

Werner Busch

## Abbild, Erscheinung, Erfindung Landschaftsgraphik und Ungegenständlichkeit

These ist: Die Landschaft ist per se der ungegenständlichste Gegenstand der Kunst. Die Frage, die sich stellt: Wann ist ihr das zu Bewußtsein gekommen? Die Antwort könnte lauten: Theoretisch war ihr das immer schon bewußt, und praktisch wurde sie in dem Moment darauf gestoßen, als sie anfang, »reine« Landschaften zum Gegenstand zu machen, also Landschaften, die ihre Bedeutung nicht durch eingefügte christliche, mythologische oder literarische Szenen erlangen, zu deren Verständnis also auf einen vorgängigen Text zu rekurrieren wäre, sondern die vielmehr selbst gültig als Landschaften sind, um ihrer selbst willen dargestellt werden. Nun kann man wiederum fragen, ob es das überhaupt geben kann, denn notwendig steht jedes Bild in einem wie auch immer gearteten funktionalen Zusammenhang. Landschaft ist Vedute, an die bestimmte Interessen gerichtet sind, sie ist Reiseerinnerung, Selbstvergewisserung, ja, Selbstbehauptung, dem Anderen der Natur gegenüber, sie definiert Herrschaftsgebiete, liefert Weltentwürfe nach bestimmten Modellen, sie ist Gottes Schöpfung und bringt diese jeweiligen Blickwinkel auf die eine oder andere Art und Weise zum Ausdruck. In der Tat kann sie nicht gänzlich frei von Vorgaben sein, auf diese oder jene Weise ist ihre Darstellung interessegeleitet. Doch kann sie immerhin weitgehend frei sein – und vor allem diese weitgehende Freiheit von Vorbedingungen auch anschaulich demonstrieren. Um so mehr dann, wenn sie nicht Abbild existierender Landschaft ist, sondern künstlerische Erfindung. Aber auch die dargestellte, identifizierbare reale Landschaft kann weitgehend frei von funktionalen Ansprüchen werden, wenn es dem Künstler primär um die Veranschaulichung ihrer Erscheinung als solcher ohne weitere Verweisaufgabe geht.<sup>1</sup>

Die fernere Frage ist, ab wann kann das der Fall sein. Nun ist Landschaft im Reigen der Gattung ein Spätling. Nach Joachim Ritters klassischer Formulierung setzt die Erfindung von Landschaft als ästhetischem Gegenstand zweierlei voraus: Distanznahme einerseits und den organisierten Entwurf von einem aufnehmenden Subjekt andererseits.<sup>2</sup> Beides ist erst gegeben, wenn sich der Städter dem Land gegenüber zu definieren genötigt sieht, wenn er das Land als Landschaft erkennt und Formen ihrer Aufnahme entwickelt, so wie Dürer, wenn er vor die Tore Nürnbergs geht und das Umfeld und die Gegenstände nach ästhetischer und optischer Ordnung, gestützt auf Grundformen perspektivischer Theorie, aufnimmt. Diese Aufnahmen verbleiben bei Dürer allerdings im privaten Medium

1. Wie Landschaft zum ästhetischen Gegenstand wurde, verfolgt Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft*, Gießen 1980.

2. Joachim Ritter, »Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: *Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster*, Bd. 54, Münster 1963, wieder abgedruckt in: Joachim Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main 1974, S. 141–163.



Abb. 1: Pieter Bruegel d. Ä., *Große Alpenlandschaft*, 1555/56, Kupferstich, 36,6 x 47,0 cm.

des Aquarells, Motive aus ihnen können für Bildhintergründe in Gemälden und Druckgraphik genutzt werden, jedoch ist es noch nicht denkbar, daß die Landschaft in ihrer Gesamtheit eine Umsetzung in ein öffentliches Medium erfährt.<sup>3</sup>

Bruegels Landschaftszeichnungen mit Alpenansichten, aufgenommen auf dem Rückweg seiner Italienreise Anfang der 1550er Jahre, sind reine Landschaften. Sie halten die eigene Erfahrung der dramatischen Naturkulisse für die Erinnerung fest. Als Hieronymus Cock jedoch 1555 zwölf Italien- und vor allem Alpenlandschaften Bruegels in Stichform herausgibt, läßt sich die direkte Herkunft aus den Zeichnungen zwar anstandslos nachweisen, doch können Bruegel und Cock nicht auf eine wie auch immer minimale und geradezu versteckte thematische Anbindung verzichten. Christliche Motive werden inseriert, die Metapher von der Reise als Lebensweg wird aufgerufen, den Blättern wird eine strukturelle Ordnung eingeschrieben, die eben diese Verweise hervorkehrt (Abb. 1). Bei allem ästhetischen Vergnügen, das die Darstellungen durchaus verursachen sollen – im Endeffekt werden sie durchsichtig auf eine tiefere Bedeutung hin, die das irdische Vergnügen in Gott rechtfertigt. Insofern sind die Blätter Reflexionsgegenstände und Erkenntnismedium.<sup>4</sup>

3. Zuletzt zu Dürers Landschaftsaquarellen: Kristina Herrmann-Fiore, »Dürers neue Kunst der Landschaftsaquarelle«, in: Kat. Ausst. *Albrecht Dürer*, hg. von Klaus Albrecht Schröder und Marie-Luise Sternath, Albertina Wien, Ostfildern-Ruit 2003, S. 27–43.

Geht man noch einen Schritt weiter, dann finden sich Gemälde als ›reine‹ Landschaften am Ende des 16. Jahrhunderts bei Annibale Carracci<sup>5</sup> und am Anfang des 17. Jahrhunderts etwa bei Domenichino.<sup>6</sup> Doch die Bildform bei Annibale macht deutlich, daß es sich aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Landschaften um Supraporten gehandelt hat, sie dürften in dekorativen Zusammenhängen gestanden und Naturzyklisches zum Ausdruck gebracht haben. Und auch bei Domenichino zeichnet sie eine funktionale Ortsspezifik aus: Sie erscheinen als Wanddekoration auf Landsitzen, überhöhen das Ländliche für den zur Rekreation hier weilenden Städter, entgrenzen scheinbar die Wand zum Land hin. Damit ist antike Topik aufgerufen, wie etwa Plinius in der Naturgeschichte sie für Spurius Tadius stiftet, einen offensichtlich erfundenen Maler. Dieser Spurius Tadius, der in der Plinius folgenden Kunsttheorie durchgehend Spurius Ludius genannt wird, soll der Erfinder der Landschaftsmalerei gewesen sein. Der Namenswechsel ist verräterisch: Ludius bedeutet Komödiant, und schon Plinius ließ die Landschaftsmalerei nur an den Wänden von Landhäusern und Lustorten zu, die der Ergötzung dienten. Landschaft wird in dieser Tradition besonderer Humor zugeschrieben – das erklärt sich leicht. Das Ländliche als das Bäurische ist per se komisch, wie schon die Theater- und Bühnenbildtheorie lehrt. Es ist eine niedere Sphäre, ihre Wirklichkeit ist komisch, von ihr kann der städtische Besucher sich distanzieren und sie kann er spielerisch goutieren.<sup>7</sup>

