

Werner Busch

Turner und Constable als künstlerische Antipoden*

William Turner ist 1775, John Constable 1776 geboren, sie gelten als die beiden größten englischen Landschaftsmaler. Beiden wird eine ungemeine Modernität attestiert, wenn auch Turner als der Radikalere gilt. So wie es bis heute in London Kunsthistoriker gibt, die allein auf das Warburg Institute schwören und solche, die ihr Heil nur im Courtauld Institute suchen, wobei die einen den anderen bloßes kennerschaftliches Interesse vorwerfen, die anderen den einen dagegen unsensible Elfenbeinturmgelehrsamkeit, so existieren bis heute in England Camps, die sich alleine Turner verpflichtet sehen und solche, die Constable mit Ausschließlichkeit lieben, wobei die einen den anderen ihren beschränkten Horizont ankreiden und die anderen den einen überzogene Intellektualität. Ich möchte zu erklären versuchen, wie es zu einer solchen Einseitigkeit kommt und was sich dahinter verbirgt. Meine These lautet: beide Positionen sind einer uralten Argumentationstopik verpflichtet, sie schließen mit Notwendigkeit einander aus, und erst ihre Auflösung macht den Blick frei für ein tiefergehendes Verständnis der Eigenheiten beider Künstler. Um dieser Argumentationstopik auf die Spur zu kommen, scheinen zwei Schritte vonnöten. In einem ersten Schritt sollen einerseits die durchaus vorhandenen Ähnlichkeiten in Kunst und Werdegang von Turner und Constable und andererseits die zweifellos ausgeprägten Unterschiede markiert werden, so wie die Forschung sie in der einen oder anderen Form immer wieder hervorgekehrt hat. Sodann soll in einem zweiten Schritt gefragt werden, ob die konstatierten Differenzen sich einem gemeinsamen Beurteilungsmodell verdanken und ob in diesem Beurteilungsmodell auch die Gemeinsamkeiten Platz finden. Wenn dieses Beurteilungsmodell gefunden, beschrieben und historisch hergeleitet ist, dann kann es durchsichtig werden für die von ihm zu schnell benannten Phänomene.

Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, vor allem um die Jahre 1806 und 1807 entstehen Zeichnungen, Aquarelle und vor allem Ölskizzen von Turner und Constable von großer Ähnlichkeit. Das ist kein Wunder – die Anfänge beider Künstler sind höchst verwandt, wenn auch diejenigen Turners, trotz seiner niederen Herkunft, problemloser vonstatten gingen. Er war Londoner und sein Vater, Barbier und Perückenmacher, unterstützte seine künstlerischen Ambitionen durchaus. Constable kam aus der Provinz, aus East Bergholt im Stour-Tal in Suffolk. Sein Vater war Mühlenbesitzer. Da der älteste Sohn krank war, sollte John, der zweite, die Mühlen übernehmen. Sein

Wunsch, Künstler zu werden, stieß auf den entschiedenen Widerstand seines Vaters, er musste eine Lehre machen und konnte sich erst mit über zwanzig Jahren mit einiger Gewalt aus den ihn einengenden Zusammenhängen lösen und 1799 ein Kunststudium beginnen, an der gleichen Stelle wie Turner, dieser allerdings zehn Jahre zuvor, und zwar an den Royal Academy Schools in London. Zu diesem Zeitpunkt hatte Turner in der Royal Academy schon mehrfach Aquarelle ausgestellt. 1793 hatte er Dr. Munro kennengelernt und wurde ab 1794 für diesen in dessen abendlicher so genannter Akademie tätig, zusammen im Übrigen mit Thomas Girtin, dem von Turner bewunderten, vielleicht bedeutendsten Aquarellisten um 1800, dessen vorzeitiger Tod 1802 seine weitere Entwicklung verhinderte. Girtin und Turner arbeiteten gemeinsam an Kopien der Aquarelle von John Robert Cozens; Girtin war offenbar eher für die Umrisse, Turner für die farbige Fassung zuständig. Letztlich resultierte aus diesen und anderen Bemühungen die Gründung der Watercolour Society 1804. Das Interesse an Aquarellmalerei, gerade auch bei Amateuren, begann sich auf breiter Front durchzusetzen, nicht selten fungierten die Aquarelle in großem Format und in aufwendig gerahmter Form als günstiger Ölbildersatz.

Doch Constable hatte etwas dagegen zu setzen. Bereits 1795 lernte er Sir George Beaumont kennen, einen reichen Amateur und Sammler, der bereits 1764–69 während seiner Schulausbildung in Eton Unterricht bei dem dortigen Zeichenmeister Alexander Cozens, dem Vater John Roberts, genossen hatte. Vater und Sohn Cozens sind die Gründungsfiguren der englischen Aquarell- und Skizzenmalerei, von größtem Einfluss auf alles Folgende. Doch beschränkt sich dieser Einfluss nicht auf technische Dinge. Alexander Cozens hat eine Reihe kleinerer Traktate zur Landschaftsmalerei formuliert, die Prinzipien zur Erfindung von Landschaft propagieren. Eine gewisse Berühmtheit hat sein so genanntes „blot“-System erlangt, bei dem ganz aus dem Gefühl heraus ein Zeichenblatt mit monochromen Farbkleckschen ungegenständlich strukturiert wird, um dann als Anregung für die Gestalt und Gestaltung von Landschaft zu dienen. Wie zu zeigen sein wird, ist dieses System von großer Wichtigkeit für Constable gewesen. Zugänglich konnte es ihm George Beaumont machen, der die Cozensschen Systeme mit ihren Illustrationen besaß mit zudem offenbar eigens für ihn verfassten erklärenden Versen. Doch George Beaumont war auch in Italien gewesen und hatte vor allem Ende 1782, Anfang 1783 in Rom engsten Kontakt zu John Robert Cozens gehabt. Am Ende der achtziger Jahre hat er ihn beschäftigt, Entwürfe und Aquarelle für sich malen lassen, u. a. in der Region seiner Kindheit, in Essex und Suffolk – wir erinnern uns, Constable kam aus Suffolk. Seine Werke und die seines Vaters hat er gesammelt, unter anderem im so genannten Beaumont-Album. All dies stand Constable zur Verfügung.

Vorläufig gilt es nur festzuhalten, dass Turner und Constable den gleichen Ausgangspunkt hatten, allerdings sollte man schon jetzt spezifizieren: Turner war mehr an der hoch differenzierten Aquarelltechnik John Robert Cozens' interessiert, Constable, zumindest im späteren Leben, mehr an den Systematisierungsversuchen Alexander Cozens'. Auch eine zweite ausgeprägte Gemeinsamkeit zwischen Turner und Constable hat im Falle Constables wieder direkt mit George Beaumont zu tun.

Turners Paragone mit Claude Lorrain ist ein Gemeinplatz der Forschung. Noch heute kommt die National Gallery in London Turners testamentarisch geäußertem Wunsch nach, indem sie sein eigenes Bild „Dido baut Karthago oder der Beginn des Karthagischen Reiches – Erstes Buch von Vergils Aeneis“ von 1815 neben dem ihm aus der Angerstein-Sammlung vertrauten Claudeschen Seehafen-Bild mit der Hl. Ursula von 1641 gehängt hat. Die Künstlerlegende will es, dass Turner vor diesem Bild in Tränen ausgebrochen ist. Zeit seines Lebens hat er sich mit Claude auseinander gesetzt, ihn kopiert und paraphrasiert.

