

***LIBER VERITATIS, LIBER STUDIORUM, LIBER NATURAE*
UND ENGLISH LANDSCAPE SCENERY
Titel, Frontispiz und Graphische Technik**

Werner Busch

Claude Lorrains sog. *Liber Veritatis* enthält 195 eigenhändige Zeichnungen Claudes nach seinen Gemälden.¹ Es befindet sich heute in aufgelöstem Zustand im British Museum in London. Es handelte sich ursprünglich um ein gebundenes Skizzenbuch mit Lagen von jeweils vier weißen und vier blauen Seiten, Claude scheint es 1635 begonnen zu haben. 1637 nimmt es systematischen Charakter an; von da an bis zu seinem Tode 1682 dokumentiert es so gut wie alle von Claude gefertigten Gemälde. Es sollte Claude vor Fälschungen schützen, insofern ist es zumeist in den Details genau, wenn auch Format und Proportionalität nicht unbedingt dem jeweiligen Originalgemälde entsprechen. Insbesondere in Claudes späterer Phase dürfte der *Liber* auch als Motivvorrat, als Repertoire, gedient haben, zugleich ist er eine Art „Catalogue raisonné“. Die vorwaltende Technik ist Federzeichnung mit Lavierung, gelegentlich mit weißen Höhungen, selten mit geringfügigen weiteren Farbangaben. Eine schwach andeutende Vorzeichnung der Federzeichnung kann in schwarzer Kreide angelegt sein. Zumeist hat die Federzeichnung einen deutlichen Branton, die Lavierung ist grauer abgetönt. Als Tinte verwendet Claude Bister, dessen Branton unterschiedlich ausfällt und der so auch unterschiedlich tonal einsetzbar ist. Der Nachteil von Bister ist, daß er „frißt“, man darf ihn nicht zu dick auftragen. Der Titel des Bandes geht offensichtlich auf Claude selbst zurück. Baldinucci, der den Band noch bei Claude selbst gesehen hat, überliefert seine doppelte Benennung: *Libro d'Invenzioni* und *Libro di Verità* und auch seine Funktion, vor Fälschung schützen zu sollen.²

Der Band hat eine bewegte Geschichte: Verblieb er zuerst in Claudes Familie in alter Funktion, dann in römischem Besitz, so war er 1718/19 in Paris, um dann um 1720 in die Sammlung des zweiten Duke of Devonshire überzugehen. Wohl erst hier wurde er auseinandergenommen und albumartig wieder aufbereitet, dabei wurden die Seiten leicht beschnitten. Da sie jedoch mehrfach durchnummeriert sind, stellt der Nachvollzug der

¹ Michael Kitson, *Claude Lorrain: Liber Veritatis* (London 1978).

² *Ebd.*, S. 20.

alten Ordnung kein Problem dar. Da die Blätter in chronologischer Abfolge zumeist datiert sind, zudem auf der Rückseite nicht selten der Käufer vermerkt ist, läßt sich Claudes *Oeuvre* besonders gut erschließen. Mit eingebunden wurde das gezeichnete Porträt Claude Lorrains (Abb. 1), bei dem unklar ist, ob es eigenhändig ist, auf Claude selbst zurückgeht oder wie genau es mit Sandrarts Zeichnung zusammenhängt, die als Vorlage für Claudes gestochenes Porträt in Sandrarts *Teutscher Academie* von 1675 gedient hat. Da jedoch die Zeichnung auf graues Papier montiert ist, das auch die Rahmung für die Devonshire-Albumfassung abgegeben hat, ist der um die Zeichnung entworfene hochovale illusionistische schattenwerfende Rahmen ein Produkt des 18. Jahrhunderts. Das Porträt dient als Frontispiz.³

1774 wurde das Album erneut auseinandergenommen, allerdings wurden die Blätter nicht von ihrer grauen Montierung gelöst. Der Grund: Die Zeichnungen dienten Blatt für Blatt der druckgraphischen Reproduktion durch Richard Earlom.⁴ Er radierte die Umrisse der Vorlagen und sorgte durch die Verwendung von Mezzotinto für die Wiedergabe der Lavierung, er wählte ausdrücklich einen braunen Sepiaton für seine Drucke (Abb. 2). Die Blätter sind unterschiedlich zwischen 1774 und 1777 datiert. Durch Ergänzungen in der Devonshire-Sammlung belief sich die Zahl der Claude-Zeichnungen inzwischen auf genau zweihundert. Diese gab Earlom ab 1774 in zwei Bänden zu je einhundert Blatt heraus. Erst in dieser Form bekamen Claudes Zeichnungen den latinisierten Titel *Liber Veritatis*. Verleger war John Boydell, der später, um den Standard der nationalen Historienkunst zu heben, die *Shakespeare Gallery* ins Leben rief und die Nachstiche publizierte, was seinen spektakulären Bankrott während der napoleonischen Kontinentalsperre nicht verhindern konnte. Richard Earloms Nachstiche waren ein Erfolg, weit verbreitet und dienten Künstlern in der Folgezeit als Vorlage, vor allem bei der Herausgabe druckgraphischer Serien, ja, Claude Lorrain wurde in dieser Form am breitesten rezipiert. In der Forschung sind Earloms Blätter kritisiert worden – als nicht sehr präzise, aber auch als zu düster durch die Verwendung des Mezzotinto. Dabei hat man übersehen, daß Earlom 1819 einen dritten Band mit Reproduktionen nach Claudes Zeichnungen herausgegeben hat mit noch einmal hundert Blättern, die zuvor zwischen 1802 und 1817 in Einzellieferungen erschienen waren.

³Auch als Frontispiz *ebd.*

⁴J. E. Wessley, *Richard Earlom: Verzeichnis seiner Radierungen und Schabkunstblätter* (Hamburg 1886), S. 58-82, Nr. 149-448 *Liber Veritatis*.

Man hat diese Publikation *Liber Veritatis*, Bd. 3, genannt, obwohl sie mit Claudes *Liber* nichts zu tun haben, sondern Claude-Zeichnungen der verschiedensten Provenienzen aus englischem Privatbesitz wiedergeben. Und diese Nachstiche geben die Lavierung, also den Flächenton, nicht nur in Mezzotinto wieder, sondern auch in Aquatinta – ganz offensichtlich, um feiner differenzieren zu können.⁵

Es gilt dreierlei festzuhalten: 1. Bei Richard Earloms Wiedergabe des Claudeschen *Liber* handelt es sich um druckgraphische Reproduktionen nach Handzeichnungen – was keineswegs selbstverständlich ist. 2. Zur Faksimilierung der Lavierung wählt Earlom Mezzotinto und Aquatinta, gedruckt wird das jeweilige Blatt in differenzierten Abstufungen des rötlich-braunen Sepiatons. 3. Daß gerade die Werke Claude Lorrains zur Wiedergabe für ein derartig aufwendiges Werk gewählt wurden, hat vor allem einen Grund: Claude galt nicht nur als der bedeutendste Landschaftsmaler der europäischen Hochkunsttradition, sondern vor allem als derjenige Künstler, dem es in erster Linie auf die überzeugende Wiedergabe des Atmosphärischen ankam, hinter dem das gewählte Thema im Grunde genommen zurücktrat. Und Atmosphärisches wurde in der Malerei vor allem durch die Verwendung feinsten Lasuren erreicht, ihr Äquivalent in der Zeichnung war für Claude die Lavierung, die er aufs höchste zu differenzieren wußte: Zarte Abstufungen und Übergänge von vorne nach hinten ließen die Luftperspektive überzeugend erscheinen. Die druckgraphische Wiedergabe nun wiederum suchte durch die Verwendung von Mezzotinto und Aquatinta ebenfalls dafür ein Äquivalent.

Mezzotinto ist die englische Technik schlechthin, selbst wenn sie bereits im 17. Jahrhundert in Deutschland erfunden wurde, ihre tonale wie technische Verfeinerung fand sie im englischen 18. Jahrhundert.⁶ Mezzotinto ist ein trockenes, also kein Ätzverfahren. Eine Kupferplatte wird aufgeraut – würde man sie einschwärzen und drucken, so ergäbe sich ein samtener, gerasterter Schwarzton für die gesamte Fläche. Durch unterschiedlich starkes Glätten der Platte sorgt der Stecher für Aufhellungen, tonale Differenzierung ist das Resultat, je mehr geglättet ist, desto weniger Farbe bleibt haften. Das Mezzotintoverfahren arbeitet also vom Dunklen zum Hellen, ist besonders geeignet für die Wiedergabe von Gemälden, die

⁵ Gilian Forrester, *Turner's "Drawing Book": The Liber Studiorum, Tate Gallery* (London 1996), S. 17.

