

WERNER BUSCH

## CONSTABLES HIMMEL – OBJEKTIVITÄT UND SUBJEKTIVITÄT IN EINS?

Sehr viel ist zuletzt über die Wolken geschrieben worden – und über Constables Wolken in Sonderheit. Der Meteorologe John E. Thornes hat 1999 seine jahrelange Beschäftigung mit Constables Wolkenstudium, besonders den Jahren 1821-1822, als etwa 100 Wolkenölstudien in Hampstead Heath entstanden, in einem umfassenden Buch vorgestellt und eine Antwort auf Constables Form des naturwissenschaftlichen Zugriffs gesucht<sup>1</sup>. 2001 hat Richard Hamblyn auf Englisch und Deutsch sein populäres, aber äußerst dicht an den Quellen gearbeitetes Buch über Luke Howard unter dem Titel *Die Erfindung der Wolken* vorgelegt, in dem sich auch ein Kapitel zu Goethe und Constable findet, das allerdings weitgehend aus zweiter Hand stammt<sup>2</sup>. Die Bemerkungen zu Constable fußen gänzlich auf Thornes, der zwar zeigen konnte, dass Constable in seinem Exemplar von Thomas Forsters *Researches about Atmospheric Phaenomena* in der zweiten Auflage von 1815 zahlreiche Anstreichungen vorgenommen hat, auch im Einleitungskapitel betitelt *Über Mr. Howards Theorie von der Entstehung und Modifikation der Wolken* und der entgegen der bisherigen Forschung auch die eine oder andere Verwendung von Howardscher Begrifflichkeit bei Constable nachzuweisen in der Lage ist, doch kann auch er nicht abschließend klären, wann diese Beschäftigung mit der wissenschaftlichen Meteorologie stattgefunden hat<sup>3</sup>. Howards *On the*

<sup>1</sup> J.E. Thornes, *John Constable's Skies. A Fusion of Art and Science*, Birmingham 1999.

<sup>2</sup> R. Hamblyn, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt a. M./ Leipzig 2001 (zuerst engl. *The Invention of Clouds*, London 2001).

<sup>3</sup> Thornes, 1999 (wie in Anm. 1), S. 68-80 (zu Constables Annotationen in Forsters Buch), 52, 76 (zu Constables Kenntnisnahme von Howards Terminologie); zu Forster

*Modification of Clouds* war ab 1803 in verschiedenen Ausgaben zugänglich, die erste deutsche Ausgabe erschien bereits 1805 in den *Annalen der Physik*, wenn Goethe sie auch erst in der freien Bearbeitung von Gilbert 1815 ebenda wahrgenommen hat. Howard hat seine Forschungen in dem zweibändigen Werk *The Climate of London*, erschienen 1818 und 1820, zusammengefasst<sup>4</sup>. Sie können Constable kaum entgangen sein. Dennoch sind die Spuren bei ihm äußerst gering, es spricht vieles dafür, dass der Versuch einer Verwissenschaftlichung seines Wolkenstudiums erst am Ende seines Lebens zwischen 1833 und 1836 stattfand, als er seine sechs *Lectures* zur Landschaftsmalerei in den Assembly Rooms in Hampstead, in der Royal Institution in London und in Worcester vortrug<sup>5</sup>.

Das hindert einen Gutteil der Forschung nicht daran, in ihm im Fahrwasser der zeitgenössischen Constable-Kritik den unmittelbaren Naturnachahmer zu sehen, dem es bei seinen Wolkenstudien in Hampstead Heath nach der deutlichen Kritik an seinen Wolkenhimmeln nach Ausstellung seiner ersten *Six-footers* ab 1819, um eine wissenschaftliche Legitimierung seines Zugriffs gegangen sei. Daneben etabliert sich zusehends eine zweite, konträre Position, die in Constable den Romantiker sieht. Sie

und Constable: A. Lyles, «The Glorious Pageantry of Heaven. An Assessment of the Motives Behind Constable's "Skying"», in: *Constable's Skies*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. F. Bancroft, New York 2004, S. 42-46, Lyles plädiert auf S. 43 nachdrücklich dafür, dass das naturwissenschaftliche Wolkenstudium und die Forster-Rezeption erst am Ende von Constables Leben stattgefunden haben; Hamblyn, 2001 (wie in Anm. 2), S. 171-175.

<sup>4</sup> Zur Editions-geschichte: *Ibid.*, S. 139, 142, 160, 164f., 176f., zu Goethe und Howard: Kap. 11, S. 227-254; W. Busch, «Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit», in: *Goethe und die Kunst*, Ausstellungskatalog (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1994 & Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, 1994), hrsg. v. S. Schulze, Ostfildern 1994, bes. S. 522-524 und Kat.Nr. 345, 346, 348-351; *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Ausstellungskatalog (Hamburg, Bucerius Kunst Forum und Jenisch-Haus, Außenstelle des Altonaer Museums, Norddeutsches Landesmuseum, 2004), hrsg. v. B. Hedinger, I. Richter-Musso & O. Westheider, München 2004, Kat.Nr. 169-183 und A. Beyer, «Die "Physiognomie der Atmosphäre". Zu Goethes Versuch, den Wolken Sinn zu verleihen», in: *Ibid.*, S. 172-177, Kat.Nr. 211-227.

