zusammenhang auf die Illuminierbücher hingewiesen zu haben: Esmeijer 1977, S. 126–132.

7 Walsh 1991, S. 95–103.

8 Esmeijer 1977, S. 128–130.

9 Esmeijer 1977, S. 129.

10 Kat. München 1991–92, Nr. 24.

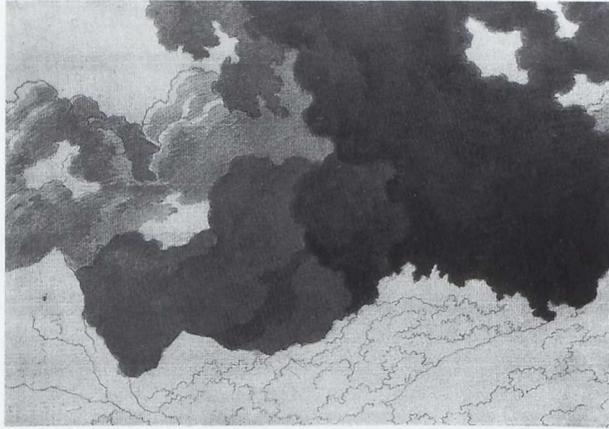
11 De Piles 1708, S. 209–213; Esmeijer 1977, S. 130 f.; Quelle für die Claude Lorrain-Überlieferung ist Sandrart 1675–79/I, 1. Teil, 3. Buch, 6. Kapitel.

12 Oppé 1952; Hawes 1969, S. 349 f.; Esmeijer 1977, S. 134–137; Sloan 1986; Lebensztejn 1990; Busch 1993, S. 335–354. Oppé 1952, S. 166–187 wie Lebensztejn 1990, S. 465–484, Taf. 1–28 bringen einen Reprint von Alexander Cozens' *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, London [1785/86].

13 Lebensztejn 1990, Taf. 17–21.

14 Sloan 1986, S. 8–14, 18.

**Abb. 4**  
Alexander Cozens, Wolkenstudien,  
Nr. 4, Vor dem Sturm, um 1772.  
Privatbesitz England



**Abb. 5**  
Alexander Cozens, Vor dem Sturm,  
um 1772.  
London, Tate Gallery



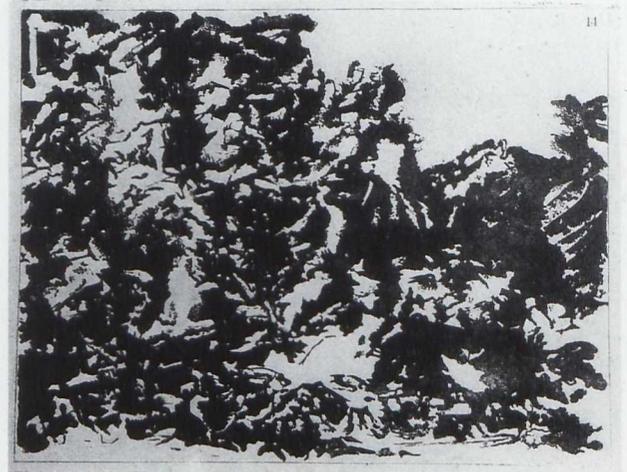
Das zeigt deutlich an, aus welcher Tradition Cozens' Vorschläge immer noch stammen und in welchem zeitgenössischen Kontext sie stehen. Sie sind Malanleitung in der Tradition der Illuminierbücher und vorrangig wahrnehmungspsychologisch interessiert.

Cozens' Praxiskennnisse stammen von Claude-Joseph Vernet, bei dem er am Ende der 1740er Jahre in Rom gelernt und gearbeitet hat. Vernet hinwiederum berief sich ausdrücklich auf Claude Lorrains Naturstudienpraxis, und so zeichneten und tuschten Vernet und Cozens unmittelbar vor der Natur. Aquarellierte man in der Natur der Einfachheit halber zumeist monochrom mit wenigen Tönen, so ist für Cozens überliefert, daß er eine Ausrüstung von über dreißig Farbflaschen mit vor das Sujet nahm, die Ölausarbeitung fand dann wohl im Atelier statt.<sup>14</sup> Von allem Anfang an interessierte ihn die Systematisierung seiner Erfahrungen, immer jedoch bezogen auf künstlerische Praxis, nicht naturwissenschaftliche Analyse. Da er wie bei den Himmeln auch Typen landschaftlicher

**Abb. 6**  
Alexander Cozens, *A New Method  
of Assisting the Invention in  
Drawing Original Compositions of  
Landscape*, London 1785/86, »blot«  
Nr. 14. London, British Museum

Erscheinung scheidet und die Möglichkeiten ihrer Kombination mit verschiedenen seiner Wolkenhimmel ausprobiert, kommt er schließlich, da er die unterschiedliche Wirkung seiner Kombinationen begreift, zu der nur auf den ersten Blick paradoxen Einsicht, daß mit einem gänzlich abstrakten, nur von einer bestimmten Einstimmung getragenen reinen Flächenstrukturierungsverfahren Landschaften entworfen werden können, die auf das unmittelbare Naturvorbild verzichten und dennoch notwendig, auf Grund der systematischen Kenntnisse und der ungefilterten Wahrheit der Empfindung, naturrichtig werden. Dies erreicht er mit seinem sogenannten »blot«-Verfahren, einem quasi automatischen Tuschzeichnen: aus den dabei entstehenden Strukturen können dann in einer Art von Rückübersetzung natürliche Landschaften entwickelt werden (Abb. 6). So führt genaues Naturstudium zum künstlerischen Abstrakt und das künstlerische Abstrakt wieder zum Bild von Landschaft, nicht jedoch wie in der klassischen Kunst über einen Idealisierungsvorgang, sondern nach einer Objektivierungsphase über einen gänzlich subjektiven, allein körpermotorisch gesteuerten Produktionsvorgang.

