

WERNER BUSCH

## Alles Unvollständige ist der Zeitlichkeit unterworfen. Der Anteil des Betrachters an der „Vervollständigung“ der Kunst um 1800

Im Jahre VIII des Revolutionskalenders, also im Jahr 1799/1800, erschien in Paris Pierre-Henri de Valenciennes' 642 Seiten umfassendes – Anhänge und Tafeln nicht mitgerechnet – Traktat mit dem ausführlichen Titel *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*. Die Forschung hat betont, dass es sich im Grunde genommen um zwei Traktate in einem Band, eines zur Perspektive, wofür Valenciennes eine Professur an der 'Ecole des Beaux-Arts' innehatte, und eines zur Landschaft handle, das in seiner besonderen Betonung des Naturstudiums den Typus eines klassisch akademischen Traktates deutlich überbiete, wenn nicht in Frage stelle.<sup>1</sup> Die lange übersehene, noch vermehrte deutsche Übersetzung aus dem Jahre 1803 von Johann Heinrich Meynier trug dem bereits Rechnung, indem er das Traktat in zwei Bände schied mit eigener Seitenzählung.<sup>2</sup> Das hat dazu geführt, dass in der Forschung, wenn sie sich mit der Landschaftsmalerei und in Sonderheit derjenigen der Ölskizzentradition von Valenciennes bis Corot beschäftigt hat, nur der zweite Teil berücksichtigt wurde. Wie zu zeigen sein wird, begibt man sich damit nicht nur der Chance, die didaktische Funktion des Naturstudiums für den Landschaftsmaler in historisch adäquater Perspektive zu sehen, sondern auch der Möglichkeit, eine ganze Reihe von höchst einflussreichen tendenziell naturwissenschaftlichen Beobachtungen des ersten Teils in ihrer Konsequenz für die Landschaftsmalerei zu begreifen. Allein Jeremy Strick hat in einem wenige Seiten umfassenden Text auf den quasi naturwissenschaftlichen Anspruch des Valencienneschen Naturzugriffs hingewiesen.<sup>3</sup>

1 Zu Valenciennes: Bazin, Germain, „P.H. Valenciennes“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 59, 1962, S. 353–362; Lacambre, Geneviève, *Les paysages de Pierre Henri de Valenciennes (1750–1819)* (= *Le petit journal des grandes expositions*, Nouvelle série Nr. 30, Dossier du département des Peintures, Louvre Nr. 11, Paris 1976); Radisich, Paula Rea, *Eighteenth-Century Landscape Theory and the Work of Pierre Henri de Valenciennes*, Los Angeles, 1978; dies., „Eighteenth-Century Landscape Plein-air Painting and the sketches of Pierre Henri de Valenciennes“, in: *The Art Bulletin* 64, 1982, S. 98–104; Scherb, Johanna, „Ut pictura visio“. *Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich 1740–1820* (= *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte* 11) Petersberg, 2001, bes. S. 17 f., 33–76, 95–100, 129–133, 152 f., 180–183.

2 Valenciennes, P.H., *Praktische Anleitung zur Linear- und Lufiperspektiv für Zeichner und Mahler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Mahlerey überhaupt, und der Landschaftsmahlerey insbesondere*. Aus dem Franz. übers. und mit Anmerk. und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier, 2 Bde., Hof, 1803.

3 Strick, Jeremy, *Nature Studied and Nature Remembered: The Oil Sketch in the Theory of Pierre Henri de Valenciennes*, in: Kat.-Ausst. *In the Light of Italy. Corot and early open-air painting*, hg. v.



Abb. 70: Pierre Henri de Valenciennes, *Rocca di Papa im Nebel*, 1782-1784, Paris, Musée du Louvre (siehe auch T. 39)

Valenciennes' Passagen zu den „Etudes d'après Nature“ sind oft zitiert worden. Es reicht, ihre wichtigsten Feststellungen zu resümieren. Wo im folgenden wörtlich zitiert wird, wird ausdrücklich keine moderne, sondern die deutsche Übersetzung von 1803 zitiert, der Grund dafür wird später deutlich werden. Studien, sagt Valenciennes, sollten nichts anderes als flüchtige Skizzen sein („marquettes“, im Französischen, „Entwürfe“ in der deutschen Übersetzung), „worin“, heißt es sehr schön in der deutschen Übersetzung, „die Natur auf frischer That erhascht wird“.<sup>4</sup> Späte englische und deutsche Übersetzungen verfehlen das französische „saisir la Nature sur le fait“, wenn sie übersetzen, „um die Natur zu erfassen, wie sie ist“.<sup>5</sup> Entscheidend ist das Ertappen auf frischer Tat – soll heißen, das Ergreifen des bestimmten atmosphärischen Moments. Historien-, Porträt- und Stillebenmaler arbeiten, so Valenciennes, im Atelier unter mehr oder weniger gleich bleibenden Lichtbedingungen. Ganz andere Schwierigkeiten hat der Maler in der Natur, Licht und Schatten verändern sich unaufhörlich. Insofern schien es absurd, sich einen ganzen Tag mit der Wiedergabe einer Landschaft zu beschäftigen, „denn“, heißt es in der deutschen Übersetzung, „alle auf einander folgende Momente des Tages, und ihre stufenweise Effecte in einem einzigen Augenblick vereinigen zu wollen, ist die größte Sünde wider die Wahrheit und der vollständigste Beweis eines gänzlichen Mangels an Ueberlegung“.<sup>6</sup> Die Passage ist radikal, sie verpflichtet den Maler auf die Wiedergabe des individuellen Erfahrungsmomentes. Nicht die Wiedergabe eines Ideals

Philip Conisbee, Sarah Faunce, Jeremy Strick with Peter Galassi, guest curator, National Gallery of Art, Washington, New Haven und London, 1996, S. 79–87.

4 Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 2, S. 29.

5 Valenciennes, Pierre Henri de, *Éléments de perspective pratique ...*, Paris, an VIII (1799/1800), S. 404.

6 Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 2, S. 31.