Noch Karel van Mander empfiehlt der Malerjugend, am Morgen, vor des Tages eigentlicher Arbeit, vor die Tore der Stadt zu gehen, die Natur anzusehen und zum eigenen Vergnügen, zur Erheiterung des Geistes zu zeichnen.<sup>8</sup> Auf dem Weg zur weitgehend autonomen Landschaft wird diese Dimension des Spielerischen, Ergötzlichen zentral bleiben, ja, ohne diese Dimension wäre die tendenzielle Autonomie nicht zu rechtfertigen gewesen. Denn schon in den Begriffen des Spielerischen und Ergötzlichen deutet sich eine Verschiebung vom gegenständlich Bedeutsamen zum ungegenständlich Erfahrbaren an. Das Spielerische impliziert einen freien Umgang des Künstlers mit dem Motivischen, und das Ergötzliche verweist auf den ästhetischen Reiz des Gezeigten, und dieses Gezeigte definiert sich nicht primär über die Gegenstände, sondern ihre künstlerische Erscheinung, d.h. aber auch ihre Darstellungsweise. Wir werden sehen, nicht das Was, sondern das Wie ist entscheidend.<sup>9</sup>

4. Werner Busch, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), *Landschaftsmalerei* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3), Berlin 1997; Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft: Landschaftskunst und Kosmographie im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000; Bertram Kaschek, »Gottes Werk und Bruegels Beitrag. Zur Deutung der Landschaftsgraphik Pieter Bruegels d. Ä.«, in: Kat. Ausst. *Pieter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk*, Hamburger Kunsthalle 2001, S. 31–37.

5. Clovis Whitfield, »Early Landscapes by Annibale Carracci«, in: *Pantheon* 38, 1980, S. 50–58.

6. Kat. Ausst. *Classicismo e natura: la lezione di Domenichino*, hg. von Denis Mahon, Musei Capitolini, Rom, Mailand 1996.

7. Busch, *Landschaftsmalerei*, a.a.O., S. 47–50.

8. Ebd., S. 111–119.

9. Ebd., S. 138–147.

In idealer Weise kann uns diesen Vorgang der thematischen Reduzierung zugunsten der formalen Potenzierung die Landschaftskunst von Guercino lehren, vor allem, wenn wir auch auf ihre Rezeption schauen.<sup>10</sup> Seine Landschaftszeichnungen – und nur um solche handelt es sich, es dürften weit über hundert sein – sind zumeist mit der Feder in Braun gezeichnet, ein Teil ist mit Tusche ebenfalls in Braun laviert. Allentscheidend ist, daß nicht eines dieser Blätter die Funktion einer Vorzeichnung hat, nicht eine Landschaftszeichnung findet Verwendung in den Hintergründen des hauptberuflichen Historienmalers Guercino. Die Landschaften haben kein Standardformat, doch für Landschaften angemessen fast ausschließlich Querformat, meist etwa 15 bis 30 cm in der Höhe und 30 bis 45 cm in der Breite, ein einziges Blatt fällt aus dem Rahmen, es mißt etwa 20 cm in der Höhe und 60 cm in der Breite, zusammengesetzt aus zwei Bögen.<sup>11</sup> Guercinos Zeichnungen sind sehr schwer zu datieren, der Künstler entwickelt früh einen ausgeprägt lockeren flüssigen Zeichenstil, den er zeit seines Lebens beibehält – was insofern verwundert, als sein Malstil sich radikal ändert. Guercino, aus Cento bei Bologna stammend und der dortigen Maltradition mit venezianischen Einflüssen verbunden, was, verkürzt gesagt, einen eher dunkelfarbigen malerischen, auf Hell-Dunkel-Kontraste setzenden Stil meint, der sich aber ausgeprägt realistischen Wiedergabetendenzen verpflichtet sieht, Guercino wird 1621 päpstlicher Hofmaler und verfällt sofort in einen offiziellen, klassizistischen, sehr viel stärker hell- und primärfarbigen Hofstil in der klassisch-raffaelischen Formtradition, die zuerst sein emilianischer Landsmann Annibale Carracci in Rom in den 1590er Jahren wieder aufgegriffen hatte. Selbst als Guercino nach Cento zurückgeht, um später in Bologna selbst als Nachfolger Guido Renis zu leben, gibt er dieses Idiom in der Malerei nicht wieder auf.

Die in die Tausende gehenden Figurenzeichnungen sind nun allerdings, sofern es sich, was zumeist der Fall ist, um Motivfindungen handelt, noch sehr viel freier als die Landschaftszeichnungen, und zudem stehen die Figurenzeichnungen so gut wie ausschließlich im Werkzusammenhang, arbeiten auf die Formfindung für das Gemälde hin. Auch insofern handelt es sich bei den Landschaftszeichnungen nicht nur um eine eigenständige Gattung, deren Sinn in der Forschung bis heute durchaus nicht geklärt ist, sondern die Blätter sind auch, so wenig gelegentlich dargestellt ist, kompositorisch ausgewogen, sie variieren ein gar nicht einmal großes Repertoire von Landschaftsversatzstücken in immer neuer Weise. Neuere Forschung vermutet, der Landschaftstypus ähnele der Landschaft um Cento, bestimmte benennbare Motive würden auftauchen,<sup>12</sup> doch wird man bei keiner Zeichnung sagen können, sie sei wirklich topographisch, zu deutlich ist die Kompositionsdominanz, sind die wiederkehrenden Versatzstücke, ist der Einsatz von Repoussoirgruppen aus Bäumen und Personen.

10. Prisco Bagni, *Il Guercino e il falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna 1985; Nicholas Turner und Carol Plazzotta, *Drawings by Guercino from British Collections*, The British Museum, London 1991, II. Landscapes, S. 191–204, Kat. Nr. 164–182.

11. Turner, Plazzotta, *Drawings by Guercino*, a.a.O., S. 198–200, Kat. Nr. 174.

12. Ebd., S. 191.



Abb. 2: Guercino, *Landschaft mit zwei Löwen*, Feder mit Aquarell, 25,8 x 42,5 cm, Devonshire Sammlung, Chatsworth.