Einen anderen, nicht weniger faszinierenden Anlauf, der Phänomene habhaft zu werden, unternahm Anfang der achtziger Jahre Pierre-Henri de Valenciennes, dessen Interesse an der Ölskizze vor der Natur ebenfalls direkt auf Vernet zurückführt. Er malte, 100 Jahre vor Monet, ein und denselben Gegenstand zu unterschiedlicher Tageszeit und zu unterschiedlichen Wetterbedingungen (Kat. 356, 357). Dabei wird der dargestellte Gegenstand selbst irrelevant, allein die unterschiedliche Wirkung seiner Erscheinung



ist von Belang. Deshalb auch wählt Valenciennes unbedeutende Gegenstände zur Darstellung. Das kann bis zu dem Extrem führen, daß der Gegenstand selbst nicht mehr identifizierbar ist, wie bei den zwei Ansichten des Monte Cavo in Wolken. Auch bei Valenciennes also geht es um wahrnehmungs- und wirkungsästhetische Vorgänge. Dennoch hat auch er, wie Cozens vor ihm, seine Wolkenbeobachtungen insofern systematisiert, als er in seinem Traktat *Éléments de perspective pratique* von 1799/1800 die einzelnen Wettertypen sorgfältig beschrieb, praktische Hinweise gab, wie man bei sich schnell ändernder Witterung mit kurzen Notizen den Wettereindruck in der Zeichnung festhalten konnte zur späteren farbigen Umsetzung.<sup>15</sup>

Eine verstärkte, rein naturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Wetter setzte etwa gleichzeitig zur künstlerischen Bemühung in den 1770er und 1780er Jahren ein und fand ihren endgültigen Niederschlag schließlich in Howards Wolkenterminologie, zuerst 1803 publiziert, später aufgegangen in seinem *Climate of London* 1818–20.<sup>16</sup> Es scheint so zu sein, daß Geologen bei der Erkundung der Berge zuerst verstärkt auch vergleichende meteorologische Messungen unternommen haben. Besonders galt dies bei der Untersuchung von Vulkanausbrüchen, bei denen der Zusammenhang von dramatischer Erdbewegung und atmosphärischer Reaktion unmittelbar greifbar war. So findet sich bereits in Francesco Seraos *Istoria dell' incendio del Vesuvio*, Napoli 1740 eine Übersichtstafel, die die atmosphärische Beschaffenheit in der Neapolitaner Gegend während des Vesuvausbruches vom 1. Mai bis 8. Juni 1737 dokumentiert nach Tag, Stunde, Minute, Wetter mitsamt Bewölkung, Niederschlag und Wind mit Barometer- und Thermometermessung.<sup>17</sup> Derartige Beobachtungsaufnahmen sollten sich durchsetzen und verfeinert werden. Eine wichtige Rolle spielten hierbei die Stadt Genf und die naturwissenschaftliche Eroberung der Alpenregion. 1772 hatte der auch in Göttingen und London wirkende Genfer Geologe Jean André Deluc die Barometerformel verbessert, meteorologische Instrumente vervollkommnet und die Gesetze des Temperaturwechsels in den unteren Luftschichten untersucht. 1775 publizierte Jean Senebier in Genf sein Werk *L'art d'observer*. 1778 bestieg der Genfer Horace-Bénédict de Saussure als einer der ersten den Montblanc und nahm differenzierte Messungen vor.<sup>18</sup>

Ab 1779 erschien sein riesiges Werk *Voyages dans les Alpes* in Neuchâtel und Genf, im dritten und vierten Band finden sich nicht nur wie bereits im zweiten Band Bemerkungen zum Luftdruck, sondern, z. B., *Neue Untersuchungen der atmosphärischen Elektrizität* mit dem von Saussure selbst entwickelten Elektrometer und dazu Tafeln, die im dritten Band wieder Tag, Stunde, Minute, den Zustand des Himmels und Barometer-, Thermometer-, Hygrometer- und Elektrometernmessungen berücksichtigen, im vierten Band, in dem die Montblanc-Beobachtungen referiert werden, dazu noch zweierlei, das für den weiteren Gang von Geologie und Meteorologie von höchster Bedeutung gewesen ist, und zwar die Bestimmung der jeweiligen Höhe über dem Meer und vor allen Dingen Vergleichsmessungen zum selben Zeitpunkt an anderen Orten, in diesem Falle etwa in Chamonix und Genf.<sup>19</sup> Damit ist das Repertoire der berühmten Humboldtschen Messungen vorgegeben, der vergleichend auf dem vulkanischen Teneriffa, in Südamerika, vor allem Mexiko, und in Asien, im Himalaja, gemessen hat (vgl. Abb. 7, S. 496). Das Relief der Erde wurde erkundet, der vulkanische Zusammenhang über weite Strecken erkannt, das meteorologische und klimatologische Profil der Erde in der Höhe und in der Breite gezeichnet. Humboldt ist vor seinen großen Reisen in den 1790er Jahren in Genf gewesen, hat hier gelernt, wo er auf den ihn interessierenden Gebieten die größte wissenschaftliche Genauigkeit fand und zudem eine ausgebildete Industrie für wissenschaftlich-technische Instrumente.<sup>20</sup>