⁶ Carol Wax, *Mezzotinto: History and Technique* (London 1990).

malerisch angelegt sind und von starken Licht-Schatten-Kontrasten leben. Rembrandt ist ein idealer Kandidat für die Wiedergabe seiner Gemälde in dieser Technik. Aber auch die gesamte Porträtmalerei des englischen 18. Jahrhunderts mit Sir Joshua Reynolds im Zentrum hat sich zur Verbreitung der eigenen Bilderfindungen dieser Technik bemächtigt. Eine Fülle von Profistechern stand den Porträtmalern zu Diensten: James McArdeil, Edward Fisher, James Watson, William Pether, Valentine Green, George Kealing (Abb. 3), John Dixon, John Raphael Smith oder eben auch Richard Earlom.⁷ Seltener wurde Mezzotinto mit anderen graphischen Techniken wie der Radierung gemischt – für die Gemäldewiedergabe reichte die reine Tonalität, die umreißende Linie war weitgehend verzichtbar. Das, was in der Landschaftsmalerei die Abnahme der tonalen Stärke als Äquivalent für schrittweises atmosphärisches Verschwimmen von vorne nach hinten bewirkt, dient in der Porträtmalerei der differenzierten Wiedergabe unterschiedlicher Farben und vor allem unterschiedlicher Stofflichkeit.

Die Tonstärke und Tonstruktur unterschiedlicher Farben und Stofflichkeiten mußte mit der Variation eines Grundtons erreicht werden. Das setzt nicht nur ein hohes technisches Vermögen voraus, sondern vor allem ein hochdifferenziertes Sehvermögen auf seiten des Künstlers wie auf seiten des Rezipienten, das vor dem 18. Jahrhundert schlicht nicht gegeben war. Man kann die These äußern, daß die naturwissenschaftlich-technischen Errungenschaften die Voraussetzung für ein größeres Differenzierungsvermögen in Darstellung und Rezeption abgegeben haben, aber auch umgekehrt, daß das Bedürfnis nach größerem Differenzierungsvermögen naturwissenschaftlich-technische Erfindungen erst hervorgetrieben hat. Newtons *Opticks* mit den Experimenten der Camera obscura, in der mit Hilfe des Prismas die Farbzerlegung erfolgte, vor allem aber die Popularisierung entsprechender Beobachtungen durch reisende Scholaren, die mit großem Equipment unterwegs waren – einer Luftpumpe, einem Tischplanetarium, einer Camera obscura, einem Fernrohr, einer Elektrisiermaschine –, sorgten für verfeinerte Wahrnehmung.⁸

Um es mit einem Beispiel zu sagen: Wenn ich auf der milchigen

⁷ Zuletzt: Aukt. Kat. *English Mezzotints from the Lennox-Boyd Collection*, C. G. Boerner (= Neue Lagerliste 117, Kleve 2002).

⁸ Werner Busch, „Materie und Geist: Die Rolle der Kunst bei der Popularisierung des Newtonschen Weltbildes“, in: Kat. Ausst. *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. (München 1994), S. 401-18.

Glasplatte der Camera obscura aufgrund der Linsenbündelung des Lichts verstärkte Lichtkonzentration an Gegenständen wahrnehme, wozu mir nicht nur die Lichtbündelung durch die Linse selbst, sondern auch die Wahrnehmung dieses Phänomens auf der Fläche – und nicht im Raum – verholten hat, dann bin ich anschließend auch in der Lage, das abgeschwächte Phänomen in der Natur wahrzunehmen, vor allem seine Umsetzung in der Darstellung als besondere Form der Verlebendigung einzusetzen.⁹ Oder: wenn selbst Rubens, der Maler zahlreicher Landschaften mit Regenbogen, trotz seiner Freundschaft mit dem Farbtheoretiker Aguilonius nicht in der Lage ist, die Abfolge der Farben des Regenbogens richtig wiederzugeben,¹⁰ dann ist es wohl nötig, daß man sie in ihrer richtigen Folge in Newtons Experiment erst einmal gesehen und beschrieben gefunden hat, vor allem auch ihre Ursache sich vorzustellen in der Lage ist. Wir sehen nur, was wir wissen.

Nun hat das differenzierte Sehen von Tonalität seine Vorgeschichte. Man könnte sie über die Geschichte der graphischen Techniken einholen. Ich muß gestehen, daß ich sie nicht erkannt habe, bevor ich nicht den Appendix zum zweiten Band von Charles Rogers, *Prints in Imitation of Drawings*, zwei Bände, London 1778, gelesen hatte.¹¹ Rogers Sammlung nach Zeichnungen aus englischem Besitz, u. a. nach Guercino (Abb. 4 und 5) und van Dyck, ist die wohl bedeutendste Publikation mit Reproduktionen nach Handzeichnungen. Perfekt und mit den unterschiedlichsten graphischen Techniken, häufig auch in gemischter Anwendung, werden laivierte Federzeichnungen, Kreide- oder Tuschzeichnungen faksimiliert. Neben Mezzotinto dominiert bei dem Hauptstecher William Wynne Ryland die Crayonmanier – ein Verfahren, von Ryland um 1760 aus Frankreich importiert, das in der Lage ist, den körnigen, etwas breiteren Strich der

⁹ Werner Busch, „Die Wahrheit des Capriccio – die Lüge der Vedute“, in: Kat. Ausst. *Das Capriccio als Kunstprinzip*, hg. von Ekkehard Mai, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Zürich, Kunsthaus; Wien, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach (Mailand 1996), S. 95-101.

¹⁰ Charles Parkhurst, „Aguilonius' Optics and Rubens' Color“, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 12 (1961), S. 35-49; Michael Jaffé, „Rubens and Optics: Some Fresh Evidence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), S. 362-6; Julius Held, „Rubens and Aguilonius: New Points of Contact“, in: *The Art Bulletin*, 61 (1979), S. 257-64; Christopher Brown, *Rubens's Landscapes*, National Gallery (London 1996).

¹¹ Charles Rogers, *A Collection of Prints in Imitation of Drawings. To which are annexed Lives of their Authors with explanatory and critical Notes*, 2 Bde. (London 1778); Bd. 2, Appendix, S. 229-46.

Kreidezeichnung zu imitieren, sei es in Schwarz oder in Röteln. In England herrschte geradezu eine Manie, was die Beliebtheit des weichen Röteltens anging. Crayonmanier war die eine Möglichkeit, die Stipple- oder Punktiermanier die andere. Beide wurden perfekt von Francesco Bartolozzi beherrscht, und mit Vorliebe hat dieser Künstler die sentimentalischen Szenen von Angelika Kauffmann in dieser Form wiedergegeben, sie fügten sich perfekt der englischen Wanddekormationsmode mit ihrer Orientierung an Pompejanischer Wandmalerei ein.¹²

Zum selben Zeitpunkt – erst zögerlich, hatte man doch die Mezzotintotechnik – wurde eine neu erfundene Technik aus Frankreich importiert: die Aquatintamanier. Sie war gut mit der Radierung zu kombinieren, denn beides sind Ätzverfahren. Das Aquatintakorn ist aufgrund des federleichten, auf die Druckplatte geschmolzenen Staubs, etwa Kolophoniums, feiner als das Raster des Mezzotinto. Allerdings nutzt die Platte auch schnell ab. In Frankreich vor allem, dann aber auch in England, nutzte man die Crayonmanier in Kombination mit Schabkunst (Mezzotinto) oder Aquatinta auch zum Mehrfarbendruck, indem man unterschiedlich eingefärbte Farbplatten nacheinander druckte.

Parallel zu diesen Entwicklungen, um auch das noch zu erwähnen, wurde auch das Zeichnen mit Sepiatusche verfeinert. Prof. Seydelmann an der Dresdner Akademie, der sich nach langem Italienaufenthalt darauf spezialisiert hatte, besonders nach italienischen Künstlern, vor allem Raffael zu reproduzieren, entwickelte zugleich hochdifferenzierte Sepiatonmischungen.¹³ Bis zu dreizehn Abstufungen des einen Grundtons der braunen Sepiatusche vertrieb er, die Dresdner Tradition der Sepiazeichner von Zingg bis Caspar David Friedrich sollte es ihm danken. Nach Auskunft von Physiologen ist das menschliche Auge in der Lage, bis zu fünfzehn Tonstufen eines Grundtons zu unterscheiden. Erfindungen wie das Farbklau-

¹² David Alexander, „The whole world is angelicamade‘: Angelika Kauffmann und der Markt für Druckgraphik im 18. Jahrhundert“, in: Kat. Ausst. *Angelika Kauffmann*, hg. von Bettina Baumgärtel, Kunstmuseum Düsseldorf; Haus der Kunst München; Bündner Kunstmuseum Chur (Ostfildern-Ruit 1998), S. 73-8.

