

WERNER BUSCH

Autonome Landschaften?

Wenn man davon spricht, um 1600 werde die Landschaft im Bilde autonom, so meint man damit, sie werde primärer, vorherrschender oder sogar alleiniger Gegenstand der Darstellung, sie werde für sich ästhetisch. Das ist, zumindest der Tendenz nach, nicht falsch. Allerdings: einen »rein« ästhetischen Gegenstand kann es nicht geben. Immer sind ihm Interessen eingeschrieben, er steht in diesem oder jenem Funktionszusammenhang, dient der Thematisierung von Überzeugungen. Um überhaupt zu einem Gegenstand primär ästhetischer Betrachtung werden zu können, bedarf die Landschaft bestimmter Voraussetzungen. Sie braucht ein Subjekt, das sich als der Landschaft gegenüberstehend erfährt, das zu dem Gesehenen Distanz wahren kann, das die Landschaft als etwas der eigenen Sphäre nicht unmittelbar Zugehöriges empfindet.

Der Bauer, oft ist es betont worden, sieht nicht Landschaft, sondern zu bestellende Felder, zu kultivierende Bäume, er sieht das Wasser als Nährquelle oder Gefahr, er weiß das Wetter zu deuten im Hinblick auf seine Wirkung für die Pflanzen. Er sucht keinen Punkt in der Landschaft, von dem aus sie sich ihm als Bild darbietet. Das tut der Städter, der von ihr nur indirekt, vermittelt profitiert. Er hat sich nicht in ihr einzurichten, sondern kann ihr auswählend gegenüberreten. Sie kann ihm gefallen oder nicht, er kann ihr eine Ordnung geben, die von ihm und nicht der Natur verfügt ist. Er eignet sie sich auf seine Weise an, neugierig, sie durchquerend, große Distanzen überwindend, er möchte wissen, was hinter dem Horizont ist. Dies ist ein Phänomen der Neuzeit, zu dem eine gewisse Selbstbewußtwerdung des Subjektes gehört. Der Bauer reist nicht, allenfalls bringt er seine Waren in die Stadt. So liefert der Landschaftsmaler Ansichten und Weltentwürfe, Nahsichtiges und Fernsichtiges nach seinem Entwurf und stellt es dem Städter vor. Er erschließt den Raum der Landschaft. Tendenziell ist dies ein Säkularisierungsphänomen, denn die Natur als Gottes Schöpfung braucht keine räumliche Ordnung, die vom betrachtenden Subjekt aus entworfen ist. Ihre Perspektive ist eine Bedeutungsperspektive, nicht eine Zentralperspektive, in der die Größenverhältnisse sich nach dem Stand des aufnehmenden Subjektes im Raum bemessen, insofern auf die Bedeutung der Gegenstände als wichtig und unwichtig im Heilsplan keine Rücksicht nehmen. Und dennoch: jedes Sehen ist gefärbt, bedient sich bestimmter Konventionen, wie auch jedes Darstellen.

Offenbar ist es noch sehr lange, nachdem Landschaft als ästhetischer Gegenstand erkannt wurde, nicht möglich, auf weitergehende Sinngebung zu verzichten. Ohne eine

derartige weitergehende Sinngebung scheint Landschaft, zumindest im Gemälde, noch kein vollgültiger Bildgegenstand sein zu können. Dürers berühmte Aquarelle von der ersten Italienreise 1494/95, in denen man gemeinhin den Beginn der autonomen Landschaft sieht, haben primär die Funktion eines Reisetagebuches. Dürer will sich des Gesehenen erinnern können, für sich, die Blätter sind kein Handelsgegenstand. Auf der Hinreise nach Italien sind die Blätter vor allem topographisch, Dürer hält Örtlichkeiten fest, der Strich umreißt die Gegenstände, fixiert sie in ihrer Gestalt. Auf der Rückreise, nach den Erfahrungen der farbigen venezianischen Malerei, vor allem der Bilder Bellinis und Carpaccios, versucht er die neue Farberfahrung zur Anschauung zu bringen, das Topographische wird vom Atmosphärischen überlagert. Die Freiheit der Farbgebung entspricht nun den Möglichkeiten des Mediums Aquarell. Und doch bleiben die Blätter Experimente, sie bleiben Studien. Albrecht Dürer probiert Farbwirkungen für seine Gemälde aus.

Nicht viel anders ist es bei Pieter Brueghels großartigen Alpenzeichnungen. Auch sie sind Reiseerinnerungen. Da sie im Medium der Zeichnung verbleiben, legen auch sie den Studiencharakter nicht ab. Einen Teil von ihnen hat Brueghel für eine zwölfblättrige großformatige druckgraphische Serie genutzt, die 1555 bei Hieronymus Cock in Antwerpen verlegt wurde. Auf den ersten Blick scheint zu den Alpenansichten nur ein wenig, noch dazu winzige Staffage hinzugekommen. Doch schaut man genauer hin, dann wird man feststellen, daß es Brueghel darum zu tun ist, einen Erkenntnisprozeß in Gang zu setzen. Zuerst wird man und soll man die großartigen Alpenpanoramen bewundern, sie scheinen in ihrer Eindringlichkeit Selbstzweck zu sein. Doch dann wird man über die Staffage und kleine, geradezu versteckte innerbildliche Verweise darauf aufmerksam gemacht, daß eine bloß ästhetische Rezeption nicht hinreicht, nur ein Durchgangsstadium sein kann zu der letztlich unausweichlichen Erkenntnis, daß die Existenz des Menschen in der Landschaft nur »sub specie aeternitatis« zu denken ist.

Bei der *Büßenden Magdalena* sind ganz in der Ferne winzig auf den höchsten Berggipfeln klappsymmetrisch zur senkrechten Mittelachse Galgen und Kreuz angeordnet, mitten hindurch führt der Weg des Alpenwanderers. Es geht um die Vorstellung vom Leben als Pilgerreise, bei dem sich, wie bei der büßenden Magdalena vorn rechts in ihrem Verhau vor Bibel, Kreuz und Totenkopf, der Lebensreisende zwischen Galgen und Kreuz zu entscheiden hat, zwischen bloß weltlichem Tun, das mit Notwendigkeit zum Galgen führt, und Buße und Reue, aufgrund derer der Gläubige auf Erlösung nach dem Tode hoffen darf, wofür das Kreuz entsteht.