Abb. 71: Pierre Henri de Valenciennes, *Rocca di Papa unter Wolken*, 1782-1784, Paris, Musée du Louvre (siehe auch T. 40)

des Landschaftlichen in seiner resümierenden Vollständigkeit und Vielfalt ist das Ziel, sondern die Wiedergabe auf der Basis radikaler Verzeitlichung. „Es ist leicht einzusehen“, heißt es wieder in der deutschen Übersetzung, „daß man nach dieser Methode sich nicht auf das Detail einlassen kann, denn jede Skizze nach der Natur muß durchaus in Zeit von zwey Stunden spätestens vollendet werden; und ist es eine Beleuchtung mit dem Licht der auf- und untergehenden Sonne, so darf man nicht länger als eine halbe Stunde damit zubringen.“<sup>7</sup> Wenn Constable später sagen sollte, der Himmel sei die „key note“ des Landschaftsbildes und die „source of light in nature – and governs every thing“,<sup>8</sup> dann hat Valenciennes dies ähnlich schon zuvor festgestellt: „Man muss sich recht innig überzeugen, dass von dem Tone der Luft [‘du tont du ciel’] das Ganze des Gemählde abhängt...“<sup>9</sup> Und zum Schluss folgt die berühmte Passage, die selten vollständig zitiert wird, was hier nach der deutschen Ausgabe von 1803 durchaus der Fall sein soll: „Es ist gut, wenn man dieselbe Aussicht zu verschiedenen Stunden des Tages mahlt, damit man die Verschiedenheit, welche durch das Licht an der Form der Dinge entsteht [‘que produit la lumière sur les formes’], desto besser beobachten lerne. Die Veränderungen sind so auffallend und so erstaunlich, dass man kaum dieselben Gegenstände wieder erkennt“.<sup>10</sup>

Berühmt ist die Passage vor allem deswegen, weil Valenciennes diese Erfahrung in seinen eigenen Ölskizzen in erstaunlicher Weise zur Anschauung bringt. Die

7 A.a.O. S. 32.

8 Constables Wolkenbrief an John Fisher, 23. Oktober 1821 noch einmal ediert bei: Thornes, John E., *John Constable's Skies. A Fusion of Art and Science*, Birmingham, 1999, Appendix 3, Zitate S. 280.

9 Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 2, S. 34; Valenciennes 1799/1800 (Anm. 5), S. 408.

10 Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 2, S. 34; Valenciennes 1799/1800 (Anm. 5), S. 409.

beiden Ölskizzen vom Monte Cavo, die man aus Gründen der Unterscheidung „Rocca di Papa im Nebel“ (Abb. 70) und „Rocca di Papa unter Wolken“ (Abb. 71) genannt hat – das Dorf Rocca di Papa klebt am Nordhang des Monte Cavo – sind offenbar in zeitlich sehr geringem Abstand entstanden, zu datieren sind sie in die Jahre zwischen 1782 und 1784. Die nebligen Wolken, die die Bergspitze auf unterschiedliche Weise verhüllen, aber doch in beiden Fällen so, dass der Betrachter auf irritierende Weise die Orientierung verliert, da ihm ein eigentlicher Anhalt fehlt, sind das eine Mal eher grau-weiß, das andere Mal ocker-grau getönt mit leichtem Rotanstrich – auf diese Weise erscheint die erste Darstellung etwas härter und kühler, die zweite weicher und wärmer. So gibt es das, was Valenciennes irritierend und missverständlich, wohl anders besetzt, den „ton local“ nennt, was der Übersetzer Meynier ausdrücklich kommentiert, um deutlich zu machen, dass mit dem Lokaltone, hier, wie er schreibt, der „Hauptton der Farben“ gemeint sei, nicht die Eigenfarbe eines Gegenstandes.<sup>11</sup> Schon diese Verschiebung ist von größtem Interesse. Kurz gesagt: Farbe ist nicht mehr Charakteristikum eines Gegenstandes, sondern Charakteristikum seiner atmosphärischen Erscheinung, die – nichts wird deutlicher bei diesen beiden Ölskizzen – für die gänzliche Relativierung des Gegenstandes in seiner Gegenständlichkeit sorgt. Dieser Vorrang der Erscheinung vor der Gegenständlichkeit, das kann man schon hier sagen, verweist den Künstler im besonderen Maße auf das Problem der malerischen Erzeugung von Erscheinung. Wobei ich mir nicht ganz sicher bin, ob das französische „ton local“ mit Lokalfarbe überhaupt richtig übersetzt ist, es heißt ja nicht „couleur local“, so changiert der Begriff hier zwischen Lokalfarbe und dem, was eigentlich gemeint ist, nämlich Tonalität, dem vorherrschenden alles durchtränkenden Ton des Bildes, der modal – etwa kalt oder warm – zu benennen ist. Indem die Erscheinung irritiert, da sie uns den Gegenstand entzieht, bringt sie uns zugleich unsere Bemühung der Identifikation zu Bewusstsein.

Diese wahrnehmungs- und wirkungsästhetischen Dimensionen reflektiert Valenciennes nicht direkt. Allerdings stellt er im ersten Teil, dem Perspektivteil seines Traktates, Überlegungen zur optischen Erscheinung der Dinge bzw. zur optischen Täuschung etwa bei Nebel an. In seinem höchst differenzierten Kapitel zur Luftperspektive liefert er zum einen eine Bestätigung für unsere Bemerkung zur Tonalität. Dort heißt es: „Der reine oder neblichte Himmel ist gewissermaßen der Stimmhammer [‘diapazon’] der Natur in Hinsicht der Farbe, denn es wird der allgemeine Ton des Gemäldes [‘le ton général d’un Tableau’] dadurch bestimmt [...]“.<sup>12</sup> Und wenig später, im Paragraphen zu den „Vapeurs“, den Dünsten, heißt es: „Man wundert sich bisweilen, wenn bey nebelichem Wetter plötzlich die Gegenstände auf unserer Erde Ton und Farbe ändern, und ein Colorit annehmen, das ihnen nicht natürlich ist [...]“.<sup>13</sup> Wichtiger jedoch sind die Bemerkungen zum Nebel selbst im folgenden Paragraphen. Dort wird nicht nur bemerkt, dass der

11 Valenciennes 1799/1800 (Anm. 5), S. 407; Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 2, S. 32.

12 Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 1, S. 260; Valenciennes 1799/1800 (Anm. 5), S. 260.

13 Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 1, S. 262 f.