¹³ Helmut Börsch-Supan & Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* (München 1974), S. 22; Colin J. Bailey, „Caspar David Friedrich: Eine Einführung in Leben und Werk“, in: Colin J. Bailey & Kasper Monrad, *Caspar David Friedrich und Dänemark* (Kopenhagen 1991), S. 126 f. Es müßte dringend technikgeschichtlich über die Rolle Jakob Crescentius Seydelmanns in der Entwicklung der Sepia-Technik gearbeitet werden.

vier, das Farb- und Musikton in Relation setzte, können deutlich machen, in welchem Umfang Differenzierung, Vergleich, Grenzauslotung der Verfeinerung der Sinne dienen. Kunstkritik, Ästhetik und Kunstgeschichte als Disziplinen sind das Resultat dieses Prozesses.

Ryland, im zweiten Band seiner *Prints in Imitation of Drawings*, lieferte einerseits eine Geschichte der Handzeichnungssammlungen, andererseits eine Geschichte der Reproduktionsgraphik und eingeschrieben in diese Geschichte ist als Kernstück eine Geschichte des Clairobscur-Holzschnittes. Das mag auf den ersten Blick wunder nehmen, denkt man an seine eigenen hochdifferenzierten Reproduktionsverfahren, doch dann wird deutlich, daß in der Tat der Clairobscur-Holzschnitt die entscheidende Vorstufe für Mezzotinto oder Aquatinta bildet. Denn zuvor war allein der Clairobscur-Holzschnitt in der Lage, Flächenton zu drucken. Rogers kennt durchaus die Frühgeschichte des Mediums: Ugo da Carpi's Holzschnitte nach Hell-Dunkel-Zeichnungen von Raffael. Er weiß, daß er mit zwei Holzblöcken gedruckt hat, den ersten für die Umrisse und die dunkelsten Schatten, der zweite für die Halbtöne. Die Partien, die vollständig weggeschnitten waren, blieben schlicht frei. Sie waren das Äquivalent für die Weißhöhung. Doch Ugo habe auch schon mit drei Blöcken gedruckt, dunkel, mittelstark, schwach – von vorne nach hinten. Ugo da Carpi machte aus seinem Verfahren ein Geheimnis; erst Parmigianino, nach dessen Zeichnungen Ugo ebenfalls geschnitten hat, war in der Lage, das Verfahren weiter zu vermitteln. In der Folge druckte man im 16. Jahrhundert mit bis zu vier Blöcken. Rogers kennt die Clairobscur-Holzschnitte nach Rubens und manches mehr, wie den Dreifarbendruck von Le Blon nach Gemälden.¹⁴

In Venedig griff in den 1720er Jahren Antonio Maria Zanetti d. Ä. das Verfahren wieder auf, das in Vergessenheit geraten war, er schnitt erneut nach den Zeichnungen von Parmigianino und druckte gelegentlich wieder mit vier Blöcken.¹⁵ Es wurde weiter experimentiert, es wurden Radierung und Clairobscur-Holzschnitt gemischt, vor allem aber druckte der Engländer John Baptist Jackson in Venedig nach dortigen Hauptwerken

¹⁴ Rogers, (Anm. 11), bes. S. 238-9 (Ugo da Carpi), 242 (Rubens, Le Blon).

¹⁵ *Ebd.*, S. 240, Anm. 6, 243; Kat. Ausst. *The Glory of Venice: Art in Eighteenth Century*, hg. von Jane Martineau & Andrew Robison, Royal Academy of Arts, London; National Gallery of Washington (New Haven & London) 1995, S. 122-5, 513, Kat. Nr. 49; Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber: Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*. Mit einem Nachwort von Werner Busch (nach der engl. Ausgabe von *Patrons and Painters*, New Haven & London 1980, zuerst 1963; Köln 1996), S. 479-86.

von Tizian, Tintoretto, Veronese (Abb. 6) und Bassano nicht nur von verschiedenen Blöcken, sondern zudem mit Relief, indem er das Papier in die ausgeschnittenen Holzmulden drückte. Er reproduzierte im üblichen Sepiaton, aber auch in Graublau. Das Maß an Verlebendigung, das so erzielt wird, ist außerordentlich. Zugleich veröffentlichte Jackson 1754 ein Traktat zum Clairobscur-Holzschnitt.¹⁶ Rogers schließt seinen Bericht, um ihn historisch an seine eigene Publikation grenzen zu lassen, mit der Nennung einer Reihe von Publikationen, in denen druckgraphisch Handzeichnungen nachgeahmt wurden. Er spricht von einem „lately discovered Wash“ und meint ganz offensichtlich die Aquatinta, was deutlich macht, daß in England das neue Verfahren sich 1778 noch nicht gegen das primäre englische Verfahren des Mezzotinto durchgesetzt hat.¹⁷

Warum nun in unserem Zusammenhang eine derartig ausführliche Darlegung von Technikentwicklung? Was kann uns dies helfen bei der Betrachtung von Titelblättern und Frontispizen? Vereinfacht gesagt: Es kann uns helfen zu verstehen, warum die Tradition des emblematischen Titelblatts spätestens um 1800 endet. Das emblematische Titelblatt argumentiert gegenständlich, es liefert einen objektiv nachvollziehbaren Text zum folgenden Text. Seine Zeichensprache ist konventionell, lexikalisch faßbar. Für derartige Titelblätter ist der Kupferstich das adäquate Medium, seine umreißende Linie fixiert den Gegenstand, macht ihn eindeutig. Wenn das Titelblatt jedoch die neuen Techniken der Tonalität benutzt, geht es nicht mehr um gegenständliche Bestimmtheit und Bedeutsamkeit, sondern um den Eindruck, den die Dinge machen, ihre Wirkung im Naturraum, ihre atmosphärische Einbindung. Erscheinung tritt an die Stelle von Bedeutung. Die Struktur ist nicht mehr emblematisch, sondern allenfalls metaphorisch. Daraus entsteht ein Problem: Wenn das Titelblatt als Verstehensvorgabe weitgehend ausfällt, seine Ankündigung sich im Anschlagen eines Tons erschöpft, dann ist eine neue Lektürewise gefordert, die nur noch in Grenzen auf Konventionen zurückgreifen kann.

¹⁶ Rogers, (Anm. 11), S. 244; Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 2, 1750-1790 (Bern 1975), S. 990 f.; Jacob Kainen, *John Baptist Jackson: 18th Century Master of the Color Woodcut* (Washington D. C. 1962); Paolo Ticozzi, *Immagini dall Veronese, Incisioni dall sec. XVI al XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma, Villa alla Farnesina alla Lungara (Rom 1979), Kat. Nr. 110-4.

¹⁷ Rogers, (Anm. 11), S. 245. Er gibt an, das Verfahren sei in Frankreich von Le Prince und Saint Non verwendet worden, in England habe es Paul Sandby übernommen.

Das emblematische Titelblatt ist kombinatorisch angelegt, die richtige Verbindung der angegebenen Sinnpartikel mündet in einen Text. Ein Titelblatt, das die neuen Techniken verwendet, ist wahrnehmungsästhetisch angelegt, wir machen einen Erfahrungsprozeß, der dem technischen Fertigungsprozeß entspricht. Ein Mezzotintostich führt eine „creatio ex nihilo“ vor, aus dem ungegenständlichen Dunkel taucht eine Erscheinung auf, die Bild wird. Der Vorgang der Erscheinung wird vorgeführt, Schöpfung wird anschaulich: Schöpfung von Kunst, von Natur, aber auch vom folgenden Buch. Der Schöpfungsbegriff ist in unserem Zusammenhang nicht von ungefähr gewählt. Die Analogie zum Schöpfungsbericht ist naheliegend. In der tonalen Graphik haben wir so etwas wie die Geburt des Lichts vor uns. Caspar David Friedrich zeigt in seinem späten Sepiazzyklus zu den *Jahreszeiten* auf dem ersten Blatt in Analogie zur Schöpfungsgeschichte die Geburt des Lichts, doch es schwebt nicht mehr Gott über den Wassern, sondern das Licht der Sonne erscheint in Strahlen über dem Horizont, es sorgt für die Scheidung der Elemente.¹⁸ Das erinnert an Erasmus Darwins naturwissenschaftlich fundierten Schöpfungsbericht in seinem großen Lehrgedicht *Botanic Garden* von 1789-91. Dort wird das nächtliche Chaos durch Gottes Liebe animiert: „Es werde Licht’ – rief der allmächtige Gott aus / Das erstaunte Chaos hörte das mächtige Wort; / Durch sein ganzes Reich der belebende Äther lief / Und die Masse machte sich auf in Millionen Sonnen“.¹⁹ Durch den göttlichen Hauch wird in einem Moment die Unendlichkeit des Raumes mit Licht und Bewegung der Materie gefüllt.