<sup>5</sup> Rekonstruktion der Lectures: *John Constable's Discourses* (Suffolk Records Society, 14), hrsg. v. R.B. Beckett, Ipswich 1970, S. 28-74; C.R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable. Composed Chiefly of his Letters*, Oxford 1980, S. 289-331.

fußt auf einer Ausstellung an der Rutgers State University von 1987 über *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, die einen deutlichen Einfluss von Wordsworths Gefühlslyrik auf Constable und Turner sah. Ihr folgte unmittelbar 1989 ein sehr kluger Aufsatz von James A. W. Heffernan in *Word & Image* unter dem Titel *Wordsworth, Constable, and the Poetics of Chiaroscuro*, der u. a. Constables Verwendung Wordsworthscher Verse vor allem in seiner *English Landscape Scenery*, der von David Lucas geschabten Mezzotintoserie nach Bildern Constables, die Constable ab 1831 mit Texten begleitete, die immer wieder Lyrikverse inserieren, nachwies<sup>6</sup>. Constable hatte Wordsworth bereits 1806 auf seiner Studienreise im Lake District getroffen, sie begegneten sich später wieder bei Sir George Beaumont, dem frühen Förderer von Wordsworth und später auch in Grenzen von Constable. Constable kannte Sir George Beaumont über seine Mutter bereits seit 1795. Entscheidend jedoch war ein längerer Besuch 1823 auf Sir Georges Landsitz in Leicestershire, bei dem er nicht nur Bilder von Claude Lorrain aus Beaumonts Besitz kopierte, sondern auch mit dem sog. Beaumont-Album vertraut wurde, das Aquarelle von Vater und Sohn Cozens enthielt<sup>7</sup>.

Bei diesem Besuch scheint ihn Beaumont mit Nachdruck auf Wordsworths Gedichte hingewiesen zu haben, sie wurden bei Tisch verlesen. Vor allem wurde Constable vertraut mit Wordsworths beiden Gedichten auf Beaumonts eigene Gemälde – Beaumont war ein begeisterter Amateurkünstler –, Constable wiederum zitiert daraus. Zudem war ihm das Kenotaph als Erinnerung an Sir Joshua Reynolds in Beaumonts Park

<sup>6</sup> *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*, Ausstellungskatalog (New York, The New York Public Library, 1987 & Bloomington, Indiana University Art Museum, 1988), hrsg. v. J. Wordsworth, M.C. Jaye & R. Woof, New Brunswick/ London 1987; J.A.W. Heffernan, «Wordsworth, Constable and the Poetics of Chiaroscuro», in: *Word & Image*, V, 1989, 3, S. 260-277.

<sup>7</sup> Leslie, 1980 (wie in Anm. 5), bes. S. 5f., 10, 15, 82, 107-114, 222, 254f.; W. Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 351-353; Id., 1994 (wie in Anm. 4), Kat.Nr. 362; K. Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven/London 1986, S. 48-57, 85f., 150-155, 160-162; I. v. Marschall, *Zwischen Skizze und Gemälde. John Robert Cozens (1752-1797) und das englische Landschaftsaquarell* (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 83), München 2005, S. 46-57.

geläufig, für dessen Sockel Wordsworth auf Beaumonts Veranlassung hin ein langes Gedicht verfasst hat, das wiederum Constable im Katalog der Royal Academy-Ausstellung von 1836 zu seinem Gemälde des Konotaphs zitiert, das auf eine Zeichnung von 1823 zurückgeht, und an dem er seit 1833 gearbeitet hatte<sup>8</sup>. Dieses ungewöhnliche, gänzlich in herbstlichen Brauntönen gemalte Bild, auf dem das Reynoldsche Kenotaph von den Büsten Raphaels und Michelangelos gerahmt wird, ist zweifellos programmatischer Natur und nur im Kontext von Constables gleichzeitigen *Lectures* zu verstehen, die sich als sein Vermächtnis begreifen lassen. Constable, der zu seiner tiefen Enttäuschung erst 1829 zum Vollakademiker gewählt worden war, legt in diesem Bild ein geradezu paradoxes Bekenntnis zur klassischen Kunst ab.

Es existiert eine dritte Position zu Constable in der Forschung, die vor allem von Michael Rosenthal und Ann Bermingham vertreten wird<sup>9</sup>. Sie ist einerseits ideologiekritisch insofern als sie das problemlose Überblenden von Constables Bildern mit seinen eigenen Texten moniert, zudem nachzuweisen versucht, dass ein Gutteil der Forschung die Topik der frühen Kritik, die Constable selbst verstärkt hat, anstandslos übernimmt, vor allem den Topos von der bloßen und ausschließlichen Naturnachahmung. Sie stellt Constables Texte unter Ideologieverdacht, sieht ihn in tradierten gedanklichen Bahnen ein Künstlerbild entwerfen, das jede gesellschaftliche Einbindung ausblendet. Ehrlich gesagt, die Feststellung, dass jede Äußerung bedingt und interessegeleitet ist, ist etwas zu leicht zu haben. Was aber dieser Position als Gewinn zuzurechnen ist, ist die Einsicht darein, dass man manches an Constables künstlerischen und literarischen Äußerungen sozialpsychologisch verstehen kann. Hier soll es dagegen darauf ankommen, die Antinomie von vermeintlich bloßer Naturnachahmung auf der einen Seite und romantischer Gefühls- oder Subjektbezogenheit auf der anderen Seite dialektisch aufzuheben und zwar durch eine

<sup>8</sup> Heffernan, 1989 (wie in Anm. 6), S. 265-268; *Constable, Paintings, Watercolours & Drawings*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. L. Parris, I. Fleming-Williams & C. Shields, London 1976, Kat. Nr. 330, S. 186-188; G. Reynolds, *The Later Paintings and Drawings of John Constable*, Bd. I., New Haven/ London 1984, Kat. Nr. 36.1.