Nicht anders beim *Heiligen Hieronymus in der Einöde* (Abb. 1) – als Wüste ist die Berglandschaft kaum zu bezeichnen. Er, der Bischof, erhebt sich nicht qua Amt über sich selbst, sondern meditiert fern menschlicher Behausungen vor aufgepflanztem Kreuzifix über dem Text der Bibel, begleitet von seinem Löwen. Doch auch dies, so winzig es wieder vorn rechts im Bilde vermerkt ist, markiert nicht eine bloße Staffage, denn vorn links, in gleichem Abstand wie der Hieronymus rechts vom Bildrand, taucht, stecknadelkopfgroß, eine Gemse auf steilem Felsen auf. Nicht nur von Dürers berühmtem Stich *Adam und Eva* von 1504 wissen wir, daß damit in einer langen Tradition auf die Sündhaftigkeit des Menschen verwiesen wird: beim Sündenfall von Adam und Eva ein durchaus passender Kommentar. Bei Brueghel, verdeutlicht durch die Anordnung, geht es erneut um die Alternative von sündhaftem und bußfertigen Leben in der Welt. Der Betrachter der



Abb. 1 PIETER BRUEGHEL
Der heilige Hieronymus in der Einöde, 1555/56
 Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^{er}

Brueghelschen Blätter hat sich, wenn er den tieferen versteckten Sinn der Darstellung von Gottes großartiger Natur entdeckt hat, zu entscheiden, wie er leben will.

Das war schon bei Dürer sehr ähnlich. Sein sogenanntes »Großes Glück« von 1502 mit der großen geflügelten auf Wolken schwebenden Nemesis verarbeitet die Ansicht von Klausen in Tirol in der weit unter Nemesis erscheinenden Erdenlandschaft. Doch ist die Landschaft zu Füßen der Burg Klausen durch einen Fluß geteilt. Links von uns ist die Landschaft unbevölkert, Baumstumpf und abgestorbener Baum sind auffällig, rechts in der Stadt und ihrem Umland webt Handel und Wandel. Das Schicksal, das darüber schwebt, kann dieses oder jenes bringen, uns der einen oder anderen Seite zuschlagen. Das Zaumzeug in der einen Hand der Nemesis verweist uns auf die Notwendigkeit der Zügelung unserer Leidenschaften, verpflichtet uns auf ein beherrschtes Leben, bei dem dann der reiche Kelch in der anderen Hand der Nemesis als Belohnung winkt. Das heißt, bei Dürer wie bei Brueghel handelt es sich, um den dafür geläufigen Terminus *technicus* zu verwenden, um eine *paysage moralisé*, eine argumentierende Landschaft, die uns zu einer moralischen, ethischen oder religiösen Einsicht verhelfen soll; die Erkundung des Landschaftsanblickes soll uns diesen Erkenntnisvorgang ermöglichen. Ausdrücklich also erschöpft die Landschaft sich nicht in der Darstellung ihrer selbst und für den Betrachter nicht in rein ästhetischer Aufnahme. Natur bleibt Exempel.

Reine Landschaften, gemalt ohne eigentliche Verweisdimension, scheint es dann zuerst bei Annibale Carracci und bei Domenichino zu geben, kurz vor und kurz nach 1600. Ja und nein. Um den Typus der *paysage moralisé* handelt es sich in der Tat nicht mehr. Doch schon der nicht selten rundbogige obere Abschluß dieser Landschaftsbilder kann darauf aufmerksam machen, daß sie ihre ästhetische Wirkung nicht für sich entfalten sollen, sondern nur in bestimmten Funktionszusammenhängen. Der rundbogige Abschluß verweist auf ihre Funktion als Supraporten. In Dekorationszusammenhängen etwa auf Landsitzen können sie, über den Türen angebracht, in ihrer arkadisch-antikischen Thematik dem Ländlichen, in das sich der wohlhabende Städter zur Rekreation zurückgezogen hat, eine milde Verklärung geben. Und in einer fürstlichen Galerie, in der die Bilder die Wände von oben bis unten bedecken, können kleinere Landschaften einen unteren Streifen einnehmen, während die großen Historien das Zentrum besetzen, die großen Stilleben bilden nicht selten das oberste Register. Auch damit ist der eher dekorative Zweck der Landschaft markiert, die Anbringung der verschiedenen Gattungen mag auf ein kosmologisches Konzept der Galerie verweisen, in dem die Landschaft für die Größe von Gottes Natur eintreten dürfte. In diesen Zusammenhängen hat Landschaft zumindest ihren relativ festen Ort. Ihr Vorkommen ist nicht anderswo und vor allem nicht für sich selbst.

Die Sammlung des Baron Thyssen-Bornemisza setzt mit ihren Landschaftsbildern zu diesem historischen Zeitpunkt ein, und zwar mit Jan Brueghel d. Ä., dem Sohn des bereits zitierten Pieter Brueghel. Jan Brueghel hat bis 1625 gelebt, er betrieb ein relativ großes Atelier, in dem geschickt für einen immer größer werdenden Markt gearbeitet wurde. Bilderfindungen des Vaters wurden genutzt, die Produktion der Bilder geschah durchaus in Arbeitsteilung. Gattungsspezialisten taten sich zusammen. Ein jeder malte, was er am besten konnte. So gibt es Bilder, in denen die Figuren von Rubens gemalt oder zumindest erfunden sind, die Landschaft von Jan Brueghel stammt, die Tiere dagegen, häufig auch in Form von Jagdbeute, von Franz Snyders. Diesen Werkstattbrauch hat auch der Sohn von Jan Brueghel d. Ä., Jan Brueghel d. J., beibehalten. Seine Werke sind oft nicht leicht

von denen des Vaters zu unterscheiden, er schreibt dessen Erfindungen und auch seinen Stil erfolgreich fort. Wenn die Figuren bei dem Älteren für die feineren Bilder von Rubens stammen können, so auf einem breiten mittleren Level bei beiden, bei Vater und Sohn, von Hendrik van Balen, auch andere Kombinationen etwa mit Rottenhammer sind überliefert.