Die Auffassung vom dynamischen, energetischen Charakter des Lichts ist von größter Bedeutung für William Turner. Auch das Bild entsteht für ihn aus dem Chaos, aus ungestalteter Farbmaterie, er hebt im Prozeß des Malens die Erscheinung ans Licht. Licht verwandelt Materie, es findet ein beständiger Energieaustausch statt. Turner konnte sich in dieser Auffassung auf Faraday berufen, mit dem er engen Kontakt in den späteren zwanziger Jahren hatte. Es ist sicher nicht falsch, seine Kunst als direkten physikalischen Ausdruck dieser Energieauffassung zu sehen, beständige Transformation als unabschließbarer Prozeß ist das eigentliche Thema sei-

¹⁸ Werner Busch, „Von unvordenklichen bis zu unvorstellbaren Zeiten: Caspar David Friedrich und die Tradition der Jahreszeiten“, in: Kat. Ausst. *Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich: Im Lauf der Zeit*, hg. von Andreas Blühm, Van Gogh Museum, Amsterdam (Zwolle 1995), S. 17-32, bes. S. 28.

¹⁹ Erasmus Darwin, *The Botanic Garden: A Poem in two Parts*, Part I (Dublin 41793), S. 6, Zeile 103-6.

ner Kunst. Turner sieht alles Erscheinende in unendlich zarte Übergänge zwischen Licht und Finsternis, zwischen Weiß und Schwarz eingespannt. Allerdings nimmt er nicht nur wie Goethe in seiner Farbenlehre eine polare Spannung zwischen Schwarz und Weiß an, vielmehr ist er der Meinung, daß alles Erscheinende aus dem strahlenden Licht des Weiß, das er mit der Sonne und dem Göttlichen gleichsetzt, hervorgeht, aus dem Chaos drängt es ans Licht, der Künstler, dem Schöpfer gleich, verhilft ihm dazu, er drängt es zur Konkretion, womit es als Konkretes sogleich wieder der Gefahr eines zerstörerischen Dunkels ausgesetzt ist.²⁰

Insofern ist zweierlei kein Wunder: zum einen, daß sein *Liber Studiorum* den dramatischen Gegensatz der Schwarz-Weiß-Spannung des Mezzotinto auslotet und zum anderen, daß er sich, wie schon durch den Titel deutlich, an Claude Lorrains *Liber Veritatis* in der Ausgabe von Richard Earlom orientiert.²¹ Denn Claude Lorrain war auf Morgen- und Abendszenen spezialisiert, das Aufsteigen der Sonne aus dem Dunkel der Nacht und das Sinken der Sonne am Ende des Tages in die Dämmerung war sein Thema, der kühle Ton des Morgens wurde durch den warmen des Spätnachmittags abgelöst. Der jeweilige Ton macht die Musik.

Nun war das *Liber Studiorum*, das Turner in einzelnen Lieferungen ab 1807 herausgab – vollendet war es erst 1819 – nicht wie bei Claude Lorrain als Werkverzeichnis gedacht. Es geht auf eigene Gemälde und Skizzenbuch-Aquarelle zurück, umkreist sein Repertoire, doch variiert er die Entwürfe eigens für das *Liber*. Turner legte die Blätter mit dem Stift und mit Aquarell in abgestuftem Sepiaton an, wobei bezeichnenderweise erst die Aquarelltöne aufgetragen werden und erst danach das präzisierende Liniengerüst. In der Reproduktion ist es umgekehrt: Turner selbst radierte die Umrißlinien und beschäftigte professionelle Mezzotintstecher, die nach der Vorlage seiner brauntönigen Aquarelle für die Flächenwerte der Druckgraphik zu sorgen hatten (Abb. 7). Turner kontrollierte sie genau, ließ sich Probeabzüge zeigen, forderte zahlreiche Änderungen, bei denen es sich zumeist um vorsichtige Aufhellungen handelte. Überraschenderweise war er so auch schon bei seinen Aquarellen verfahren. Durch Auskratzen

²⁰ John Gage, J. M. W. Turner: "A Wonderful Range of Mind" (New Haven & London 1987), S. 225-7; knappe, präzise Darstellung bei Monika Wagner, „Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung: Turner, Constable, Delacroix, Courbet“, in: *Funkkolleg Moderne Kunst*, Studienbegleitbrief 2 (Weinheim & Basel 1989), S. 52-5.

²¹ Das Folgende zum *Liber* nach: Forrester (Anm. 5), S. 9-26.

des Aquarelltons hatte er Lichter gesetzt, was zeigt, daß er auch hier die Erscheinung, im Wortsinn, ans Licht heben will. Einige wenige Blätter fertigte Turner gänzlich selbst an, bei wenigen findet sich auch eine Mischung aus Mezzotinto und Aquatinta.

Die einzelnen Lieferungen der Reproduktionen folgten einer allerdings nicht konsequent eingehaltenen Themenklassifizierung der Landschaften: Oben auf dem Rand des jeweiligen Blattes fand sich ein Buchstabe: „H“ für historische Landschaften, „M“ entweder für Marine oder für Bergszenen („mountains“), „P“ für pastorale Landschaften, „EP“ wohl für „elevated pastoral“, „A“ für architektonisch besetzte Landschaften. Bei „EP“ hat Turner offensichtlich an die mythologisch oder biblisch nobilitierten Pastorallandschaften Claude Lorrains gedacht.²² Siebzig Blätter insgesamt wurden publiziert, es existieren ferner einige unpublizierte Platten. Der Ton der Blätter folgt dem abgestuften Sepiaton der Vorlage.

Stilistisch orientierte sich Turner zu Beginn, wiederum bezeichnenderweise, an einer Serie von Reproduktionen nach Entwürfen (Skizzen und Zeichnungen) von Thomas Gainsborough, die zwischen 1802 und 1805 von den Stechern William Frederick Wells und John Laporte herausgegeben wurden. Technisch handelt es sich dabei um Weichgrundätzungen und Aquatinta. Die Weichgrundätzung ermöglicht ein technisches Äquivalent zum bröckeligen Kreidestrich der Zeichnungen Gainsboroughs. Der maleisch weiche Ton seiner Skizzen kommt so zum Vorschein. Gainsborough selbst hat mit dieser druckgraphischen Mischtechnik schon um 1770 experimentiert.²³ Erneut also handelt es sich um einen Künstler, dem die tonale Differenzierung wichtig ist – letztlich auf Kosten der inhaltlichen Dimension.

Nun führt Turners Zyklus ein aufwendiges Frontispiz (Abb. 8 und 9), das mit der zehnten Lieferung 1812 herausgegeben wurde.²⁴ Das macht

²² Zu „E. P.“ auch *ebd.*, S. 31.

²³ *Ebd.*, S. 10 und Kat. Nr. 2; Wells' und Laportes Serie, die genau wie Earloms *Liber* zweihundert (!) Blatt umfaßt, ist publiziert unter dem Titel *A Collection of Prints Illustrative of English Scenery from the Drawings and Sketches of Thomas Gainsborough, R.A.*, an diesen Titel scheint Constable bewußt anzuknüpfen, s. u. Zu Gainsboroughs eigenen Weichgrundradierungen: Kat. Ausst. *Gainsborough*, hg. von Michael Rosenthal & Martin Myrone, Tate Gallery (London 2002), Kat. Nr. 158, 159, 161, 162.

²⁴ Forrester, (Anm. 5), Kat. Nr. 1; Kat. Ausst. *William Turner: Licht und Farbe*, hg. von Georg W. Költzsch, bearb. von Andrew Wilton, Museum Folkwang Essen; Kunsthaus Zürich (Köln 2001), Kat. Nr. 114 und Abb. S. 186, allerdings unzureichend beschrieben; es handelt sich um einen Probeabzug des dritten Zustandes mit Turners Aquarellierung, noch

insofern Sinn, als der *Liber* auf zwei Bände angelegt und mit der zehnten Lieferung der erste Band abgeschlossen war. Vom Typus her ist das Frontispiz auf den ersten Blick nicht ungewöhnlich. Es folgt, wie zu Recht bemerkt wurde, der Tradition architektonischer oder heraldischer Traktate. Vor einer doppelten Reihe von Blendbögen findet sich vor der oberen Reihe eine Steintafel mit dem Titel *Liber Studiorum*, vor der unteren ein reich gerahmtes Bild, davor und daneben hat Turner verschiedene, zum Teil von Pflanzen überwucherte, an Piranesi erinnernde antikische Architekturfragmente, einen reliefverzierten Sarkophag, daran gelehnt ein Kerykeion, ein aufgespanntes Banner, auf dem die Namen der verschiedenen Stecher erscheinen, schließlich einen Eierkorb, Fässer, eine Vase, Fisch und einen pfauenartigen Vogel gesetzt. Das Bild jedoch mit einem antikisch verzierten Rahmen zeigt an einem breiten Strand die Entführung der Europa durch Zeus in Gestalt eines Stieres mit den klagenden Gefährtinnen der Europa am Strand. Die Strandszene spielt vor einer Hafenlandschaft im Hintergrund, beherrscht von einem auf einem Felsen lagernden Tempel, hinterfangen von der Silhouette einer Burg, eher einem schottischen Castle, wie auch die fernen Boote mehr an die Wikinger erinnern.