<sup>9</sup> M. Rosenthal, *Constable*, New Haven/London 1983; A. Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740-1860*, London 1987, Kap. 3, S. 87-151; Ead., «Reading Constable», in: *Art History*, X, 1987, S. 38-58.

sorgfältige Lektüre nun nicht von Wordsworths Gedichten – Constables Zitate berufen immer nur ein Naturbild, ein Gefühl, eine Erinnerung und dies kann er geradezu beliebig auch von anderen, auch nichtromantischen Dichtern erben –, sondern von Wordsworths Vor- und Nachworten zu seinen Gedichtbänden. Sie bilden so etwas wie eine Poetologie, beschreiben den Vorgang einer Gedichtprägung. Dies ist in der Tat in Parallele zu Constable zu setzen, Übereinstimmungen und Differenzen sind zu markieren. Abschließend ist dann die Nutzenanwendung für Constables Wolkenauffassung zu versuchen. Dabei wird auch Constables Skizzen-technik als aussagekräftig zu berücksichtigen sein. Den maltechnischen Aspekt pflegen besonders die Ideologiekritiker eigentlich immer zu verabsäumen. Für Constable ist die Technik der Skizzenpraxis jetzt vorzüglich untersucht worden von Sarah Cove im gemäldetechnologischen, konservatorischen Teil der Ausstellung *Constable's Skies* in den Salander-O'Reilly Galleries New York 2004<sup>10</sup>. Hier scheint mir ohnedies – wenn diese Bemerkung in Parenthese erlaubt ist – für die Kunstgeschichte im Moment am meisten zu holen zu sein: es geht um das Verständnis der sinngenerierenden Funktion von Technik, von Malverfahren.

William Wordsworths wichtigster theoretischer Text erschien in seiner endgültigen Form als *Preface* zu seinen *Lyrical Ballads, With Pastoral and Other Poems* 1802. Zu ergänzen ist dieser Text durch das *Preface* seiner Gedichtsammlung von 1815, die ihm den endgültigen Durchbruch brachte<sup>11</sup>. Wenn er im ersten Text die dichterische Sprache untersucht, so im zweiten die Fähigkeiten, die ein Dichter besitzen muss, um ein Gedicht produzieren zu können. Und die erste und gänzlich unverzichtbare Fähigkeit, die den Dichter auszeichnen muss, die die Basis bildet, auf der alles andere aufsitzt, ist die Fähigkeit zu beobachten und das Beobachtete zu beschreiben. Es geht darum, mit größter Genauigkeit die Dinge zu betrachten als das, was sie sind, und sie getreu in Sprache zu fassen ohne

<sup>10</sup> S. Cove, «Very Great Difficulty in Composition and Execution, the Materials and Techniques of Constable's Sky and Cloud Studies of the 1820s», in: *Constable's Skies*, 2004 (wie in Anm. 3), S. 123-152.

<sup>11</sup> Der erste Text abgedruckt in: *William Wordsworth*, hrsg. v. S. Gill, Oxford/ New York 1984, S. 595-615. Das *Preface* zur Gedichtsammlung von 1815 in der Ausgabe: *W. Wordsworth, Poems [1815]*, hrsg. v. J. Wordsworth, Oxford 1989, 2 Bde., bes. S. VIII-XXXV.

leidenschaftliche und gefühlsmäßige Anteilnahme an ihnen, gleichgültig, ob man die Dinge unmittelbar vor Augen hat oder sich nur an sie erinnert. Diese notwendige Fähigkeit setzt der Dichter allerdings nur kurz ein, währenddessen alle anderen Fähigkeiten zurückgedrängt werden, passiv bleiben. Sie markiert einen Zustand der Unterwerfung unter die äußerlichen Gegenstände, ähnlich wie ein Übersetzer oder Reproduktionsstecher sich allein an das Original hält – es ist offensichtlich, dass dies eine ideale Fiktion, in der Praxis nicht möglich und auch nicht sinnvoll ist<sup>12</sup>.