Nebel Licht schluckt und die Gegenstände ihre Formen und Farben verlieren. Es wird auch nicht nur auf die Farbe des Nebels hingewiesen und zwar in der Weise, dass wir geradezu eine Beschreibung des Skizzenpaares von „Rocca di Papa“ vor uns haben: „Die Farbe des Nebels ist gewöhnlich grau, und nach Verhältniß seiner Dicke und der Leichtigkeit, mit welcher ihn die Sonnenstrahlen durchdringen können, mehr oder weniger golden“.<sup>14</sup> Vielmehr wird auch auf die verblüffenden optischen Phänomene bei Nebel hingewiesen: „Noch bringt der Nebel eine andere viel seltsamere Wirkung hervor; er macht nämlich, daß alles was man durch ihn sieht, größer und entfernter erscheint, als es wirklich ist. Dieser Effect ist eine bloß optische Täuschung“<sup>15</sup>, die er im Folgenden erklärt und wie folgt zusammenfasst: „wenn also bey dieser Schwächung der Farben und der einzelnen Theile eines Object's die Umrisse desselben doch ihre gewöhnliche Größe beybehalten, so muss ein solches Object dem getäuschten Auge nothwendig viel größer vorkommen, als es wirklich ist.“<sup>16</sup> Er gedenkt noch einer weiteren optischen Täuschung, die bei der Einschätzung der Entfernung gänzlich irre macht, „wenn man sich nämlich auf dem Wasser befindet“.<sup>17</sup> Die Irritationen „rühren daher, daß sich öfters zwischen dem Auge und dem betrachteten Object, kein dritter Gegenstand zur Vergleichung findet. [...] In solchen Fällen scheint alles näher zu liegen, als es wirklich ist.“<sup>18</sup> Man könnte das den „Fliegenden Holländer“-Effekt nennen. Vorläufig wollen wir nur festhalten, dass die Wahrheit all' dieser Phänomene an ihrer Erscheinung bemessen wird, die naturwissenschaftlich, hier nach optischen Gesetzen, gerechtfertigt wird. Die Wahrheit der Erscheinung schiebt sich definitiv vor alle nur denkbaren tradierten Wahrheitsansprüche. Die Gegenstände als Wesenheiten werden weiter relativiert, denn ihre Erscheinung unterliegt der Zeitlichkeit. Nun sind Valenciennes' Ölskizzen, unter denen sich weitere Bilderpaare finden – mitnichten aus der Sicht des Künstlers voll gültige Kunstwerke. Er ist, was seinen Kunstbegriff angeht, ein klassizistischer Künstler, der offizielle Landschaftsbilder in idealisierter Form in der Tradition der klassischen Landschaftsbilder Claude Lorrains ausstellte und von seinen Schülern forderte. Die Ölskizzen sind für ihn Studienmaterial und dienen in der Künstlerausbildung didaktischen Zwecken. Doch zugleich sind sie auch Ausweis seines quasi naturwissenschaftlichen Naturzugriffs. Sie müssen das Interesse anderer Künstler erregt haben. Das sollte bis zu Corot so bleiben, der in der Tradition Valenciennes' steht. Schließlich waren dessen Schüler Bertin und Michallon seine Lehrer. Corots Italienölstudien aus den 20er und frühen 30er Jahren waren in Künstlerkreisen so berühmt, dass sie vom Künstler ausgeliehen wurden. Doch offiziell im Salon ausgestellt werden konnten sie nicht – bis zum liberalen Salon von 1849, auch sie galten nicht als Kunstwerke eigenen Rechts. Im Falle von Valenciennes muss man sagen, dass alle seine Ölskizzen, von denen der Louvre

14 A.a.O. S. 264.

15 A.a.O. S. 266.

16 A.a.O. S. 266 f.

17 A.a.O. S. 267.

18 A.a.O.

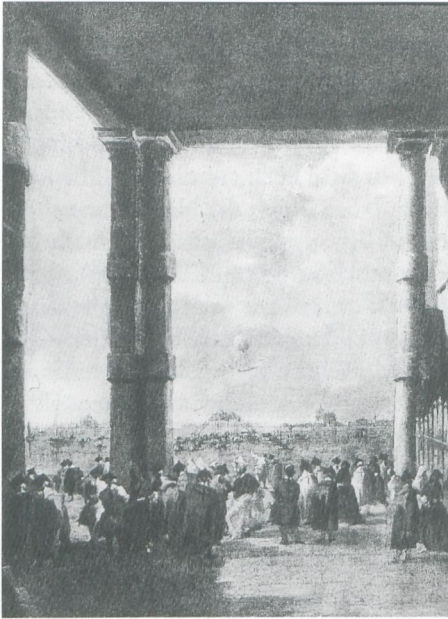


Abb. 72: Francesco Guardi,  
*Ballonflug des Grafen  
Zambecari*, 1784, Berlin,  
Staatliche Museen,  
Gemäldegalerie

1930 allein 124 erwerben konnte, vor seinen offiziellen historischen Landschaften entstanden sind, sie dienen also der Erlernung der Sprache der Naturphänomene. Allerdings hat er sie in Ehren gehalten, kopiert und kopieren lassen. Ganz offensichtlich deutet sich eine Bedeutungsverschiebung an. Schon bei seinem Schüler Jean-Baptiste Deperthes, in dessen Landschaftstraktaten, wird der Landschaft gleicher Rang wie der Historie beigemessen.<sup>19</sup> Es kann auch nicht anders sein, eine zweite Wahrheit, naturwissenschaftlich gerechtfertigt, etabliert sich neben der offiziellen, auf akademisch-idealistischer Sprachregelung basierenden.

Im Jahre 1783 ließen die Gebrüder Montgolfier in der Nähe von Lyon einen Heißluftballon aufsteigen, noch im November desselben Jahres fand der erste bemannte Ballonflug statt, und ebenfalls noch in diesem Jahr unternahm der Chemiker Charles und sein Kompanion Robert einen Flug mit einem Heißluftballon, der mit Wasserstoff gefüllt war. Darstellungen der Ereignisse ließen nicht auf sich warten, in allen europäischen Ländern wurden bei Erstflug Erinnerungsmedaillen geprägt. In Venedig fand der erste Aufstieg im April 1784 statt und bald danach verewigte Guardi in einem berühmten Gemälde (Abb. 72) das Ereignis. In den Kanal der Giudecca war ein Gerüst gebaut worden, von dem aus der Aufstieg mit dem Conte Zambecari an Bord stattfand. Es ist bezeichnend, wie Guardi den Vorgang wiedergibt, aber auch schon, wie der Ballon selbst aussah. Statt eines Korbes hing unter ihm eine venezianische Gondel mit dem Wappen der

<sup>19</sup> Deperthes, Jean Baptiste, *Théorie de paysage*, Paris, 1818, S. V–VI; Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1971, S. 139–141.