Das ist insgesamt ein seltsames Gebilde. Die Arbeitsverteilung ist hier auch anders ausgefallen als bei den folgenden Blättern. Zwar hat Turner erneut das Ganze im Umriß radiert, doch hier sich auch die Mezzotinto-Anlage des gerahmten Gemäldes vorbehalten, sie fällt eher rötlich-braun aus, während die übrige grau-braune tonige Mezzotinto-Fassung vom Stecher J. C. Easling stammt. Dadurch daß der Strand des Bildes und der Himmel hell erscheinen, wirkt die Landschaft weniger wie ein Bild als vielmehr wie ein Durchblick, um so mehr als alles andere dunkler erscheint. Man hat vermutet, all die ungeordneten Fragmente und Naturgegenstände verwiesen auf Turners Landschaftskategorien, die Europa- und Zeus-Landschaft auf die Historie oder Fische und Eier auf den pastoralen Typus, doch scheint eine derartige Zuordnung insgesamt nicht aufzugehen. Wenn man auch sagen muß, daß beispielsweise das Fries- und Gebälkfragment mit einem daraufhockenden Pfau sich auf einem von Turner *Isis* getauften Stich (Nr. 68) des *Liber* wiederfindet und damit eindeutig zur Kategorie „elevated pastoral“ gehört.²⁵

vor Beschriftung des Banners und der Unterschrift.

²⁵ Forrester (Anm. 5), Kat. Nr. 68.

Letztlich stammen diese Motive, auch die großblättrigen Pflanzen des Vordergrundes von Claude Lorrain ab: Das nahsichtige Detail soll auch bei ihm den Eindruck der in der Ferne verschwimmenden Landschaft steigern. Doch das Gesamtgebilde bleibt paradox, man wird über seine eigentliche Bedeutung nur spekulieren können. Einerseits scheint es durch die Addition disparater Gegenstände auf die emblematische Titelblatt-Tradition zu rekurrieren, doch ergibt sich kein eigentlicher Text. Vielleicht ist folgende freie Lektüre legitim: Das Vordergrunddetail, aber auch die Rückwand, der das Turner-Bild appliziert ist, steht für die vergangene Kunst, die dem Zerfall preisgegeben ist, das antike Gebälkstück versinkt im Morast, auf der mittelalterlichen Blendarkadenwand, die im übrigen englischen Traditionen entwachsen scheint – etwa der Ruine von Castle Acre, einer Prioratskirche, deren blendarkaturengeschmückte Westwand aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammt und die später Constable darstellen sollte²⁶ – hat sich in den Ritzen Gesträuch breit gemacht. Die Natur hat die Kultur wieder überwuchert. Die Relikte gefallen allein in ihrem Verfallscharakter. Dagegen steht die intakte Landschaft Turners, in der die Historie von Europa und Zeus eher beiläufig wirkt.

Turner scheint hier, wie andernorts, die Quadratur des Kreises zu versuchen. Einerseits ist er Akademiemitglied, Professor für Perspektive, und als solcher sieht er sich in den Fußstapfen von Sir Joshua Reynolds, dem ersten Akademiepräsidenten, der in seinen *Lectures* bis in die neunziger Jahre den absoluten Vorrang der Historienmalerei propagiert hat – wo er doch selbst ein Porträtmaler war. Als Kompromiß hat Reynolds einen „composite style“ entworfen, bei dem die Porträtmalerei den Status der bloßen Naturnachahmung dadurch überwinden sollte, daß ihr Verweise auf vergangene Hochkunst eingeschrieben wurden, etwa in Form ikonographischer Schemata, durch Paraphrase auf bestimmte bedeutungshaltige Posen aus Klassikern oder durch die Adaption bestimmter Rollen durch den Porträtierten. So sollte die niedere Gattung Anteil am Rang der Hochkunst nehmen.²⁷ Einsichtig jedoch kann dies nur für den Kenner, den kunsthisto-

²⁶ Hermann Fillitz, *Das Mittelalter I* (= Propyläen Kunstgeschichte Bd. 5, Berlin 1984), Nr. 194 (gute Abb. der ruinösen Westfassade); Castle Acre Priory gehört bei Constable nicht zu den publizierten Platten der *English Landscape Scenery*, s. Andrew Wilton, *Constable's "English Landscape Scenery"* (= British Museum Prints and Drawings Series, London 1979), Pl. 34, S. 94.

²⁷ Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, hg. von Robert R. Wark (New Haven & London 31988), Diskurs IV (1771), S. 71-3.

risch Gebildeten werden, der in der Lage ist, die Vorlage in der Paraphrase zu erkennen. Letztlich ist auch dies bereits ein wahrnehmungsästhetischer Vorgang. Turner dagegen geht noch einen Schritt weiter, er beweist zwar sein Verfügen über ein klassisches Dekor durch die Prägung seiner Typologie landschaftlicher Gattungen, doch legt er sowohl in seiner Europaszene wie im gesamten folgenden *Liber* nahe, daß die Anpassung an die klassische Norm eher vorgeblich ist, denn Europa und der Stier bedeuten für die Landschaft wenig, sind ohnedies kaum erkennbar. Was zählt, ist die Ausdrucksdimension der Landschaft, gesteuert über den technischen Prozeß der graphischen Anlage. Die Natur in ihrer Erscheinung saugt ihre Staffagen auf, die Wirkung verdrängt die Bedeutung. Dieser Prozeß wird anschaulich.

Dieses Grundproblem, das im Falle Turners nur vor der Folie seines Kompromisses mit der akademischen Öffentlichkeit zu verstehen ist, kann auch ganz andere Formen annehmen. Samuel William Reynolds, einer der wichtigsten Mezzotintstecher der englischen Kunst, nicht mit dem Akademiepräsidenten verwandt, aber doch nicht selten mit der Reproduktion seiner Porträts betraut, versuchte sich offenbar mit einem eigenen Publikationsvorhaben an die von Earlom für die Graphik gestiftete Tradition der Gattung *Liber*, die Turner fortgeschrieben hatte, anzuschließen. 1823 und 1824 stach er eine Reihe von Aquarellen des früh verstorbenen Freundes von Turner, Thomas Girtin, in Mezzotinto erneut in Sepiaton.²⁸ Girtin hatte früh in der Zeichenschule von Dr. Munro mit Turner zusammengearbeitet, u. a. kopierten sie nach den Werken von Vater und Sohn Cozens, die als Anreger für die englische malerische Aquarelltradition zentral waren. Turner soll eher für die Umrisse, Girtin für die Aquarellierung gesorgt haben. Girtins unendlich differenzierte Aquarellmalereien, die zum größten Teil kaum sichtbar mit dem Stift angelegt waren, um gänzlich im Aquarellton

²⁸ Greg Smith, *Thomas Girtin: The Art of Watercolour*, Tate Gallery (London 2002), S. 14, 257; Kat. Nr. 169; Kat. Ausst. *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, Hamburger Kunsthalle (München 1976), Kat. Nr. 208, spricht, wohl nicht zutreffend, von dem vollendeten Werk des *Liber Naturae* von 1823. An Earlom und Turner schlossen sich auch andere an, so Louis Francia, der seine *Studies of Landscapes* von 1810 in erweiterter Form noch einmal 1820 erscheinen ließ, und zwar unter dem Titel *Liber Variorum, A Selection from the Drawings and Studies in Land and Seascape of British Artists* – u. a. nach Gainsborough und Girtin, s. Ann Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art* (New Haven & London 2000), S. 177 f., dort auch zu Wells' und Laportes Serie nach Gainsborough, s. Anm. 23.

aufgehen zu können, gelegentlich aber auch völlig auf eine Vorzeichnung verzichteten, hatten in ihrer Luftigkeit etwas Schwebendes. Er nutzte die Struktur des Aquarellpapiers ebenso als Ausdrucksträger wie die durch Auslassung erzielten Lichter.