Die zweite Fähigkeit ist Sensibilität, je ausgeprägter sie ist, desto umfassender die Aufnahmefähigkeit des Poeten. Die dritte ist Reflexion, sie sieht die Zusammenhänge, auch Handlungszusammenhänge, zwischen Beobachtetem und Empfundem. Die vierte ist Imagination und Phantasie, um Modifikationen und Assoziationen hinzutreten lassen zu können. Die fünfte ist Erfindung, aufgrund derer Charaktere aus beobachtetem Material gebildet werden, sie werden in besonders für die Imagination eindringliche Situationen gestellt. Die letzte Fähigkeit jedoch ist Urteil, sie befindet darüber, in welchem Maße und auf welche Weise die verschiedenen Fähigkeiten zum Einsatz kommen<sup>13</sup>. Nun klingt eine solche Auffächerung immer noch nach John Lockes *Essay Concerning Human Understanding* von 1690 mit dem entscheidenden Unterschied, dass Imagination und Phantasie beträchtlich aufgewertet werden. Bei Locke wurde die freie Phantasie als an Wahnsinn grenzend diskreditiert, auf die absolute Priorität der logischen Verbindungen abgehoben<sup>14</sup>. Bei der Aufwertung von Imagination und Phantasie folgt Wordsworth zweifellos Addisons *Pleasures of the Imagination* von 1712, wobei das Vergnügen, das sie bereiten, durchaus schon Selbstwert ist<sup>15</sup>. Allerdings sind Imagination und Phantasie für Addison mehr oder weniger synonym, während Wordsworth sie durchaus unterscheidet mit der eingängigen Formel

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, S. IXf.

<sup>14</sup> J. Locke, *Essay Concerning Human Understanding* [1690], hrsg. v. P.H. Nidditch, Bd. II, Oxford 1979, Kap. 30, Sekt. 1-3.

<sup>15</sup> J. Addison, «The Pleasures of Imagination», in: *The Spectator*, No. 411 (21. Juni 1712) – No. 421 (3. Juli 1712), printed for Mess.<sup>rs</sup> Longman, Dodsley etc., London o. J. (~ 1790), Bd. 6, S. 62-112.

«Imagination is the power of depicting, and fancy of evoking and combining»<sup>16</sup>. Imagination beruht auf geduldiger Beobachtung, Phantasie springt und erhascht einen originellen Zusammenhang im Flug. Constable, um nur dies schon zu sagen, würde Imagination im Wordsworthschen Sinne auch für sich in Anschlag bringen, Phantasie nicht<sup>17</sup>.

Im Vorwort zu seinen *Lyrischen Balladen* von 1802 reflektiert Wordsworth über das sprachliche Material des Dichters und im Grunde genommen ist er hier radikaler als im späteren Text. Die Sprache des Dichters soll dem gewöhnlichen Leben entnommen sein. Der Rezipient soll seinen eigenen Wortschatz wiedererkennen, allerdings ist er beim Dichter gefärbt durch die Imagination, das Normale erscheint ungewöhnlich, und dennoch ist es gegründet auf die Elementargesetze unserer Natur. Die Dichtung soll in einfacher Sprache unsere Gefühle aktivieren. Allzu komplizierte Ausdrücke verwirren nur. Ein überzeugender Gefühlsausdruck ist nur durch langes Nachsinnen über unsere Erfahrungen möglich. Und dann folgt eine entscheidende Feststellung: Gefühl gibt einer Aktion oder Situation Bedeutung, nicht die Aktion oder Situation dem Gefühl<sup>18</sup>. Das hat weitreichende Konsequenzen für die bildliche Sprache. Wordsworth verzichtet ausdrücklich auf Abstraktionen und Personifikationen, auf tradierte Sprachbilder, so schön sie sein mögen. Ihr Gebrauch hat sie verwendet, ihre geradezu verbindliche Bindung an bestimmte Gegenstände ruft nur scheinbar wahre Gefühle auf. Er will Prosa aus Fleisch und Blut, die aus gefühlsgesättigter wahrer Empfindung hervorgeht, ohne das Ornament literarischer Tradition zu benötigen. Von daher argumentiert er mit Vehemenz gegen jegliche poetische Diktion, wir können ergänzen,

<sup>16</sup> *Ibid.*, No. 411: Die «primary pleasures of the imagination» und die «secondary pleasures of imagination» gleichermaßen «arise originally from sight», erstere hat man unmittelbar vor Augen, die zweiten werden ausgelöst, in Lockes Sinn, durch die Ideen, die wir zu den Dingen vor Augen assoziiert haben, und die wir in der Erinnerung aufrufen können, wenn wir sie nicht vor Augen haben, d.h. es muss einen ursprünglichen gegenständlichen Auslöser geben. Darüber geht Wordsworth hinaus, seine Formel im *Preface*: Wordsworth, 1989 (wie in Anm. 11), S. XIX.

<sup>17</sup> Constable würde – nach Meinung der älteren Literatur – primär die *primary pleasures* von Addison unterschrieben haben, hier wird argumentiert, dass er auch die *secondary* akzeptiert hätte, jedoch weniger von Ideen und ihren Assoziationen gesprochen hätte, sondern von Gefühlen, und in diesem Punkt wäre er Wordsworth näher.

<sup>18</sup> Wordsworth, 1984 (wie in Anm. 11), S. 596-599.

als ein rhetorisch geregelter Sprachhabitus. Nicht Engels-, sondern Menschentränen will er vorführen, statt Allegorie allein aus der natürlichen Empfindung hervorgehende Metaphorik. Er gesteht dem Dichter aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit der Natur, vor allem der des Menschen, eine ausgeprägte Disposition zum Aufrufen von Gefühlen und Leidenschaften zu und sieht ihn als ihren Übersetzer, so dass er schließlich formulieren kann: «Poetry is the image of man and nature»<sup>19</sup>.