1823 – der Besuch wird noch in anderer Hinsicht wichtig werden – fuhr Constable auf den Landsitz von Sir George Beaumont in Leicestershire. Er hoffte, Sir Georges kleinen Claude, eine Landschaft mit Ziegenhirt und -herde, kopieren zu können, die er interessanterweise für eine Studie nach der Natur hielt. Vor Ort war er dann von einer ganzen Reihe von Claudes umgeben, kopierte neben der kleinen Landschaft auch die Landschaft mit Kephalos und Prokris – beide Bilder hängen heute in der National Gallery in London. Im eigentlichen Sammlungsraum Beaumonts hingen neben einer Reihe von Claude-Bildern Gemälde von Wilson und Poussin und im Frühstückssaal neben gleich vier Claudes ein Bild von Cozens und eines von Swanevelt. Am Ende seines Aufenthalts bei Beaumont schrieb Constable an seine Frau: „... but the Claudes, the Claudes, are all, all, I can think of here ...“¹. Dass er die kleine Ziegenlandschaft für eine „study from nature“² hielt, ist nicht so abwegig. Alexander Cozens, der Lehrer Beaumonts, war in Italien Schüler von Claude-Joseph Vernet gewesen, und Vernet brachte ihn dazu, mit ihm gemeinsam Aquarelle und wohl auch Ölstudien vor der Natur zu betreiben, mit der Begründung, dies habe zuerst Claude Lorrain getan. Sandrarts „Teutsche Academie“ bestätigt uns dies: Claude Lorrain habe mit ihm zusammen in der Umgegend von Rom „mit Farben auf gegründet Papier und Tücher völlig nach dem Leben“ gemalt, und er ergänzt: während er, Sandrart, nur nahsichtige Details gemalt habe, für den Gebrauch in Historien, „also mahlte hingegen er [Claude Lorrain] nur in kleinem Format, was von dem zweyten Grund am weitesten entlegen/nach dem Horizont verlierend/gegen den Himmel auf/darinn er ein Meister ware...“³. Das heißt, Claude hat Aussichten, „views“, vom Mittelgrund bis in fernste Fernen vor der Natur in Öl gemalt. Dieser Brauch hält sich bis weit ins 19. Jahrhundert. Von Claude hat sich keine derartige Ölskizze auffinden lassen. Meine These war schon vor einiger Zeit, dass sich diese Ölskizzen unter einem Teil des kleinformatigen Frühwerkes befinden. Claude hätte dann zu dem vor der Natur aufgenommenen einheitlichen Blick in die Ferne im Atelier den Vordergrund hinzukomponiert mitsamt seiner Staffage, zum Teil bestehend aus Einzelstudien zu Pflanzen und Bäumen, und dem Ganzen dann in einer Art glättender Ausgleichsarbeit den Skizzencharakter genommen. Er hätte so das bloße Naturstudium durch die erfundenen Teile, die der Landschaft auch ihr Thema geben, zu idealer Kunst nobilitiert, die Naturstudie dialektisch aufgehoben. Sandrart scheint eben dies gemeint zu haben, wenn er schreibt: Das Malen nach dem Leben „ist/meines dafürhaltens/ die beste Manier, dem Verstande die Wahrheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht wird.“⁴ Diese etwas kryptische



Abb. 1: William Turner, *Snow storm: Hannibal and his army crossing the Alps*. 1812. Öl auf Leinwand. 146 x 237,5 cm. London, Turner Bequest, Tate Gallery.

Bemerkung zur Vereinigung von Leib und Seele, wir können auch sagen, von Materie und Geist, spielt auf ein Problem an, das sich im Folgenden auch zum Verständnis sowohl der Kunst von Turner wie auch der von Constable als zentral erweisen wird.

Doch vorerst weiter zu den unbestreitbaren Ähnlichkeiten zwischen beiden Künstlern. In den 1770er Jahren war das berühmte „Liber Veritatis“ von Claude Lorrain, in dem er zeichnerisch seine Gemäldeerfindungen festhielt, um sie vor Fälschungen zu schützen, von Richard Earlom in Mezzotinto in rötlichem Braunton reproduziert worden. Damit lag ein Claudesches Repertoire sondergleichen vor, ein musée imaginaire für Künstler. Die Mezzotintowiedergabe erlaubte es, selbst wenn Earloms Stiche nicht von allerhöchster Qualität waren, differenzierte Tonabstufungen in monochromer Form vor Augen zu stellen. Das zeichnerische Pendant hierzu waren die großen Sepiablätter, deren Höhepunkt in Deutschland sich am Anfang des 19. Jahrhunderts in den Werken Caspar David Friedrichs findet, auch hier waren, wie beim Mezzotinto, technische Verfeinerungen Voraussetzungen für die Entwicklung eines differenzierten Sehvermögens, das der Rezeption der Kunst Turners, aber auch Constables entschieden entgegenkam. Turners Farbauffassung, die alles Erscheinende in unendlich zarten Übergängen zwischen Licht und Finsternis, Weiß und Schwarz eingespannt sieht, denkt dieses Verhältnis, das macht seine Auseinandersetzung mit Goethes Farbenlehre deutlich, nicht wie Goethe bloß polar, vielmehr sieht er alles Erscheinende aus dem strahlenden Licht des Weiß, das er mit der Sonne und dem Göttlichen gleichsetzt, hervorgehen (Abb. 1), aus dem ungestalteten Chaos drängt es

ans Licht, der Künstler, dem Schöpfer gleich, verhilft ihm dazu, drängt es zur Konkretion, womit es als Konkretes sogleich der Gefahr eines zerstörerischen Dunkels ausgesetzt ist. Wir werden gleich sehen, warum Constable dieses dynamische Modell nicht hätte unterschreiben können. Ganz offensichtlich in Anlehnung an den Typus von Claudes „Liber Veritatis“, aber doch in ganz anderer Absicht, gab Turner ab 1807 in einzelnen Lieferungen, die sich bis 1819 hinzogen, sein „Liber Studiorum“ heraus, mit Stichen von verschiedenen Stechern nach existierenden Werken Turners, aber auch nach eigens für das „Liber“ von Turner gelieferten Entwürfen. Im fortgeschritteneren Stadium lieferte Turner auch eigene Stiche. Wie eine frühe Anzeige deutlich macht, ging es Turner um den Versuch einer Klassifizierung verschiedener Landschaftstypen oder -genres: historische Landschaften, Berglandschaften, pastorale Landschaften, Marinebilder und architektonische Landschaften sind genannt. Offenbar steht dieser Klassifizierungsversuch in Zusammenhang mit Turners akademischen „Lectures“ zur Perspektive, in der er früh bei Architekten ausgebildet worden war, und seinem Versuch, eine eigene Professur für Landschaftsmalerei an der Royal Academy zu etablieren. Turner war von seinem Kollegen, dem Aquarellmaler William Frederick Wells inspiriert worden, vor allem was die Konzeption der Pastorallandschaften angeht. Auf den Stichen finden sich klassifizierende Buchstaben. „P“ steht dabei für Pastorallandschaften, „E. P.“ offenbar für „Elevated Pastoral“ und hier finden sich die gehobenen Pastorallandschaften nach dem Beispiel Claude Lorrains mit literarischen Pastoralthemen als Staffage und klassischer Architekturkulisse. Ganz offensichtlich geht es Turner um die Markierung eines ganzen systematischen Feldes mit einem Landschaftstypus an der Spitze, der auf den Rang einer Historie zielt. Das Turnersche Verfahren ist genau demjenigen seines verehrten Vorbildes Sir Joshua Reynolds nachgebildet, der eine andere, traditionell niedrig eingestufte Gattung, die Porträtmalerei, durch Überblendung mit Prinzipien der Historienmalerei, in einem von ihm so genannten „composite style“⁵, zu nobilitieren suchte. Claudes Bilder lieferten Turner sein Nobilitierungsvorbild.

Am Ende seines Lebens antwortete Constable hierauf. Er, der durchaus mit Hochachtung von Turner sprach, dessen Privatgalerie besuchte, bei einem Akademiemeeting neben ihm saß und anschließend von seinem „wonderful range of mind“⁶ sprach – was John Gage den Untertitel seines Turner-Buches eingab –, konnte Turners „Liber Studiorum“ nicht mögen. In einem bösen Moment sprach er von dessen „Liber Stupidorum“⁷, und dennoch entwarf er ab 1829 seine „English Landscape Scenery“, sie beschäftigte ihn bis zu seinem Tod 1837. Der Briefwechsel mit seinem Mezzotintostecher David Lucas gibt Aufschluss über Constables Ziel bei der graphischen Umsetzung seiner Bilderfindungen. Einerseits, so heißt es schon im Vorwort seiner Einführung zur Publikation von 1833, ging es dem Unternehmen überhaupt nicht um finanzielle Interessen, sondern es handelte sich allein um die Ausführung einer angenehmen künstlerischen Beschäftigung, die auch anderen Vergnügen bereiten solle. Andererseits sei die Serie Ausdruck seiner Besessenheit, bestimmte Orte, „places“, wiederzugeben, die ihn zum Maler gemacht hätten, ferner ziele die Folge darauf, das „Chiaroscuro der Natur“ zu erklären.⁸ Constable will also am Ende seines Lebens

eine Art Rechenschaftsbericht über sein Tun vorlegen; die durchaus private Dimension wird hervorgekehrt, der wirtschaftliche Erfolg ist ihm gleichgültig. Wie die Bemerkung zum „Chiaroscuro der Natur“ deutlich macht, kommt es ihm auf feinste Nuancen, Farbgradationen an, die den Künstler dazu führten, dem Mezzotinto-Stecher Lucas immer neue Korrekturen abzuverlangen, bis die Töne aus Constables Sicht richtig klangen. Während Turner also seine Entwürfe – und seien sie vom Ursprung her auch noch so abstrakt in der Anlage – letztlich gegenständlich legitimiert, geht es Constable gerade um eine tendenzielle Eliminierung des Gegenständlichen – es bleibt privat und damit der Öffentlichkeit verstellt – zugunsten der tonalen Gradation, die – Constable hat es oft betont – einen emotionalen Ursprung hat und einen emotionalen Response herausfordert.