Auch für Goethe war Saussure von größtem Einfluß, doch vorerst nicht auf meteorologischem Gebiet. Zwar sind Goethes Briefe aus der Schweiz, die in redigierter Form publiziert wurden, voller z. T. dramatischer Wetterbeschreibungen, doch wenn es Saussure auf geologischem Gebiete gelang, Goethes wissenschaftliches Interesse endgültig zu wecken, so blieb Goethes Zugriff auf die Meteorologie noch für längere Zeit vorwissenschaftlich. Hier half ihm erst Howard, dessen Wolkenklassifizierung Goethe 1815 zuerst in einer Paraphrase in Gilberts *Annalen der Physik*, dann 1818 im Original mit seiner Illustration kennenlernte (vgl. Kat. 345, 346). Schlagartig gewannen für ihn die Wolken, im Wortsinne, Gestalt. Dem Formlosen Form und dem Wolkenwesen damit Sinn zu geben, das hat Goethe höchlichst befriedigt. Er dichtete *Howards Ehrengedächtnis* und begleitete es 1820 mit dem Auf-

15 Lacambre 1976; Esmeijer 1977, S. 137–39; Valenciennes 1799/1800, S. 405–409.

16 Schneider/Carius 1950; Keller 1968; Schöne 1950; Keller 1968; Schöne 1968; Hawes 1969, S. 345–348; Liepe 1972; Esmeijer 1977, S. 123 und Abb. 2 und 3.

17 Serao 1740; am Ende großer Prospekt des letzten Ausbruchs, die Übersichtstafel hier sehr klein. Größer in der französischen Ausgabe: Serao 1741, nach S. 82: »Tabel de l'etat de l'air dans le Napolitain, Depuis le premier de May 1737 jusqu'au 8 de Juin exclusivement«.

18 Die Angaben nach: Beck 1959–61/I, S. 76 f.; s. auch Engelhardt 1988, S. 155.

19 Saussure 1779–1796, hier zitiert nach der eher vollendeten deutschen Ausgabe Saussure 1781–88, Bd. 2, S. 559, 561, 562, 578; Bd. 3, 28. Kap. »Neue Untersuchungen der atmosphärischen Elektrizität«, S. 791 »Neues atmosphärisches Elektrometer«, S. 257–260 große Taf. zu »Untersuchungen der atmosphärischen Elektrizität«; Bd. 4, S. 349–352 große Taf. »Meteorologische Beobachtungen am Montblanc«, ferner S. 369–372 »Auf dem Mole angestellte Beobachtungen«.

20 Beck 1959–61, passim; zu Genf: Beck 1959–61/I, S. 76 f.; Kat. Gelsenkirchen 1993, bes. Abb. S. 46/47, Abb. S. 51; Löschner 1978, S. 16–19.

satz *Wolkengestalt nach Howard*. In einer Zeile gelingt es Goethe, Howards vier Grundarten der Wolken zu charakterisieren: »Wie Streife steigt, sich ballt, zerflattert, fällt.«<sup>21</sup> Das benennt nacheinander Stratus, Cumulus, Cirrus und Nimbus. Das alles ist oft referiert worden, auch Goethes weiteres Bemühen um meteorologische Phänomene, das darin mündete, daß Carl Augusts Herzogtum mit meteorologischen Meßstationen überzogen wurde. Und auch, falls man das in diesem Zusammenhang sagen kann, der Niederschlag, den sein meteorologisches Denken in der Dichtung fand, ist sorgfältig untersucht worden.<sup>22</sup>

Goethe entwickelte allerdings keine rechten Vorstellungen vom Luftdruck, er sah die Barometerschwankungen als Resultat von regelmäßig sich ändernder Erdanziehung, konstatierte besonders in späterer Zeit ein pulsierendes Aus- und Einatmen der Erde, Systole und Diastole: dahinter taucht, nun vermeintlich wissenschaftlich gewendet, die ihm seit seiner Jugend geläufige mystisch-kabbalistische Vorstellung vom Erdleib auf. Das Atmen der Erde läßt Wolken steigen, sich verändern, fallen, sich abregnen; das Barometer spiegelt diesen Prozeß.<sup>23</sup>

Goethe suchte nun Künstler, die ihm Wolkenbeobachtungen malen sollten, in der Hoffnung, die ihn auch in der Geologie trug, wenigstens die Kunst möge in der Lage sein, nicht nur die neuen wissenschaftlichen Ergebnisse bloß zu integrieren, sie vielmehr in künstlerisch gereinigter Form einem ganzheitlichen Weltentwurf aufzuprägen. Es ist die Überzeugung, die auch Humboldt nährte: die Ästhetik habe in der Gegenwart die historische Aufgabe, dem unter dem Erfahrungsdruck fortschreitenden Zerfall einer ganzheitlichen Natursicht in unverbundene, sich ausdifferenzierende naturwissenschaftliche, empirisch fundierte Einzeldisziplinen ein das Wissen bewahrendes, in sich stimmiges Bild von Welt gegenüberzustellen. Goethe wendete sich bereits im Herbst 1816 an Caspar David Friedrich, forderte ihn zu Wolkengemälden auf und erhielt eine klare Absage. Daß Goethe bei Friedrich nachsuchte, ist nicht so verwunderlich, wie es scheinen mag. Zwar hatte Goethe noch kurz zuvor Friedrichs romantisch-abstrakte Tendenz drastisch kritisiert, aber er wußte auch von Friedrichs Verdiensten um das Atmosphärische. Goethes Adlatus und Berater in Kunstdingen Meyer hatte bereits früh das Charakteristische von Friedrichs Naturdarstellung gelobt, 1809