Samuel Reynolds entwarf ein Titelblatt (Abb. 10) für die Serie, die offenbar nicht erschienen ist. Der Titel lautete: *Liber Naturae or A collection of Prints from the Drawings of Thomas Girtin. Engraved by Sam^l. W. Reynolds, Engraver to the King* und ist geziert von einer Mezzotintowiedergabe eines Porträts von Girtin aus der Hand von John Opie, das Reynolds schon 1817 in größerem Format in Mezzotinto kopiert hatte.²⁹ Doch gerade im kleinen Format des Titelblattes, das schwarz gedruckt ist, ist das Porträt von besonderer Eindringlichkeit. Weniges taucht aus dem Dunkel auf, vom Licht getroffen: die eine Gesichtshälfte, die Hemdbrust, abgeschwächt die Hand mit Stift und Zeichenblock. Dies ist durchaus in Analogie zum künstlerischen Schöpfungsprozeß zu lesen. So wie der Maler aus dem Schwarz des Mezzotinto auftaucht, so taucht sein Kunstwerk, wie durch ein Wunder, aus den Aquarelltönen auf, wird ans Licht der Welt gehoben.

Verpflichtend jedoch ist das Vorbild der Natur. Der Titel *Liber Naturae* greift einen alten Topos auf.³⁰ Das Buch der Natur ist das Buch von Gottes Schöpfung. Die Metapher läßt sich bis in die Bibel zurückverfolgen, doch im 18. Jahrhundert wird der bis dato ungebrochenen Tradition eine neue Dimension beigegeben. Schon Galilei hatte erste Zweifel an der Lesbarkeit dieses Buches geäußert und damit – nolens, volens – an der Offenbarung. Nur dem mathematisch Gebildeten sei dieses Buch einsichtig. Naturwissenschaftliche Erkenntnis ist dabei, an die Stelle der Offenbarung zu treten. Die definitive Umwidmung der Metapher nimmt Edward Young in seinen *Conjectures on Original Composition* von 1759 vor. Er erklärt, Shakespeare sei zwar nicht sehr gelehrt gewesen, aber „das Buch der Natur und das der Menschen“ seien ihm vollständig zugänglich gewesen.³¹ Damit ist das von der Natur gesegnete Originalgenie in der Lage, die Geheimnisse der Natur durch einen unmittelbaren Rekurs auf ihre Erscheinung offenzulegen – jenseits von Offenbarung und Naturwissenschaft. In unserem Zusammenhang ist die Passage insofern zentral, als damit der Kunst nicht

²⁹ Zu diesem Porträt: Smith (Anm. 28), S. 263, Kat. Nr. 204, Abb. S. 262.

³⁰ Ernst Ludwig Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern & München 1967), S. 323-9, § 7, „Das Buch der Natur“.

³¹ Zit. *ebd.*, S. 328.

mehr Idealisierung in den Bahnen geheiligter, akademisch approbierter Normen abverlangt wird, vielmehr der unmittelbare Naturzugriff insofern wahr wird, als er durch das reine Gefühl des Aufnehmenden, der sich dabei als Subjekt in existentieller Weise erfährt, legitimiert ist. Diese Erfahrung, wenn die Zuspitzung erlaubt ist, korrespondiert der Wahrnehmung des Hell-Dunkel-Kunstwerkes, da wir Anteil an seiner Entstehung nehmen und uns diese Erfahrung als Selbsterfahrung bewußt wird. Demgegenüber verblaßt die Bedeutsamkeit der Gegenstände selbst, die Erfahrung ihrer Darstellung wird zum Thema – in die sich zudem entschieden Persönliches einschreiben kann.

Niemand hat dies entschiedener zum Ausdruck gebracht als John Constable, dessen *English Landscape Scenery* vor allem in der zweiten Ausgabe von 1833 – die erste war 1830 erschienen – eine entschiedene Antwort auf Turners *Liber Studiorum* darstellt; nicht umsonst hat Constable Turners Werk gelegentlich *Liber Stupidorum* genannt, offenbar wollte er damit auf den aus seiner, Constables Sicht, faulen Kompromiß Turners zwischen den Anforderungen der offiziellen Norm und einem persönlichen Bekenntnis hinweisen.³² Für Constable konnte Turners Klassizität nur vorgeblich erscheinen. Der Titel (Abb. 11) von Constables Serie von dreiundzwanzig Landschaftsgemälden, die von dem Stecher David Lucas in Mezzotinto umgesetzt wurden, wählt eine Formulierung, die all das, was uns bisher beschäftigt hat, auf den Punkt bringt: „Various Subjects of Landscape, characteristic of English Scenery, principally intended to mark the Phaenomena of the Chiar’oscuro of Nature“.³³ Es geht ihm um das Chiaroscuro der Natur. All sein Bemühen kreist darum, die Erscheinung der Natur im Licht adäquat wiederzugeben. Das ist von seltener Radikalität, und es hat für die folgenden Graphiken die weitestreichenden Konsequenzen.

Die erste Landschaft der Folge deklariert Constable als Frontispiz (Abb. 12), eine persönlichere und der traditionellen Funktion eines Frontispiz’s widersprechendere Form konnte es nicht gewinnen.³⁴ Auf den zweiten Blick allerdings erfüllt es diese Funktion perfekt. Denn wenn das Frontispiz den Autor im Bild verewigen soll, wie etwa noch in einem wun-

³² Das Folgende zur *English Landscape Scenery* vor allem nach Wilton (Anm. 26). *Liber Stupidorum* zit. nach Hon. Andrew Shirley, *The Published Mezzotints of David Lucas after John Constable*, R. A. (Oxford 1930), S. 47.

³³ Der komplette Titel der zweiten Ausgabe: Wilson (Anm 26), S. 21.

³⁴ *Ebd.*, S. 26 f., Pl. 1.

derschönen Mezzotinto-Stich für Rogers *Prints in imitation of Drawings* (Abb. 13) von 1778, der die Technik des Mezzotinto nutzt, um das offizielle Bildnis des Autors besonders lebendig erscheinen zu lassen, so haben wir bei Constable dagegen ein ganz anderes Selbstbildnis vor uns, das der Autor zudem durch einen beigefügten Text auf seine Weise kommentiert hat. Die Texte, die sich unorthodox nur zu einigen wenigen Blättern der *English Landscape Scenery* finden, haben entschieden Bekenntnischarakter.³⁵

Der Text zum Frontispiz macht uns nicht nur deutlich, daß es sich bei der Darstellung um „das Haus des verstorbenen Golding Constable“ handelt und das Geburtshaus des Künstlers, sondern vor allem, daß dieser Gegenstand vom Künstler allein im Hinblick auf seine eigenen Gefühle gewählt sei. Für andere möchte die Darstellung wohl ohne Interesse sein, auch keine Assoziationen auslösen, für ihn jedoch rufe sie all seine Erinnerungen auf. Da dies so sei, sei es ihm darum gegangen, allein durch den Reichtum von Licht und Schatten dem Gegenstand Interesse zu geben, das ihm per se nicht zukomme.³⁶

Deutlicher kann man Problem und Möglichkeiten der Kunst der Moderne nicht formulieren. Der Gegenstand ist subjektiv besetzt und insofern für den Betrachter irrelevant, die subjektive Dimension entzieht sich seinem Nachvollzug. Doch die Art seiner Darstellung läßt ihm das Gefühl, das den Künstler beim Verfertigen des Werkes getragen hat, spürbar werden. Realisiert er dieses Gefühl, so macht es ihn seiner selbst gewiß. Das ist die Aufgabe der Kunst der Moderne, jenseits aller Konvention.

Nun hat Constables Serie auch eine so deklarierte Schlußvignette (Abb. 14), wieder eine für ihn vollgültige Landschaft – sie ist vielleicht noch erhellender als das Frontispiz –, zudem ist sie unkommentiert.³⁷ Wie regelmäßig geht Constable von einer bestimmten Ansicht aus, und so ist auch diese, so wenig gezeigt ist, lokalisierbar. Wir befinden uns auf den Hügeln von Hampstead Heath, wo Constable in den Sommermonaten zu verweilen pflegte, seitdem er, nach dem Tode seines Vaters, nicht mehr in seine Heimat im Stourtal nach East Bergholt bzw. Flatford Mill fuhr. Hampstead Heath war seine Ersatzheimat, hier studierte er die Natur, den Zug der Wolken, die atmosphärischen Veränderungen, hier entstanden die

³⁵ S. *ebd.*, S. 26, 32, 38, 40, 42, 44, 46.

³⁶ *Ebd.*, S. 26.

³⁷ *Ebd.*, S. 28 f., Pl. 2.