Zwei weitere Gemeinsamkeiten der beiden Künstler seien betont, wobei, wie im Vorangehenden deutlich geworden sein dürfte, aus der Verwandtschaft letztlich immer Differenz wird. Turner wie Constable ging es gleichermaßen um die naturwissenschaftliche Fundierung ihrer Kunst. Wenn Turner sich stärker mit Geologie auseinandergesetzt hat, dann Constable mit Meteorologie, womit die beiden Leitwissenschaften der Zeit als Korrektiv ihrer Kunst aufgerufen wären. Zudem waren sie beide hochgradig an Fragen der Optik interessiert, sei es, wie bei Turner, in Form von Farbtheorie, sei es, wie bei Constable, in Form – um es altmodisch auszudrücken – von Überlegungen zur Luftperspektive. Beide gingen dabei von Maltechnik aus und suchten nach Äquivalenten für bestimmte optische Erfahrungen. Geologie musste Turner in verschiedener Hinsicht interessieren, er bekam Informationen aus erster Hand, da er mit einer ganzen Reihe von bedeutenden Geologen befreundet war. Die Geologie am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts kreiste um zwei Fragen: Wie alt ist unser Planet und wie ist er entstanden, neptunistisch, d. h. schrittweise durch Sedi-mentierung aus dem Wasser herauswachsend, somit evolutionär, oder aber vulka-nistisch, d. h. aufgrund dramatischer, katastrophaler Erdauffaltungen, somit revolutionär. Beide Fragen waren mit der Genesis, der mosaïschen Erzählung von der Entstehung der Welt, in Übereinstimmung zu bringen, was, aufgrund der geologischen Forschungsergebnisse, zunehmend schwerfiel. Die Erde erwies sich als unendlich viel älter als angenommen, die Annahme einer einzelnen Sintflut als verantwortlich für das Aussehen der Erde als nicht mehr möglich. Prüfstein für diese Fragen waren primär die Alpen. Jahrhundertlang galten sie als schreckenerregend, von Gott geschickt als Strafe für die sündige Menschheit, jetzt, wissenschaftlich erkannt, konnte der Schrecken in sublimes Vergnügen umschlagen.

Turners sublimen Ästhetik konnte hier ihre Rechtfertigung finden, nicht nur seine Alpendarstellungen mit dem Hannibal-Bild im Zentrum, sondern auch seine Sintflutdarstellungen, seine Lawinen- und Sturmbilder konnten gelesen werden als eine Stellungnahme zugunsten der Vulkanismusthese. Dazu passen auch die Ansichten von Bergseen, sei es nun der italienische Nemisee oder Lock Coriskin (*Abb. 2*) in den schottischen Hochlanden, denn diese Seen hatten sich als vulkanisch erwiesen. Schließlich ist auch an seine beiden dramatischen Ansichten von der Hebrideninsel Staffa (*Farbabb. 1*) zu erinnern, deren Basalthöhle nicht nur als Fingalshöhle des Ossian-

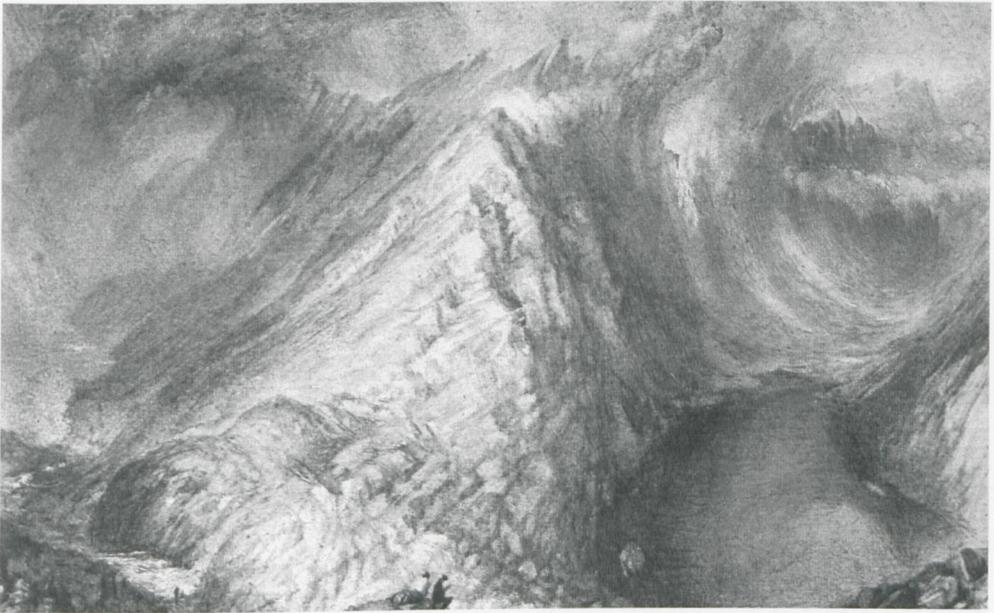


Abb. 2: William Turner, *Lock Coriskin*. ca. 1832. Aquarell. 8,9 x 14,3 cm. Edinburgh, National Galleries of Scotland.

Mythos galt, sondern als geologischer und architektonischer Ursprungsort. Das Ein-
fahren in die Höhle aus wildbewegter See konnte geradezu als regressus ad uterum
verstanden werden – die Höhle als Geburtshöhle. Um Gedanken des Ursprungs aus
ungestalteter Farbmaterie kreist, wie wir gehört haben, alle Malerei Turners. Das
Ansilichtheben scheint die ideale Metapher für seine Kunst. Turner begreift dies als
einen energetischen Prozess, Licht verwandelt Materie, es findet ein beständiger
Energieaustausch statt. Turner konnte sich in dieser Auffassung auf Faraday berufen,
mit dem er in den späteren zwanziger Jahren engeren Kontakt hatte. Es ist sicher
nicht falsch, seine Kunst als direkten physikalischen Ausdruck dieser Energieauf-
fassung zu sehen; beständige Transformation als unabschließbarer Prozess ist das
eigentliche Thema seiner Kunst.

Constables Meteorologieinteresse dagegen fragt nicht primär nach den Gründen
der permanenten atmosphären Transformation, sie nahm er als naturgegeben hin, er
war auf die phänomenale Erscheinung im Moment konzentriert. Wie konnte die Er-
fahrung im Bilde wahr, quasi lebendig werden? Constable setzte sich intensiv ausein-
ander mit dem meteorologischen Traktat von Thomas Forster in der Ausgabe von
1815. Man darf annehmen, dass er auch Luke Howards endgültige Zusammenfas-
sung seiner meteorologischen Forschungen in seinem „Climate of London“ von 1818–
20 mit der ausformulierten Wolkenterminologie, die bekanntlich bis heute Gültigkeit
hat und schon Goethe faszinierte, zur Kenntnis genommen hat. Bei der Umsetzung
dieser Erkenntnisse in Malerei war ihm die Farbenlehre („Chromatics“) von Charles
Field behilflich. Field unterscheidet sorgfältig zwischen der Wahrnehmung von Licht