Republik von San Marco, das einer Paradedogel gebührte. Der Ballon erscheint im Bilde relativ klein über dem Wasser schwebend, noch nicht hoch im Himmel. Und eine relativ große Zuschauermenge hat sich an der „Punta dell' Arsenale“ eingefunden. Hinter ihr hat der Maler offenbar Stellung bezogen und rahmt so den Blick auf den Ballon mit den massiven Pfeilern und der schweren Decke dieser mächtigen Architektur. Das Motiv mit einer von hinten gesehenen Publikums-schar stammt offenbar von der Familie Tiepolo, die es für Darstellungen der „mondo nuovo“ verwendet, besonders bei Jahrmarktsdarstellungen, wo die Menge einen Quacksalber, Akrobaten oder einen Schauspieler der *Commedia dell' Arte* begafft. In verblüffendem Staunen bestand auch die Reaktion des venezianischen Publikums, wie der venezianische Botschafter Daniele Dolfin bezeugt: „Einen Apparat von solcher Größe sich langsam und majestätisch von allein in die Luft erheben zu sehen und zwei Menschen, die sich in einer Art und Weise von der Erde entfernen, wie sonst nur Engel gemalt werden, dazu eine ungeheure, reglose Menge von Zuschauern in tiefstem Schweigen; ich würde fast sagen, dass eine derartige Verzückung sich nie zuvor der menschlichen Sinne bemächtigt hat.“<sup>20</sup> Für die Menge eignet sich irritierend Überirdisches, der Maler bindet dies auf doppelte Weise in die Realität des Bildes zurück: durch eine schwere Rahmung, die den Ballon geradezu unter venezianische Kuratel stellt – schließlich hatte der Prokurator den Bau des Ballons angeregt – und dadurch, dass der Ballon auf der senkrechten Mittelachse des Bildes verankert wird.

Diese wenigstens ästhetische Rationalisierung des Irritierenden lässt sich in Varianten mehrfach bei Wiedergaben derartiger Motive verfolgen, sie ist Ausdruck davon, dass noch keine verbindliche Sprachregelung zur Benennung und damit Bannung des Phänomens existiert. Wenn zuvor die Engel und himmlischen Heerscharen den überirdischen Gefilden Sinn gaben, so funktioniert diese Nomenklatur nun nicht mehr. Jean Pauls „Luftschiffer Giannozzo“, dessen Geschichte den Schluss des zweiten Bändchens des komischen Anhangs seines „Titan“ von 1801 bildet, spitzt die Diskrepanz von alter Sprachregelung und sie neugierendem neuen Phänomen extrem zu. Er braucht dafür nur einen Satz: „Vorgestern, am ersten Pfingsttag, wo der hl. Geist aus dem Himmel niederkam, verfügt' ich mich aus Leipzig in denselben und stieg“. Grotesk zugespitzt wird die Situation, indem Jean Paul den Küster der Kirche die Polizei holen lässt, um zu verhindern, dass Giannozzos Ballonaufstieg gerade vorm Kirchenfenster stattfinde, und die zur Feier der Ausgießung des heiligen Geistes Versammelten „turbiere“.<sup>21</sup> Das ist, bei aller Komik, einigermaßen raffiniert. Die Glasfenster einer Kirche veranschaulichen, wie mittels des Lichts, das als ein göttliches verstanden wird, Immaterielles sich bildhaft materialisiert. Das Licht gibt dem Fensterbild Leben. Ein dahinter aufsteigender Ballon zerstört diese Illusion vollkommen. Es ist, als wäre das Glas zersplittert.

<sup>20</sup> Zitiert bei Pavanello, Giuseppe in: Kat.-Ausst. *Mehr Licht, Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a. M., München, 1999, Kat.Nr. 112: Guardi, Francesco, *Der Luftballonaufstieg des Grafen Zambeccari*, 1784.

<sup>21</sup> Paul, Jean, *Werke*, 2 Bde., Wiesbaden o.J., Bd. 1, S. 377.

In der Zeit sich Ereignendes zerstört Überzeitliches. „Il mondo nuovo“ hebt „il mondo vecchio“ auf. Geschichte ist nicht mehr Exempel, sondern Vergangenheit.

Das radikal Verzeitlichte jedoch braucht eine neue Rechtfertigung, oder anders ausgedrückt: eine neue Benennung – und sie liefert die Naturwissenschaft. Systematisierungen ersetzen Sinngebungen: Linné leistet dies mit seinem „Systema naturae“ von 1735 für die Pflanzen, Abraham Gottlob Werner, um nur weniges unsystematisch zu nennen, erst um 1774 für die Mineralien, dann für die Gesteinsarten, Lavoisier, indem er 1787 die chemische Nomenklatur schuf und damit Physik und Chemie als zwei unterschiedliche Disziplinen erst begründete, Howard gab dann gar am Anfang des 19. Jahrhunderts den Wolken Namen und Ordnung, wie Goethe dankbar vermerkte. Die aristotelische Elementenlehre ging auf in der Differenzierung chemischer Elemente, etwa bei der Analyse der Luft, als deren Ergebnis der Ballon möglich wurde. Diese Analyse hatte einen langen Weg zu gehen von Guericques und Boyles Luftpumpenexperimenten, die in der Lage waren, den luftleeren Raum zu erzeugen, was den frommen Protestanten Guericke so ängstigte, dass er dem Nichts göttlichen Materiecharakter zuwies; was noch bei Newton Nachwirkungen hatte, wenn er vom im leeren Raum aktiven elastischen Geist oder Äther spricht und Überlegungen darüber anstellt, wie in diesem „spirit“ die Strahlen des Lichtes sich bewegen, vor allem über welchen Materiecharakter sie verfügen. Stephen Hales in der Newton-Nachfolge entwickelt in seinen „Vegetable Statics“ vor allem im Kapitel „The Analysis of Air“ seine Theorie der fixed air, der in Gegenständen sich sammelnden verdichteten Luft, womit er die englische pneumatische Chemie mit direkter Wirkung etwa auf Black, Cavendish und Priestley und zuerst auch auf Lavoisier bestimmte, bis dieser die Theorie der phlogistischen Luft widerlegte. Als Resultat dieser Bemühungen wurden schließlich die gasförmigen Anteile der Luft geschieden: Cavendish entdeckte 1766 den Wasserstoff, Priestley 1772/73 den Sauerstoff, Wasserstoffchlorid, Lachgas, Ammoniak etc. Parallel dazu entwickelte Lavoisier seine entscheidende Theorie der Verbrennung. Phosphor etwa zieht bei der Verbrennung Sauerstoff aus der Luft und vergrößert so sein Gewicht. Lavoisier erkannte, dass das Gas, das bei der Verbrennung abgegeben wird (Kohlendioxyd) nicht dasselbe sein kann wie das, mit dem sich beim Verbrennen der Phosphor verbindet (Sauerstoff).<sup>22</sup> Entscheidend für die Durchsetzung dieser Ergebnisse, ihre schrittweise Verankerung als Erklärungsmodelle im Bewusstsein, war die terminologische Fassung der Teile dieses Zerlegungsprozesses. Sie tritt in systematisierter Form an die Stelle ganzheitlicher Welterklärungsmodelle, seien sie nun religiöser, alchimistischer oder mythologischer Herkunft. Der Zerfall der Wissenschaften in Einzeldisziplinen<sup>23</sup>, die sich nicht mehr einem Denkhorizont verdanken, die Zerlegung der tradierten Elemente in ihre Bestandteile und