Eines allerdings bleibt im Hinblick auf die Sprache des Dichters zu klären: wie verhält er sich zum Erkenntnisfortschritt des Wissens, genauer der Wissenschaften. Das ist auch historisch gesehen insofern eine gänzlich aktuelle Frage, als nicht nur die gesamte, vor allem englische aufklärerische Dichtung die Newtonschen Erkenntnisse zu integrieren sucht mit James Thomsons Jahrhundertgedicht *The Seasons* von 1726-1730 im Zentrum<sup>20</sup>, sondern auch weil die Romantiker vor allem mit den gerade erschienenen riesigen Lehrgedichten von Erasmus Darwin konfrontiert sind, die das gesamte naturwissenschaftliche Wissen der Zeit in Versen aufbereiten: im *Botanic Garden* von 1789-1791 und im *Temple of Nature* von 1803. Nun ruft Erasmus Darwin in einer gestanzten literarisierenden Sprache die Bilder aus Mythos, Allegorie und Emblematik auf, um das wissenschaftlich Neue über die tradierten Sprachbilder vertraut zu machen und als immer schon im Kern angelegt und gewusst zu demonstrieren<sup>21</sup>. Die Romantiker sind über diese Sprachhaltung hergefallen, sie verkörperte für sie alles Unnatürliche in der Dichtung. Auf der anderen Seite allerdings haben sie Erasmus Darwins Gedichte als Steinbruch genutzt, denn nirgends sonst konnten sie das gesamte Wissen der Gegenwart in nicht-wissenschaftlicher Sprache ausgebreitet sehen. Und um die

<sup>19</sup> *Ibid.*, S. 600-605, S. 605.

<sup>20</sup> J. Thomson, *The Seasons*, London 1726-1730.

<sup>21</sup> E. Darwin, *The Botanic Garden, A Poem in two Parts (1789-1791)*, London 1794/95, zur Allegorie dort: S. 47-54, zum Mythos: E. Darwin, *The Temple of Nature or the Origin of Society, A Poem*, Brunswick 1808, Canto II, Z. 75ff. und 137ff.; dazu: I. Primer, «Erasmus Darwin's "Temple of Nature": Progress, Evolution and the Eleusinian Mysteries», in: *Journal of the History of Ideas*, XXV, 1964, S. 58-76; M. McNeil, *Under the Banner of Science. Erasmus Darwin and His Age*, Manchester 1987; D. King-Hele, *Erasmus Darwin. A Life of Unequalled Achievement*, Giles de la Mare 1999; J. Uglow, *The Lunar Men. The Friends Who Made the Future 1730-1810*, London 2002, passim.

Integration dieses Wissens in ihre Dichtung ging es auch ihnen, selbst wenn ein Wordsworth-Nachfolger wie Keats Newton als den Zerstörer des Regenbogens, dieses literarisch vielfältig nutzbaren Versöhnungszeichen Gottes, ansah, weil er die Farben im Prisma gespalten und damit die Schönheit des Bildes verunmöglicht habe<sup>22</sup>.

Anders Wordsworth: er setzt das poetische Verfahren durchaus in Parallele zum wissenschaftlichen, beide betrachten beharrlich, beide genießen ihre Einsicht. Doch während der Wissenschaftler eher für die Nachwelt arbeitet, an der unmittelbaren Wirkung seiner Erzeugnisse wenig interessiert ist, will der Dichter unmittelbar gefallen. Und dennoch: der Dichter will und soll dem Wissenschaftler auf seinen Spuren folgen, denn nur er vermag die trockenen und abstrakten Ergebnisse des Wissenschaftlers zu verlebendigen, ihnen Anschauung zu verleihen, indem er ihre sinnliche Potenz entdeckt. Der Dichter leistet, wie Wordsworth schreibt, eine Transfiguration und fügt die Erkenntnis auf seine Weise dem menschlichen Haushalt hinzu. Denn dem Gefühl ist jede Naturwahrheit zugänglich<sup>23</sup>. Eines ist noch hinzuzufügen, weil es, wie mir scheint, von größter Konsequenz auch für die Constablesche Position ist. Im *Essay, Supplementary to the Preface*, den er ans Ende seiner *Poems* von 1815 gestellt hat, schreibt Wordsworth: «The appropriate business of poetry [...] is to treat of things not as they are, but as they appear; not as they exist in themselves, but as they seem to exist to the senses and to the passions»<sup>24</sup>; und er unterstreicht *are* und *appear*, *seem*, *senses* und *passions*. Die Erscheinung der Dinge ist an ihre Erfahrung gebunden und insofern gefühlsbedingt – wobei die Gefühle nur zum einen Teil von den Gegenständen ausgelöst werden, zum anderen von mitgebrachter Stimmung geprägt sind.

Die Tatsache, dass sich auf den Wolkenölskizzen der Jahre 1821-1822 zwar auf der Rückseite genaue Wetterbeschreibungen finden, von eigentlich wissenschaftlicher Terminologie jedoch keine Rede sein kann, Con-

<sup>22</sup> Hamblin, 2001 (wie in Anm. 2), S. 196-199; *William Wordsworth*, 1987 (wie in Anm. 6), S. 65.