und Farbe und ihrer Wiedergabe durch Farbpigmente. Ihm war die Farbigekeit der Schatten bewusst, ebenso die Tatsache, dass Gegenstände im atmosphärischen Raum farblich auf andere abfärben. Die Unterscheidung zwischen dem, was ein Gegenstand ist und wie er erscheint, führte Constable auf den Weg, nach einem malerischen Äquivalent für das zu suchen, was zwischen den Gegenständen liegt. Ihm ging es darum, ihre atmosphärische Hülle mit zu veranschaulichen, nicht nur die auf den Gegenständen liegenden Lichter wiederzugeben, wie das vor allem die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in größter Perfektion getan hatte, sondern auch die Luft im Raume selbst, als ein eigenständiges Medium. Seine Lösung war ein Netz aus weißen Lichtpunkten, das er am Ende des Malprozesses in unterschiedlicher Dichte über das ganze Bild legte. Man hat dies Constables „snow“ genannt. Diese selbständigen weißen Punkte, die nicht mit den unterschiedlich vorkommenden Lichtstärken im Bilde identisch sind, als ein zuletzt über das Bild gelegter Schleier, der ihm eine atmende Lebendigkeit gibt, können uns darauf aufmerksam machen, dass der Constable'sche Malprozess das Turner'sche Verfahren genau umkehrt. Während Turner den Prozess des Auftauchens der Gegenstände aus dem Weiß des Lichts vorführt und die angedeutete Konkretion in Dunkelfarbigkeit am Ende des Prozesses steht, arbeitet Constable im Gegensatz dazu vom Dunklen zum Hellen. Nicht die Gegenstände tauchen auf, sondern sie werden wieder verhüllt, oder besser: eingehüllt in Luft, Tau, Sonne. Wir werden sehen, dass dies weitreichend semiotische Konsequenzen hat.

Zu einer letzten, etwas schwierig zu schildernden, wie man sagen muss, vermeintlichen Gemeinsamkeit, von der die Forschung spricht. Turner und Constable, so heißt es, hätten sich beide intensiv mit Geschichte, auch und gerade der nationalen englischen Frühzeit beschäftigt. Hier gilt es nun zu differenzieren. Keine Frage, Turner ist tief in die römische Geschichte und den antiken Mythos eingetaucht, und er hat sich auf der anderen Seite mit den dramatischen Veränderungen durch Industrie und Technik in der Gegenwart auseinandergesetzt; in der Zeit von 1825 bis 1838 hat er sich zusätzlich auf den Auftrag von Charles Heath hin mit, wie die in einzelnen Lieferungen und Zusammenfassungen erscheinende Serie genannt wurde, „Picturesque Views in England and Wales“ beschäftigt. Darunter befinden sich mittelalterliche Castles und Abbeys und auch eine dramatische Aquarelldarstellung von Stonehenge, um 1827 zu datieren. Die breiten Strahlenbahnen der Sonne machen deutlich, dass Turner sich mit Richard Payne Knights Theorie, bei Stonehenge handle es sich um einen antiken Sonnentempel, auseinandergesetzt hat. Daneben lässt sich nun leicht Constables hochdramatische Inszenierung von Stonehenge (*Abb. 3*) aus dem Spätwerk von 1836 stellen, und man könnte meinen, nie sei Constable Turner näher gewesen als hier. Doch es scheint nur so. Richtig ist sicher, dass die Darstellung hochgestimmt sublim erscheint und insofern Turners Feld betritt. Ebenfalls aus dem Spätwerk, der Zeit, als Constable mit David Lucas an der „English Landscape Scenery“ arbeitete, stammt auch Constables andere zu Recht gepriesene historische Darstellung von Old Sarum. Sie wird in die „English Landscape Scenery“ übernommen und ist dort von einem langen Text begleitet, der zwar die gesamte tief in die englische mittelalterliche Ge-



Abb. 3: John Constable, *Stonehenge*. 1836. Aquarell. 38,7 x 59,1 cm. London, Victoria & Albert Museum.

schichte eingreifende Bedeutung der ehemaligen Hauptstadt des Reiches referiert, doch all dieser Geschichtsunterricht ist unter die simple Überschrift gestellt „The pomp of Kings, is now the Shepherd’s humble pride“⁹. Von der einst stolzen Stadt ist nichts als ein Hochplateau mit einigen Mauerresten übrig geblieben, die Natur hat sich den Ort zurückgeholt, und selbst wenn er noch Gedanken an Vergangenes hervorruft, es ist nichts als vergangene Größe, die ihn auszeichnet. Und so beginnt Constable seinen Text auch gar nicht mit Geschichtlichem, sondern mit einer Erklärung zu Licht und Schatten, zum Chiaroscuro in der Natur.

Ähnlich ist es bei der Stonehenge-Darstellung. Das großartige Aquarell trägt auf dem Passepartout die Beischrift, die auch im Katalog der Royal Academy-Ausstellung von 1836, in der das Blatt zuerst gezeigt wurde, abgedruckt war: „Das mysteriöse Monument von Stonehenge, fern steht es auf kahler, grenzenloser Heide, so unverbunden mit den Ereignissen der Vergangenheit wie mit den Bräuchen der Gegenwart, es führt dich zurück über alle historische Nachrichten hinaus in die Dunkelheit einer vollständig unbekanntem Zeit“¹⁰. Nichts von Sonnenkult, kein Versuch der Deutung, auch hier haben sich Hirten eingefunden. In der Ferne winzig ein vorbeieilender Wagen, der für einen Moment die Gegenwart auftauchen lässt, doch über allem vor dramatischem schmutzigen Himmel ein doppelter Regenbogen, der das Himmelschaos durchbricht. Ob obskure Vorzeit oder irrelevante Gegenwart, die Natur in ihrer momentanen Offenbarung hebt die Zeit vollständig auf.

Ich halte es für möglich, dass Turner auf diese Geschichtskonzeption Constables direkt geantwortet hat – auf seinem vielleicht berühmtesten Gemälde „Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway“ von 1844. Ich möchte nur einen Aspekt dieser Ikone des Industriezeitalters beleuchten. Folgt man einer neueren Deutung von William Rodner von 1997 zu Turner, „dem romantischen Maler des industriellen Zeitalters“, die mir im Übrigen sehr einleuchtet, dann stellen Turners Dampfschiff- und Eisenbahnbilder sicher keine einseitige Verherrlichung des Industriezeitalters dar, aber sie stellen sich der Gegenwartserfahrung, suchen nach malerischen Äquivalenten für die extreme Erfahrung von Schnelligkeit, optischer Auflösung etc., sie wissen durchaus um die Gefahren, die mit der Einkerkerung des Dampfes und seiner Befuerung verbunden sind. Explodierende Dampfmaschinen, verheerende Zugunglücke sind ihm als Möglichkeit bewusst. Aber Turner feiert doch die menschliche Selbstüberwindung angesichts drohender Gefahren, nichts anderes meint die Definition des Sublimen. Natur und Technik finden sich in dramatischem Energieaustausch, der Mensch schafft ein labiles, aber doch zu bewunderndes Gleichgewicht. Von der uns rasend entgegenkommenden schwarzen Lokomotive mit goldenem Feuerschild an der Front wird auf dem Gleiskörper ein winziger Hase zu Tode gehetzt. Ohne Naturopfer scheint es nicht abzugehen. Dieser Hase, ein zweifellos absurdes Motiv im Bildzusammenhang, wenn auch in seiner Verweisdimension ein für Turner typisches Motiv, scheint mir ein bewusstes Constablezitat. Denn ganz links auf Constables Stonehenge-Aquarell flüchtet ein winziger Hase aus dem Bild, in Gegenrichtung zur fernen winzigen Kutsche. Er ist nicht Opfer der Gegenwart, sondern in den Naturkreislauf eingebunden, er verhält sich nicht anders als der Mensch. Von Fortschritt keine Rede.