Die Zeichnungen sind unmittelbar als Guercino-artig zu erkennen. Immer wieder struppige, gerupfte, windbewegte Bäume, Vordergrundpartien mit den stärksten Dunkelzonen, zumeist als Bodenwelle gegeben und durch eng gesetzte und in etwa parallel geführte Strichlagen charakterisiert (Abb. 2). Nach hinten hin werden die Zonen heller, leichter, durchsichtiger, ohne eine gänzlich stringente Raumentwicklung zu markieren. Geradezu mechanisch rahmen die genannten Baumattrappen die Landschaft links und rechts, Wanderer, Händler, Bauern – womöglich *contadini* aus Centos Umgebung –, Fischer, Jäger, mit diesem oder jenem der Landschaft Angemessenen beschäftigt (Abb. 3), hierhin und dorthin weisend. Einen Reim, sprich Text, als einer schlüssigen Gestalt oder Gedankenabfolge, die auf ein Bedeutungsziel ginge, kann man sich nicht daraus machen. Im betonten Vordergrund agieren die wenigen Personen meist bildparallel, ein Pferd oder ein Hund mag davonsprengen oder -springen (Abb. 4). Manche Hintergründe sind architektonisch auffällig oder von bizarren Bergen eingenommen, doch auch hier wiederholen sich die Motive, schnell merkt man Guercinos Vorliebe für Rundtürme oder bäuerlich-scheunenartige Gebäude, auch für einen zumeist bildparallel verlaufenden Fluß, bei dem es sich durchaus um einen Verweis auf den Reno bei Cento handeln könnte.

Warum davon weit über hundert Varianten? Es läßt sich nachweisen, daß diese Zeichnungen, wie alle Zeichnungen Guercinos, vom Künstler nicht aus der Hand gegeben, sondern sorgfältig in Klebealben aufbewahrt wurden, seine Neffen Cesare und Benedetto Gennari, Erben ihres unverheirateten Onkels, haben sie nach dem Tode Guercinos schrittweise auf unterschiedlichem Wege zu Geld gemacht. Cesare sandte zwischen 1672 und 1674 – ihr Onkel war 1666 gestorben – vierzehn Landschaftszeichnungen an seinen Bruder Benedetto, der zu diesem Zeitpunkt in



Abb. 3: Guercino, *Landschaft mit einem Jäger, der einen Vogel schießen will*, Feder, 25,5 x 40,8 cm, Kunsthandel.



Abb. 4: Guercino, *Landschaft mit Flußszene*, Feder mit Aquarell, 33,0 x 40,7 cm, City Museum and Art Gallery, Nottingham Castle.

Paris weilte, und Benedetto beauftragte den französischen Stecher Jean Pesne, graphische Reproduktionen dieser Landschaftszeichnungen zu erstellen.<sup>13</sup> Die Brüder, die beide im Atelier Guercinos gearbeitet hatten, lieferten ein eigenes Titelblatt, entworfen von Cesare, gestochen von einem Bologneser Künstler. Auf dem Titelblatt findet sich eine Dedikation an Francesco II. d'Este, den Herzog von Modena, und diese Dedikation kann darauf hinweisen, wie das Problem der Landschaftszeichnungen von Guercino womöglich zu lösen ist.

In der Dedikation (Abb. 5) findet sich der Satz: »[...] questi pochi fogli, capricci del gia' Caval.re Gio. Fran.co Barbieri nostro Zio.«<sup>14</sup> Rechnet man die Landschaftszeichnungen und ihre druckgraphische Wiedergabe in der Tat zu den *Capricci*, so tut sich sowohl begrifflich wie auch gattungsgeschichtlich ein Zuordnungsbereich auf, der Sinn und Akzeptanzmöglichkeit der Blätter erklären kann. *Capriccio* bedeutet Laune, freie Phantasie.<sup>15</sup> Frei insofern, als das Ausloten der Phantasieöglichkeiten Selbstzweck ist, allein die Bewegung der Phantasie schafft das Vergnügen. In der klassischen Theorie allerdings – etwa bei Vasari – ist *capriccio* in der Praxis nur erlaubt, wenn es von *giudizio*, vom Urteil, kontrolliert wird.<sup>16</sup> *Capriccio*, nach dieser Überzeugung, tendiert zum Wildwuchs, Cesare Ripa in seiner *Iconologia* von 1604 stellt die Verkörperung des *Capriccio* mit Narrengewand, vom Wind bewegtem Federhut dar, was auf die hierhin und dorthin wehenden und streifenden Gedanken verweist (Abb. 6). In die eine Hand gibt Ripa dem *Capriccio* Sporen, um den Gedankenflug zusätzlich anzustacheln, in die andere einen Blasebalg, um das Feuer der Phantasie weiter anzufachen.<sup>17</sup> Salvator Rosa folgt ihm hierin. Auf einer Entwurfszeichnung für das Titelblatt seiner *Figurine*, einer Serie, in der er auf Dutzenden von Blättern das immer Gleiche, nämlich sitzende, nichtstuende Soldaten, variiert, ist neben der Ripa folgenden Verkörperung des *Capriccio* mit Federhut der Blasebalg abgelegt.<sup>18</sup> *Capriccio* meint also einen Gedankenflug, der sich von normativen Verpflichtungen, wie sie durch die Lehre des *Decorum* kontrolliert werden, loslöst und seinen eigenen Trieben folgt.

13. Ebd., S. 193; Bagni, *Il Guercino e il falsario*, a.a.O., S. 61.

14. Bagni, *Il Guercino e il falsario*, a.a.O., S. 65–68, Kat. Nr. 38 und 39; Turner-Plazzotta, *Drawings by Guercino*, a.a.O., S. 193.

15. Zu Gattung und Begriff ist die Literatur inzwischen umfangreich: Lucretia Hartmann, »*Capriccio*« – *Bild und Begriff*, phil. Diss. Zürich, Nürnberg 1973; Werner Busch, »Piranesis »Carceri« und der *Capriccio*-Begriff im 18. Jahrhundert«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 39, 1977, S. 209–224; Werner Busch, »Goya und die Tradition des *capriccio*«, in: Max Imdahl (Hg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, S. 41–73, 172–174; Dario Succi, »L'arte dell'arte: I capricci veneziani del settecento«, in: Kat. Ausst. *Capricci veneziani del settecento*, hg. von Dario Succi, Castello di Gorizia 1988, S. 13–38; Kat. Ausst. *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*, hg. von Ekkehard Mai, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Zürich, Kunsthaus; Wien, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, Mailand 1996; Ekkehard Mai und Joachim Rees (Hg.), *Kunstform Capriccio* (= *Kunstwissenschaftliche Bibliothek*, Bd. 6), Köln 1997; Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München, Berlin 2002.