eigens seine besondere Begabung in der Luftdarstellung hervorgehoben. In der Tat hatte Friedrich bereits früh eigene Wolkenstudien getrieben, sein 1806/1808 datiertes Skizzenbuch zeigt eine Serie reiner Wolken Darstellungen: Bleistiftzeichnungen mit gelegentlicher Lavierung, vor allem aber kurzen schriftlichen Farb- und Situationsangaben, ganz so wie es Valenciennes in seinen *Elémens* 1799/1800 empfohlen hatte. Goethe nun forderte Friedrich entsprechende Gemälde ab, die Howardschen Typen wurden ihm genau vorgestellt – wogegen Friedrich sich entschieden wehrte. Er wollte, wie Goethe berichtet wird, »die leichten freien Wolken« nicht »sklavisch in diese Ordnungen eingezwängt« sehen. Er könne nicht nach diesen Gesetzen zeichnen und befürchtete, wollte man diesen Vorschriften folgen, einen Umsturz der Landschaftsmalerei. Hinter dieser Absage verbarg sich mehr, vor allem ein wechselseitiges Mißverständnis. Goethe mutete Friedrich Landschaftsmalerei auf bloß empirischer Basis zu, und Friedrich sah in der Howardschen Vorgabe eine bloß mechanische Anweisung. Goethe erkannte nicht, daß empirisches Studium für Friedrich nicht Selbstzweck sein konnte, im Ölbild für ihn notwendig Naturerfahrung Selbsterfahrung wird und im Durchgang durch das Subjekt als Entäußertes von der Sehnsucht nach Einklang mit der Natur Ausdruck gibt. Friedrich unterschätzte Goethe wohl in doppelter Hinsicht, wenn er dessen Forderung nach wissenschaftlicher Fundierung der Kunst einerseits für ein Ziel an sich ansah und andererseits davon ausging, daß für Goethe naturwissenschaftliche wie klassische Fundierung allein einer Verobjektivierung des Erfahrenen, quasi einer bloßen Benennung, dienen sollte.<sup>24</sup>

In Goethes Dichtung ist die Witterungs- und vor allem Wolkenschilderung bei aller empirischen Richtigkeit zumindest metaphorisch, zumeist unmittelbar sinnbildlich zu verstehen. Und wenn auch in Goethes Sinnbildlichkeit die gesamte humanistische Tradition aufgehoben ist, und somit der Zeichencharakter der Dinge in seiner Konnotation legitimiert erscheint, bei Friedrich dagegen die Naturdinge stärker mit subjektiver Erfahrung besetzt sind und das Zeichen somit weniger Äquivalent als Indikator sein soll, so ist doch die von beiden den Wolken beigemessene grundsätzliche Sinndimension höchst verwandt. Die erdnahe Cumuluswolke bleibt im Wortsinn der irdischen Region verhaftet, die sich hoch im Äther auflösenden Cirrus-

21 HA I, S. 350, Z. 21.

22 S. Anm. 16.

23 S. bes. Schöne 1968, S. 35–38 und Böhme 1988, S. 159, 161, 164–172.

24 Zu Goethe-Friedrich am wichtigsten: Lichtenstern 1974, Zitat: S. 81; Valenciennes' Empfehlung: Valenciennes 1799/1800, S. 417; Lacambre 1976, S. 138 f.; Friedrichs frühe gezeichnete Wolkenstudien: Bernhard 1974, S. 414–423.

wölkchen erscheinen immateriell, dem Jenseits zuzustreben. In Howards Gedicht erfahren sie ihre Erlösung im Schloß des Vaters<sup>25</sup>; Carus im dritten *Landschaftsbrief* von 1820 mit Blick auf Friedrich sieht im Übergang zu den lichten Silberwölkchen einen Sieg des Unendlichen über ein Endliches verkörpert.<sup>26</sup>

Nach der Absage von Friedrich wandte sich Goethe sofort an Wesselhöft und Preller<sup>27</sup>, sie mühten sich in seinem Sinn, doch das Ergebnis war nicht sonderlich befriedigend. Dabei hätte Goethe in Dresden durchaus fündig werden könne, allerdings erst ein wenig später. 1820 war Johan Christian Claussen Dahl in Italien, malte schon hier eine ganze Reihe mehr oder weniger reiner Wolkenölskizzen, was er 1821 in Dresden fortsetzte. Es spricht manches dafür, daß der mit ihm befreundete und mit ihm zusammen wohnende Friedrich von Dahls italienischen Studien beeindruckt war. Die eine oder andere Ölstudie Friedrichs findet sich jetzt und in den unmittelbar folgenden Jahren – verwiesen sei allein auf den grandiosen Mannheimer *Abend* (Kat. 355) von Oktober 1824, der allein schon dadurch, daß er nicht, wie sonst auch die kleinen Bilder von Friedrich auf Leinwand, sondern, wie in der Ölstudientradition üblich, auf Pappe gefertigt ist, deutlich anzeigt, daß er Studie bleibt und nicht als in Friedrichs Sinn vollgültiges, d. h. auf tiefere Zusammenhänge verweisendes Bild gilt.<sup>28</sup>