<sup>23</sup> Wordsworth, 1984 (wie in Anm. 11), S. 606f.

<sup>24</sup> Wordsworth, 1989, Bd. II (wie in Anm. 11), S. 343.

stable vielmehr in der Tradition von regionaler Landschaftscharakterisierung und der in der Landwirtschaft benötigten Wolkenkalender zu verankern sein dürfte, die ihm als gelernter und auf das Wetter angewiesener Müller geläufig waren, kann darauf hinweisen, dass eine wissenschaftliche Vertiefung seiner Erfahrungen in der Tat erst am Ende seines Lebens stattfand<sup>25</sup>. Die Gründe dafür scheinen biographischer Natur zu sein. 1828 starb seine Frau Maria und ließ ihn mit einer großen Kinderschar zurück. 1829 wurde er nach vielen vergeblichen Anläufen zum Vollakademiker gewählt – zu spät, um ihn damit wirklich aufbauen zu können. Im folgenden war er deprimiert, gelegentlich depressiv und er sann über ein Lebensresümee nach, gezielt offenbar ab 1829. Als Vollakademiker sah er sich legitimiert, *Lectures* zu geben, in denen er seine Auffassung von Landschaft zu klären suchte, zugleich nahm er mit dem Mezzotintstecher David Lucas die graphische Wiedergabe einer Serie von eigenen Bildern in Angriff – unter dem Titel *English Landscape Scenery*. Eine erste Ausgabe erschien 1830, eine zweite 1833 mit dem auf sehr bezeichnende Weise erweiterten Titel *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery, Principally Intended to Mark the Phenomena of the Chiar'oscuro of Nature*<sup>26</sup>.

Daraus könnte man schließen, dass auch erst jetzt eine romantische Wende stattfand, aus der Rückschau auf sein Leben mit Wehmut über den Verlust von Jugend, Heimat und Glück und mit Enttäuschung über den letztlich ausgebliebenen künstlerischen Erfolg. Das mag zum Teil so sein, seine Beschäftigung mit Wordsworth nimmt am Ende seines Lebens in der Tat zu. Er zitiert ihn in der *English Landscape Scenery* schon in den Widmungsversen, dann in der Einleitung und ganz am Ende seines Lebens schreibt er ihm, lädt ihn zu einer seiner Landschaftsvorträge ein und schickt ihm ein Exemplar seiner *English Landscape Scenery*<sup>27</sup>. Von seinem Gemälde, dem *Kenotaph* für Reynolds in Beaumonts Park mit den Versen von Wordsworth war schon die Rede. Auf der anderen Seite finden sich schon frühere Verweise auf Wordsworth und Zitate aus seinen

<sup>25</sup> Thornes, 1999 (wie in Anm. 1), S. 53-55; Hamblyn, 2001 (wie in Anm. 2), S. 125f.

<sup>26</sup> A. Wilton, *Constable's "English Landscape Scenery"* (British Museum Prints and Drawings Series), London 1979.

<sup>27</sup> *Ibid.*, S. 23, 24; Beckett, 1970 (wie in Anm. 5), S. 33.

Gedichten in seinen Briefen von 1823<sup>28</sup> und auch die Zeitgenossen haben gelegentlich eine direkte Parallele gesehen, so ein Verehrer Constables, der ihm 1826 Widmungsverse schickte, nachdem Constable 1824, bekanntlich zur Begeisterung von Delacroix, im Salon in Paris ausgestellt hatte und 1825 vom französischen König mit einer Goldmedaille belohnt worden war. Das Argument ist bezeichnend: er stellt ihn aufgrund seines Genius an Wordsworths Seite. Stolz könne er darauf sein, dass er wie Wordsworth von der Öffentlichkeit verkannt und kritisiert, ja verspottet werde. Obwohl Mühsal beider Tage plagten, würden Wahrheit und Natur in streitbarem Stolz ihre Stirn mit Lorbeer umkränzen<sup>29</sup>. Beides also verkannte Künstler aufgrund ihres eigenständigen Naturzugriffs. Es lohnt sich daher zu fragen, wie weit die Übereinstimmungen gehen.

Wenn Constable und Wordsworth die genaueste Naturbeobachtung für unverzichtbar halten, Wordsworth sie durchaus als Basis sieht, dann jedoch sofort per Imagination transzendieren will, weil sie für sich keinen Wert an sich darstelle, dann scheint Constable ihr dauerhafter verpflichtet zu sein, wenn er warnt, «that imagination alone never did, and never can, produce works that are to stand by a comparison with realities»<sup>30</sup>. Doch unmittelbar davor heißt es in seiner *Lecture I* von 1833, dass die Landschaftskunst «scientific as well as poetic»<sup>31</sup> sei. Die letztlich aus Legitimationsgründen nachgelieferte wissenschaftliche Rechtfertigung seines Tuns hat Constable in die folgenden beständig zitierten Sätze gefasst und zwar in seiner *Lecture III* von 1836: «Painting is a science, and should be persuaded as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not landscape be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but the experiments?»<sup>32</sup>. Offenbar ist George Turnbulls Traktat *On Ancient Painting* von 1740 als direkte Anregung für Constables Formulierung anzusehen. Bei Turnbull heißt es:

<sup>28</sup> Leslie, 1980 (wie in Anm. 5), S. 101, 109, 110.