16. Giorgio Vasari, *Le Vite*, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878, Bd. 2, S. 446.

17. Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 49.

18. Am ausführlichsten zu Rosas Titelblattentwürfen und den *Figurine*: Kanz, *Die Kunst des Capriccio*, a.a.O., S. 270–289.

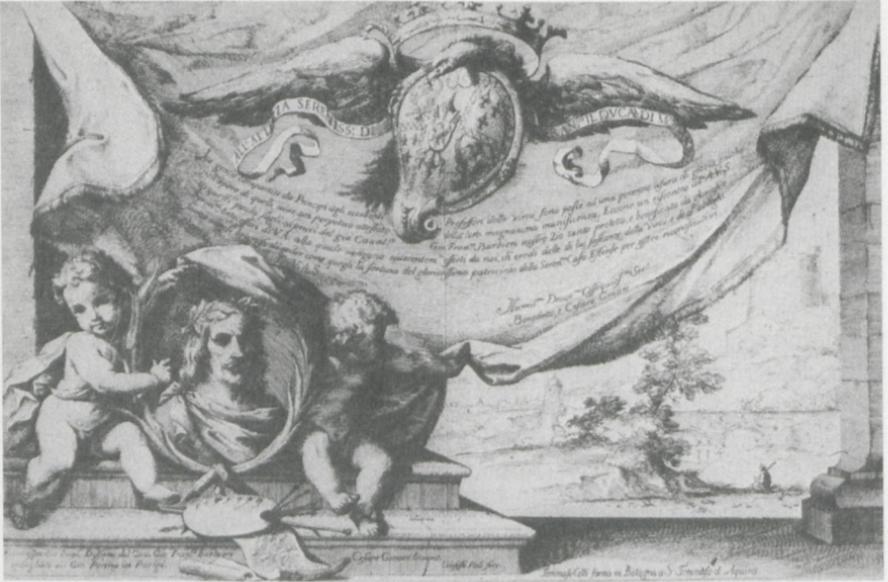


Abb. 5: Giuseppe Roli nach Cesare Gennari, Titelblatt der Serie von Jean Pesne nach den Zeichnungen von Guercino, Kupferstich.



Abb. 6: Capriccio, aus: Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 49, Holzschnitt.

Vasari kann dem *Capriccio* im offiziellen Kunstwerk nur Berechtigung zusprechen, wenn es sich der Kontrolle nicht entzieht. Und insofern suchen die Künstler einen Ort, an dem sich das *Capriccio* frei entfalten kann, an dem diese Entfaltung zulässig erscheint.

Diesen findet es in der Gattung ›Capriccio‹, die schon durch die Benennung kundtut, daß hier die Phantasie zu sich selbst findet, aber im eingegegten Bereich der Gattung verbleibt. Sie schafft sich einen Freiraum, der mit den offiziellen Räumen der Kunst nicht konkurriert. Von allem Anfang an ist die Gattung *Capriccio* eine Gattung der Druckgraphik, denn sie will die Phantasiespiele veröffentlichen, als einen Extrembereich künstlerischer Entfaltung, der allerdings, um es noch einmal zu betonen, als solcher markiert ist. *Capricci* erscheinen als Serien, in denen es – das ist vielleicht die kürzeste Definition – dem Künstler nicht so sehr auf das ›Was‹ als vielmehr auf das ›Wie‹ ankommt. Die Themen sind vielfältig, wenn auch eher im niederen Bereich angesiedelt, was mehr formale Verfügungsgewalt über sie zuläßt. Nicht das Thema an sich ist wichtig, sondern seine vielfältige Variation. In ihr, in der Variation, äußert sich die künstlerische Phantasie am reinsten. Des weiteren spielt das *Capriccio* mit der optischen Verblüffung des Betrachters. ›Extrem nah‹ und ›extrem fern‹ etwa können aufeinanderstoßen, sie bleiben nach einem Moment der Irritation aber doch logisch bzw. denk- und vorstellbar. Schließlich – und dies ist vielleicht das wichtigste – sind *Capricci* technische Bravourstücke.

Und Technik demonstriert auch Guercino. Er arbeitet mit Parallelschraffuren, besonders bildparallel von links nach rechts geführt – um Abhänge, Uferabbrüche zu markieren auch von oben nach unten. Häufigstes Motiv sind zweifellos die rahmenden Bäume, offenbar Weiden, knorrig, gespalten, halb abgestorben, in wilden Ast- und Zweigformen sich entfaltend. Sie sollen offenbar bizarr erscheinen, und *bizzarrìa* ist auch in der italienischen Kunsttheorie synonym für *capriccio*. Die Bäume also verkörpern das *Capriccio*artige per se, auch sie werden aus Strichbündeln gebildet. Die unterschiedliche Dichte der Parallelschraffuren kann Licht und Schatten, Nah und Fern markieren. Wichtig dabei ist, daß die Linien nur in Grenzen den Naturformen folgen, sie bezeichnen nicht primär Form, sondern in ihrer Kombination Ton. Man hat versucht, den Zeichenstil Guercinos herzuleiten, und dabei auf die Carracci verwiesen.<sup>19</sup> Das ist nicht falsch, für seine Malerei hat er sich an Ludovico Carracci orientiert, bei dem in der Carracci-Familie der venezianische Einfluß am stärksten ist, für die Zeichnung hat man neben Ludovico vor allem Annibale Carracci vorbildhaft sein lassen. In manchem folgt Guercino Annibale in der Tat, insbesondere, was die unkonventionelle Wahl seiner Themen – Karikatur und Genreszenen – angeht, und auch bei seinen offiziellen Figurenstudien läßt sich Ähnlichkeit in der schnellen Auffassung, besonders bei Rötzelzeichnungen konstatieren, schließlich auch gibt es bei Annibale einige wenige Landschaftszeichnungen, denn er war derjenige, der auch reine Landschaftsbilder, wenn auch, wie erwähnt, mit Supraportenfunktion gemalt hat.