In einer sonderbaren Koinzidenz waren auch für den wichtigsten englischen Wolkenmaler die Jahre 1821/22 entscheidend. John Constable hatte zwar schon bald nach 1800 Ölstudien, die vorherrschend Wolken gewidmet waren, gemalt, sein Konkurrent Turner lieferte sogar schon seit 1796 vereinzelt Wolkenstudien, doch in den Jahren 1821/22 unternahm Constable eine richtige Kampagne, allein 1822 hat er mehr als 50 zumeist reine Wolkenölskizzen gemalt (Kat. 359–363). Die Forschung hat immer wieder versucht, dies mit Howard und dessen endgültiger Publikation der Wolkenklassifikation in seinem *Climate of London* 1818/20 in Zusammenhang zu bringen, doch überzeugt diese Konstruktion nicht, da, wie zu Recht betont wurde, zwischen der Erstpublikation 1803 und dem Jahr 1820 zahlreiche Wiederabdrucke oder Paraphrasen von Howards Text sich finden lassen, somit von einer durchgehenden, nicht mehr spezifizierten Kenntnis seiner Ergebnisse auszugehen ist.<sup>29</sup> Doch zu Beginn der zwanziger Jahre war Constable an einer Verwissen-

schaftlichung seiner Kunst besonders interessiert. Später, 1836, hat er das ganz direkt ausgesprochen: »Malerei ist eine Wissenschaft und sollte verfolgt werden als eine Untersuchung der Gesetze der Natur. Warum sollte man darum nicht die Landschaft als einen Zweig der Naturphilosophie betrachten, von der Bilder nur die Experimente sind.«<sup>30</sup>

Zwischen 1819 und 1821 hatte man Constables Bilder in der Öffentlichkeit gerade wegen ihrer, wie man meinte, zu aufdringlichen, zu farbigen Himmel kritisiert.<sup>31</sup> Das mußte Constable ins Mark treffen, zumal er zu diesem Zeitpunkt zuerst mit seinen großen Bildern, den sogenannten »six-footers« an die Öffentlichkeit getreten war. Hinter der Kritik verbirgt sich ein klassisches Verdikt: auf offiziellen Akademiebildern hatte auch bei den ohnehin niedriger eingeschätzten Landschaftsbildern das Sujet vorzuherrschen, nicht der aus dieser Sicht gegenstandslose Himmel. Constable sah das genau umgekehrt, in seinem berühmten Landschaftsbrief vom Oktober 1821 heißt es, der Himmel sei die »key note« einer Landschaft, die »source of light«, das »chief organ of sentiment«.<sup>32</sup> Und so arbeitete er zwei Jahre lang jeweils im Spätsommer und Frühherbst in Hampstead Heath geradezu besessen an seinen Wolkenstudien, wie um sich seiner selbst zu vergewissern. Das Resultat, das uns so sehr fasziniert, bewirkte bei Constable selbst paradoxerweise fortschreitende Verunsicherung, denn sein zentrales Problem wurde ihm immer schmerzlicher bewußt.

Wie war es möglich, die spontane Naturerfahrung, die in der Skizze geradezu in Analogie zum Naturprozeß sich entäußert und damit erfüllt, im großen schrittweise entstehenden Atelierbild zu bewahren, naturwissenschaftliche Richtigkeit und empfindungsmäßige Wahrheit in einen dauerhaften Zustand zu versetzen? Constable verzweifelte schier an diesem Problem, er konnte seine »six-footers« nicht vollenden, die Skizze zum Bild wurde so groß wie das Bild, beide waren im Gattungsanspruch nicht mehr voneinander zu trennen, vor allem aber war notwendig der atmosphärische Moment im offiziellen Bild ein anderer als in der Skizze, da in einem anderen empfindungsmäßigen und temporalen Kontext geschaffen. So wurde Constable darauf aufmerksam, daß Atmosphäre nicht allein gegenständlich zu fixieren, sondern im Malprozeß jeweils neu zu generieren ist, d. h. ungegenständlich sich dem Bild mitteilender Malgestus wird.<sup>33</sup>