Ölskizzen, die weitgehend die Vorlagen für Lucas' Nachstiche gewesen sind.

Was überraschend ist: Nur wenige seiner großen Ölbilder dienten als Vorlage. Doch kam es ihm im Grunde genommen darauf an, daß die Faktur seiner Ölskizzen ein Äquivalent in der Druckgraphik fand. Zu Recht hat man früh darauf hingewiesen, daß Constables Ölskizzen nicht eigentlich buntfarben sind, sondern eine monochrome Fundierung haben³⁸ – das macht sie zur graphischen Umsetzung besonders geeignet und reizvoll. Die Vignette betont diesen Aspekt extrem; die Dinge scheinen sich in Licht aufzulösen, sind kaum identifizierbar. Die Landschaft ist ein schmales Breitformat – und ist damit per se schon unklassisch. Wir schauen auf eine Böschung, an deren Fuß rechts ein Esel, links ein Tümpel zu erkennen sind, einer der vielen „ponds“ in Hampstead Heath. Ein Gewitter, dessen Wolken noch fast den ganzen Himmel bedecken, scheint abzuziehen. Links reißt der Himmel auf, rechts zeigt sich ein Regenbogen. Links jedoch, vor dem aufreißenden Himmel, zeichnet sich, weit entfernt, die Silhouette von Londons St. Paul's ab, auch heute noch kann man sie entsprechend von den Hügeln von Hampstead Heath sehen. Böschung und Pond – das ist wichtig – sind unattraktiv, mitnichten pittoresk: ein ungeordnetes, sandiges, hier und da bewachsenes Stück Erde vor einem trüben Tümpel. Nichtiger kann das Motiv nicht sein, zumal kaum ein Detail wirklich zu erkennen ist – und doch vibriert die Landschaft in Lebendigkeit. Da ist Chiaroscuro in Reinkultur.

Drei Jahre nach der Herausgabe der zweiten Edition der *English Landscape Scenery* hielt Constable seine Landschafts-Lectures an der Royal Institution, und dort definiert er sehr genau, was er unter Chiaroscuro versteht und was es für ihn bedeutet. Die Definition schließt sich an diejenige an, die er bereits in der „Einleitung“ zur *English Landscape Scenery* formuliert hatte. Dort hatte es geheißen, das Chiaroscuro sei nicht nur dazu da, Licht und Schatten auf den Gegenständen richtig zu verteilen, sondern es sei vor allem ein Medium des Ausdrucks, und es sei sein Ziel gewesen, den momentanen Eindruck des Chiaroscuro der Natur festzuhalten, der sich jede Sekunde ändern könne. Es geht um das Festhalten des flüchtigen Moments, er bekommt Bildwürdigkeit – als Phänomen sui generis. Das

³⁸ Charles Holmes, *Constable and his Influence on Landscape Painting* (London 1902), S. 134, zitiert auch bei Wilton (Anm. 26), S. 14, Anm. 14: „His sketches with all their vividness and freshness of colour, are really constructed on a monochrome foundation“.

ist gegen alle klassische Landschaftsauffassung, die die Natur in ihren idealen, typischen Erscheinungen zu verklären sucht. In der „Einleitung“ unterscheidet er zudem zwei Sorten von Künstlern: diejenigen, die sich an Konvention und Tradition halten und diese fortschreiben, und diejenigen, zu denen er sich rechnet, die unmittelbar auf die Natur zurückgreifen und so Dinge enthüllen, die nie zuvor gesehen und dargestellt wurden. Er weiß, daß er damit zum Außenseiter wird, doch sieht er es als seine Pflicht an, sich der Wahrheit der Natur zu widmen, weil nur so die Wahrheit der Kunst zu erreichen sei.³⁹

In den *Lectures* von 1836 heißt es: „Chiaroscuro ist keinesfalls auf dunkle Bilder beschränkt [...]. Man mag es definieren als die Kraft, die Raum kreiert; wir finden es überall und immer in der Natur; Opposition, Einheit, Licht, Schatten, Reflexion und Refraktion – alles trägt zum Chiaroscuro bei. Durch seine Kraft sehen wir in dem Moment, in dem wir in einen Raum kommen, daß die Stühle nicht an den Tischen stehen, sondern ein Leuchten zeigt uns die relativen Entfernungen aller Gegenstände vom Auge, ob nun die dunkelsten oder die hellsten am weitesten entfernt sind“.⁴⁰ So stellt Constable, wenn man es zugespitzt sagen will, das dar, was „in between“, zwischen den Gegenständen ist: das Atmosphärische an sich. Dies zu veranschaulichen, ist die größte Herausforderung des Künstlers. In der Atmosphäre werden die Gegenstände aufgehoben, ihr verdanken sie ihre Existenz in der Wahrnehmung. Alles kann dienen, um dies zum Vorschein zu bringen. Für den Künstler sind das vor allem die Gegenstände, die er am besten kennt (Constable: „still I should paint my own places best“). Die Entdeckung des Chiaroscuro als primäres Bildthema und als technische Aufgabe der Kunst veränderte ihre Sprache ein für allemal, und auch ein Titelblatt war nicht mehr das, was ein Titelblatt einst war.

³⁹ Der Einleitungstext vollständig reproduziert bei: Wilton (Anm. 26), S. 24.

⁴⁰ Die *Lectures* vollständig abgedruckt bei: C. R. Leslie, *Memoires of the Life of John Constable: Composed Chiefly of his Letters* (Oxford 21980), S. 303-31, Zitat aus der 3. Lecture, S. 316f.



Abb. 1. Claude Lorrain (?), Selbstbildnis, lavierte Federzeichnung, 15,7 x 12 cm, Frontispiz zu Claude Lorrains *Liber Veritatis*, London, British Museum.

ist gegen alle klassizistische Landschaftsmalerei, die die Natur in ihren idealen, typischen Erscheinungen zu verklären sucht. In der „Einleitung“ unterscheidet er zudem zwei Sorten von Sündern: diejenigen, die sich an Kunstwerke und Trümpel halten und diese fortzuschreiben, und diejenigen, die sich an die Natur selbst halten und diese nach der Natur aufzeichnen und



Abb. 2. Richard Earlom nach Claude Lorrain, Landschaft mit Fluß und einem Bauern, der eine Ziege melkt, aus dem *Liber Veritatis*, Nr. 22, Radierung und Mezzotinto, 1774.



Abb. 3. George Kealing nach Joshua Reynolds, Georgiana, Duchess of Devonshire, und ihre Tochter, Mezzotinto, 32,2 x 42,5 cm, Berlin, Privatbesitz.



Abb. 4. William Wynne Ryland nach Guercino, Rosenkranzmadonna mit der heiligen Katharina und dem heiligen Domenikus, 1763, Radierung und Mezzotinto, 43,6 x 33,2 cm, Berlin, Privatbesitz.



Abb. 5. Guercino, Rosenkranzmadonna mit der heiligen Katharina und dem heiligen Domenikus, Feder und braune Lavierung, 35,8 x 26,8 cm, New York, Pierpont Morgan Library.



Abb. 6. John Baptist Jackson nach Veronese, *Mystische Nacht der heiligen Katharina*, 1740, Clairobscur-Holzchnitt, 55 x 38,2 cm, Berlin, Privatbesitz.



Abb. 7. William Turner und Thomas Lupton, Solway Moss, *Liber Studiorum* Nr. 52, 1816, Radierung und Mezzotinto, 17,6 x 25,7 cm, London, Tate Gallery.



Abb. 8. William Turner, Frontispiz zum *Liber Studiorum*, um 1810/11, Radierung, 21
Probedruck mit Turners Aquarellüberarbeitung, 18,6 x 26,3 cm, London, Tate Gallery.



Abb. 9. William Turner und J. C. Easling, Frontispiz zum *Liber Studiorum*, 1812, Radierung und Mezzotinto, 18,6 x 26,3 cm, London, Tate Gallery.

Abb. 10. Samuel Reynolds, Titelblatt zum *Liber Studiorum*, 1812, Radierung und Mezzotinto, 18,6 x 26,3 cm, London, Tate Gallery.

Liber Naturae
OR
A COLLECTION OF PRINTS
From the
Drawings
of
THOMAS GIRTIN.



Engraved by Sam. W. Reynolds.
ENGRAVER TO THE KING

Abb. 10. Samuel Reynolds, Titelblatt zum *Liber Naturae or A Collection of Prints from the Drawings of Thomas Girtin*, Kupferstich und Mezzotinto, 22,4 x 16,5 cm, Berlin, Privatbesitz.

