

Von der Wahrheit des Himmels und der Wolken

WERNER BUSCH

Im ersten Band von John Ruskins berühmtem Werk *Modern Painters*, das primär eine Verteidigung William Turners darstellt, findet sich eine längere Sektion mit dem schönen Titel *Of Truth of Skies – Von der Wahrheit der Himmel* –, das erste Kapitel dieser Sektion lautet *Of the open Sky*,¹ das zweite *Of Truth of Clouds*,² aus beiden Kapiteln sei eine kürzere Passage zitiert, und für einen Moment sei über Ruskins Wahrheitsbegriff reflektiert, den er an den Bildern Turners entwickelt hat. Zum offenen freien Himmel heißt es einleitend: „Es ist seltsam, wie wenig die Menschen im allgemeinen über den Himmel wissen. Er ist der Teil der Schöpfung, in dem die Natur mehr zum Gefallen der Menschen, mehr für den einzig wahren Zweck, zu ihm zu sprechen und ihn zu lehren, getan hat, als in irgendeinem anderen ihrer Werke, und es ist genau der Teil, in dem wir ihr am wenigsten Beachtung schenken.“³ Das heißt, Ruskin betrachtet den Himmel als Ausdrucksträger, der auf unser Gemüt einwirkt, auf vielfältigste Weise, er kann Trost spenden, auch Strafe androhen, doch wir legen uns keine Rechenschaft davon ab. Selbst der leere Himmel, der Himmel ohne jede Wolke, lohnt die ausführliche Betrachtung als eine besondere Form der Versenkung. Ruskin schreibt: „Und wer intensiv in das reine Blau eines heiteren Himmels blickt, der wird sehen, daß gerade in seiner Ruhe Abwechslung und Fülle liegt. Es ist nicht flache, tote Farbe, sondern ein tiefer, zitternder, transparenter Körper durchdringbarer Luft, in welchem wir kurze fallende Flecken trügerischen Lichtes und trübe Schatten, verschleierte Spuren dunklen Dunstes entdecken oder imaginieren; und es ist diese vibrierende Transparenz, die unser großer moderner Meister [Turner] angestrebt und geliefert hat. Sein Blau ist niemals in glatten Schichten angelegt, sondern in brechenden, sich mischenden, verschmel-

zenden Tönen, von denen selbst ein Viertelzoll, abgeschnitten vom Rest des Bildes, noch räumlich wirkt, noch immer unendlich und unermesslich an Tiefe ist. Es ist ein Gemälde der Luft, etwas, in das man hineinschauen kann [...] etwas, das keine Oberfläche hat und in das wir eintauchen, immer weiter und weiter, ohne Halt und Ziel, mitten in die Tiefgründigkeit des Raumes.“⁴

Dieser Text, 1843 formuliert, ist nicht nur schön und sensibel, sondern auch das Resultat der Kenntnisnahme der farbtheoretischen Überlegungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Das letzte wichtige gerade erschienene Traktat in englischer Sprache war zu diesem Zeitpunkt – Goethes Farbenlehre: Charles Eastlake hatte sie 1840 übersetzt, Turner hat sein Exemplar ausführlich mit Randkommentaren versehen.⁵ Für Goethe sind alle Farben energetisch zu denken, eingebunden in die Polarität von Plus und Minus, Plusfarben sind dem Licht näher, die Minusfarben dem Dunkel, und so ist das Blau als dem Dunkel zuneigend mit Begriffen wie Beraubung, Schatten, Ferne, aber auch Anziehung konnotiert,⁶ und in der sechsten Abteilung von Goethes Farbenlehre, die der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe gewidmet ist, heißt es zum Blau und den ihm verwandten Minusfarben: „Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung“,⁷ und zum Blau des Himmels merkt er direkt an: „Wie wir den hohen Himmel, die fernen Berge blau sehen, so scheint eine blaue Fläche auch vor uns zurückzuweichen. Wie wir einen angenehmen Gegenstand, der vor uns flieht, gerne verfolgen, so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht.“⁸ Wie andere Farbtheoretiker wußte auch Goethe, daß die Himmelsfarbe nicht überall gleich ist, daß sie sich zum Horizont hin abschwächt, daß sie vom Stand der Sonne und