25 HA I, S. 351, Z. 33–44; Lichtenstern 1974, S. 92, 95, 99.

26 Carus 1972, S. 51.

27 Lichtenstern 1974, S. 88.

28 Bang 1987/I, S. 68–71; zu Friedrichs *Abend* zuletzt: Kat. Berlin 1990, Kat. Nr. 414 (mit Lit.).

29 Hawes 1969, bes. S. 344–348.

30 Constable 1836, S. 69.

31 Hawes 1969, S. 358 f.

32 Hawes 1969, S. 359.

33 Busch 1985, S. 294–297; Busch 1993, S. 351 f.

Diese Annahme allein scheint zweierlei klären zu können: zum einen den Widerspruch, warum Constable nach seiner großen Wolkenkampagne von 1821/22 nun gerade Cozens' Wolkentypen kopiert<sup>34</sup>, wo er doch, was den naturwissenschaftlichen Anspruch und Standard angeht, weit über diese Stufe hinausgewachsen war. Ganz offensichtlich ist es Cozens' abstrakter Zugriff, der ihn fasziniert, der im Wissen um die Phänomene sie jeweils neu im Bild stiftet, quasi im Besitz einer künstlerischen Wolken-sprache, getragen von der selbstbezüglichen Wahrhaftigkeit des produktiven Momentes oder Prozesses. Zum anderen dürfte ein altes Problem der Forschung zu Constable in neuem Licht erscheinen: Constables sogenannter »snow«, den er in den zwanziger Jahren entwickelt und der sein Spätwerk beherrscht – ein Netz von punktförmigen Lichtern, das seine Bilder überzieht, die sich tendenziell geradezu in Farbflecken auflösen – mag sich aus bestimmten naturwissenschaftlichen Farbuntersuchungen herleiten, entscheidend ist jedoch, daß auch diesem Gespinnst von Lichtern eine extrem abstrakte Tendenz innewohnt, die den Vorrang der prozessualen Erfahrung vor der Gegenstandserfahrung dokumentiert.

Letztlich – die folgenden Begriffe seien wirklich nur als Hilfsbegriffe gebraucht – gehen die Bemühungen des klassischen Goethe, des romantischen Friedrich und des realistischen Constable um Identisches: bei ihrer Beschäftigung mit der Atmosphäre werden sie zwingend darauf gestoßen, daß das Problem der Gegenwart die schmerzlich empfundene Divergenz von Kunst und Wissenschaft ist.

Wie im Falle der Berge, so versuchte Carl Gustav Carus auch im Falle der Wolken dieser Divergenz in seinem Landschaftskonzept Herr zu werden (vgl. Kat. 342), und er berief sich dabei ausdrücklich auf Goethes Arbeiten zu Howard. 1822 war Goethes vollständige Abhandlung zu Howard im vierten Heft des ersten Bandes von *Zur Naturwissenschaft überhaupt* erschienen, bestehend aus dem Aufsatz *Wolkengestalt nach Howard*, dem erweiterten Gedicht *Howards Ehrengedächtnis* und dem Lebenslauf Howards in Goethes Übersetzung. Nach der Lektüre unterbrach Carus die Arbeit an seinen *Landschaftsbriefen* für mehr als eineinhalb Jahre und setzte sie erst Ende 1823 mit der Abfassung des sechsten *Landschaftsbriefes* fort. Wenn man auch sagen muß, daß Carus

bereits ab 1820 und in Ansätzen auch schon im fünften *Landschaftsbrief* sich um eine Neuorientierung bemühte, so bleibt doch richtig, daß er nun seine frühromantische, naturmystische, subjektbezogene Position, die ihn mit Caspar David Friedrich verband, endgültig hinter sich ließ und sich mit Hilfe des Goetheschen Begriffs der »lebendigen Anschauung« zu einem neuen, objektiven, naturwissenschaftlich geläuterten Begriff von Landschaft bewegte, der allerdings zugleich eine Rückkehr zu einer klassischen, auf Vollendung zielenden Landschaftsauffassung markiert.<sup>35</sup>

Carus hat die Wirkung seiner Lektüre von Goethes Text sehr genau beschrieben: »Fragst Du, was eben in diesem Gedichte mich so wunderbar bewegt hat, so wüßte ich mich darüber nur auf *die* Weise auszusprechen: – Wenn wir im thätigen Leben gewahr werden, daß die vollkommene Reinheit des Handelns nur in zweierlei Zuständen hervortritt, einmal im naiven ursprünglichen Zustande, wo das dunkle Gefühl des uns einwohnenden Göttlichen, ohne alles weitere Bedenken unmittelbar auf das Wahre und Rechte hinweist, ein andermal dann, wenn nach manchen Abirrungen des Lebens eine klare Erkenntniß unserer Verhältnisse zu Gott und Welt sich erschließt, und nun jene frühere ihrer selbst unbewußte Reinheit mit Klarheit und Bewußtsein im Leben ausgeprägt wird, so leitet diese Alles zu der Ahnung, daß in der Kunst wol eine ähnliche Zwiefachheit innerer Vollkommenheit gedacht werden könne. – Von dem ersten Pol der naiven ursprünglichen Kunstvollendung habe ich mancherlei in früheren Briefen verfolgt; eben dieses Goethe'sche Gedicht aber führte mir mit einemmale recht lebhaft die Idee einer zweiten, auf höhere Erkenntniß gegründeten Kunstschönheit vor...«<sup>36</sup> Dazu wäre viel zu sagen. Offenbar verleugnet Carus hier seine eigene frühromantische Position ganz bewußt, indem er sie naiv nennt, also vom Glauben an eine quasi natürliche Klassizität getragen. Wenig später dagegen charakterisiert er die romantische Position mit Schillers Begriff sehr zu Recht als sentimentalisch, allerdings sieht er darin eher negativ allein eine einseitige Ichbezüglichkeit, die dem erfahrenen Verlust der Ursprünglichkeit, dem unentfremdeten Verhältnis zur Natur, nachtrauert. Demgegenüber propagiert er nun eine zweite, höhere, von wissenschaftlicher Naturerkenntnis getragene Kunstschönheit.<sup>37</sup>

34 Zu Constables Cozens-Kopien und den Unterschieden in der Auffassung: Sloan 1986, S. 85–87; Lebensztejn 1990, S. 104, 230–232, 247–254, 381.  
35 Müller-Tamm 1991, S. 103–110; Müller-Tamm 1993, S. 155–168; Carus 1972, S. 105f.; vgl. Carus 1841, 10. Brief, S. 226–246.