Zwei Weltbilder scheinen einander gegenüberzustehen, man kann sie progressiv und konservativ, dynamisch und statisch nennen, doch es fragt sich, ob es nicht wichtiger ist festzustellen, dass sie sich gleichermaßen den Gegenwartserfahrungen verdanken und auf unterschiedliche Weise künstlerisch zum Ausdruck kommen. Folgenreich für die Moderne waren die künstlerischen Resultate beider Künstler. Aber man könnte auch ketzerisch fragen, ob nicht die Turnersche Position eher affirmativ ist, falsche Töne aufweist, während die Constablesche in ihrer weitgehenden Erfolglosigkeit vor der Öffentlichkeit stärker existentielle Züge aufweist, ehrlicher ist. Ob derartige Feststellungen angesichts von Kunstwerken müßig sind, kann man diskutieren. Festzuhalten bleibt, dass Turner mit seiner Position trotz seiner ausgeprägten Modernität, die in der Kritik durchaus auch bemängelt wurde – die Bilder galten als unfertig, als bloße Farbsoße, man meinte, nichts erkennen zu können –, letztlich entschieden erfolgreicher gewesen ist. Schon 1799 wurde er A.R.A., das heißt, er erlangte die Associate Membership der Royal Academy, und bereits 1802 wurde er R. A., Vollakademiker der Royal Academy und hatte sofort eine Reihe von Funktionen in der Akademie. 1804 gehörte er dem Rat der Akademie an, Aufträge häuften sich, er eröffnete im selben Jahr seine Privatgalerie, er wurde 1807 zum Professor für Perspektive gewählt und gab 1811 seine ersten sechs „akademischen Lectures“, gleichzeitig propagierte er eine Professur für Landschaftsmalerei.



Abb. 4: John Constable, *Hadleigh Castle. The mouth of the Thames – Morning, after a stormy night*. 1829. 122 x 164,5 cm. New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.

Constable hatte es sehr viel schwerer. Nach vielen vergeblichen Anläufen wurde er 1819 A.R.A., zum Associate, gewählt, die Vollmitgliedschaft wurde ihm lange verweigert, erst 1829 im Alter von 53 Jahren konnte er sie gegen Widerstände und allein mit einer Stimme Mehrheit erlangen. Immerhin verbrachte er den Abend nach der Wahl, den 10. Februar, zusammen mit Turner und George Jones, und sie waren, wie Constable wörtlich überliefert, „mutually pleased with one another“¹¹, wechselseitig angetan voneinander. Sein akademisches Aufnahmestück wurde „Hadleigh Castle“ (Abb. 4). Das war durchaus gewagt und Constable hatte schlimmste Befürchtungen über die Rezeption des Bildes. Nicht zu Unrecht, der Empfang durch die Kritik war rüde, rüder als sonst. Der komplette Titel und die begleitenden Verse aus Thomsons „Seasons“ machen deutlich, welchen dargestellten Ton Constable angeschlagen hatte. Der Titel lautet „Hadleigh Castle. Die Mündung der Thames – Morgen nach einer stürmischen Nacht“. Die zentralen Begriffe, die in Thomsons Versen fallen, lauten: Melancholie, Einöde, Verfall, doch dann beruft er den Blick auf den Meereshorizont, schmeckt die salzige Luft und beschreibt den schwebenden Schimmer des Lichts auf dem Meere und die fortdauernde Unruhe der Natur.¹² Melancholie, das Wiedererwachen der Natur und fortdauernde Unruhe, genauer kann man den „mood“ des Bildes nicht beschreiben. Man hat das Bild sublim genannt und den

Typus mit den Darstellungen von „Old Sarum“ und „Stonehenge“ verglichen. Das ist nicht falsch, ein erhabenes Naturschauspiel bietet der aufgewühlte Himmel schon, und die Ruine des Castles mit dem mittendurch gespaltenen Turm ist ein Gegenstand, der notwendig bestimmte Assoziationen auslöst. Und doch, schon die erneute Hirtenstaffage, auf die bereits ein wenig wärmeres Licht fällt, macht es deutlich: Dies ist kein dramatischer Höhepunkt, der, selbst wenn er Schrecken auslösen sollte, dem Betrachter das Bewusstsein der Möglichkeit der Selbstüberhebung und Selbstbewusstwerdung vor Augen führt, im Gegenteil, dieser atmosphärische Moment ist, pathetisch gesagt, ein ewiger. Die Emotion, die er auslöst, treibt nicht wie auf einer Kurve (und wie bei Turner) einem Höhepunkt zu, sondern sie dauert fort als eine Grundgestimmtheit. Das hat für den Künstler auch ganz persönliche Gründe.

1828 war Constables Frau gestorben, mit der er in einem symbiotischen Verhältnis gelebt hatte, das Leben erschien ihm zunehmend sinnlos, er zweifelte an seiner Kunst, er wurde bis zu seinem Lebensende von Depressionen heimgesucht. Wohl kein Bild vor „Hadleigh Castle“ hat so intensiv mit dem Lichtpunktschleier gearbeitet, der den dunklen Gegenständen erst ihre Existenz im Raum gab, ohne ihnen ihre Düsternis zu rauben. Das Licht bringt das Zerfallene, vom Unwetter Heimgesuchte, wieder zu Atem, es ist wie eine Reanimation. Constables letzte Jahre nach dem Tod seiner Frau und der zu spät erfolgenden endgültigen Aufnahme in die Akademie dienen der Rechtfertigung seiner bis dahin ausgeprägt privaten Künstlerexistenz vor der Öffentlichkeit. Er gibt späte Landschaftslectures, in denen er seine besonderen Vorstellungen von Landschaft ausbreitet, heraus, er versucht, mit den Mezzotinto-Radiierungen seiner „English Landscape Scenery“ dem Publikum einen repräsentativen Überblick über sein Oeuvre zu offerieren, „Hadleigh Castle“ gehört im Übrigen dazu. Und wenn er selbst formuliert, in diesem Zusammenhang sei es nötig, dem Publikum den einen oder anderen Gegenstand als Symbol eines emotionalen Zustandes zu geben, so ist er doch damit sehr vorsichtig. Das grandiose Blatt von Salisbury Cathedral mit dem doppelten Regenbogen scheidet er aus, so dass David Lucas es erst nach Constables Tod publizieren kann. Offensichtlich erschien ihm das Gegenständliche hier als zu ostentativ. Er hatte die verschiedenen Darstellungen der Kathedrale in seinem Leben ja auch nicht primär wegen der beeindruckenden Großartigkeit der Architektur gemalt, aquarelliert, gezeichnet, sondern weil einer seiner wenigen frühen Förderer, der ihn auch moralisch Zeit seines Lebens unterstützte, Dr. Fisher, seit 1807 Bischof der Kathedrale von Salisbury war. Bischof Fishers Sohn John wurde Constables engster Freund und Briefpartner. So schien Constable zu spüren, dass die Kathedrale im Zusammenhang der „English Landscape Scenery“ nicht als Monument seiner Freundschaft gelesen werden konnte.

Dass Constables Publikationsunternehmen vom Ansatz her widersprüchlich war, kann besonders eindrücklich das erste Blatt bezeugen. Es zeigt East Bergholt, Suffolk oder, wie es in einem alternativen Titel genauer heißt, „House and Grounds of the Late Golding Constable, Esq., East Bergholt, Suffolk“. Das heißt, die Serie beginnt gänzlich privat, sie beginnt zu Hause, mit dem Anwesen, von dem aus Constable seine ersten künstlerischen Schritte getan hat, in dem er vom Haus selbst aus „Golding



Abb. 5: John Constable, *English Landscape Scenery Pl. 2, Vignette – Hampstead Heath, Middlesex*. 1831. Mezzotinto. 9,0 x 15,3 cm. London, The British Museum.

Constable's Kitchen Garden“ und seinen „Flower Garden“ 1815 als erste wirkliche Meisterwerke gemalt hat. Der Text zum ersten Blatt ist von Versen gerahmt, die die Natur, die Einsamkeit, das Landleben berufen, und die ersten Sätze lauten: „Da dieses Werk begonnen und vom Autor verfolgt wurde, allein mit Blick auf seine eigenen Gefühle als auch auf seine eigenen Ansichten von der Kunst, mag er entschuldigt sein dafür, daß er einen Flecken vorgeführt hat, zu dem er sich so sehr natürlich verbunden fühlt; und, obwohl er für andere ganz ohne Interesse oder irgendwelche Assoziationen sein mag, ist er doch für ihn beladen mit jeder lieben Erinnerung. Bei diesem Stich ist es das Bemühen gewesen, durch einen Reichtum an Licht und Schatten einem Gegenstand Interesse zu geben, der in anderer Hinsicht keinesfalls attraktiv ist“¹³. Dargestellt werden soll also auch in der tonalen Graphik die künstlerische Verlebendigung des Gegenstandes, nicht primär dieser selbst. Und so sitzt der kleine John Constable, begleitet von seinem Hund, unten rechts auf dem Mezzotinto und zeichnet seines Vaters Haus, das auch sein Geburtshaus ist. Und schon das nächste Blatt, das Constable nennt, „Vignette – Hampstead Heath, Middlesex“ (Abb. 5), ist in gewisser Hinsicht gänzlich ungegenständlich, selbst wenn wir wissen, dass Constable in Hampstead Heath seine Sommerwohnung hatte, vor den Toren Londons in einem sandigen hügeligen Heidegebiet mit kleinen Teichen, das er unzählige Male dargestellt hat, und von wo aus man einen guten Blick auf London hatte und hat. Ein solcher „pond“, ein solcher Teich ist links angedeutet und darüber, kein Zweifel, am äußersten linken Bildrand taucht winzig, aber im Licht, die Kuppel von St. Paul's

auf. Mit der windig-stürmischen Vignette ist der Ton fürs Folgende angeschlagen, er gibt, wenn man so will, da die Darstellung gegenstandslos ist, Emotion pur. Mit den bei den letzten Blättern „Hadleigh Castle“ und „Old Sarum“ ist dann zwar ein dramatischer Schlussakkord gesetzt, der auch gegenständlich betonter erscheint, doch auch hier dominiert eindeutig der Stimmungswert.