Das schöne Bild der Thyssen-Sammlung mit der Darstellung des Garten Eden (Kat.-Nr. 1) ist sicher kein eigentlich religiöses Bild, Adam und Eva erscheinen winzig klein links im Hintergrund, offenbar kurz vor dem Sündenfall am Baum der Erkenntnis. In erster Linie scheint das Bild dem Künstler Gelegenheit zu bieten, seine Kompetenz auf zweierlei Gebieten zu beweisen: auf dem der Landschaft und dem der Tierdarstellung. Häufig erscheinen die Tiere paarweise, als wären sie kurz davor, in die Arche Noah zu marschieren. Noch scheinen die Tiere friedlich miteinander umzugehen, der Sündenfall wird alles verändern. Der wundervolle Schimmel neben dem Löwen, der in leichtem Bogen uns entgegenkommt, ist eine Erfindung, die Rubens und ihm folgend van Dyck beständig verwenden. Er nimmt eine Pose ein, die besonders für Herrscherbilder bevorzugt wird und das leichte Tänzeln des Pferdes als Ausdruck seiner vom Menschen beherrschten Kraft zeigt. Der Pfau, im Zentrum auf dem Ast eines abgestorbenen Baumes über einem Tümpel hockend, kann in der klassischen Tradition zumindest für zweierlei eintreten. Zum einen kann er Attribut der Juno sein und mit seinen farbigen Schwanzfedern auch für die Fülle der malerischen Möglichkeiten Zeugnis ablegen; Rubens kann ihn so verwenden. Zum anderen steht er in seiner stolzen Schönheit auch für Hochmut ein. Die Frage, ob Entsprechendes auch in dem Brueghelschen Bildzusammenhang gelten kann, ist schwer zu beantworten.

Sicherlich ist das Bild in erster Linie eine Demonstration der Kompetenz des Künstlers auf den Gebieten von Flora und Fauna. Aber wie müssen wir uns dann die Rezeption eines derartigen Bildes vorstellen? Wenn der Künstler besonderen Wert darauf legt, auch das kleinste Getier und die zarteste Pflanze artgerecht in farbigem Glanz wiederzugeben, dann müssen wir das Bild nahsichtig betrachten. Damit gehört es zum Typus der Kabinettbilder. Im Kabinett schafft sich der Sammler und Kenner einen kleinen Kosmos aus »naturalia« und »artificialia«, aus Werken der Natur und Kunst, hier kann er die Wunder aus Natur und Kunst reflektieren, den Tiger einen Tiger nennen, das helle vom dunklen Vieh scheiden, den Silberreiher neben der Wasserlilie bewundern. Insofern erfüllt das Bild im Kontext seiner Erscheinungssphäre eine sinnvolle Funktion.

Aber auch die Gestalt von Bildern hat ihre Geschichte, und diese Gestalt transportiert zumindest Reste ihres ursprünglichen Sinnes. Anders ausgedrückt: Jede über längere Zeit tradierte Bildgestalt ist auch ein Argumentationsschema, das vielfältig einsetzbar sein mag, doch seine Grundstruktur beibehält. Bei unserem Brueghel-Bild ist unübersehbar, daß es eine Zweiteilung des Bildes gibt. Die nahsichtige Baumgruppe in der Mitte eröffnet links den Blick auf den Baum der Erkenntnis mit Adam und Eva, der auch deswegen der Baum der Erkenntnis ist, weil er wiederum ostentativ die Mitte der linken Bildhälfte markiert. Rechts dagegen wird der Blick in fernste Fernen geführt, und hier ist die Mitte durch den sich in die Bildtiefe ziehenden Fluß bezeichnet, dem wir von daher auch eine besondere Bedeutung zumessen müssen. Er entspringt, so sollen wir es wohl lesen, in der Bildmitte im Bildvordergrund, und es dürfte sich wohl um den Paradiesesstrom handeln, der hier seinen Quellort hat. Von daher dürfte es wohl auch richtig sein, das eigentliche

Paradies nur auf der linken Seite zu sehen. Es ist ein abgeschlossener Ort mit dem Baum der Erkenntnis in der Mitte. Der bevorstehende Sündenfall wird Adam und Eva, wie den Betrachter, zum Verlassen des Paradieses zwingen, sie werden, wie unser Auge, den Weg in die Welt zu nehmen haben, wie sie sich rechts eröffnet, der Paradiesesstrom wird zum Strom des Lebens. Und am Ende des Stromes, wenn er sich in das Meer des Vergessens ergießt, werden wir uns zu verantworten haben.

Auf den ersten Blick mag man eine derartige interpretatorische Zumutung an das Bild für das Produkt einer poetischen Phantasie des Betrachters halten: Zumutung durch Anmutung. Doch die Herkunft des Bildschemas fordert eine entsprechende Bildlektüre geradezu heraus. Die Halbierung eines Bildes durch Mittelachsbetonung ist alles andere als eine klassische Bildform, denn eine solche Halbierung behindert die für das klassische Bild kanonische Form der Bildlektüre, die einen kontinuierlich fortschreitenden Gang durch das Bild von links nach rechts zum eigentlich Sinnzentrum, das sich zumeist auf der rechten Bildseite etwa auf der Linie des Goldenen Schnittes befindetet, einfordert. Ist der Blick des Betrachters durch Bildmittel hierhin geführt, so kann er nun von hier, vom Bildhelden, in verschiedene Richtungen ausstrahlen, die in Abhängigkeit vom Bildhelden stehen bzw. auf ihn reagieren. Diesen Ablauf meint Poussin, wenn er fordert: »lisez la peinture«. Ein Bild mit einer achsensymmetrischen Teilung dagegen fordert eine dialektische Lektüre, wir müssen links und rechts vergleichen, in ihrer aufgemachten Differenz verstehen, haben in dialektischem Sinne These und Antithese und sehen uns zur Synthese herausgefordert. Dies ist eine gänzlich andere Lektüreform, und sie hat primär christliche Ursprünge – ihre Verwandtschaft mit dem antiken Modell des »Herkules am Scheidewege« sei hier nicht weiter verfolgt. Das christliche Schema der Kreuzigung mit dem bösen Schächer links von Christus und dem guten rechts von ihm, mehr aber noch das Schema des »Jüngsten Gerichts« mit den Auferstehenden wiederum rechts von Gottvater und Christus und den Verdammten links von ihnen, bildet die grundsätzliche Vorlage für eine Links-Rechts-Wertigkeit des Bildes, die für alle möglichen Varianten nutzbar sein kann. In der protestantisch-reformatorischen Bilddidaktik eines Cranach etwa – wiederum auf uralten Traditionen fußend – kann sie die von uns aus linke Seite als die Seite des Alten Testaments, als die Seite des Mosaischen Gesetzes deklarieren, die rechte als diejenige des Neuen Testaments, als die Seite der Gnade Christi, und dabei tritt dann nicht selten Johannes der Täufer als der Mittler zwischen den beiden Seiten auf.