36 Carus 1972, S. 105.

37 Carus 1972, S. 105, 106, 116.

Er exemplifiziert dies an *Howards Ehrengedächtnis*: »Daß dieses Gedicht über die Wolken entstehen konnte, dazu bedurfte es langer, ernster, atmosphärologischer Studien, es mußte hier beobachtet, beurteilt, gesondert werden (...) Nach alle diesem faßte nun das geistige Auge alle gesonderten Stralen des Phänomens zusammen und spiegelte den Kern des Ganzen in künstlerischer Apotheose zurück.«<sup>38</sup> Die Wissenschaft sondert, die Kunst liefert die Synthese in einer Wesensschau. Zweifellos ist dies ein idealistisches Konzept, doch sollte man den gestiegenen Realitätsanteil auf Grund der verstärkten naturwissenschaftlichen Fundierung nicht gering schätzen. Er führt – nolens, volens – zu zweierlei: zum einen nicht nur zu einer genaueren Beobachtung der Phänomene, sondern auch der Wahrnehmungsprozesse selbst und zum anderen zu einer stärkeren Reflexion der künstlerischen Mittel, jenseits ihrer gegenständlichen Bedingtheit.

Die Konsequenzen sind in Carus' in den dreißiger Jahren geschriebenen *Briefe über das Erdleben* deutlich. Der neunte dieser Briefe ist der Atmosphäre allgemein, der zehnte den Wolken im besonderen gewidmet. Carus geht erneut von Goethes Howard-Arbeiten aus, reflektiert über das »ewig innerlich Gesetzmäßige aller Lebenserscheinungen«<sup>39</sup>, referiert die Howardsche Wolkentypologie mit Modifikationen, um dann zur Beobachtung der Färbung der Atmosphäre durch Lichtbrechung in der Lufthülle überzugehen, die er im Tagesverlauf schildert. Nach der Scheidung dreier Entstehungsweisen des Lichtes kommt er auf das Himmelblau und Goethes Vorrichtung zur Demonstration seiner Entstehung zu sprechen – eine Vorrichtung von Goethes Hand, die er als treues Angedenken aufbewahrt: »Auf dem in ein schwarzes und weißes Feld getheilten Boden eines flachen Kästchens schiebt sich unter gespannten Fäden eine Platte dünnen trüblichen Glases hin und her. Schiebt man sie über das weiße Feld, so gibt sie ein trübes unreines Gelb – schiebt man sie über das schwarze Feld, so hat man ein reines Azurblau vor dem Auge. – Auf ähnliche Weise also entsteht uns das Himmelblau, indem wir durch das von der Sonne erleuchtete flachgespannte dunstige d. i. Wasserlufthältige Gewölbe unserer Atmosphäre in die Finsterniß des Weltraums blicken.«<sup>40</sup> Das Verhältnis von Licht, Atmosphäre und Farben entfaltet Carus darauf in allen Facetten, vergißt auch nicht, die Wir-

kung des Lichts auf die Wolken eigens hervorzuheben, bricht dann bezeichnenderweise ab mit dem Hinweis, nun würde die Beobachtung zu wissenschaftlich.<sup>41</sup> Genau dies markiert das Problem. Bis wohin vermag der Betrachtende und vor allem der Künstler der Wissenschaft zu folgen, wo gelingt ihm noch, in Humboldts Sinn, die Reduktion des Zergliederten aufs Typische und wo, schließlich, ist seine Erfahrung noch von den Seh- und Kunstkonventionen der Zeit gedeckt?

Mit letzterem Problem hatte sich ein weiterer Wolkenmaler auseinanderzusetzen, der seine prägenden Eindrücke wiederum aus der Dresdener Schule, von Johan Christian Claussen Dahl (Kat. 364–369) empfing. Carl Blechen hat Dahl 1823 zuerst in Dresden besucht. Dahl war aus Italien zurück; dort hatte er, auch unter dem Einfluß französischer Künstler wie Michallon und Granet, endgültig zu einer freien Ölskizzenmanier gefunden, der er nun, vor allem nachdem er mit Caspar David Friedrich zusammengezogen war, in Wolkenstudien an der Elbe nachging. Auch er dürfte durch Carus auf Goethes vollständige Abhandlung zu Howard von 1822 aufmerksam geworden sein. Allerdings, vielleicht auch eingedenk der Vorurteile Caspar David Friedrichs, trieb er nicht systematische Wolkenstudien nach dem Vorbild der Howardschen Typologie. Seine Wolken sind strukturell nicht eindeutig, sondern, entgegen landläufiger Meinung, wohl doch zu einem guten Teil nach flüchtigen zeichnerischen Notizen im Atelier entstanden und insofern strukturell mehr immanent künstlerischen Erfordernissen folgend, als der unmittelbaren Phänomenwahrnehmung verpflichtet. Das letzte Wort zu diesem Problem ist noch nicht gesprochen, denn denkbar ist durchaus, daß die zeichnerische Notiz direkt auf den Bildträger aufgebracht wurde, der zeitliche Abstand zwischen zeichnerischer Fixierung und malerischer Umsetzung also gering ist. Dennoch bliebe festzuhalten, daß die Ölskizze damit nicht gänzlich unmittelbare Naturstudie wäre.<sup>42</sup>