22 Ausführlich zu dieser Luftgeschichte: Busch, Werner, „Wenn die Luft kein Gewicht besäße, würde sie davonfliegen“. Ästhetische Reaktionen auf die Erkenntnisse der Gasforschung“, in: Böhme, Hartmut (Hg.), *Die Elemente in der Kunst* (= Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 5, 1996, Heft 1), Berlin, 1996, S. 59–77.

23 Lepenies, Wolf, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München u. Wien, 1976.



die Zerstückelung der Zeit in für sich bestehende Momente, die im Bild für Wert erachtet werden, dargestellt zu werden, scheinen sich einem identischen Verständigungshorizont zu verdanken. Die Romantik versuchte, in Sonderheit nach den Erfahrungen der an ihren idealen Zielen gescheiterten Französischen Revolution, auf diese verunsichernde Zeitdiagnostik, die Zerfall, Zerlegung, Zerstückelung ja auch darstellte, zu reagieren, bekanntlich vor allem durch Remythologisierung oder auch ganz direkt durch christliche Neubegründung. Dass dabei jedoch nicht hinter die Ergebnisse des neuen naturwissenschaftlichen Zugriffs zurückgefallen wird, diese Ergebnisse vielmehr nur neu interpretiert werden, wohl um sie erträglich zu machen, soll im Folgenden an der Interpretation eines einzigen Gemäldes von Caspar David Friedrich gezeigt werden, mit dem die Forschung wenig anfangen kann, sie vermag es nur plan christlich zu lesen. Von Caspar David Friedrich gibt es ganze drei Ölskizzen, sie stammen von September und Oktober 1824.<sup>24</sup> Der Grund für ihre Existenz ist leicht zu nennen. 1821 war der seit 1818 mit Friedrich befreundete Maler Johan Christian Dahl von seiner Italienreise zurückgekehrt und hatte eine erstaunliche Fülle an Ölskizzen mitgebracht. 1823 war Dahl in das Haus „An der Elbe 33“ gezogen, in dem Friedrich seit 1820 wohnte. Dahl malte aus dem Fenster seiner Wohnung den Blick auf den Fluss, das gegenüberliegende Ufer mit den Pappeln des Ostra-Geheges, vor allem aber den Wolkenhimmel über dem Fluss. In dieser Zeit hatten Dahl und Friedrich auch gemeinsame Aufträge. Friedrich war 1816 von Goethe aufgefordert worden, Wolken nach der Howardschen Terminologie zu malen, mit der er sich nach der deutschen Publikation von 1815 beschäftigte. Friedrich hatte dies weit von sich gewiesen und mitteilen lassen, er wolle „die lichten freien Wolken“ nicht „sklavisch in diese Ordnungen eingezwängt sehen“.<sup>25</sup> Nach diesen Gesetzen zu malen hielt er für abwegig, sah geradezu einen Umsturz in der Landschaftsmalerei voraus. Die Wolken, so scheint Friedrich zu argumentieren, hätten sich seinen Bilderfordernissen zu fügen und nicht umgekehrt. Unter anderem diese Bemerkungen haben dazu geführt, dass die Forschung in Friedrich den aus religiöser Grundüberzeugung frei schöpfenden Romantiker gesehen hat, dem die zergliedernden Naturwissenschaften ein Graus seien. Das ist nur insoweit richtig, wie es trägt.

In der Tat sind seine Ausstellungsbilder von selbst gesetzten Ordnungsprinzipien geprägt, die die bloße Naturdarstellung transzendieren und denen die Eröffnung einer Verweisdimension eignet, die den Betrachter in die Sinnstiftung involviert. Doch die Basis aller Kunst ist für Friedrich sorgfältigstes Naturstudium, ja, bei der Übernahme seiner ausschließlich zeichnerischen Studien im Bild verwendet er sie unter allen Bedingungen der Aufnahme: Perspektive, Licht-Schatten-Verhältnisse, er notiert auf den Zeichnungen die verhältnismäßige Abnahme der Farbin-

24 Börsch-Supan, Helmut/Jähniq, Karl Wilhelm, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München, 1973, Kat.Nr. 318–320.

25 Lichtenstern, Christa, „Beobachtungen zum Dialog Goethe – Caspar David Friedrich“, in: *Baltische Studien*, N.F., 60, 1974, S. 75–100; die Formulierung findet sich in einem Brief von Louise Seidler an Goethe, 8. Oktober 1816, s. Benz, Richard, *Goethe und die romantische Kunst*, München, 1936, S. 138 f.

densität von vorne nach hinten auf Grund der Luftperspektive in größter Genauigkeit, bei seinen ungezählten Baumstudien kommt es bei der Nutzung im Bilde darauf an, jeden Ast und jede Astüberschneidung genau zu übernehmen. Auch das kleinste Detail ist es wert, als Gottes Schöpfung berücksichtigt zu werden. So jedenfalls würde Friedrich sein Verfahren begründet haben. Entscheidend ist jedoch bei seinen Studien, dass die Natur in ihrer Erscheinung exakt festgehalten wird. Die Naturpartikel, die genauestem Studium unterliegen, werden im Bild einer abstrakten, vorgängigen Ordnung unterstellt, können hier und dort inseriert werden, je nach Bilderfordernissen, aber immer, um es noch einmal zu betonen unter allen Erscheinungsbedingungen ihrer Aufnahme. Friedrich verfolgt dieses ungewöhnliche Verfahren mit abenteuerlicher Konsequenz und auch bei ihm bedeutet es eine Trennung zwischen Form und Inhalt. Trotz der Absage an Goethe hat Friedrich bereits in seinem Osloer Skizzenbuch von 1806/08 reine zeichnerische Wolkenstudien betrieben, ihre Farbigkeit durch Farbbenennungen in der Zeichnung notiert.<sup>26</sup>