<sup>29</sup> R.B. Beckett, *John Constable and the Fishers. The Record of a Friendship*, London 1952, S. 244f. (Brief an Fisher, 9. September 1826).

<sup>30</sup> Beckett, 1970 (wie in Anm. 5), S. 39; Leslie, 1980 (wie in Anm. 5), S. 303.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Beckett, 1970 (wie in Anm. 5), S. 69.

Kurz gesagt, Bilder, die sichtbare Schönheiten darstellen oder die Wirkungen der Natur in der sichtbaren Welt, und zwar durch die verschiedenen Modifikationen von Licht und Farben, in Konsequenz der auf das Licht bezogenen Gesetze [= der Newtonschen Gesetze] sind Beispiele dafür, was diese Gesetze bewirken oder hervorbringen können. Und von daher sind sie geeignete Beispiele und Experimente für das Studium der Gesetze der Schwerkraft, Elastizität oder von jeder anderen Qualität der natürlichen Welt. Damit sind sie Beispiele oder Experimente der Naturphilosophie<sup>33</sup>.

Die Nähe der Formulierung zu Constable zeigt, um es so zu sagen, die aufklärerische Dimension in Constables Wissenschaftsauffassung. Doch der Begriff des Experimentes fällt bei Constable noch einmal und zwar in seiner *Lecture II* von 1836: «No doubt the greatest masters [= der Landschaftskunst] considered their best efforts but as experiments, and perhaps as experiments that had failed when compared with their hopes, their wishes, and with what they saw in nature»<sup>34</sup>. Hier treten der Wissenschaftsbegriff und -anspruch zurück und ein höchlichst moderner, nicht etwa nur ein Constables depressiver Grundstimmung verdankter Effekt tritt in den Vordergrund: die Vorstellung davon, dass jedes Bild nur einen Annäherungswert verkörpert an das doppelte Ziel, nämlich die Naturwiedergabe in völlige Übereinstimmung mit der jeweiligen, momentbedingten Empfindung vor der Natur zu bringen, Objektivität und Subjektivität zusammenfallen zu lassen. Nur die Summe der verschiedenen Bildanläufe markiert den Gewinn auf diesem Weg, der nie ans Ziel kommen kann und mithin ein Ethos beruft.

Dies ist gänzlich unaufklärerisch gedacht, und hier ist Constable Wordsworth nahe, der schon in der Anzeige der ersten Ausgabe seiner *Lyric Ballads* von 1798 schrieb: «The majority of the following poems are to be considered as experiments»<sup>35</sup>. Denn die Sprache der Kunst, so argumentiert er weiter, ist so verstellt von Konvention, dass der Dichter, wie Joshua Reynolds in Bezug auf den Maler sagt<sup>36</sup>, sie rekonstruieren muss.

<sup>33</sup> G. Turnbull, *A Treatise on Ancient Painting*, London 1740, S. 146 (Übersetzung W.B.).

<sup>34</sup> Beckett, 1970 (wie in Anm. 5), S. 53.

<sup>35</sup> Wordsworth, 1984 (wie in Anm. 11), S. 591.

<sup>36</sup> J. Reynolds, *Discourses on Art*, hrsg. v. R.R. Wark, New Haven/London 1988, S. 278 (15. Diskurs 1790).

Kurz gesagt, Bilder, die sichtbare Schönheiten darstellen oder die Wirkungen der Natur in der sichtbaren Welt, und zwar durch die verschiedenen Modifikationen von Licht und Farben, in Konsequenz der auf das Licht bezogenen Gesetze [= der Newtonschen Gesetze] sind Beispiele dafür, was diese Gesetze bewirken oder hervorbringen können. Und von daher sind sie geeignete Beispiele und Experimente für das Studium der Gesetze der Schwerkraft, Elastizität oder von jeder anderen Qualität der natürlichen Welt. Damit sind sie Beispiele oder Experimente der Naturphilosophie<sup>33</sup>.

Die Nähe der Formulierung zu Constable zeigt, um es so zu sagen, die aufklärerische Dimension in Constables Wissenschaftsauffassung. Doch der Begriff des Experimentes fällt bei Constable noch einmal und zwar in seiner *Lecture II* von 1836: «No doubt the greatest masters [= der Landschaftskunst] considered their best efforts but as experiments, and perhaps as experiments that had failed when compared with their hopes, their wishes, and with what they saw in nature»<sup>34</sup>. Hier treten der Wissenschaftsbegriff und -anspruch zurück und ein höchlichst moderner, nicht etwa nur ein Constables depressiver Grundstimmung verdankter Effekt tritt in den Vordergrund: die Vorstellung davon, dass jedes Bild nur einen Annäherungswert verkörpert an das doppelte Ziel, nämlich die Naturwiedergabe in völlige Übereinstimmung mit der jeweiligen, momentbedingten Empfindung vor der Natur zu bringen, Objektivität und Subjektivität zusammenfallen zu lassen. Nur die Summe der verschiedenen Bildanläufe markiert den Gewinn auf diesem Weg, der nie ans Ziel kommen kann und mithin ein Ethos beruft.