1. William Turner, *The Thames near Walton Bridges*, 1807, London, The Tate Gallery (siehe Busch, Taf. 1).

unserem Verhältnis zu ihr abhängig ist etc., doch entscheidend war auch für ihn, daß die Erfahrung der unendlichen Tiefe beim Blick ins Blau nur angesichts des Himmels-selbst vollkommen zu haben ist. Doch wie immer wollte Goethe das Phänomen begreifen und baute sich ein Kästchen, das mit Hilfe der polaren Extreme Schwarz und Weiß und von trübem Glas als Äquivalent für das atmosphärische Dazwischen die Himmelsituation simulieren konnte. Dieses Kästchen hat er Carl Gustav Carus geschenkt, der uns folgende Beschreibung davon überliefert hat: „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 es 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. wasserluft-haltige Gewölbe unserer Atmosphäre in die Finsterniß des Weltraumes blicken.“⁹

Um das Blau des Himmels, vom dunkleren bis zum helleren, sowohl differenziert sehen als auch darstellen zu können, bedurfte es einer weiteren Rationalisierung, und zwar der Bestimmung von Tonalität, Gradation oder Tonstärke. Das 18. Jahrhundert hat viele Versuche der Systematisierung in dieser Hinsicht unternommen. Rein mathematische, mit tendenziell unendlichen Abstufungen, die jedoch gänzlich unpraktikabel waren, da sie sich

der Wahrnehmbarkeit und damit auch Darstellbarkeit entzogen. In der Tradition des Farbtheoretikers Castel, des Erfinders des Farbenklaviers, den Goethe zu schätzen wußte, weil er wie er gegen Newtons farbtheoretisches *experimentum crucis* mit dem Prisma polemisierte, in dieser Tradition beschränkte man sich nicht selten auf die Scheidung von zwölf Abstufungen eines Grundtons, sie schienen dem Auge nachvollziehbar.¹⁰ Im 19. Jahrhundert machte man sich an die Codifizierung, Benennbarkeit und vor allem auch Meßbarkeit der Farbtöne. George Field ist in dieser Hinsicht der wichtigste Theoretiker, mit Constable und Turner befreundet, Betreiber einer Farbenmanufaktur. In der zweiten Ausgabe seiner *Chromatography* von 1841 hat er eine definitive Skala von dreizehn Standardfarben entwickelt, die er selbst herstellte und verkaufte. Deren Wertigkeit bestimmte er mit einem von ihm *Metrochrome* genannten Gerät, zugleich stellte er ein *Chromascope* her, so waren tendenziell die Bestimmung des Farbsehens und das Farbmessen möglich.¹¹ Das kann darauf aufmerksam machen, daß eine zentrale Voraussetzung der Wolkenmanie in der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts darin zu sehen ist, daß Künstler wie Kunstbetrachter über eine gesteigerte Kompetenz im Farbsehen verfügen müssen, auf der Basis neuer Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Optik und in Parallele dazu auf der Basis neuer technischer Errungenschaften der Pigmentherstellung. Das führt zu einer Aufwertung der Farbe im Organismus des Kunstwerkes. War sie bis dato nur zur



2. John Constable, Wolkenstudie, 21. 9. 1822, London, Courtauld Institute of Art, Witt Collection (siehe Busch, Taf. 2).

Materialisierung der auf der Zeichnung beruhenden Idee da, so wird sie nun zur Seele der Kunst, wie Roger de Piles um 1700 zuerst formuliert hat.¹² Das Werk dient nicht der Einlösung eines vorgängigen *conceito*, eines Programms, sondern ist ein eigenständiger Wirkorganismus, und dabei wirkt die Farbe, nicht primär die Linie. Wenn der Farbe aber eine eigenständige Wirkung eignet, dann ist das Entscheidende eines Bildes nicht der Gegenstand, das Thema an sich, sondern seine Instrumentalisierung, die besondere Erscheinung des Gegenstandes. Oder anders gesagt, das Gegenständliche wird entwertet zugunsten abstrakter Wirkformen. Und was wäre abstrakter, ungegenständlicher als der Himmel und seine Wolken.