Brueghels Bild mag am ehesten in dieser Tradition stehen: die alttestamentliche Seite links mit Adam und Eva, die neutestamentliche Seite rechts, die dem Menschen nur Heil verspricht, wenn er der Gnade Christi teilhaftig wird, auf die er, als Sünder per se, nur hoffen kann. Insofern wäre das Brueghelsche Bildschema durchaus protestantisch. Nun müssen wir uns nicht unbedingt vorstellen, daß Brueghel derartig komplexe Gedanken bei der Anfertigung des Bildes eigens mitreflektiert hätte. Das ist nicht nötig, denn er ist ganz direkt in der Tradition der Verwendung dieses Bildschemas aufgewachsen. Sein Vater verwendet es vielfältig, und der wiederum hat es von der Ursprungsfigur der niederländischen Landschaftsmalerei ererbt, von Joachim Patenir, man denke nur an seinen *Heiligen Hieronymus* (Abb. 2) im Louvre in Paris, wo wir den geschlossenen Landschaftsteil, der für den Alten Bund einsteht, rechts finden, den offenen Neuen links, zeichenhaft deklariert durch den Baumstumpf rechts und das aufstrebende junge Bäumchen links, das dem Stumpf genau achsensymmetrisch zugeordnet ist. Ein hoher Fels in der Mitte, mit dem vor



Abb. 2 JOACHIM PATENIR
Der heilige Hieronymus, Paris, Musée du Louvre

die Entscheidung gestellten Hieronymus darunter, teilt das Bild. Derartige Bildschemata als Argumentationsschemata mögen ihre theologische Präzision im Laufe der Zeit, wenigstens zu einem Teil, einbüßen, doch, um es noch einmal zu betonen, ihre Grundfigur und damit ihr Grundverständnis bleiben. Hier ist sie, wie folgt, noch einmal zu benennen: Die Aufteilung des Bildes in zwei Seiten ist antithetisch zu verstehen, die Synthese ist Aufgabe des Betrachters, dem damit ein Erkenntnisprozeß nahegelegt wird. Also selbst noch einem eher harmlos erscheinenden Demonstrationsstück wie Jan Brueghels Gemälde ist ein Wahrnehmungsmodell eingeschrieben, das der bloß ästhetischen Rezeption eine ethisch-religiöse Wendung gibt.

Etwa zeitgleich mit Brueghels Bild, vielleicht sogar ein wenig eher, ist Roelandt Saverys *Gebirgslandschaft mit Burg* (Kat.-Nr. 5) entstanden. Dieses 1609 fest zu datierende Bild kommt gänzlich ohne szenische Staffage aus. Sind wir nun bei der reinen Landschaft angekommen? Wiederum, ja und nein. Einen ostentativen Bildaufbau, noch dazu dem Brueghelschen eng verwandt, haben wir auch hier. Zum einen finden wir bei diesem Bild die Verwendung des primär niederländischen Schemas der Einteilung in die drei Gründe in Reinkultur: der Vordergrund braun – zu ihm gehört, für das Verständnis des Bildes wichtig, bezeichnenderweise auch die zentrale Burg –, der Mittelgrund grün, der Hintergrund mit den verklärten fernen Bergen und dem hohen Himmel blau. Das ist die schematisierte und zur Malkonvention gewordene Anwendung der Erkenntnis der Leonardoschen Luftperspektive. Zum anderen zeigt sich erneut eine klare Flächenstrukturierung. Die zentrale Vordergrundburg, die zwar auf einem Hügel situiert, jedoch auf das Gesamtbild bezogen eher im unteren Teil angesiedelt ist, wird seitlich am jeweiligen Bildrand von Baumkulissen gerahmt: links, das Bild nahsichtig eröffnend als wirkliches Repoussoir, als dunkle Folie, die den Blick von hier soartig in die Ferne führt, rechts allein durch einen das Bild abschließenden und es damit rundenden angeschnittenen kleineren Baum. Der am Fluß ansteigende, die Burg hinterfangende, gänzlich begrünte Mittelgrundberg eröffnet eine traditionell von links unten nach rechts oben ansteigende Linie, die auch von den höchsten blauen Bergen und selbst den Wolken aufgegriffen wird und somit quer durch das Bild bis zur rechten oberen Ecke von der Nähe bis in die größte Bildtiefe führt.

Beherzigen wir jedoch das am Beispiel Brueghels zur Zweiteiligkeit Beobachtete, so müssen wir uns fragen, was teilt die Burg? Einfach gesagt, wiederum Nahsicht und Fernsicht. Zu Füßen der Burg rechts liegt eine Stadt. Sie wird, gänzlich wörtlich verstanden, von der Burg, dem Burgherrn beherrscht. Die Kirche, rechts unten am Bildrand, befindet sich, auch farblich, am Übergang vom Vordergrund zum Mittelgrund, so hat sie ein gewisses Eigenrecht, doch ist die Burg ihr übergeordnet. Das dürfte in etwa auch die Rechtsverhältnisse spiegeln. Doch links geht der Blick von der Burg, dem Flußverlauf folgend, in weite unabschließbare Fernen, entschieden dem Herrschaftsbereich der Burg entzogen. Nehmen wir nun noch hinzu, daß die Kulissen nicht nur rahmengebende Formelemente sind, sondern jeweils auch auf Vergänglichkeit verweisen, einmal durch den umgestürzten Baum links, einmal durch den ostentativ zerborstenen Stamm rechts, dann scheint das Thema hier, wenn auch nur schwach angedeutet, so doch erkennbar, eine Reflexion über die Relativität von Herrschaft zu sein. Im Herrschen über die Stadt ist die Begrenztheit und Vergänglichkeit von Herrschaft im Wortsinne nicht aus dem Blick zu verlieren. Diese Argumentationsreste wird man nicht wegdiskutieren können, sie verhindern auch hier, daß das Bild zu einem »rein« ästhetischen Gegenstand wird.

Die Tradition der drei auch farblich voneinander geschiedenen Gründe reißt auch im holländischen 17. Jahrhundert nicht ab. Die Thyssen-Bornemisza-Sammlung verfügt über einen schönen mittelgroßen Philips Koninck (Kat.-Nr. 7) von 1655. In Abschwächung ist die Farbabfolge Blau-Grün-Blau von vorne nach hinten in dieser streifigen panoramatischen Landschaft – ein Typus, auf den sich der bis 1688 in Amsterdam lebende Koninck spezialisiert hatte – noch zu verfolgen. Die Landschaft breitet sich in leichter Überschau aus. Gesehen vom sandigen Hochufer eines bildparallel verlaufenden Flusses, der die Grenze zum Vordergrund markiert, gefolgt von einem im Schatten liegenden, baumbestandenem Bereich, hinter dem erneut ein Flußlauf auftaucht, an dem schon in größerer Ferne, aber zentral im Bild eine Stadt gelegen ist, hinter ihr links und rechts am Horizont flache Hügelreihen, schon in Blau übergehend, darüber der Himmel, der mehr als die Hälfte der Bildhöhe einnimmt.