Es ist an der Zeit, aus den Differenzen, die wir aus der Betrachtung der Gemeinsamkeiten deduziert haben, nun Konsequenzen für ein etwa zugrundeliegendes Modell zu ziehen, dem beide Künstler nolens volens gefolgt sind. Nolens volens insofern, als dieses Modell, das so gut wie aller öffentlichen Kunstbeurteilung zugrunde liegt, die Künstler dazu bringen kann, ihm entsprechend zu leben und zu handeln, dem für sie in Anschlag gebrachten Typus zu folgen. Am Anfang des 19. Jahrhunderts kommt es insofern zu einer Zuspitzung, als jetzt die Organe der öffentlichen Meinung so weit organisiert sind, dass jeder Schritt des Künstlers in der Öffentlichkeit beurteilt wird und umgekehrt der Künstler durch gezieltes Verhalten die öffentliche Meinung modellieren kann. Damit dies in der einen wie der anderen Richtung Sinn macht, braucht es verständliche, ja verbindliche normative Modelle der Beurteilung. Das klingt komplizierter als es ist, denn um ihren Zweck erfüllen zu können, müssen die Modelle holzschnittartig und ideologisch eindeutig sein.

Das wichtigste antipodische Modell in der Kunst ist über Jahrhunderte das aus der Antike stammende Modell der Gegenüberstellung von „klassisch“ und „unklassisch“, in der Antike hieß es: Attizismus kontra Asianismus. Es hat viele Ausprägungen gefunden und an dieses Modell hat sich viel angeschlossen. Für uns reicht es, zweierlei festzuhalten:

1. Eine klassisch idealistische Theorie der Kunst hat es über Jahrhunderte gegeben, eine Theorie des Unklassischen nicht. Das heißt, in der Definition ist das Unklassische immer das negative Gegenstück zum Klassischen. Ist das Klassische klar, korrekt, beherrscht, so das Unklassische unklar, unkorrekt, unbeherrscht. Das Klassische ist immer das Vernünftige, Regelgerechte, Normative, Offizielle, ja, Staatstragende, das Unklassische ist unvernünftig, Wildwuchs der Phantasie, verstößt gegen Regeln und Normen, ja, es ist gefährlich, da es das Offizielle unterminiert, in Frage stellt. Zur Deklassierung des Unklassischen aus der Sicht des Klassischen gehört es, dem Klassischen Literarizität, dem Unklassischen Illiteratentum zuzuschreiben. Da das Klassische sich am Ideal orientiert, ist das Unklassische allein auf die Wirklichkeit verpflichtet. Der klassische Künstler – oft ist es betont worden – gibt die Natur wieder, wie sie sein soll, der unklassische, wie sie ist. So beansprucht der klassische in jeder Hinsicht und Bedeutung den Geist für sich und überlässt dem unklassischen die Materie oder, wenn man es lieber christlich gewendet möchte, nach Paulus' 5. Galaterbrief: „Das Fleisch (caro) streitet wider den Geist (spiritus) und der Geist wider das Fleisch; dieselben sind widereinander ...“. Es kann hier nicht Aufgabe sein, die philosophische Tradition des Verhältnisses von Materie und Bewusstsein (Geist) zu verfolgen oder zu diskutieren, ob die Materie unabhängig vom Bewusstsein existiert. Wichtig ist allein zu betonen, dass Turner auf das Geschickteste den Part des Klassischen für sich beansprucht hat, während Constable der des Unklassischen blieb.

2. In der Geschichte der Kunst ist dieses Modell immer wieder personalisiert worden, seit dem 16. Jahrhundert wurden antipodische Paare benannt. Wobei es nicht verwundern sollte, dass ein und derselbe Künstler, je nach Argumentationszusammenhang, mal auf der einen, der klassischen, und mal auf der anderen, der unklassischen Seite auftauchen kann. Um nur wenige zu nennen: Raffael und Michelangelo, Annibale Carracci und Caravaggio, Bernini und Borromini, Poussin und Rubens, aber auch Rubens und Rembrandt, und um nach England ins 18. Jahrhundert zu kommen: erst Reynolds und Hogarth und dann Reynolds und Gainsborough, wobei letzteres Paar am ehesten das direkte Modell für Turner und Constable abgegeben hat. Zeitlich parallel zu Turner und Constable wären Ingres und Delacroix in Frankreich oder Joseph Anton Koch und Caspar David Friedrich, gefolgt von Moritz von Schwind und Adolph Menzel in Deutschland zu nennen, doch braucht uns dies nicht mehr zu interessieren. Viel verdanken diese Paarungen dem kunsttheoretischen Grundmodell der Gegenüberstellung von römisch-florentinischer Kunst auf der einen Seite und venezianischer Kunst auf der anderen Seite mit der zugehörigen Gegenüberstellung von Linie und Farbe, wobei die Linie das immateriellste Medium der Kunst ist, dem Geist am nächsten, der, nach klassischer Überzeugung, bereits im bloßen Umriss seinen vollständigen Ausdruck als Erfindung erreicht, während die Farbe, so gesehen, die bloße Materialisierung der Idee bedeutet, insofern bloß Akzidenz ist, nicht für das Wesen des Gegenstandes entscheidend.

Warum greift nun dieses Modell bei Turner und Constable, wo doch beide sich der Farbe und ihrer Nuancierung verschrieben haben? Im Falle Turners haben wir die Gründe zu einem guten Teil bereits referiert. Er zielt in vielerlei Hinsicht auf die Nobilitierung der Landschaftsmalerei, wir hatten gesagt, nach dem Modell Sir Joshua Reynolds', des Akademiepräsidenten. Sein „Liber Studiorum“ bezeugte sein Gattungsbewusstsein, nichts ist in klassischer Hinsicht wichtiger, er weiß um die Angemessenheit eines jeden Typus. Die Literarisierung seiner Bilder ruft den alten „ut pictura poesis“-Topos auf, auch hier kennt er die Genres genau: Poetisches, Mythologisches, Historisches findet sich nebeneinander. Für den Connaisseur, der Neuerungen der Kunst gegenüber offen ist, liefert er eine doppelte Rechtfertigung für seine skizzenhafte Malerei. Vertieft er sich in ein Turnersches Bild, so wird er im Endeffekt zum Gegenstand geführt, er erfährt es als seine Leistung, den Gegenstand gefunden, dem Werk damit Rang und Sinn zugesprochen zu haben. Zugleich kann er nicht selten seine Kennerkompetenz beweisen, denn Turner, versatil wie er ist, reizt den klassischen Paragone aus.

Nicht nur mit Claude Lorrain misst er sich in immer neuen Varianten, Poussin kann er aufrufen, Tizian ebenso, etwa an einer äußerst raffinierten Paraphrase auf dessen „Petrus Martyr“ in seinem „Venus und Adonis“, womit er zugleich seine kunsttheoretische Kompetenz belegt. Seit Dolce, also der venezianischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, gilt dieses Bild als Inbegriff einer, wie man sagen könnte, Landschaftshistorie. Lomazzo hält es für die schönste Landschaft, die je gemalt wurde; Sandrart, der Herausgeber der „Teutschen Academie“ hat es kopiert, und natürlich ist

es auch Reynolds geläufig, im elften Discourse beschreibt er seinen Rang ausführlich. Aber Turner kann auch mit Rembrandt und anderen Niederländern wie Teniers, Willem van de Velde II oder Albert Cuyt spielen. Salvator Rosa kann er mit Rembrandt überblenden, ein venezianisches Motiv malt er mit Rembrandts Impasto, von Paraphrasen auf englische Vorbilder wie Wilson oder Gainsborough ganz zu schweigen. Auf ihn hätte die Bemerkung gepasst, die Gainsborough auf Reynolds gemünzt hat: „Damn’ the man, how various he is“¹⁴.