19. Turner, Plazzotta, *Drawings by Guercino*, a.a.O., S. 16f.

Doch Guercinos Landschaftszeichnungen sehen anders aus als alles, was aus der Werkstatt der Carracci kommt. Nicholas Turner und Carol Plazzotta, im Katalog der Guercino-Zeichnungen in britischen Sammlungen von 1991, geben, offenbar unbewußt, einen kleinen Hinweis, wo das Vorbild für den Landschaftsstil auszumachen sein dürfte. Mit einem gewissen Erstaunen stellen sie fest, daß die Landschaftszeichnungen im Gegensatz zu Guercinos sonstigen Zeichnungen einen stecherartigen Stil aufweisen, für den die primär verwendete reine Federzeichnung besonders geeignet sei.<sup>20</sup> In der Tat ist das Vorbild im Stich zu suchen, und es verwundert ein wenig, daß darauf bisher nicht aufmerksam gemacht wurde. Offenbar schien es schwer, den damit eröffneten Kontext auf Guercino zu beziehen. Dabei schließt er unsere Überlegungen zur tendenziellen Ungegenständlichkeit von Landschaften mit bewußten Capricciozügen geradezu idealiter zusammen. Gemeint ist Jacques Callots radierte, fünfzig Blatt umfassende Serie *Capriccio* von 1617, die in zweiter Auflage 1621 erschienen ist.<sup>21</sup> Macht man sich noch einmal klar, daß Guercino 1621 nach Rom kam und die Forschung seine Landschaftszeichnungen in den zwanziger Jahren beginnen läßt, so kann die Chronologie ein weiteres Indiz für das besondere Interesse Guercinos an Callot bieten.

Callots Serie von 1617 begründet die graphische Gattung *Capriccio*, von ihm selbst und aus seiner Schule, von Stefano della Bella bis Johann Wilhelm Baur, sollten in schneller Folge weitere *Capriccio*-Zyklen folgen. Die »Ur-Capricci«, in Florenz erschienen und dem Medici-Herzog gewidmet, wurden deswegen sofort berühmt, weil sie auf brillianteste Art und Weise eine neue Radiertechnik in all ihren Möglichkeiten vorführten. Callot arbeitete mit der sogenannten *Echoppe*, einer schräg angeschliffenen Radiernadel, mit der er durch leichtes Drehen der Nadel eine an- und abschwellige Linie erzeugen konnte, die sogenannte *Taille simple*. Callot entwickelte mit dieser Nadel ein verblüffendes Radierverfahren, in dem er fast ausschließlich mit parallel geführten Linien arbeitete, die, an- und abschwellig und unterschiedlich eng nebeneinander gelegt, alles durch bloße Parallellinien darstellen konnten – als Licht-Schatten-Erscheinungen. Und wenn Callot im Figürlichen oder Architektonischen die Linien zumeist von oben nach unten führt, so verwendet er sie bei landschaftlichen Elementen, insbesondere bei Vordergrundreoussoirs, etwa bei kleinen Bodenerhebungen, bildparallel von links nach rechts (Abb. 7).

Und exakt dieses Verfahren übernimmt Guercino. Einmal darauf aufmerksam geworden, wird man dann auch feststellen, daß die rahmenden bizarren Bäume ebenso bei Callot ihren Vorläufer haben wie die Verwendung der Figurenstaffagen, besonders mit weit vorgeneigten davoneilenden Jägern oder Wanderern oder die ständig auf etwas verweisenden Beobachterfiguren oder aber die Staffellung von Landschaftsschichten in die Tiefe, selbst die bizarren Bergformationen (Abb. 8). Ja, man wird gar direkte Motivübernahmen finden können, auch aus

20. Ebd., S. 193, Kat. Nr. 166.

21. Zu den Charakteristika der Capricci von Callot: Werner Busch, »Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren«, in: Kat. Ausst. *Das Capriccio als Kunstprinzip*, a.a.O., S. 55–57 und ebenda, S. 342f.



Abb. 7: Jacques Callot, *Capriccio 56, Bauer mit Wanderstab und Korb*, 2. Fassung, 1621, Radierung, 5,7 x 7,9 cm.



Abb. 8: Jacques Callot, *Kackender Bauer*, 2. Fassung, 1621, Radierung, 5,3 x 7,8 cm.

späteren Graphiken Callots, wie aus den *Misères de la Guerre* aus den 1630er Jahren mit brennenden Häusern oder der Hängung von *Contadini* durch Soldaten (Abb. 9 und 10), ein ansonsten für Guercino ungewöhnliches Motiv in den Landschaften, denn eigentlich erzählt wird dort nicht.<sup>22</sup>

Was läßt sich aus dem Zusammenhang Guercino – Callot schließen? Wenn Guercino seine Landschaftszeichnungen als *Capricci* begreift, liefert er eine mehrfache Rechtfertigung für sein Vorgehen. Wir werden, gerade im Serienzusammenhang, Zeuge der Offenlegung künstlerischer Produktionsprozesse, wir sehen die tätige Phantasie, die sich gerade in der Variation des im Prinzip Gleichen beweist. Anschaulich wird uns die souveräne Beherrschung technischer Prozeduren vorgeführt. Der Gattungszusammenhang erlaubt es, daß die Form den Inhalt dominiert, uns die künstlerische Machart als das eigentliche Thema erscheinen kann. Nun hat Guercino selbst die Landschaften nicht graphisch reproduzieren lassen, ihnen keine Öffentlichkeit zugewiesen, sie verblieben, wie erwähnt, im privaten Rahmen. Wenn seine Neffen eine Gruppe der Zeichnungen druckgraphisch vervielfältigen lassen, als öffentliches Dokument für den Genius ihres Onkels, wie die Widmung auf dem Titelblatt im weiteren Text deutlich macht, dann deklarieren sie die Landschaften im Text bewußt als *Capricci*, um auf die genannte Dimension künstlerischer Produktionsverfahren aufmerksam zu machen. So gattungsmäßig zugeordnet wird niemand den Graphiken zusätzliche Sinnstiftung abverlangen. Auf diese Absicherung kann offenbar das 17. Jahrhundert noch nicht verzichten.

Im 18. Jahrhundert braucht es noch ein Ingrediens, um die ›reine‹ Landschaft selbstgültig zu machen, um sie zu einem bloß noch ästhetischen Gegenstand werden zu lassen: Der Anteil des Betrachters, seine Beteiligung an der Sinnstiftung, seine Projektionsleistung muß ostentativ eingefordert werden. Dazu bedarf es wirkungs- und wahrnehmungsästhetischer Erkenntnisse, wie sie vor allem in der Tradition von John Locke in England im 18. Jahrhundert ausgeprägt wurden. Wieder ist es kein Wunder, daß die Gattung Landschaft in ihrer potentiellen Ungegenständlichkeit, ihrer tendenziellen funktionalen Freiheit, aber auch ihrer Nähe zum Ornamentalen – was nichts anderes heißt, als daß es sich bei ihr primär um Bildflächengestaltung handelt – vorzugsweise zum Gegenstand wahrnehmungsästhetischer Experimente wird.