In seinem zweiten Kapitel *Von der Wahrheit der Wolken* wird Ruskin wissenschaftlicher. Der erste Satz lautet: „Die erste und wichtigste Eigenart der Wolken ist von den verschiedenen Höhenlagen abhängig, in denen sie entstehen.“¹³ So untersucht er zuerst die Cirruswolken, die sich in der höchsten Region befinden, und benennt detailliert ihre Eigenschaften, wie Symmetrie, Randschärfe, Vielzahl, Reinheit der Farbe, Vielfalt und stellt fest: „Es gibt nur einen einzigen Meister [nämlich Turner], an dessen Arbeiten wir denken können, während wir dies hier lesen; einer allein schenkte dem ver-

nachlässigten oberen Himmel Aufmerksamkeit; er ist sein spezielles und bevorzugtes Gebiet [...]“ (Abb. 1).¹⁴ Bisher, argumentiert Ruskin weiter, haben sich die Künstler ausschließlich auf die zentrale mittlere Wolkenregion konzentriert, vor allem auf die Cumuluswolken. Sie werden als große Ballen teils weiß, teils unten grau dargestellt, ihre Form wird variiert und füllt das Bild. Das mag einen großartigen Eindruck machen, aber: „[...] es ist eine Konzentration auf jede Art von Falschheit: man beraubt den Himmel seines Raumes, die Wolken ihrer Lebhaftigkeit, die Winde ihrer Bewegung, die Distanz ihres Blaus. [...] aber ich kann und werde auch nicht erwarten, daß dieser Kontrast [gemeint: zwischen den traditionellen Künstlern und Turner] vollends gefühlt wird, bevor der Leser nicht selbst hinausgeht [...], für sich selbst die Vielfalt an Formen und Konturen aufspüren und beobachten wird.“¹⁵ Es ist mit den Wolken wie mit dem Himmelsblau, Ruskin kennt auch hier die neueste Forschung. Und es ist wie mit den Farbnuancen, man muß sie sehen können, und sehen kann man sie nur, wenn sie einem gezeigt werden, und gezeigt werden sie einem, wenn man sie benennen und zu klassifizieren weiß. Das 18. und das 19. Jahrhundert nehmen auf allen Feldern die Systematisierung durch Differenzierung und Benennung in Angriff: Linné für

die Pflanzen in seiner *Systema naturae*, Abraham Gottlob Werner erst für die Mineralien, dann für die Gesteinsarten – Goethe, Humboldt, Novalis sind seine gelehrigen Schüler gewesen –, Lavoisier schließlich, um nur noch ihn zu nennen, indem er die chemische Nomenklatur schuf und damit Physik und Chemie als zwei unterschiedliche Disziplinen überhaupt erst begründete. Es findet, wie Wolf Lepenies das genannt hat, der Übergang von der Naturgeschichte zur Naturwissenschaft statt.¹⁶