Man wird nicht mehr zweifeln können, daß es sich hier um reine Landschaft handelt. Doch ein Subtext ist auch ihr mit Notwendigkeit unterlegt. Zum einen, ganz direkt, ist die Eroberung der weitgehend flachen, gleichförmigen holländischen Landschaft als Bildthema Ausdruck der realen Eroberung dieser Landschaft in politischer wie geographischer Hinsicht. Die spanische Oberhoheit war in den nördlichen Provinzen der Niederlande abgeschüttelt, endgültig dokumentiert im Friedensschluß von 1648. Zugleich aber war das kanal- und flußdurchzogene Land immer wieder dem Meer abzugewinnen. So dokumentiert die bloße Wiedergabe holländischer Landschaft schlicht den Stolz der Provinzen über das Erreichte. Zugleich aber ist die himmelüberwölbte und -dominierte holländische Landschaft im Bilde in ihrer die Malfaktur nicht unterdrückenden Erscheinung auch Ausdruck von atmender Lebendigkeit. Koninck steht, was die Malweise angeht, nicht umsonst in der Tradition von Herkules Seghers, dem er auch die streifenartige Schichtung verdankt, und von Rembrandt, der ebenfalls nicht selten in seinen Landschaftsradiierungen auf Seghers rekurriert; in einem Falle hat er eine Segherssche Radierplatte weiter bearbeitet. Bei Koninck wird daraus eine körnige, lichtpunktübersäte Landschaftserscheinung, die die motivische Gleichförmigkeit mehr als kompensiert.

Man kann darin nicht nur, was für Koninck ab 1650 verstärkt zutrifft, eine Eroberung atmosphärischer realer Gegebenheiten sehen, sondern auch eine Lichtgesättigkeit im Sinne Spinozas. Nur in dieser materialisierten Form des immateriellen Lichts ist eine Ahnung des göttlichen Ursprungs alles Erscheinenden zu gewinnen. Im übrigen: trotz der bildparallelen Streifen ist natürlich auch ein holländisches Bild des 17. Jahrhunderts auf der Fläche geordnet. Das von links von einer Furt ansteigende Flußufer dient als Bildeinführung. Die Stadt im Zentrum ist nicht nur winzig in der Ferne von zahlreichen Mühlen und sonstigen Türmen bekrönt, vielmehr wird sie dominiert von dem wuchtigen, klotzigen Turm der Hauptkirche, er befindet sich exakt auf der halben Bildbreite, ist so etwas wie der Kulminationspunkt der Landschaft, die also, wie zumeist in holländischen Überschaulandschaften, von der Stadt her »gedacht« ist. Und schließlich werden holländische Landschaftsbilder über die Wolkenformationen des Himmels strukturiert, häufig ganz simpel: Ist die dunkelste Wolkenpartie im Bilde links, so können wir sicher sein, daß die größte Helligkeitspartie auf Erden rechts zu finden ist. Der Himmel ist immer ein Gleichgewichtselement. Häufig wird zudem der Schattenwurf der Wolken genutzt, um eine Dreiteilung der Erdenregion zu erzielen: hell – dunkel – hell, von vorne nach hinten. Man muß sich derartige elementarsprachlichen Dinge klarmachen, um die Verbindlichkeit des Mo-

dells der holländischen Landschaft zu begreifen und zu verstehen, warum die Hunderte und Aberhunderte von holländischen Landschaftsbildern zwar eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen, aber nie langweilig sind.

Doch die Thyssen-Bornemisza-Sammlung kann uns auch deutlich machen, daß es ganz andere Ordnungsprinzipien der Naturerfahrung und Landschaftsdarstellung gibt als die bisher beschriebenen. Die naheliegendste, bis in die Antike und ins Mittelalter zurückreichende Naturvorstellung ist diejenige nach Jahres- und Tageszeiten bzw. nach Monaten. Für die Jahreszeiten- und Monatsdarstellungen in landschaftlichem Zusammenhang bietet es sich an, der Zeit entsprechende landwirtschaftliche Tätigkeiten vorzuführen, bei den Tageszeiten dagegen charakteristisches Verhalten der Menschen am Morgen, am Mittag, am Abend und in der Nacht zu zeigen, eingebunden in die tageszeitliche Stimmung und Beleuchtung. Früh bilden sich für alle diese Stufen verbindliche Identifikationsbilder heraus: kein Sommer ohne Ähren und Sichel, kein Herbst ohne Wein, kein Mittag ohne Siesta, keine Nacht ohne Amusement einerseits und schleichende Übeltäter andererseits. Den Monaten sind die im Kalender anstehenden Feldarbeiten zugeordnet, man braucht nur an die Reliefs in den Sockelzonen der Kathedralportale zu denken; die Vierpässe der Kathedrale von Amiens (1220/30) liefern die einschlägigsten Beispiele, zum Teil noch versetzt mit höfischen Tätigkeiten, wie der Falkenjagd. Gekoppelt mit den Vorstellungen der Tierkreiszeichen und der Lebensalter kann dieses ursprünglich notwendige naturzyklische Modell auch unter christlich-teleologischer Perspektive erscheinen. Die Dinge schleifen sich auch hier mit der Zeit ab, es erhalten sich Verweisreste, bis, um es zugespitzt auszudrücken, eine Zeitvorstellung an ihre Stelle tritt, die weder Erneuerung noch Ziel mitdenkt, sondern allein dem individuellen Moment sein Recht gibt, aufgehoben allein in atmosphärischer Erscheinung.

Dieser Punkt der Entwicklung ist im späteren 18. und vor allem dann im 19. Jahrhundert erreicht. Monets Darstellungen der Kathedrale von Rouen – wählt er die Kathedrale, um das alte Modell mit einem gänzlich neuen, zeitgemäßen zu konfrontieren? – lösen ihre Gestalt auf, lassen ihre Erscheinung in jedem denkbaren Moment zum Thema werden. Gleichberechtigt sind sie alle, sie treten an die Stelle der Vorstellung eines zyklischen oder teleologischen Modells, sind dessen Kompensationen, gerechtfertigt und für wert erachtet durch die subjektive Erfahrung bei Künstler und Rezipienten und durch die angestrebte Erscheinungsrichtigkeit, die zugleich – paradoxer Gedanke – die Ähnlichkeit im malerisch gänzlich Unähnlichen evoziert.