Dies ist gänzlich unaufklärerisch gedacht, und hier ist Constable Wordsworth nahe, der schon in der Anzeige der ersten Ausgabe seiner *Lyric Ballads* von 1798 schrieb: «The majority of the following poems are to be considered as experiments»<sup>35</sup>. Denn die Sprache der Kunst, so argumentiert er weiter, ist so verstellt von Konvention, dass der Dichter, wie Joshua Reynolds in Bezug auf den Maler sagt<sup>36</sup>, sie rekonstruieren muss.

<sup>33</sup> G. Turnbull, *A Treatise on Ancient Painting*, London 1740, S. 146 (Übersetzung W.B.).

<sup>34</sup> Beckett, 1970 (wie in Anm. 5), S. 53.

<sup>35</sup> Wordsworth, 1984 (wie in Anm. 11), S. 591.

<sup>36</sup> J. Reynolds, *Discourses on Art*, hrsg. v. R.R. Wark, New Haven/London 1988, S. 278 (15. Diskurs 1790).

bewegtem mittäglichem Himmel scheint eine rosafarbene Imprimitur angemessen (Abb. 1) – hier folgt im übrigen Constable dem Verfahren des von ihm verehrten Gainsborough, der es wiederum von van Dyck geerbt hat<sup>44</sup> –, ist der Himmel dramatischer, gewittriger, düsterer, kommen Violett oder gar Schokoladenbraun zum Einsatz (Abb. 2). So werden die Himmel in der Tat zum «chief organ of sentiment».

Doch das Verblüffende ist, dass keine einzige der über 100 Wolkenstudien unmittelbare Vorlage für eines seiner großen Bilder gewesen ist. Warum? Die Antwort ist nach dem bisher Entwickelten einfach. Bei der Ausführung des großen Bildes ist das momentane Gefühl, der *mood*, notwendig ein anderer als bei der Skizze, er ist durchaus ein eigener, der nach eigenständigem Ausdruck verlangt. Insofern liefern die Skizzen in der Tat nur eine Sprache, die in individueller Färbung abrufbar ist. Ja selbst die Entwürfe, sei es im Aquarell, sei es in der originalgroßen Entwurfskizze, tragen nicht dieselben Himmel wie das offizielle Bild, der *mood*, den der jeweilige Himmel ausgelöst hat, ist nicht konservierbar, noch nicht einmal im Prozess der Ausführung des einzelnen Bildes. Das erklärt, warum Constable nicht mehr bestimmen konnte, wann ein Bild vollendet war. Die Kategorie griff angesichts des notwendig permanenten Empfindungswandels nicht mehr. Insofern scheitern nach Constable die Experimente und tragen jedoch im Kampf um den angemessenen Ausdruck ihren Gewinn in sich.

Das erklärt auch, warum es in Lucas' Mezzotintostichen für die *English Landscape Scenery* zu so vielen von Constable geforderten Korrekturen kam, die durchaus, gerade auch in den Himmeln, Abweichungen von der Vorlage markieren<sup>45</sup>. Allerdings ist dies nicht nur dem gewandelten *mood* geschuldet, sondern auch dem anderen Medium. Der Mezzotintostich, der vom Dunkeln zum Hellen arbeitet, die Naturscheinung ans Licht

<sup>44</sup> Mit der zugehörigen Literatur zu Gainsboroughs und van Dycks Technik: W. Busch, «Blue Boy – Sinnstiftung durch Farbe», in: *Städte-Jahrbuch*, N.F. XVII, 1999, S. 337 und Anm. 28.

<sup>45</sup> Zu rekonstruieren aus dem Briefwechsel Constable-Lucas: *John Constable's Correspondence*, hrsg. v. R.B. Beckett, Bd. IV: *Patrons, Dealers and Fellow Artists* (Suffolk Records Society, 10), Ipswich 1966, S. 314-443; *John Constable & David Lucas*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. L. Parris, New York 1993.

hebt, hat, auf Grund der tonalen Abstufung einer Grundfarbe, per se einen anderen Ausdruckscharakter, dem Rechnung zu tragen ist. Constable hörte erst auf, Korrekturen zu verlangen, wenn ihm der Ton stimmig zu sein schien, seine Stimmung und der Naturausdruck zur Deckung kamen. Den Grundton jedoch setzten die Wolken.

So wird man bei Constables Romantisierung eines an sich naturwissenschaftlichen Zugriffs von dem Versuch sprechen müssen, der bloßen Naturerfahrung einerseits eine wissenschaftliche Fundierung und andererseits im Wissen um die Vergeblichkeit einen tieferen Sinn zurückzugeben. Letztlich muss dies zur Abstraktion führen.



WERNER BUSCH

1. John Constable,  
*Blick von  
Hampstead Heath in  
Richtung Harrow,*  
Öl auf Papier auf  
Leinwand gezogen,  
25,0 × 29,8 cm,  
August 1821,  
Manchester, City  
Art Gallery

2. John Constable,  
*Studie mit  
Cirruswolken,*  
Öl auf Papier,  
29,8 × 48,3 cm,  
1822, London,  
Victoria & Albert  
Museum