Doch die Ausdifferenzierung der Wissenschaften geschieht unter einem großen Opfer: und zwar der Aufspaltung in Einzeldisziplinen, die sich, bis heute, untereinander nicht mehr verstehen, weil ihnen nicht mehr ein gemeinsames Welterklärungsmodell zugrunde liegt. Humboldt, unter stärkstem Goethe-Einfluß, glaubte wenigstens noch eine Zeitlang, die Kunst und die Ästhetik könnten die zerrissene Kette der Wesen, „the great chain of being“ noch einmal aufgrund der Sehergabe des Künstlers wieder zusammenschmieden.¹⁷ Goethe sah seine Lebensaufgabe darin, das gesamte Wissen der Menschheit aus allen Disziplinen in seiner Person noch einmal zu bündeln und einem Denkhorizont zu substituieren. Darum hielt er die Farbenlehre für sein wichtigstes Werk, denn sie allein schien ihm zwischen Kunst und Wissenschaft vermitteln zu können. Und darum auch war er Luke Howard so dankbar, weil dieser ihm durch seine Forschungen das Himmels- und Wolkengeschehen erklären konnte. Goethe nahm Howards Wolkenklassifizierung zuerst 1815 zur Kenntnis. Endlich konnte Goethe, wie er schreibt, dem Formlosen Form, dem Gestaltlosen Gestalt und dem Wolkenwesen damit Sinn geben. Goethe hatte schon auf der Schweizreise der späten 1770er Jahre Wolkenzeichnungen angefertigt, er hatte in Genf mit Saussure über Geologie, Meteorologie und die Farben gesprochen. Saussure hatte Barometer-, Thermometer-, Hygrometer- und Elektrometermessungen auf den Bergen vorgenommen und publiziert und damit Wetterverhältnisse erklären können. Voraussetzung dafür waren etwa die Verbesserung der Barometerformel durch den Genfer Geologen Deluc 1772 und dessen Untersuchung der Gesetze des Temperaturwechsels der unteren Luftschichten. Die Phänomene erfuhren ihre Begründung und konnten somit als solche gesehen und von anderen Phänomenen geschieden werden. Die Analyse der Vorgänge bei der Wolkenbildung läßt ihre Gestalt sichtbar werden. Und um Gestalt und Gestaltung war es Goethe zu tun. In einem Vers gelingt es ihm, die vier Grundarten der Wolken nach

Luke Howard zu benennen, in einem Gedicht, das er diesem Forscher unter dem Titel *Howards Ehrengedächtnis* gewidmet hat: „Wie Streife steigt, sich ballt, zerfleddert, fällt“, – das benennt nacheinander das Verhalten von Stratus, Cumulus, Cirrus und Nimbus. Und Goethe mißt den Wolken durchaus tieferen Sinn bei. Die erdnahe Cumuluswolke ist am materiellsten, der irdischen Region verhaftet, die sich hoch im Äther auflösenden Cirruswölkchen erscheinen immateriell, dem Jenseits zuzustreben. Im Howard-Gedicht erfahren sie ihre Erlösung im Schoß des Vaters.¹⁸ Nun ist es nicht so, daß die vielen Wolkenmaler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts immer auf dem Stand der meteorologischen Forschung gewesen wären und dann einfach Howards Typologie durchdekliniert hätten. Als Goethe Caspar David Friedrich aufforderte, ihm Wolken nach Howards Klassifizierung zu malen, weil er wußte, welchen Wert Friedrich auf die Himmelsgestaltung legte, hat sich dieser schlicht geweigert.¹⁹ Er wollte, so wörtlich, „die leichten freien Wolken“ nicht „sklavisch in diese Ordnungen eingezwängt“ sehen.²⁰ Nichtsdestotrotz hat Friedrich bereits in seinem Skizzenbuch von 1806 bis 1808 ausführlich Wolkenstudien betrieben, allerdings nur mit dem Bleistift und nach den Empfehlungen von Pierre-Henri de Valenciennes, der bei der Flüchtigkeit der Wolken vorschlug, die Farbbenennungen einfach nur in Worten aufs Blatt zu schreiben.²¹ Genau gleichzeitig notierte der junge Constable auf den Rückseiten seiner frühen Aquarelle schon knapp gefaßte komplette Wetterberichte, um atmosphärische Bedingungen und Erscheinung der Phänomene in ein Verhältnis zu setzen.²²