Reynolds wie Turner stehen verschiedene Modi der Kunst zur Verfügung, Constable verschiedene Modi der Natur, die er aufgrund unterschiedlicher momentaner seelischer, emotionaler Verfasstheit abrufen kann. Und noch in einer anderen Hinsicht ist Turner ein Klassiker und auch hierin ist Constable sein Antipode. Turner ist ein internationaler Künstler, mehrfach ist er in Italien gewesen, zuerst 1819. Belgien, Frankreich, Deutschland, die Schweiz waren seine ferneren Ziele. Sein Antipode Constable hat sich geweigert, sein eigenes Land zu verlassen, er sah auch gar keinen Sinn darin: „Still I should paint my own places best“¹⁵. Das markiert noch einmal die Differenz zu Turner überdeutlich. Constable kann, um die Wahrheit des Bildes zu gewährleisten, die Verbindung zu der ihm vertrauten Natur nicht abreißen lassen, und welche Natur war ihm vertrauter als die Heimatregion, mit der er alle persönlichen Erfahrungen verband, die er sich gefühlsmäßig angeeignet hatte, die sein Eigentum war, nicht nur, aber auch als sein väterliches Erbe. Turner dagegen, der mittels der Literarisierung des Gegenstandes in der Lage ist, ihn zu verobjektivieren, d. h. aber auch von sich als Person zu lösen und damit der Öffentlichkeit und ihren Konventionen anheim zu geben, Turner steht, um es so zu sagen, die Welt zur Verfügung.

Und doch, so privat Constables Position auch erscheinen mag, sie ist doch topisch. Es gibt den Topos der Italienverweigerung, und er verbindet Constable mit einer ganzen Reihe der als Antipoden zu klassischen Künstlern bereits genannten Namen. Sie alle haben explizit die Italienreise, also den Gang zum vermeintlichen Ursprungsort der Kunst, der eben nur der Ursprungsort einer bestimmten Art von Kunst, nämlich der klassischen ist, verweigert, so wie sie auch das Fremde als verbindliches Vorbild abgelehnt haben: Rembrandt, Hogarth, Gainsborough, Caspar David Friedrich haben mehr oder weniger gleichlautend argumentiert: sie bräuchten ihr Land nicht zu verlassen, das, was für ihre Kunst nötig sei, fanden sie nur in ihrer eigenen Sphäre. Doch die ausdrückliche Weigerung aller dieser Künstler, häufig auch auf Aufforderung hin, nach Italien zu gehen, ist vor allem eine Absage an das Klassische, das Literarische, das Normative, eine Absage an ein idealistisches Kunstkonzept. Aus der Sicht eines idealistischen Kunstkonzeptes allerdings bleibt für die Verweigerer dieses Konzeptes nur eine Klassifizierung übrig: Sie sind bloße Naturnachahmer, auf den materiellen, handwerklichen Aspekt der Kunst beschränkt, sie haben keinen Anteil an der Geistigkeit der Kunst, produzieren insofern keine eigentliche Kunst. Abschließend werden wir anzudeuten versuchen, wie wenig der Vorwurf der bloßen Naturnachahmung im Falle Constables wirklich greift.

Vorher sollten wir allerdings noch erwähnen, dass die Position der Italienverweigerer geradezu mit Notwendigkeit dem Missbrauch ausgesetzt ist. Ihr Bestehen auf der

Unverzichtbarkeit der intakten Nabelschnur zum eigenen Land, ihre Identifizierung mit dem Eigenen kann nationalistisch verstanden werden. Ich erinnere nur an Langbehns Rembrandtdeutschen und dem nach seinem Modell im Dritten Reich geprägten Friedrichdeutschen. Gelegentlich fördern die Künstler selbst eine derartige Klassifizierung, Hogarth etwa gab sich entschieden patriotisch, signierte Aufsätze mit dem Pseudonym „Britophil“. Doch es gibt auch eine milde rückwärtsgewandte Form, ihr sind offensichtlich Gainsborough und Constable zuzuordnen. Die gewisse Verklärung des Ländlichen, die Propagierung des „rural retirement“, des Rückzugs aufs Land, mit Horazischen Argumenten, angesichts von dramatischer Veränderung des Landes durch Landreform und Industrialisierung, die zugleich eine dramatische Veränderung der Besitzverhältnisse bedeutete, die Landarbeiter in Scharen in die Stadt trieb, ist für Constable nur bis zu einem gewissen Punkt seiner Entwicklung vertretbar, nur so lange die Verhältnisse in seiner Heimatregion die Fiktion unentfremdeter Natur für ihn zuließen.

Es sei abschließend gezeigt, dass dieser, man muss es wohl so dramatisch sagen, Zusammenbruch seines Weltbildes seine Kunst grundsätzlich veränderte. Macht man sich dies klar, dann wird auch deutlich, dass die Topik von „klassisch“ und „unklassisch“ nicht wirklich greift. Im Falle Turners gibt es nicht einen solchen Einbruch, ihn stabilisiert die mehrhundertjährige klassisch-akademische Tradition, ihn entlastet die Möglichkeit der Literarisierung seiner Gegenstände, der Konsens über die Bedeutsamkeit des Gegenständlichen, seine Bilder konnten durchgehend sublim bleiben. Für Constable stellt sich das Problem anders dar. Er malt in der Stadt seine Ausstellungsbilder, für die er auf dem Land, in seiner Heimatregion, die Motive, zumeist in Form von Ölskizzen gesammelt hat. Aus psychologischer Sicht kann man sagen, dass er die dem Vater verweigerte Arbeit in den Mühlen versucht, in Bildern der Heimat abzuleisten. Doch die patriarchalische Struktur, die auch in der landbesitzenden Familie Constable über Generationen gegolten hatte, beginnt in Frage gestellt zu werden. Golding Constable gerät in finanzielle Schwierigkeiten, er stirbt 1816, der jüngere Bruder Abram übernimmt die Leitung der Mühlen und die Verwaltung des Besitzes. Das Wohnhaus in East Bergholt und eine Mühle müssen in der Folge verkauft werden. Constable wird aufgefordert, für die Abwicklung der Geschäfte nach Hause zu kommen, reagiert erst nicht. Die Familie Constable zieht in ein kleineres Gebäude bei der Mühle in Flatford. Anfang der zwanziger Jahre kam es vor allem auch in Suffolk zu Aufständen der Landarbeiter. Die Umstrukturierungsprozesse führten zu Maschinenstürmereien. Nichts war mehr wie zuvor, Constable schränkt seine Besuche in der Heimat stark ein. Hatte er lange den Sommer im Stour-Tal verbracht, um im Winter in der Stadt zu malen, so weicht er jetzt nach Hampstead Heath aus. Doch malt er weiter seine Heimatregion, die Bilder allerdings werden zu Erinnerungsbildern an Vergangenes, er beginnt Motive, etwa aus Dedham und Flatford, zu mischen. Die Erinnerungsarbeit liefert nur noch Evokationen oder Bruchstücke einer Konfession, das macht die Vergegenwärtigung des Verlorenen unabschließbar. Die Nabelschnur ist durchtrennt.

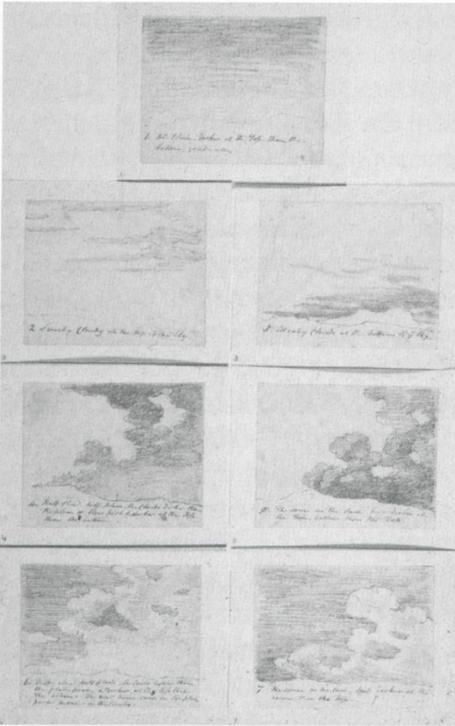


Abb. 6: John Constable nach Alexander Cozens, *Wolkenstudien* Nr. 1–7. Ca. 1823. Bleistift mit Feder beschriftet. Je 9,3 x 11,5 cm. London, Courtauld Institute Galleries.