Blechen war von Dahls Studien offenbar ausgesprochen beeindruckt. Sofort versuchte er reine Wolkenstudien in Öl (Kat. 370, 371). Sie sind noch vorsichtig, ein wenig kleinteilig mit etwas stumpfen Farben aufgesetzt, dennoch beobachtet Blechen sorgfältig die Lichtwirkung des von einer dunklen Wolkenpartie verhüllten Mondes auf den übrigen Himmel – ein Carusches oder Friedrichsches Motiv im Sinne Dahls aufge-

38 Carus 1972, S. 106.

39 Carus 1841, S. 233.

40 Carus 1841, S. 242.

41 Carus 1841, S. 240–244.

42 Bang 1987/I, S. 99–114.

faßt – und in einem anderen Beispiel die Verschattung der Wolken von unten, ohne daß wirklich Cumuluswolken entstanden wären. Auch Blechen sucht nicht nach einer fixierbaren Wolkengestalt, sondern nach einer Bildform zum Festhalten des flüchtigen Eindrucks. Der Besuch in Dresden hatte noch keine fortwirkende Bedeutung für Blechen.<sup>43</sup>

Im Jahr darauf, 1824, wurde er auf Schinkels Vermittlung hin Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater in Berlin und malte in diesem Kontext Schauerromantisches. Vergessen hat er die Dresdener Lektion allerdings nicht, nach Abbruch der einengenden Theatertätigkeit strebte er mit aller Macht eine Italienreise an. Auf dem Hinweg nach Italien machte er 1828 wieder bei Dahl in Dresden Station, frischte seine Skizzenerinnerung auf, um dann in Italien unter dem Eindruck des italienischen Lichts Ölstudien mit Wolkenhimmeln zu malen, die an Radikalität sowohl des Farblichen wie des Gegenständlichen noch deutlich über Dahl hinausgehen.

Der *Abendhimmel über einer italienischen Ebene mit Aquädukt und zwei Pinien am Horizont* (Kat. 377), wohl 1829 entstanden, verleugnet klassische Bildauffassung in dreierlei Hinsicht. Erstens: Das ausgeprägte Querformat läßt eine klassische Zentrierung, begleitet von seitlich rahmender Rundung nicht zu, die Skizze bleibt Ausschnitt. Zweitens: Es gibt keinen (gegenständlich benennbaren) Vordergrund. Thema ist der Blick auf den Horizont. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, daß die Landschaft völlig kahl ist. Drittens: Der hauptsächliche Farbkontrast findet sich ebenfalls in der Horizontzone. Violettblau über grellgelbem Grund stößt auf eben diesen Grund, den die untergehende Sonne geschaffen hat. Zum Vordergrund hin ist das Violettblau dünner aufgetragen, durchlässiger, so daß es sich durch den gelben Grund grünlich färbt. Über dem grellen Himmelsstreifen ist der Himmel wolkenverhangen. Blechen wählt dafür ein helles Preußischblau, das er allerdings mit einem verdünnten Umbra abtönt und passagenweise schmutzig macht, zumal, besonders am Wolkenrand, auch der gelbe Grund durchschlägt. Da der untere Teil nasser gemalt ist, haben sich die Farben besonders im Vordergrund zu grün hin gemischt oder in den dunkleren Teilen deutliche Pinselstrukturen hinterlassen, die die ausgesprochen zügige Malweise offenbaren. Gegenständliche Reste am Horizont geben ein kaum zu identifi-

zierendes Aquädukt und zwei Piniensilhouetten wieder. Ordnung bei diesem scheinbaren Zufallsprodukt stiftet auch hier allein der Goldene Schnitt. Seine rechte Senkrechte verläuft durch das Aquädukt, es ist, als habe Blechen den Schnittpunkt von der Verlaufslinie des Goldenen Schnittes mit der des Horizontes durch eine kleine Einkerbung markiert.

Was in den Skizzen extrem zugespitzt erscheint, verfolgt Blechen in abgeschwächter, der Landschaftskonvention noch entgegenkommender Weise in seinen Ausstellungsbildern nach der italienischen Reise durchaus weiter. Die Konsequenz: die Kritik attestierte ihm, den sie einen Hirnverbrannten schimpfte, Bilder, die dem Betrachter vorkämen »wie eine mit trübroten und bläulichen Ingredienzen angelaufene Lauge.«<sup>44</sup> Es steht zu fürchten, daß auch Goethe diesen Bildern nicht hätte folgen können. Noch 1831 schrieb er an Quandt: »Könnte man das Skizzieren nach der Natur überhaupt dem Landschaftsmaler abgewöhnen, damit er gleich lernte, einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken, so wäre viel gewonnen.«<sup>45</sup> Die klassische Form konnte er nicht aufgeben, so weit ihn die naturwissenschaftliche Erfahrung auch getragen hatte.

<sup>43</sup> Blechens frühe Wolkenstudien: Kat. Berlin 1990, Nr. 104, 105.

<sup>44</sup> Schöll 1833, S. 41; Busch/Beyrodt 1982, S. 179 f.

<sup>45</sup> PA XLIII, S. 126.