In der Sammlung Thyssen-Bornemisza wäre in diesem Zusammenhang manches zu nennen. Aert van der Neers Nachtdarstellung (Kat.-Nr. 8), Aelbert Cuyps Abend oder das dem Jakob-van-Ruisdael-Kreis zugeschriebene Winterbild. Cuyps nach 1645 zu datierende, leicht italianisierende *Landschaft bei Sonnenuntergang* (Kat.-Nr. 14) greift, wie sich das gehört, das klassische Abendthema auf: Das Heimtreiben der Herde, unzählige Male ist es in Tageszeitenzyklen, besonders auch in druckgraphischer Form, Thema gewesen. Das gemächliche Heimziehen der Herde, bei dem Teile der Landschaft schon nicht mehr von der Sonne erreicht werden und im Schatten versinken, während der Himmel noch im Abendrot erstrahlt. Pierre-Antoine Quillards französische Rokoko-Serie der vier Jahreszeiten von 1725 bis 1729 (Kat.-Nr. 24–27) erscheint im hochformatigen Oval – das macht den dekorativen Charakter der Bilder, die sicher einem Ausstattungsprogramm gedient haben, deutlich. Zugleich sind sie, wohl auch aufgrund ihrer Ausstattungsfunktion, zurück

in einen höfischen Bereich transformiert. Im Frühling genießt man die ersten warmen Tage im Freien bei Spiel und Musik, die ersten Blumen werden gepflückt und den Damen gereicht, man ist unter sich, eine Mauer trennt das Anwesen vom ländlichen Bereich. Im Sommer schlüpft man ungeniert aus den Kleidern, gibt sich dem Bade hin, tut, als sei man im nymphisch-arkadischen Bereich. Im Herbst wird in einer Taverne getafelt und getrunken, man spielt ländliche Bevölkerung, im Winter schließlich verläßt man das kalte Land und macht es sich bei heißen Getränken im Innenraum am Kamin gemütlich. Auf das Jahreszeitliche verweist hier dann die große Wanduhr, die von Chronos-Saturn beherrscht wird, so ist all die Bequemlichkeit wenigstens am Ende unter das Signum der verrinnenden Zeit gestellt.

Der große Meister der atmosphärischen Differenz zwischen Morgen- und Abenddarstellung ist Claude Lorrain. Reichen, gehobeneren Auftraggebern verkaufte er möglichst Pendants, eine Morgen- und eine Abendlandschaft; kühl ist das Licht am Morgen, zumeist herrscht das Bläuliche vor, warm ist der Abend, die Rot-Braun-Tonigkeit dominiert. Die Morgenszene hat, um den Beginn zu markieren, die große Baumkulisse links, der Abend sie im Normalfall am rechten Rand, um die Pendants auch kompositorisch aufeinander abzustimmen. Meist handelt es sich um Querformate. Man denke nur an die Münchner Pendants für den Grafen Waldstein, den späteren Erzbischof von Prag, wohl als Geschenke für den Kaiser gedacht, aus Claudes Spätphase mit der deutlichen religiösen Staffage. Die Vertreibung der Hagar findet dem biblischen Text entsprechend am Morgen statt, die Rettung der vertriebenen Hagar mit ihrem Sohn durch den Engel in der Wüste am Abend.

Doch es gibt auch Hochformate bei Claude, wie die beinahe zwei Meter hohe pastorale *Landschaft mit der Flucht nach Ägypten* (Kat.-Nr. 16). Sie ist ein einschlägiges Beispiel dafür, wie sorgfältig Claude Themenerfordernisse und Jahreszeitentradition ineinander verschränkt. Die Flucht nach Ägypten, ein Blick in das Evangelium des Matthäus macht es deutlich, beginnt im Morgengrauen. Noch in der Nacht weckt der Engel Maria und Joseph und drängt zum Aufbruch. So ist die Gruppe mit dem Engel rechts am Bildrand im dunkelsten Teil angesiedelt, der Engel weist den bereits Aufgebrochenen den Weg nach Ägypten. Erstaunt schauen die frühen Fischer, die Sonne ist noch vor ihrem eigentlichen Aufgang, färbt aber bereits den Himmel rosa, noch liegt ein Schleier über dem Land. Doch auch der Hirte ist schon auf und treibt das Vieh zur Tränke. Selbst das Fischermotiv ist fester Bestandteil der Morgenikonographie. Die Verse zu Tobias Verhaechs *Aurora* aus der Tageszeitenserie, die von Egbert van Panderen gestochen wurde, lauten: »Aurora, die Verkünderin der kommenden Sonne, treibt die Nacht in die Flucht. Mit rosigem Gesicht nährt sie wieder Tag und Licht. Sie treibt die Sterblichen wieder zu ihren gewöhnlichen Tätigkeiten. Dieser Mann da lockt den versteckten Fisch ...« Man wußte derartiges zu lesen, Claudes Szene ist der Inbegriff des werdenden Morgens.

1759 schreibt Graf Algarotti, Gelehrter, Kunsttheoretiker, Kunstvermittler und -händler, Förderer besonders von Canaletto, an einen Freund: »Wir haben schon andere Male über ein neues Genre der Malerei gesprochen, das darin besteht, einen Ort nach der Natur zu wählen, um ihn dann mit schönen Bauten auszustatten, die von hier oder von da genommen oder einfach ideal, der Phantasie entsprungen sind. Auf diese Weise werden Kunst und Natur vereint ...« Algarotti beschreibt die Gattung des Architekturcapriccios, die Erfindung dieses Typus schreibt er sich selbst zu, sein Freund Canaletto habe sie in die

Praxis umgesetzt. Wie dem auch sei, ab etwa 1740 gibt es im Œuvre von Canaletto und auch in dem seines Neffen Bellotto, der etwa 1735 als Vierzehnjähriger in sein Atelier gekommen war, nebeneinander venezianische Veduten und Capricci, für beides waren insbesondere die englischen Reisenden auf ihrer Grand Tour begeisterte Abnehmer.