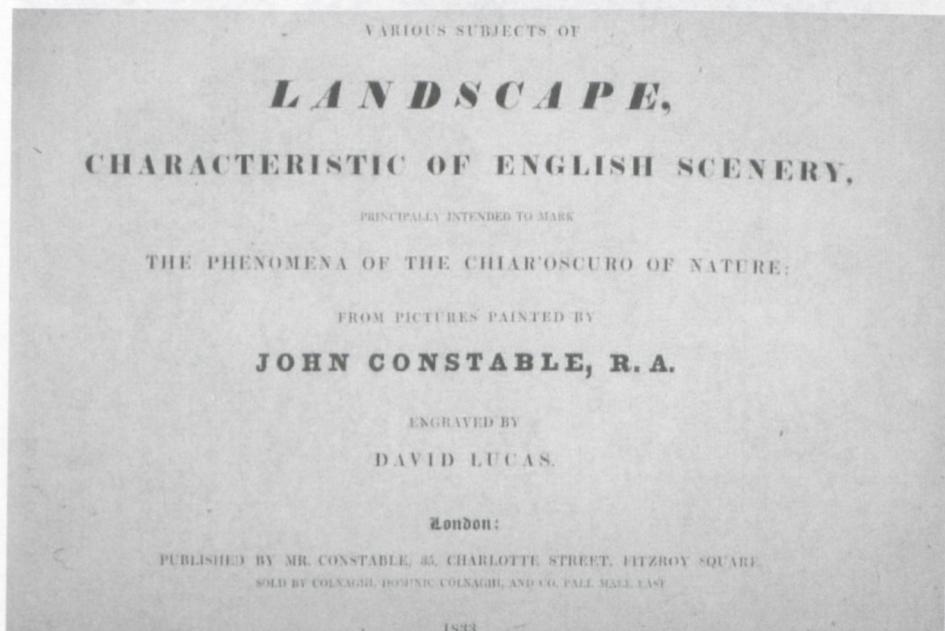


Abb. 11. Titelblatt zu John Constables *English Landscape Scenery*, 2. Ausgabe, London 1833.

Abb. 13. William Wyndham Ekins mit John Constable, Edwin Charles Rogers, 1778. Frontispiz zu Charles Rogers, *A Collection of Prints in Facsimile of Drawings*, 2 Bde., London 1778, Abb. 13, 2, 233 und Berlin, Privatbesitz.



Abb. 12. David Lucas nach John Constable, Frontispiz zu *English Landscape Scenery*, East Bergholt, Suffolk, 1831, Mezzotinto, 13,8 x 18,5 cm, London, British Museum.

Abb. 10. Samuel Reynolds, *Treatise with Liber Naturae or A Collection of Prints from the Drawings of Thomas Cole, Watercolor and Mezzotints*, 22,4 x 16,5 cm, Tokio, Perseus.

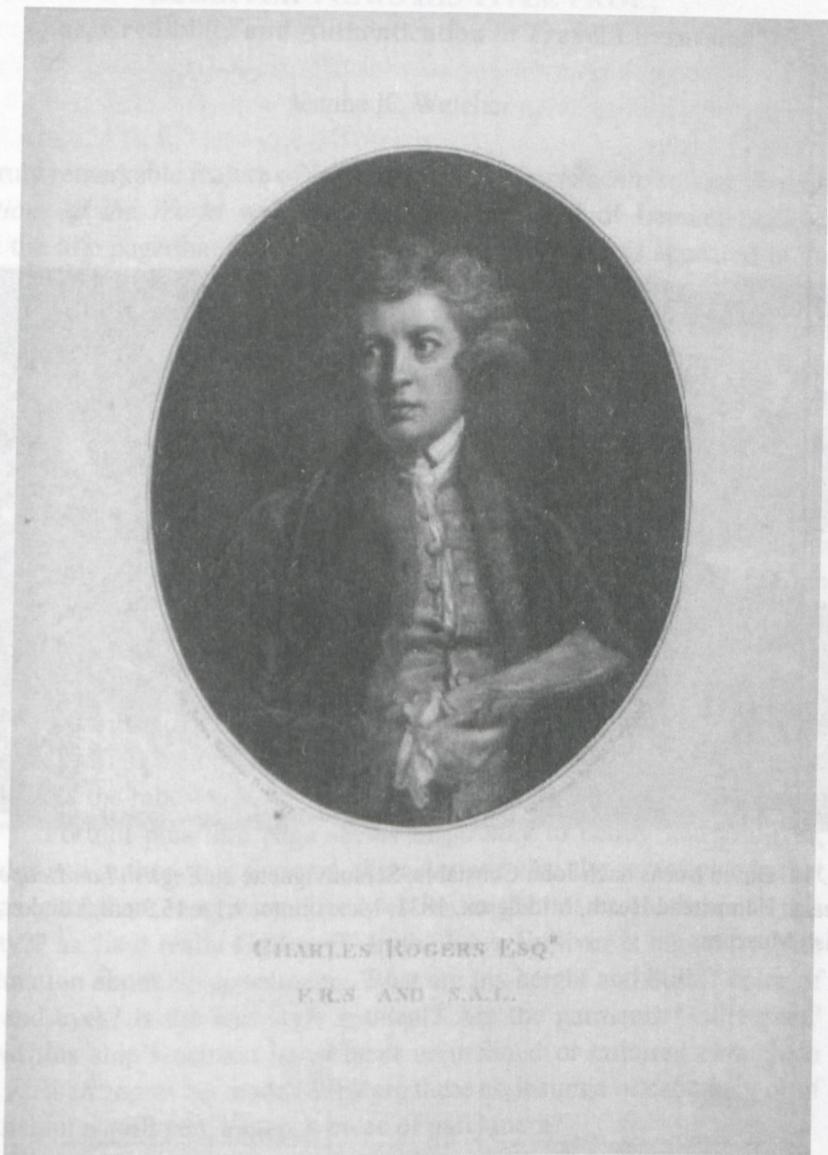


Abb. 13. William Wynne Ryland nach Joshua Reynolds, Bildnis Charles Rogers, 1778, Frontispiz zu Charles Rogers *A Collection of Prints in Imitation of Drawings*, 2 Bde., London 1778, Mezzotinto, 33,2 x 23,3 cm, Berlin, Privatbesitz.

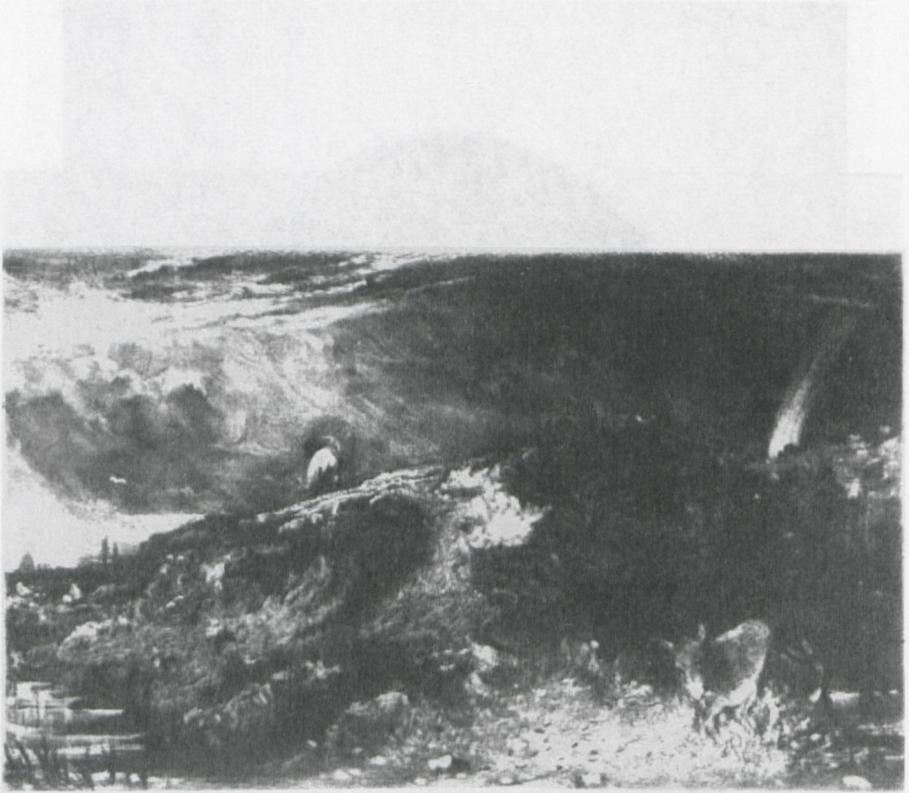


Abb. 14. David Lucas nach John Constable, Schlußvignette zu *English Landscape Scenery*, Hampstead Heath, Middlesex, 1831, Mezzotinto, 9,1 x 15,3 cm, London, British Museum.