Die drei Ölskizzen von 1824 stellen entschieden die Ausnahme dar, doch ein Blick auf den kleinen, zu Recht berühmten Mannheimer „Abend“ (Abb. 73) von Oktober 1824 lehrt, dass Friedrich in erstaunlichem Maße um meteorologische Phänomene wusste. Die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts wird nicht selten gerade wegen ihrer den Hauptteil der Bilder einnehmenden Himmel gelobt. Doch wenn ich recht sehe, so gibt es so gut wie kein Bild, das etwas anderes als die dicken, zur Bildponderation ideal geeigneten Cumuluswolken darstellte. Friedrich dagegen zeigt auf seinem Mannheimer Bild sorgfältigst beobachtete Cirruswölkchen, deren Darstellung es zuvor eigentlich nur in wenigen meteorologischen Abhandlungen gegeben hat. Bei allem Vertrauen in Friedrichs besondere Beobachtungsgabe: Man sieht nur, was man weiß, und insofern dürfte ihm Howards Abhandlung mit der Darstellung der Wolkentypen nicht unbekannt geblieben sein.<sup>27</sup> Das Verfahren allerdings, bei schnell sich verändernden atmosphärischen Bedingungen auf Ölskizzen zu verzichten, auf die flüchtige Zeichnung zurückzugreifen und auf ihr die Farbverhältnisse zu notieren, dürfte Friedrich aus Valenciennes' „Traktat“ in der deutschen Ausgabe von 1803 kennen gelernt haben, es wird dort ausdrücklich empfohlen.<sup>28</sup> Mag diese Koinzidenz noch Zufall sein, so scheinen andere Zusammenhänge außer Frage zu stellen, dass Friedrich Valenciennes als seine vielleicht wichtigste kunsttheoretische und kunstpraktische Quelle in Traktatform genutzt hat und zwar auf Grund seiner naturwissenschaftlich abgesicherten Präzision in der Naturbeobachtung, für die dann ganz praktische Vorschläge für die Umsetzung ins Bild gemacht werden.

Bevor wir zur angekündigten Analyse eines Friedrichschen Bildes kommen, sei im Vorübergehen ein Hinweis von Valenciennes aufgegriffen, der nun allerdings

26 Bernhard, Marianne, *Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk*, München, 1974, S. 414–423.

27 Bester Überblick zu Howard und seinen eigenen Wolkenstudien: Hamblyn, Richard, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt a. M. und Leipzig, 2001.

28 Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 1, S. 271; Valenciennes 1799/1800 (Anm. 5), S. 271.



Abb. 73: Caspar David Friedrich, *Abend*, 1824, Mannheim, Kunsthalle (siehe auch T. 41)

von größter Wichtigkeit zum Verständnis einer der auffallendsten Eigenheiten einer ganzen Reihe von Friedrich-Bildern zu sein scheint. Im achten Kapitel des ersten Teil von Valenciennes' „Éléments“, das der Anwendung der Perspektive gewidmet ist, finden sich nicht nur im 6. Paragraphen Bemerkungen zur Abspiegelung der Gegenstände im Wasser<sup>29</sup> und zum seltenen Phänomen des Mondregenbogens<sup>30</sup> – man denke an Friedrichs Essener Bild<sup>31</sup> – sondern der 7. Paragraph behandelt die Wolken, deren sorgfältige Beobachtung schon auf Grund ihrer sich schnell ändernden Formen empfohlen wird, vor allem ihr Vor- und Hintereinander hat der Maler zu studieren, gerade auch in Hinblick darauf „wie die Wolken sich von dem Auge nach dem Horizont verlaufen. Durch ein solches aufmerksames Studium wird er lernen, dem Himmel die so schwer darzustellende concave Form zu geben“.<sup>32</sup> Da die meisten Künstler, argumentiert er weiter, zwar die einzelnen Wolkenformen studieren, jedoch nichts von der Perspektive verstehen, erscheinen ihre Himmel nicht selten konvex statt richtigerweise konkav gewölbt.<sup>33</sup> Seit dem Tet-

29 Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 1, S. 212–217.

30 A.a.O. S. 216.

31 Börsch-Supan/Jähmig 1973 (Anm. 24), Kat.Nr. 183.

32 Valenciennes 1803 (Anm. 2), Bd. 1, S. 218.

33 A.a.O.

schener Altar von 1808 und bis zum Großen Gehege vom Beginn der 30er Jahre müht sich Friedrich um die richtige Wiedergabe gewölbter Himmel, so sehr ihre Form abstrakter Bildbezüglichkeit folgt. Und beim Großen Gehege ist es zudem mehr als wahrscheinlich, dass Friedrich zudem, um der Phänomene habhaft zu werden, den von Valenciennes nachdrücklich empfohlenen Konvexspiegel benutzt hat. „In einem solchen Spiegel“, heißt es, „[...] lässt sich dann die Natur eben so leicht wie ein Gemälde copieren“.<sup>34</sup> In der Tat ist der Künstler mit dieser Sehhilfe gleich auf das Bild der Erscheinung in zugespitzter Form verwiesen. Doch soll dies hier nicht weiter verfolgt werden. In Valenciennes' Bemerkungen zum Nebel findet sich eine längere, noch nicht zitierte Passage, deren Beobachtungen Friedrich geradezu unmittelbar zur Anschauung gebracht hat. Valenciennes schreibt: „Bey dem Aufsteigen oder dem Fall des Nebels, erblickt man öfters ein ganz ungewöhnliches Schauspiel, welches vielleicht seiner Originalität wegen in der Mahlerey nicht wohl zu benutzen, aber doch ganz natürlich ist; wir meinen nämlich die Wirkung der Berge und selbst hoher Gebäude, die mit ihrer Spitze sehr deutlich über die sinkende Nebelmasse hervorragten. Diese Bruchstücke von Dingen dieser Erde, die dem Schein nach auf Wolken schweben, haben für die Einbildungskraft etwas Wunderbares; aber freylich löst ein kurzes Nachdenken den täuschenden Zauber gleich wieder auf und führt zur Wahrheit zurück.“<sup>35</sup>