Später, zuerst 1746, als die englischen Reisenden aufgrund der europäischen Auseinandersetzungen begannen wegzubleiben, ging Canaletto selbst nach England, und auch hier ist beides »in demand«. Die Thyssen-Bornemisza-Sammlung kann mit einschlägigen Belegen für beide Typen aufwarten. Es spricht manches dafür, daß die 1740/41 von Onkel und Neffen gemeinsam unternommene Reise den Brenta-Kanal entlang die Idee des Capriccios befördert hat. Hier auf dem Lande zwischen Venedig und Padua fanden sich pittoreske Motive en masse, gerade auch im Übergang vom Land in die Stadt. Nicht die Bedeutung des einzelnen Gebäudes an sich, das bei den Venedig-Ansichten erkennbar im Zentrum stand, war entscheidend, sondern eher die Mischung aus Natur und Kultur, einer Natur, die das vom Menschen Gemachte wieder zu überwuchern scheint, die gerade das Ruinöse, Zerfallene wieder in Besitz nimmt. Weniger offizielle als inoffizielle Blicke werden getan, und ihr Festhalten wird als bildwürdig erachtet. Verfallene Kaimauern, Hinterhöfe bilden den Ausgangspunkt, bedeutsamere Architektur bildet allenfalls den fernerer Fluchtpunkt.

Nun hat man in der Forschung lange Vedute und Capriccio strikt getrennt. Erst in den letzten Jahren realisiert man, daß Canalettos Veduten mitnichten ein reines, quasi fotografisches Abbild venezianischer Kanalfronten und Plätze wiedergeben. Canaletto, gelernter Bühnenmaler, konstruiert sie aufs raffinierteste. Nicht nur nutzen seine ungezählten Kanaleinblicke eine ausgeprägte Weitwinkelperspektive, die mit Hilfe einer Zweipunktperspektive konstruiert ist – simpel gesagt: die linke Kanalfront hat ihren Fluchtpunkt weit rechts, nicht selten außerhalb des Bildes, entsprechend die rechte Front weit links –, um so dem Auge die einzelnen Palazzi besser sichtbar zu machen, allzu starke Verkürzungen zu vermeiden. Doch dies hat seinen Preis: Aufgrund der Dehnung waren diesem oder jenem Palazzo mehr Fensterachsen zuzugestehen als er realiter hatte. Canaletto kann Größenverhältnisse steigern oder abschwächen, ja, er kann sich auch perspektivische Brüche leisten, wenn es der Anschaulichkeit dient, gelegentlich auch ein Gebäude als Füllsel hinzuerfinden. Kurz: die Grenzen zwischen Vedute und Capriccio können verschwimmen. In jedem Falle jedoch stiftet Canaletto, wie man sagen könnte, venezianischen Mehrwert. Für die Erinnerung der Reisenden liefern sie Venezianisches an sich, in gesteigerter Form. Sie bewahren die Berühmtheiten auf, vor allem aber ihre Erscheinung in Luft und Licht. Vor diesen Bildern kann sich der Reisende seiner gefühlsmäßigen Erfahrung angesichts des verklärten venezianischen Traumes entsinnen. Eben darum kommt es beiden, Canaletto und Bellotto, wenn auch auf leicht unterschiedliche Weise, besonders darauf an, bei aller architektonischen Präzision zugleich die sich permanent ändernde atmosphärische Erscheinung alles Gezeigten festzuhalten. Insofern sind die Veduten unerschöpflich. Und so oft sie bestimmte Veduten nach Vorlage ihrer Zeichnung wiederholen, nie versäumen sie es, andere Lichtverhältnisse zu stiften, neue winzige Staffagefiguren zu erfinden, immer lebt die Vedute ein wenig anders.

Zwei kurze Blicke auf Thyssen-Bilder. Bernardo Bellottos Frühwerk vom Anfang der 40er Jahre, das den Titel *Capriccio Padovano* (Abb. 3) trägt, aber auch schon »Venezianisches Capriccio« genannt wurde, ist zweifellos ein direkter Reflex auf die Brenta-Erfah-

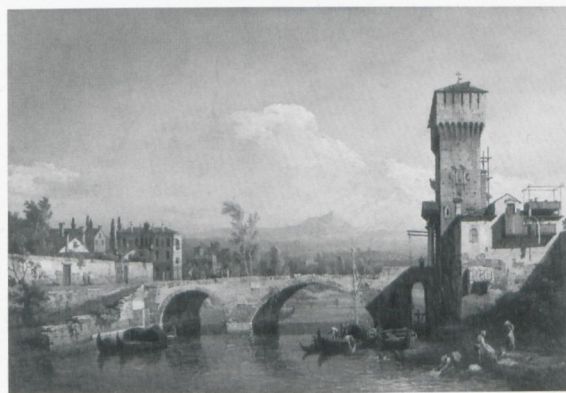


Abb. 3 BERNARDO BELLOTTO
Idealisierte Ansicht von Padua, um 1740/42
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

rung. Verschiedene Studien werden kombiniert, auch Bildmotive des Onkels zitiert, die Berge in der Ferne sind gänzlich fiktiv. Eine immerhin denkbare Terra-ferma-Erfahrung entsteht. Die prominente mittelalterliche Struktur auf der rechten Seite interessiert weniger als bestimmtes architektonisches Monument als vielmehr als von der Geschichte in Besitz genommene Behausung, an die hier ein hölzerner Balkon angeklebt, dort eine Loggia hinzugefügt wurde, notdürftig wird sie instand gehalten, ausreichend für ein bescheidenes ländliches Leben.

Wenn der Onkel später, um 1660, die identifizierbare *Porta Portello* (Kat.-Nr. 30) am Rande Paduas wiedergibt, die man passierte, wenn man den Kanal von Venedig aus hinterfuhr, dann ist zwar dieses und jenes Gebäude unverkennbar und ganz in der Ferne, dafür aber genau auf der senkrechten Mittelachse ist Santa Maria del Carmine als Paduaner Ziel angegeben, doch im Grunde genommen will die Ansicht nicht viel anderes als das Capriccio von Bellotto. Morsches Gemäuer in beiden Fällen, belebt durch menschliche Aktivitäten und Licht und Luft. Über das Bestimmte hinaus ist auch das Canalettosche Bild »typisch«. Capriccio und Vedute sind aus einem Holz, sie heben Erinnerung auf oder evokieren sie. Gerade in dem Changieren zwischen topographischer Genauigkeit und Wiedergabe der atmosphärischen Erscheinung, zwischen Dokumentation und Evokation, gewinnen sie der Landschaft die Dimension des Sentimentalischen hinzu, um mit Schiller zu sprechen. Das Sentimentalische, in dem sich Reflexion und sinnliche Erfahrung untrennbar vermischen, bringt dem diese Bilder Betrachtenden sein Bedürfnis nach wie auch immer gefärbter Erinnerung, ob wahr oder verklärt, zu Bewußtsein.