Constable und Turner haben im 19. Jahrhundert vielleicht am intensivsten den Wolkenphänomenen nachgespürt. Beide auf der Basis genauer Naturbeobachtungen, beide in Kenntnis naturwissenschaftlicher Ergebnisse. Allerdings suchten sie Anschluß an unterschiedliche naturwissenschaftliche Traditionen. Turner war mit Faraday befreundet und übernahm dessen Dynamisbegriff. Von daher haben seine Bilder etwas Dramatisches, es geht ihm um die Darstellung des Vorganges der Geburt konkreter Naturdinge aus dem gänzlich abstrakten, gottgestifteten Licht. Constable dagegen sucht den atmosphärisch flüchtigen Moment zu verewigen, er studiert die Wolkenphänomene mit nicht endenwollender Aufmerksamkeit, über hundert reine Wolkenölstudien stammen allein aus den Jahren 1821/22 (Abb. 2).²³ Die Konkretion betrieb er mit Hilfe der Farbpigmentunterscheidung

gen von George Field, der umgekehrt Constable für den differenziertesten Tonalitätskünstler überhaupt hielt.²⁴ Doch bei beiden, bei Turner und Constable, ist die Wolkendarstellung mitnichten Selbstzweck. Für Constable ist der Himmel, so schreibt er während seines Wolkenstudiums 1821, einerseits die „key note“ der Landschaft und die „source of light“, vor allem aber das „chief organ of sentiment“.²⁵ Himmel, Wolken und Atmosphäre werden zum eigentlichen Bildgegenstand, in ihrer

Ungegenständlichkeit setzen sie einer reinen gefühlsmäßigen Selbsterfahrung des Betrachters die wenigsten Widerstände entgegen, sie ermöglichen im Wortsinne Gefühlshingabe, und eben darin sah auch Ruskin die eigentliche Wahrheit der Kunst aufgehoben.²⁶ Vielleicht eine postreligiöse Wahrheit, aber eine zutiefst menschliche und deswegen vielleicht doch wieder religiöse – gestiftet durch die Wolken, verstanden als göttliches Pneuma, als Lebensatem.

- 1 John Ruskin: *Modern Painters*, Bd. 1 (= Edward Tyas Cook und Alexander Wedderburn (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, Bd. 3), London 1903, Teil 2, Sektion 3, Kap. 1, S. 343-357.
- 2 Ruskin 1903 (wie Anm. 1), S. 358-419.
- 3 Ruskin 1903 (wie Anm. 1), S. 343.
- 4 Ruskin 1903 (wie Anm. 1), S. 347-348.
- 5 John Gage: *Turner's Annotated Books: „Goethe's Theory of Colours“*, in: *Turner Studies* 4, Nr. 1, 1984, S. 34-52.
- 6 Johann Wolfgang Goethe: *Farbenlehre*, hrsg. von Gerhard Ott und Heinrich O. Proskauer, mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner, Bd. 1, Stuttgart 1992, § 696.
- 7 Goethe (wie Anm. 6), § 777.
- 8 Goethe (wie Anm. 6), § 780 und 781.
- 9 Carl Gustav Carus: *Zwölf Briefe über das Erdleben*, Stuttgart 1841, S. 242; Goethe (wie Anm. 6), Bd. 2, Beiträge zur Chromatik (Optik), Erstes Stück (1791), § 41 und 42.
- 10 Louis Bertrand Castel: *L'optique des couleurs*, Paris 1740; dt. Ausgabe als Pater Castel: *Die aus lauter Erfahrungen gegründete Farben=Optick*, Halle 1747, zur Musikanalogie dort S. 56ff., zur Newton-Kritik, S. 80ff., 130, 298-328, 329-358, und zu den zwölf Farben, S. 132, 178ff., 217-218. Zu Castel siehe John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 233-235; Thomas Lersch: *Farbenlehre*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 8, München 1981, Sp. 211-212.
- 11 John Gage (Hrsg.): *George Field and His Circle. From Romanticism to the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Ausstellungskatalog, Fitzwilliam Museum, Cambridge 1989, S. 30, 33, zu Constable, S. 39-49, zu Turner, S. 56-58. Zu den Geräten siehe George Field: *Chromatography; or, a Treatise on Colours and Pigments, and of their powers in Painting*, London 1835, S. 221-254.
- 12 Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven und London 1985.
- 13 Ruskin 1903 (wie Anm. 1), S. 358.
- 14 Ruskin 1903 (wie Anm. 1), S. 368. Einer der wenigen weiteren Künstler der Zeit, der Cirruswolken zum Thema macht, ist Caspar David Friedrich, siehe besonders dessen *Mannheimer Abend* von 1824 (Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, Abb. 127).
- 15 Ruskin 1903 (wie Anm. 1), ausführlich zu den Cumuluswolken, S. 370-392.
- 16 Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München und Wien 1976; Thomas L. Hankins: *Science and the Enlightenment*, 5. Auflage, Cambridge 1989, Kap. 3 und 4, S. 46-112.
- 17 Arthur O. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*, Frankfurt a.M. 1985 (zuerst engl. 1933); zu Humboldts Problem siehe Werner Busch: *Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff*, in: Sabine Schulze (Hrsg.): *Goethe und die Kunst*, Ausstellungskatalog, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern-Ruit 1994, S. 495-497, dort auch zum Folgenden.
- 18 Zu Goethe und Howard siehe Werner Busch: *Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit*, in: Schulze 1994 (wie Anm. 17), S. 519-527; Richard Hamblyn: *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt a.M. und Leipzig 2001, zu Goethes Howard-Konzeption, S. 227-239.
- 19 Christa Lichtenstern: *Beobachtungen zum Dialog Goethe – Caspar David Friedrich*, in: *Baltische Studien* N.F. 60, 1974, S. 75-100.
- 20 Zitiert Lichtenstern 1974 (wie Anm. 19), S. 81.