Es ist sehr bezeichnend, dass Friedrich gerade auf diese Passage reagiert hat und zwar in seinem Rudolstädter „Morgennebel im Gebirge“ (Abb. 74), wohl 1808 entstanden.<sup>36</sup> Der Nebel hat sich in der Tat ins Tal gesenkt, verhüllt die Basis des Berges vollkommen, lässt ihn schweben, einzelne Tannen durchstoßen mit ihren Spitzen auf der linken Seite den Nebel, hier hat er sich offenbar in nur noch schmaler Schicht der Erde angelagert, rechts ist er noch dicht, doch die Bergspitze durchstößt ihn bereits weitgehend, über dem Gipfel mit einem kaum wahrnehmbaren Kreuz ist der Himmel bereits aufgerissen und gibt ein Stück blauen Himmels wie ein Versprechen frei. Der Nebel frisst Perspektive insofern als die Darstellung sich der Messbarkeit entzieht. Dies dürfte Valenciennes bewogen haben, das Motiv letztlich für die Kunst abzulehnen trotz seiner Natürlichkeit. Und umgekehrt dürfte es Caspar David Friedrich gerade darum gereizt haben. Die eben doch natürliche Unfassbarkeit des Motives kann als Verweis auf die göttliche Unergründbarkeit verstanden werden. Fehlt die Perspektive, gibt es keinen Standpunkt gegenüber dem Bild. Gibt es keinen Standpunkt, so ist es an uns, ihn zu setzen und sei es außerhalb der natürlichen Bezüge. Diese womöglich von Friedrich verfolgte Absicht hindert ihn, um es noch einmal zu betonen, mitnichten daran, bei der Darstellung des Motives auf genaueste Naturerfahrung zurückzugreifen. Und diese, wie die Benutzung von Valenciennes' Traktat lehrt, auch noch wissenschaftlich ab-

34 A.a.O. S. 299.

35 A.a.O. S. 265.

36 Börsch-Supan/Jähning 1973 (Anm. 24), Kat.Nr. 166; Interpretation: Busch, Werner, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München, 2003, S. 87–91.



Abb. 74: Caspar David Friedrich, *Morgennebel im Gebirge*, 1808, Rudolstadt, Staatliche Museen, Schloß Heidecksburg (siehe auch T. 42)

zusichern. Er möchte durchaus das Phänomen begreifen – um es dann in seinem Sinn zu nutzen.

Diese für Friedrich vielleicht verblüffende Fundierung seiner Kunst in abgesicherter Empirie ist für John Constable, mit dem wir uns noch kurz beschäftigen wollen, durchaus gesehen worden, bei ihm jedoch hat man auf Grund der Empiriefundierung die ausgeprägte Subjektivität seiner Darstellungen, den Versuch, ihnen seine momentanen Empfindungen einzuschreiben, lange übersehen. Friedrich hat seine drei Ölskizzen, von denen zwei, wie in der Ölskizzen tradition üblich, auf Karton gemalt sind, bei der dritten ist der Status als bloße Studie ohnedies ein wenig strittig, auf der Malfläche am unteren Rand benannt und datiert, indem er die Schrift in den Grund geritzt hat. Datierungen finden sich sonst nur auf den Zeichnungen, er will auch die zeitlichen Umstände, unter denen sie entstanden sind, festhalten; derartiges findet sich bei Friedrichs die Zeitlichkeit aufhebenden Gemälden grundsätzlich nicht, wie im Übrigen auch keine Signatur. Constable hat sowohl seine Zeichnungen, wie auch seine Ölskizzen zumeist auf der Rückseite beschriftet, mit nun allerdings nicht selten viel ausführlicheren Bezeichnungen, die, vor allem bei seinen über 100 Wolkenölstudien der Jahre 1821 und 1822 ist das der Fall, jeweils einen ganzen Wetterbericht liefern. Etwa: „Hampstead 11. September 1821. Zwischen zehn und elf [Uhr]. Morgen unter der Sonne – die Wolken silbrig-grau auf warmem schwülem Grund. Leichter Wind von Südwest.



Abb. 75: John Constable,  
*Wolkenstudie Hampstead*,  
Hampstead, 11. September 1821,  
London, Royal Academy of Arts  
(siehe auch T. 43)

Den ganzen Tag schon – aber Regen in der folgenden Nacht.<sup>37</sup> Der atmosphärische Moment, den die Ölskizze (Abb. 75) festzuhalten sucht, wird also in die Wetterentwicklung eingebettet, um die besondere Wettersituation verständlich werden zu lassen. Derartige Constablesche Bemerkungen stehen in der Tradition der schon lange gedruckten englischen Wetterkalender, die besonders der Landwirtschaft dienen sollten<sup>38</sup>, zugleich tragen sie dem englischen Meteorologie-Boom Rechnung.

Doch nicht dies soll hier weiter verfolgt werden, vielmehr das Problem, das sich ergibt, wenn auf der einen Seite der Anspruch, dem atmosphärischen Moment gerecht zu werden und zugleich die Absicht, den subjektiven Erfahrungsmoment, der bedingt ist durch momentane Gestimmtheit, zur Anschauung zu bringen, auf der anderen Seite mit den öffentlichen Anforderungen an das Bild, ideale Objektivität, Vollgültigkeit und Dauer zu verkörpern, kollidiert. Constables sog. „six-footers“ ab 1819 versuchen diese Quadratur des Kreises. Es sind offizielle Ausstellungsbilder, bewahren aber die Charakteristika der Ölskizze, sie versuchen, besonders nach der Wolkenkampagne 1821/22 den Wolkenphänomenen möglichst objektiv zu begegnen und sie suchen dem jeweiligen „mood“, der den Künstler während des Malprozesses beherrschte, gerecht zu werden. Die Öffentlichkeit konnte diese widersprüchlichen Ansprüche nicht verwirklicht sehen. An „The Leaping Horse“ (Abb. 76), zu dem Studien seit 1824 vorliegen und das in seiner endgültigen Fassung 1825 ausgestellt wurde,<sup>39</sup> lässt sich das Dilemma, das in die Prägung einer neuen Bildform mündet, besonders gut verfolgen. Constables Vater war 1816 gestorben. Bis dahin war er jeden Sommer in seine Heimat nach East Bergholt in Suffolk gefahren, hatte dort, in der Region, die ihm am vertrautesten war, Studien gemacht, die er im Herbst, Winter und Frühling in London in Ausstellungsbilder umzusetzen suchte. Diese Verpflichtung der Heimat gegenüber hat einen Haupt-

37 Thornes 1999 (Anm. 8), Nr. 14, S. 224; Abb. Pl. 96, S. 225.

38 Hamblyn 2001 (Anm. 27), S. 57–59.

39 Kat.-Ausst. *Constable. Paintings, Watercolours & Drawings*, hg. v. Leslie Parris, Ian Fleming-Williams, Conal Shields, The Tate Gallery, London, 1976, Kat.Nr. 234–236, 238.