Wenn exemplarisch für die Skizzierung der gesamten Entwicklung der Landschaft in der Moderne nur ein einziges Beispiel aus der Thyssen-Bornemisza-Sammlung gewählt wird – keine der dramatisch-sublimen Darstellungen des amerikanischen Mythos von der unbegrenzten Freiheit des Landes im Westen, aber auch keines aus der Schule von Fontainebleau oder von den französischen Impressionisten –, dann nicht nur darum, weil es sich um ein besonderes Meisterwerk handelt, sondern auch, weil es wie in einem Fokus das im 18. Jahrhundert bei der Familie Canaletto bereits Angelegte und im 19. Jahrhundert bei den Impressionisten und Postimpressionisten um Wahrnehmungsprobleme Kreisende bündelt. John Constables *Schleuse* (Kat.-Nr. 43) von 1824 ist eines der großen Stourtal-Bilder, mit denen Constable der endgültige Durchbruch gelang. Der *Heuwagen* von 1821 gehört dazu, die Reihe kulminiert in *The Leaping Horse* von 1825. Der *Heuwagen* und *View on the Stour* wurden 1824 im Salon in Paris ausgestellt und waren ein großer Erfolg, vor allem bei Künstlern. Delacroix übermalte sein *Massaker von Chios* angesichts der Constableschen Farbigkeit.

Die Schleuse hatte Constable 1823 begonnen. Wie bei den großen Bildern dieser entscheidenden Jahre üblich, malte er zuerst eine original große Ölstudie, heute in Philadelphia, das fertige Gemälde stellte er ab April in der Ausstellung der Royal Academy in London aus. Ungewöhnlich für den bis dahin nicht sehr erfolgreichen Constable, der primär von Freunden durch Ankäufe unterstützt wurde, fand es bereits auf der Ausstellung einen Käufer. Auch Constables Freunde hatten es für besonders gelungen gehalten, Constable selbst schrieb: »... I have done my best. It is a good subject and an admirable instance of the picturesque.« Aber er weiß auch, daß es deutliche Kritiker gibt: »My execution annoys most of them and all the scholastic ones – perhaps the sacrifices I make for lightness and brightness is too much, but these things are the essence of landscape ...« In der Tat wurde

einem klassischen Kunstliebhaber einiges zugemutet. Gerade im Vordergrund besteht *Die Schleuse* aus »hatches and scratches«, wie Reynolds derartiges nennen würde. Unverbundene kurze Pinselhiebe für die Blätter der Feuchtwälder am Fuße der Schleuse, Hunderte von kleinen Lichtpunkten, die wie ein Schleier über den Erd-, Pflanzen- und Baumpartien sitzen und dem Ganzen eine flirrende Lebendigkeit verleihen. Constables »snow« hat man das genannt. Die Lichtpunkte lassen die Dinge aus den Schattenpartien auftauchen, wie Tau sitzen sie auf ihnen.

Der Bildgegenstand ist banal, doch Constable aufs Genaueste vertraut. Dargestellt ist Flatford Mill Lock, gelegen ein wenig unterhalb von Constables Geburtsort East Bergholt. Constables Vater besaß neben einer Mühle in East Bergholt auch Flatford Mill. Constable war hier zu Hause. Auf dem Stour wurde auch das Getreide der Constableschen Mühlen transportiert. Es wurde getreidelt. Ein Boot ist gerade im Schleusenbecken angelangt. Der Wärter im Zentrum öffnet das Tor, um das Wasser abfließen zu lassen. Das Treidelpferd ist ausgespannt und grast auf einer Weide links am Bildrand. Der Blick ist von der Seite East Bergholts genommen, geht über den Fluß auf die Kirche von Dedham, Zielpunkt vieler Bilder von Constable. Den Blick auf diese Kirche hatte er von seinem Heimatort immer vor Augen, sie begrenzte »Constable's Country« im Süden.

Es gibt verschiedene Erklärungsversuche dafür, warum Constable auch von London aus so vorwiegend auf die Wiedergabe seiner Heimatregion fixiert war. Sommer für Sommer fuhr er dorthin, um Studien zu machen, die er im Winter in London in Bilder umzusetzen suchte. Constable war gegen den ausdrücklichen Wunsch des Vaters Maler geworden, er sollte anstelle seines kranken älteren Bruders die Mühlen übernehmen. 1816 starb der Vater, die Mühlengeschäfte gingen aufgrund ökonomischer Krisen der Landwirtschaft nicht gut, der Familienbesitz in East Bergholt mußte 1818 verkauft werden, die Restfamilie zog nach Flatford Mill. So sind Constables Bilder seiner Heimat nicht nur nostalgische Erinnerungen an vergangene glückliche Zeiten, sondern auch Versuche der malerischen Kompensation der verweigerten Betreuung des väterlichen Erbes. Er möchte seine Heimat »so, wie sie war« und evoziert sie Mal für Mal in größter Lebendigkeit, stiftet ihre Wahrheit durch die Beschwörung des gänzlich schlüssigen atmosphärischen Momentes.

Das verbindet ihn durchaus mit der venezianischen Tradition eines Canaletto und Bellotto. Doch wie er dies tut, das läßt ihn mehr noch auf den kommenden Impressionismus und auch Neoimpressionismus vorausweisen. Offensichtlich hat Constable, wie auch Turner auf seine Weise, in Newtonscher Tradition mit Farbe und ihrer prismatischen Brechung experimentiert. In seinem Spätwerk ab den 1830er Jahren ist die Farbzerlegung weit fortgeschritten. Die einzeln nebeneinandergesetzten Striche verbinden sich erst im Auge zur farbigen Illusion. Constable betrieb Malerei durchaus als Wissenschaft, Bilder sah er als ihre Experimente. Das weist auf Delacroix' Versuche mit den Komplementärkontrasten und farbigen Schatten hin, auf Ruskins Beobachtungen zur Malerei Turners, aber eben auch über die Impressionisten auf Seurat und Signac und deren Rekurs auf die Farbtheoretiker Chevreul und Ogden N. Rood und die Psychophysik Charles Henrys und deren Einsicht in die Eigentümlichkeit der Kunst gegenüber der Natur. Insofern ist mit Constable in der Tat der Beginn der Moderne in der Landschaftskunst erreicht. Die Malerei fußt zwar auf aus der Natur abgeleiteten Gesetzen, doch entwickelt sie ihre Sprache immer mehr aus sich selbst heraus. Das mag man autonom heißen.

LITERATUR

- London 1976; Ertz 1979; Reynolds 1983; Rosenthal 1983; Bermingham 1987; New York 1989; Walsh 1991, S. 95–117; London/Washington 1994/95; Busch in: Amsterdam 1995, S. 17–32; Köln/Zürich/Wien 1996/97; Busch 1997; London 1998; Hamburg 2001