Das experimentelle Ausloten ihrer Wirkungsmöglichkeiten soll nur an einem Beispiel vorgeführt werden, das von größtem Einfluß auf die Entwicklung englischer Landschaftskunst im späteren 18. und im frühen 19. Jahrhundert gewesen ist. Weil es zuletzt vielfältige Behandlung erfahren hat, sollen die Konsequenzen

22. Kat. Ausst. *Das Capriccio als Kunstprinzip*, a.a.O., S. 362f.; Howard Daniel (Hg.), *Callot's Etchings*, New York 1974, Nr. 275: *Misères* Nr. 11 *Die Hängung* (L. 1349) vgl. mit Bagni, *Il Guercino e il falsario*, a.a.O., Kat. Nr. 29: Guercino, *Landschaft mit Hängung von Bauern*, lavierte Federzeichnung, Paris, École des Beaux Arts, und Daniel, *Callot's Etchings*, a.a.O., Nr. 271: *Misères* Nr. 7 *Plünderung und Brandschatzung eines Dorfes* (L. 1345), vgl. mit Bagni, *Il Guercino e il falsario*, a.a.O., Nr. 28: Guercino, *Landschaft mit brennendem Gebäude im Vordergrund und Soldatengruppen, die eine Stadt belagern im Hintergrund*, kolorierte Federzeichnung, London, British Museum.



Abb. 9: Guercino, *Landschaft mit Hängung von Bauern*, Feder laviert, 15,5 x 27,0 cm, École des Beaux-Arts, Paris



Abb. 10: Jacques Callot, *Die Hängung*, Blatt 11 der »Les Grandes Misères de la Guerre«, 1633, Radierung, 7,2 x 18,3 cm.

dieses Erprobungsverfahrens, das die Wirksamkeit abstrakter Formen, die nur schwach Figur evozieren, getestet, nur in geraffter Form verdeutlicht werden. Alexander Cozens' *blot*-Verfahren wurde in den 1750er Jahren entwickelt, in einen Text geronnen ist es erst 1785/86 in seinem Traktat *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*.<sup>23</sup> Der Titel ist schon bezeichnend genug: Der Erfindungskraft soll aufgeholfen werden, und erfunden

23. Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens, The Poetry of Landscape*, New Haven, London 1986; Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la «Nouvelle méthode» d'Alexander Cozens*, Epinal 1990; Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 335–354; Isabelle von Marschall, *Zwischen Skizze und Gemälde. John Robert Cozens (1752–1797) und das englische Landschaftsaquarell* (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 83), München 2005.

werden sollen nicht etwa einfach Landschaften, sondern Grundtypen von Landschaften, und zwar mit Hilfe zeichnerischer Verfahren, die diese Grundtypen kompositionell hervorbringen. Um ein Testverfahren handelt es sich insofern, als Cozens zu Beginn seines Traktats fordert, den Geist mit einer ungefähren Vorstellung von Landschaft zu füllen und dann den Tintenpinsel in nur halb bewußter Form über das Papier gleiten zu lassen, um die Fläche in einer von der momentanen Erfahrung und Gestimmtheit gelenkten Form zu strukturieren, ohne dabei auf Gegenständliches zu zielen. Das Ergebnis sind sogenannte *blots*, Kleckse oder Flecken, Begriffe, die sich auf Flächenwirkung beziehen, aber doch das Potential in sich tragen, aufgrund ihrer eher zufälligen Formkorrespondenz Assoziationen zu Landschaftlichem zuzulassen. Grundwesenheiten optischer Erfahrungen werden genutzt. Je nachdem, ob die *blots* kleinteilig oder großflächig strukturiert sind, ob sie die Fläche weniger oder stärker bedecken, werden wir auf die ungegenständliche Strukturierung eine nahtlos geschlossene, verstellte oder eine offene, weil sich erstreckende Landschaft projizieren können (Abb. 11 und 12). Kein Wunder, daß exakt gleichzeitig und unabhängig von Cozens Hagedorn diese beiden Landschaftstypen propagiert und nicht mehr in erster Linie von heroischer und pastoraler Landschaft spricht: Auch er ist auf den Wahrnehmungs- und Erfahrungseffekt von Landschaft aus.<sup>24</sup> Cozens generiert Landschaft als Erfahrung im Prozeß der Flächenstrukturierung. Für sich, schreibt er, sind die *blots* »rude and unmeaning«, grob und ungegenständlich, doch können sie im Zusammenhang Projektionsbedürfnisse evozieren.<sup>25</sup> Selbst wenn sich die *blots* in ihrer forcierten Ungegenständlichkeit gegen die Projektion sträuben mögen, letztlich lassen sie Assoziationen von Landschaft zu, im Lockeschen Sinne aus unserer Erinnerung, wie verschwommen auch immer, gespeist. Oder anders ausgedrückt: gerade das Verschwommene der Erinnerung ermöglicht die assoziative Konkretion.

Diese Vorgänge loten in der Folge etwa die schottischen Assoziationsästhetiker aus; sie entwickeln Vorstellungen unserer Bildproduktions- bzw. -generierungsprozesse. Dem Cozensschen Verfahren der Landschaftserfindung ist eine Reihe von Künstlern bei ihrer praktischen Bildproduktion gefolgt. Zuerst offenbar Joseph Wright of Derby, dann Alexander Cozens' Sohn John Robert Cozens, in ungemein differenzierten Aquarellen.<sup>26</sup> Allerdings hat letzterer die Prinzipien seines Vaters auf wirkliche Veduten zur Anwendung gebracht. Die formale Vorgabe der gegebenen Verhältnisse wird durchaus beibehalten, doch die farbige Gestaltung verdankt sich dem von seinem Vater ausgeloteten Assoziationspotential der Hell-Dunkel-Werte. Auf diese Weise ist John Robert Cozens zum eigentlichen

24. Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, phil. Diss. Bonn 1989; zur gesperrten und offenen Landschaft: Busch, *Landschaftsmalerei*, a.a.O., S. 181–184.

25. Adolf Paul Oppé, *Alexander and John Robert Cozens*, London 1952, S. 169 (= New Method, S. 7).

26. Sloan, *Alexander and John Robert Cozens*, a.a.O., S. 83 (zu Wright mit Abb. 97–100), S. 88–166 (J. R. Cozens); Judy Egerton, *Wright of Derby*, Tate Gallery, London 1990, Kat. Nr. 74 und 75.