Abb. 76: John Constable, *The Leaping Horse*, 1825, London, Royal Academy of Arts (siehe auch T. 44)

grund. Constable hatte sich geweigert, die väterlichen Mühlenbetriebe zu übernehmen und war gegen den Willen des Vaters spät Maler geworden. Die Bilder der Heimat sollten offenbar Constables Tribut an den Vater darstellen. Ihr relativer Misserfolg ließ das Verhältnis problematisch bleiben. Nach dem Tode des Vaters zerriss für Constable die Nabelschnur zur Heimat. Dennoch malte er in seinen „six-footers“ weiterhin die Region um East Bergholt, nun allerdings mit größeren Abweichungen von der topographischen Richtigkeit. Er kombinierte Motive in einem Bild, die auf verschiedene ältere Studien zurückgingen, verweigerte sich im folgenden der Heimfahrt, suchte sich in Hampstead Heath vor den Toren Londons ein Ersatzrefugium, trieb hier seine systematischen Wolkenstudien.

Die Kritik hatte nämlich seine Himmel kritisiert: sie drängten sich, so die Meinung, zu weit vor. Für Constable schien dies gerechtfertigt, die Himmel schienen ihm, wie wir zitiert haben, die „key note“ eines Bildes, die „source of light in nature“ zu sein; dieser Überzeugung war, wie angemerkt, auch Valenciennes. Doch sie waren für Constable auch „the chief Organ of Sentiment“ und damit konnte die Forschung wenig anfangen.<sup>40</sup> Was damit gemeint ist, lässt sich indirekt erschließen. Für Constable wurde die Ölskizze immer mehr zum Problem. Neben der weiterhin

<sup>40</sup> Thornes 1999 (Anm. 8), S. 280.

gepflegten kleinen, schnell vor der Natur aufgenommenen Ölstudie etablierte sich für die „six-footers“ die große Ölskizze im Format des Ausstellungsbildes. Gelegentlich war sich Constable nicht sicher, was er zur Ausstellung zur Royal Academy schicken sollte, die Ölstudie oder das danach gefertigte weiter entwickelte Bild. Vergleicht man Studie und Ausstellungsbild, so stellt man etwas verblüfft fest, dass sie grundsätzlich unterschiedliche Himmel zeigen, von daher erscheint das weiter entwickelte Bild notwendig unter ganz anderen Beleuchtungsverhältnissen. Der Grund: Skizze und Bild, selbst wenn ihr Format identisch war, entstanden in unterschiedlichen Stimmungsmomenten und Stimmung war nicht zu konservieren, im Grunde genommen noch nicht einmal während des kompletten Prozesses der Fertigung eines „six-footers“. Constables Wolkenstudien dienten der Erlernung der Wolkensprache, doch auch aus den Wolkenstudien wurde kein Himmel in ein folgendes Bild übernommen. Sie waren nicht Kopiervorlage, sondern ein frei abrufbares Repertoire, das in neuen Zusammenhängen zu variieren war, ohne dabei an Naturrichtigkeit zu verlieren. Constables Ziel war es offensichtlich, zu jeder Stimmungslage ein Himmelsäquivalent zu finden, das dann den Ton des ganzen Bildes bestimmen sollte. Zudem wurde das Maltempo, das sich in der Form der Malfaktur ausdrückt, ebenfalls zum Stimmungsbarometer. So sollten Stimmungsmoment, Malweise und Himmelsausdruck so weit als möglich erfahrungsmäßig zur Deckung gebracht werden. Constables Subjektivität sollte eine objektive Absicherung erhalten.<sup>41</sup> Insofern konnte er zu Recht am Ende seines Lebens schreiben: Malerei ist eine Wissenschaft und die Bilder sind die zugehörigen Experimente.<sup>42</sup> Die Experimente jedoch unterliegen dem Prozess der Zeitlichkeit, jedes neue Experiment, jeder neue malerische Anlauf sucht nach einer Korrespondenz zwischen Natur und Subjekt, dadurch dass der Prozesscharakter anschaulich bleibt, sind auch wir jedes Mal wieder involviert. Der zur Anschauung gebrachte atmosphärische Moment wird nicht etwa auf Dauer gestellt, vielmehr durch die Form seiner unvollendeten Erscheinung verlebendigt. Als solcher ist er immer wieder in Anspruch zu nehmen.

41 Ausführlich zu diesem Problem: Busch, Werner, *Paradise Lost – Paradise Regained? John Constables Heimatgefühle und seine Wolkenstudien*, in: Kat.-Ausst. *Gärten. Ordnung – Inspiration – Glück*, hg. v. Sabine Schulze, Städel Museum, Ostfildern, 2006, S. 100–113.

42 Beckett, R. B. (Hg.), *John Constable's Discourses* (= Suffolk Records Society, Bd. 14), Ipswich, 1970, S. 69.





T. 39: Pierre Henri de Valenciennes, *Rocca di Papa im Nebel*,  
1782-1784, Paris, Musée du Louvre



T. 40: Pierre Henri de Valenciennes, *Rocca di Papa unter Wolken*,  
1782-1784, Paris, Musée du Louvre



T. 41: Caspar David Friedrich, *Abend*, 1824, Mannheim, Kunsthalle



T. 42: Caspar David Friedrich, *Morgennebel im Gebirge*, 1808, Rudolstadt, Staatliche Mussen, Schloß Heidecksburg



T. 43: John Constable, *Wolkenstudie Hampstead*, Hampstead, 11. September 1821, London, Royal Academy of Arts



T. 44: John Constable,  
*The Leaping Horse*, 1825,  
London, Royal Academy  
of Arts