Constable beginnt ab 1819 seine so genannten „fix-footers“ auszustellen, also Bilder einer Größe von etwa 1,40 x 1,90 m. In ihnen stellt sich, verkürzt gesagt, das Problem: Wie bewahre ich die Wahrheit des Erfahrungsmomentes der vor Ort aufgenommenen Ölskizze im fertigen Atelierbild auf, zumal sich diese Wahrheit als eine vergangene erwies. Constable reagiert sehr bezeichnend, er will sich zuerst der wissenschaftlichen Wahrheit des Atmosphärischen versichern; 1821/22 fertigt er in Hampstead Heath beinahe einhundert Wolkenstudien in Öl (*Farbabb. 2*) an. Er will die Himmelsphänomene, in Kenntnis ihrer wissenschaftlichen Bedingungen, verinnerlichen, um über sie im Atelier verfügen zu können. Seine momentane Gestimmtheit im Atelier, die wiederzugeben ihm Verpflichtung gegenüber der Wahrheit ist, führt dazu, dass nicht der atmosphärische Moment der Ölskizze ins Bild übertragen wird, sondern die Ölskizze, die zudem das Format des offiziellen Bildes erhält, nur als Erinnerung des Motivischen gilt, das Atmosphärische wird neu instrumentalisiert.

Doch Constable reicht dies nicht. 1823 kopiert er bei George Beaumont die Illustrationen zu den Traktaten von Alexander Cozens (*Abb. 6*), vor allem seine zwanzig Wolkenhimmel, die bei Cozens in seinem Traktat „Various Species“ mit sechzehn unterschiedlichen Entwürfen zu Erdregionen kombiniert werden können, jeweils ergibt sich dabei ein typischer Ausdruckscharakter, den Cozens begrifflich zu fassen sucht. Constable notiert auch diese begrifflichen Fixierungen der Ausdruckscharaktere.

Erinnern wir uns: Zu diesem Zeitpunkt kannte Constable längst die neuesten meteorologischen Forschungsergebnisse, warum faszinierten ihn dann Cozens' in den 1770er Jahren entstandene, wenn man so will, vormeteorologische Wolkenklassifizierungen? Offenbar sah Constable hier ein Verfahren, Ausdruck im Bilde abstrakt, allein von den bildimmanenten Gesetzen von Ponderation und Bewegung geleitet, zu stiften. Und so entwickelt sich erst jetzt schrittweise auch sein atmosphärischer „snow“, ähnlich abstrakt, nicht allein von den wahrgenommenen Naturphänomenen herausgefordert. Man könnte sagen, die abgerissene Nabelschnur wird substituiert durch abstrakte, allein bildgestiftete Strukturen, die die verlorenen Gegenstände in dialektischer Hinsicht aufheben, d. h. für die Erinnerung bewahren. Der Schleier, der sich über sie legt und sie entrückt, ist Constables Form, sie überhaupt veröffentlichen zu können. Die gelegentliche Ähnlichkeit zwischen Turner und Constable, ihr scheinbar verwandtes Maß an Abstraktion, erklärt sich dadurch, dass Turner die Gegenstände im Moment ihres Auftauchens zeigt, Constable sie dagegen in nachträglicher Verhüllung. Turners Verfahren zielt auf Benennung und ist von daher kommunizierbar, Constables Verfahren löst das Benannte wieder auf und entzieht seine Bilder damit tendenziell der Kommunizierbarkeit.

Literaturauswahl

- Ann Bermingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740 – 1860*. London 1987.
- Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993.
- Werner Busch, Klassizismus, Klassik, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1070–1081.
- Werner Busch, Zur Topik der Italienerverweigerung, in: Hildegard Wiegel (Hrsg.), *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos* (= Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 3), München und Berlin 2004, 203–210.
- Gustl Früh-Jenner, *Abstraktionstendenzen im Werk J. M. W. Turners. Der Versuch einer Neubestimmung der Historienmalerei?* Phil. Diss. Tübingen 1991.
- John Gage, *J. M. W. Turner. „A Wonderful Range of Mind“*. London 1987.
- Kat. Ausst. *John Constable 1776–1837. A Catalogue of Drawings and Watercolours, with a selection of Mezzotints by David Lucas after Constable for “English Landscape Scenery“ in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*. Hrsg. von Reg Gadney, London 1976.
- Kat. Ausst. *The Great Age of British Watercolours 175 – 1880*. Royal Academy of Arts, London, München 1993.
- Kat. Ausst. *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*. Hamburger Kunsthalle, München 1976.
- Ronald Paulson, *Literary Landscape: Turner and Constable*. New Haven und London 1982.
- Marcia Pointon, Gainsborough and the Landscape of Retirement, in: *Art History*, 2, 1979, 441–454.
- William S. Rodner, *J. M. W. Turner, Romantic Painter of the Industrial Revolution*. Berkeley/Los Angeles/London 1997.
- Michael Rosenthal, *Constable: The Painter and his Landscape*. New Haven 1983.
- Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*. New Haven/London 1986.
- Monika Wagner, Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung. Turner, Constable, Delacroix, Courbet, in:

Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief, 2. Hrsg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim/Basel 1989, 52–62.

Monika Wagner, Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung, William Turner, in: Dies. (Hrsg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*. Reinbek bei Hamburg 1991, 115–134.

Anmerkungen

- * Der Beitrag wurde im Rahmen der Turner-Ausstellung in Essen vorgetragen und behält den Vortragscharakter bei. Er weist in den Anmerkungen nur die direkten Zitate nach.
- 1 Constable bei Sir George Beaumont: C. R Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable. Composed Chiefly of his Letters*. Oxford 1980 (11951), 107–112, Zitat: 111.
- 2 Leslie (wie Anm. 1), 107.
- 3 Joachim Sandrart, *Teutsche Academie*. Bd. 1, Nürnberg 1675, 1. Theil, 3. Buch, 6. Capitel, 71 und 2. Theil, 3. Buch, 23. Capitel, 323, s. dazu Werner Busch, *Landschaftsmalerei* (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3). Berlin 1997, 138–142.
- 4 Sandrart (wie Anm. 3), 1. Theil, 3. Buch, 6. Capitel, 71.
- 5 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*. Hrsg. von Robert R. Wark, New Haven und London 1988, 71f. (4. Diskurs 1771).
- 6 Leslie (wie Anm. 1), 44.
- 7 The Hon. Andrew Shirley, *The Published Mezzotints of David Lucas after John Constable*. Oxford 1930, 47.
- 8 Andrew Wilton, *Constable's English Landscape Scenery* (= British Museum Prints and Drawings Series). London 1979, 24.
- 9 Wilton (wie Anm. 8), 44.
- 10 Kat. Ausst. *Constable. Paintings, Watercolours and Drawings*. Hrsg. von Leslie Parris/Ian Fleming-Williams/Conal Shields, The Tate Gallery, London 1976, Kat. Nr. 331, 188.
- 11 Leslie (wie Anm. 1), 172.
- 12 Kat. Ausst. *Constable* (wie Anm. 10), Kat. Nr. 263, 156.
- 13 Wilton (wie Anm. 8), 26.
- 14 Ellis K. Waterhouse, *Reynolds*. London 1973, 10
- 15 John Constable, Brief an John Fisher, 23. Oktober 1823, in: R. B. Beckett, *John Constable and the Fishers. The Record of a Friendship*. London 1952, 82.



Farbabb. 1: William Turner, *Staffa, Fingal's Cave*. 1832. Öl auf Leinwand. 91,5 x 122 cm. New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.



Farbabb. 2: John Constable, Wolkenstudie, Cirrus. 1821–22. Öl auf Papier. 11,4 x 17,8 cm. London, Victoria & Albert Museum.