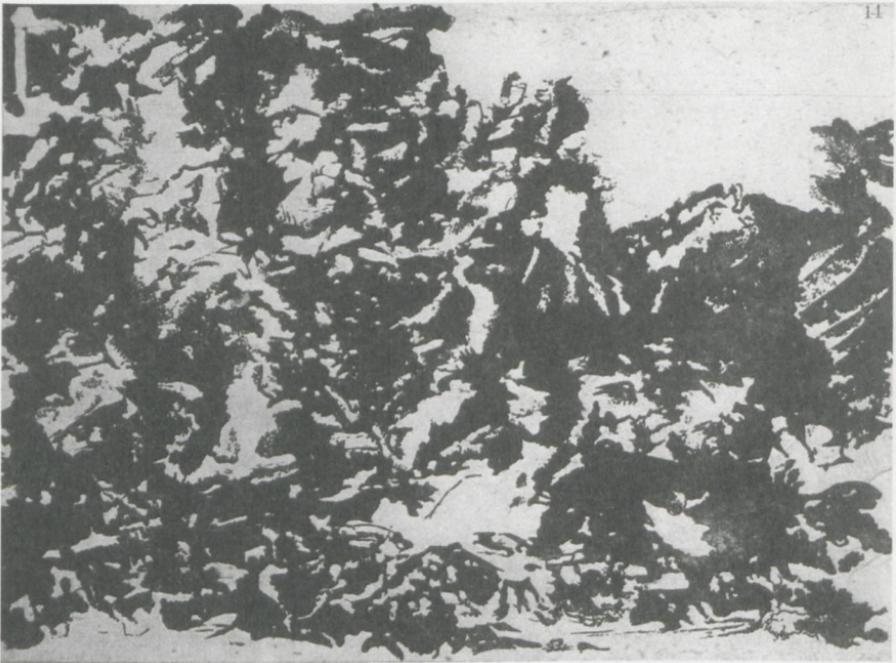


Abb. 11: Alexander Cozens, *Blot Nr. 14* aus »A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape«, London 1784/85, Aquatinta, 24,0 x 31,5 cm.



Abb. 12: Alexander Cozens, *Blot Nr. 9* aus »A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape«, London 1784/85, Aquatinta, 24,0 x 31,5 cm.



Abb. 13: John Robert Cozens, *Ansicht des Ätna*, Aquarell, 28,5 x 52,8 cm, British Museum, London.

Begründer der englischen Aquarelltradition geworden (Abb. 13). Thomas Girtin, vor allem aber Turner und Constable haben nach ihm studiert, Constable hat auch detailliert die Überlegungen und praktischen Anweisungen von Alexander Cozens zum Landschaftserfinden zur Kenntnis genommen.<sup>27</sup> Ohne diese Tradition ist ein immer noch verblüffendes Unternehmen am Ende von Constables Leben, seine rein malerischen farbigen Ölskizzen in Mezzotinto-Graphiken umgesetzt zu sehen, nicht zu verstehen.

Eine erste Auflage dieser von David Lucas in langwieriger und schwieriger Abstimmung mit Constable gefertigten Reproduktionen erschien 1830, eine zweite mit erweitertem Titel, einer im weiteren Sinne theoretischen Einleitung und einer Reihe von manchmal ausführlichen Kommentaren zu einzelnen Blättern kam 1833 heraus.<sup>28</sup> Sie scheint Constables Grundüberzeugungen als ein Lebensresümee auf den Punkt zu bringen, zumal er im selben Jahr vor der *Hampstead Literary and Scientific Society* seine *Lecture* über Landschaftsmalerei vorgetragen hat.<sup>29</sup> Der erweiterte Titel der Graphikserie lautet: »*Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery, principally intended to mark the Phenomena of the Chiar'oscuro of Nature*«. In der Tat geht es um die Hell-Dunkel-Erfahrung in

27. Greg Smith, *Thomas Girtin: The Art of Watercolour*, Tate Gallery, London 2002, bes. Kat. Nr. 27–29, 56, 97–100, 109, S. 123, 144; zu Constable und Cozens: Werner Busch, »Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit«, in: Kat. Ausst., *Goethe und die Kunst*, hg. von Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar – Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern-Ruit 1994, S. 520–525 und Kat. Nr. 358–363, Constables Kopien nach Cozens: Kat. Nr. 362.

28. Andrew Wilton, *Constable's »English Landscape Scenery«* (British Museum Prints and Drawings Series), London 1979; Werner Busch, »Turner und Constable als künstlerische Antipoden«, in: Richard Hoppe-Sailer, Claus Volkenandt, Gundolf Winter (Hg.), *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*. Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag, Berlin 2005, S. 183–202.

29. R. B. Beckett, *John Constable's Discourses*, Ipswich 1970.

der Natur und ihre Übersetzung in Kunst. Auf den ersten Blick verblüffend erscheint es, daß Constable weitgehend auf die Wiedergabe seiner großen Bilder, der sogenannten *six-footers* verzichtet, zudem berühmte Highlights der englischen Landschaft bewußt ausspart. Obwohl er z.B., schon aufgrund persönlicher Beziehungen zu dem dortigen Bischof und vor allem dessen Sohn, Salisbury Cathedral verschiedentlich in großen anspruchsvollen Bildern gemalt hat und auch von Lucas einen Mezzotintostich danach in besonders dramatischer Form mit doppeltem Regenbogen ausführen ließ, hat er dieses Blatt aus der Serie ausgeschieden, es wurde erst nach Constables Tod publiziert.<sup>31</sup> Das Motiv als solches hätte von der Darstellungsweise des Motivs bzw. der Erscheinung des Gegenstandes in dramatischem Licht abgelenkt. Constable wollte unauffällige Motive, Motive, an denen zwar sein Herz hing, weil sie auf diese oder jene Weise eng mit seinem Leben verflochten waren, die aber, wie er ausdrücklich bemerkt, für andere ohne eigentliches Interesse waren (Abb. 14).<sup>32</sup> Wahrnehmen sollten sie neben dem *Chiar'oscuro of Nature* die Intensität seiner Aneignung, die Ausdrucksqualität des Dargestellten. Er begriff das *Chairoscuro* »as a medium of expression«,<sup>33</sup> dies zum Vorschein zu bringen, schien ihm nur möglich durch eine gänzliche Vertrautheit mit dem Gegenstand über eine lange Zeit hinweg, die ihm den Gegenstand, wie nichtig auch immer, in allen Erscheinungsfacetten geradezu inkorporiert hat.