- 21 Pierre-Henri de Valenciennes: *Éléments de perspective pratique ...*, Paris 1799/1800, S. 405-409.
- 22 Zur Dokumentation der Aufschriften auf 54 Wolkenölskizzen Constables siehe John E. Thornes: *John Constable's Skies. A Fusion of Art and Science*, Birmingham 1999, S. 210-274.
- 23 Ausführlicher Vergleich bei Werner Busch: *Turner und Constable als künstlerische Antipoden*, in: Richard Hoppe-Sailer, Claus Volkenandt und Gundolf Winter (Hrsg.): *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag*, Berlin 2005, S. 183-202.
- 24 Field 1835 (wie Anm. 11), S. 174 zu Constables Mezzotinto-Serie.
- 25 Constables berühmter Wolkenbrief an seinen Freund und Förderer John Fisher vom 23. Oktober 1821, neu ediert bei Thornes 1999 (wie Anm. 22), S. 278-282, die Zitate S. 280.

26 Jetzt ausführlich zum Verhältnis von Naturrichtigkeit und Sentiment in bezug auf Goethes Wolken Darstellungen siehe Werner Busch: *Paradise Lost – Paradise Regained? John Constables Heimatgefühle und sein Wolkenstudium*, in: Sabine Schulze (Hrsg.): *Gärten. Ordnung – Inspiration – Glück*, Ausstellungskatalog, Frankfurt a.M., Städel Museum, Ostfildern 2006, S. 100-113. Selbst wenn Ruskin im Vorwort zur zweiten Ausgabe der *Modern Painters* schreibt: „Nothing more than knowledge of external characteristics is absolutely required“ (Ruskin 1903 (wie Anm. 1), S. 38 Anm.), so heißt es doch auch in seinen Überlegungen zur Wahrheit: „Imitation can only be of something material, but truth has reference to statements both of the qualities of material things, and of emotions, impressions, and thoughts“ (Ruskin 1903 (wie Anm. 1), S. 104).



1. William Turner, The Thames near Walton Bridges, 1807, London, The Tate Gallery.



2. John Constable, Wolkenstudie, 21. 9. 1822, London, Courtauld Institute Galleries, Witt Collection.