Um der eigenen Gestimmtheit im Werkprozeß gerecht werden zu können, hatte Constable nicht nur die Cozensschen Ausdrucksstiftungsverfahren studiert, sondern auch naturwissenschaftliche Studien, vor allem zur Meteorologie betrieben. Kunst schien ihm durchaus eine Naturwissenschaft zu sein, die Bilder waren die zugehörigen Experimente.<sup>34</sup> Die über einhundert Wolkenölstudien, die Constable 1821/22 in Hampstead Heath betrieben hat, sollten ihm die Wolkensprache so in Fleisch und Blut übergehen lassen, daß er frei, allein seinem jeweiligen *mood* folgend, darüber verfügen konnte.<sup>35</sup> Die Umsetzungen aus der farbigen Ölskizze im kleinen Format in die tonale Mezzotintographik konnte Constable verstehen als eine Rückführung auf die Grundprinzipien von Natur und Kunst, eben auf das Hell-Dunkel. Das Mezzotinto war ideal dafür geeignet. Mezzotinto arbeitet als einzige graphische Technik vom Dunklen zum Hellen, die aufgerauhte Platte wird durch graduelles Abschaben in feinsten Abstufungen heller, bis zur vollständigen

30. Wilton, *Constable's »English Landscape Scenery*, a.a.O., S.21: Abb. der Titelseite der Ausgabe von 1833.

31. Ebd., Pl. 41.

32. Im Text zum Frontispiz, das sein Elternhaus zeigt: Wilton, *Constable's »English Landscape Scenery*, a.a.O., S. 26; Werner Busch, »Paradise Lost – Paradise Regained? John Constables Heimatgefühle und sein Wolkenstudium«, in: Kat. Ausst. *Gärten. Ordnung, Inspiration, Glück*, hg. von Sabine Schulze, Städel Museum Frankfurt a. M., Ostfildern 2006, S. 100–113, bes. S. 109–111.

33. In der faksimilierten Einleitung zur Ausgabe von 1833: Wilton, *Constable's »English Landscape Scenery*, a.a.O., S. 24.

34. Beckett, *John Constable's Discourses*, a.a.O., S. 69.

35. John E. Thornes, *John Constable's Skies*, Birmingham 1999; Frederic Bancroft (Hg.), *Constable's Skies*, Salander-O'Reilly Galleries, New York 2004.



Abb. 14: David Lucas nach John Constable, *Frontispiece - East Bergholt, Suffolk (House and Grounds of the late Golding Constable, Esq.)* zu »English Landscape Scenery«, 1831, Mezzotinto, 13,8 x 18,5 cm.

Glättung, die Weiß hervorbringt. Die Dinge tauchen schrittweise aus dem Dunkel auf, es wird Licht, durchaus zu verstehen als Schöpfungsanalogie. Das Mezzotinto liefert den umgekehrten Effekt zur Lasurtechnik der Malerei, bei der die Verwendung der Lasuren das Bild schrittweise ins Dunkel taucht. Wenn das Mezzotintoverfahren enthüllt, dann verhüllt die Lasurtechnik. Beide Verfahren sind extrem abhängig von der jeweiligen Gestimmtheit des Künstlers. Nicht Ideen, Gedanken werden zum Ausdruck gebracht, sondern Gefühle, die ein völlig souveränes Verfügen über den Gegenstand voraussetzen.<sup>36</sup>

Ein einziges Beispiel: die Darstellung von *Old Sarum* (Abb. 15), einem historisch zwar höchst bedeutsamen Ort, der jedoch in der Gegenwart seine Bedeutung vollständig verloren hat.<sup>37</sup> Melancholische Gedanken über die Vergänglichkeit aller irdischen Größe konnten sich anschließen, doch wichtiger noch ist die Vorstellung, daß die Natur sich den Ort zurückgenommen hat. Ihre Großartigkeit führt Constable vor, dramatische Wolkengebilde türmen sich über dem flachen Hügel der längst zugewachsenen ehemaligen mittelalterlichen Reichshauptstadt, dem vergangenen politischen und kirchlichen Zentrum des Reiches, nichts ist geblie-

36. Werner Busch, »Helldunkel als Seherfahrung. Zur Differenzierung des Sehens im 18. Jahrhundert«, in: Frank Büttner, Markus Friedrich, Karin Leonard, Gabriele Wimböck (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung*, München 2007 (im Druck).

37. Wilton, *Constable's »English Landscape Scenery«*, a.a.O., Pl. 10, Constables Text zu *Old Sarum*: S. 44.



Abb. 15: David Lucas nach John Constable, *Old Sarum*, aus: *English Landscape Scenery*, 1830, Mezzotinto, 13,6 x 20,8 cm.



Abb. 16: David Lucas nach John Constable, *Old Sarum*, 2. Fassung, aus: *English Landscape Scenery*, 1832, Mezzotinto, 14,9 x 22,3 cm.

ben. Hirten weiden ihre Schafherde auf den Wiesen vor dem Plateau, das keine in irgendeiner Hinsicht identifizierbare Gestalt mehr besitzt. Es herrschen das *Chiaroscuro* der Natur und dasjenige des Künstlers. Um das Drama und die Düsternis noch zu steigern und an die Stelle des gegenständlich Bedeutsamen zu setzen, hat Constable Lucas veranlaßt, für die zweite Ausgabe von 1833 die *Old-Sarum*-Darstellung noch einmal zu wiederholen (Abb. 16).<sup>38</sup> Nicht ein Auftauchen aus dem Dunkel der Geschichte wird vorgeführt, sondern die Herrschaft der Elemente, der Natur, denen der Mensch sich nur staunend und verehrungsvoll nähern kann. Constable vergegenwärtigt das Gegenwärtige, d.h. den Erfahrungsmoment. Nur er ist anzueignen in seinen momentanen Erscheinungsqualitäten, der Erscheinungsmoment wird verewigt, kein Vorher und kein Nachher existieren. Constable selbst drückt das in seiner Einleitung so aus:

»In some of these subjects of Landscape an attempt has been made to arrest the more abrupt and transient appearances of the Chiar'oscuro in Nature; to shew its effect in the most striking manner, to give to one brief moment caught from fleeting time, a lasting and sober existence, and to render permanent many of those splendid but evanescent Exhibitions, which are ever occurring in the endless varieties of Nature, in her external changes.«<sup>39</sup>

Die Natur offeriert immer wieder neu flüchtige Bilder, der Künstler gibt ihnen Permanenz – für Constable das einzige, was er tun kann. Damit ist eine absolute Grenze der Naturaneignungsgeschichte markiert, danach kann Landschaft sich nur noch in die Abstraktion entgrenzen.

---

38. Ebd., Pl. 23

39. Ebd., S. 24.