

ROMANTISCHE LANDSCHAFTSMALEREI

ZUM UNTERSCHIEDLICHEN VERSTÄNDNIS DES ROMANTISCHEN IN NORDEUROPAISCHEN LÄNDERN

Werner Busch

Was ist Romantik?

In seinem „Salon von 1846“ betitelt Charles Baudelaire das zweite Kapitel mit der Frage „Was ist Romantik?“¹ Seine Antwort kann als Leitfaden der hier angestellten Überlegungen dienen, wenn wir sie mit der häufig zitierten Definition des Romantischen des deutschen Dichters Novalis ergänzen. Baudelaire's Bemerkungen sind vorwärts gewandt, das Romantische begründet nach ihm eine moderne Kunst. Novalis' Fragment zum Romantischen ist rückwärts gewandt, er will den verlorenen ursprünglichen Sinn der Welt restituieren. Für Baudelaire ist das Unbestimmte eine Qualität von Schönheit als Resultat von Gegenwartserfahrung, bezeichnet ein positives Gefühl. Für Novalis stellt sich durch das Unbestimmte als Gegenwartserfahrung eine Ahnung verlorener Ganzheit in kindlich unschuldigen Zeiten ein, woraus eine Sehnsucht nach einem erneuerten universalen Zusammenhang entsteht. Von ihr weiß man nach dem Scheitern der Ideale der Französischen Revolution allerdings, dass sie eine bloße, aber fortdauernde Hoffnung bleibt.

Baudelaire gibt sich wenigstens hier, im „Salon von 1846“, mit der Vorstellung von relativem Fortschritt zufrieden, er akzeptiert die Bedingungen der Gegenwart, auf sie gilt es zu reagieren. Novalis, der bereits 1801 stirbt, mit seiner Sehnsucht nach unentfremdeten Urzeiten, sieht diese Zeiten im christlich geprägten Mittelalter aufgehoben. In seiner Rede „Europa“ (1799) entwirft Novalis die

(rückwärtsgewandte) Utopie eines sich unter dem Signum des Christentums erneuernden Europas. Der Philosoph Friedrich Schlegel wurde 1804 von einer Begeisterung für das christliche Mittelalter erfasst, vor allem durch die Kenntnisnahme der Sammlung der Gebrüder Boisserée, die auf Grund der Besetzung ihrer Vaterstadt Köln durch die Franzosen und deren Plünderung und Auflösung der Klöster Relikte mittelalterlicher Kunst sammelten. Damit war eine konservative politische Wende verbunden, die sich ab 1808 auch in Wien in Friedrich Schlegels Einfluss auf die sich formierende Gruppe der Nazarener äußerte, deren Oberhaupt Friedrich Overbeck sich später in Rom zum eifrigsten Propagator einer Erneuerung christlicher Kunst entwickelte. Baudelaire wiederum propagierte die Kunst Eugène Delacroix'. In ihm sah er den wichtigsten Romantiker, da er, auch in der Öffentlichkeit, als Anführer einer „école moderne“ galt.²

Schon hier dürfte deutlich werden, dass das Romantische sehr konträre Facetten aufweisen kann. Das gilt für einzelne Länder im Vergleich, aber auch für individuelle Vertreter. Denn auch in Frankreich gab es Verfechter einer ausgeprägten religiösen Romantik. François-René de Chateaubriand, der zum Begründer der romantischen Literatur in Frankreich wurde, veröffentlichte 1802 „Le génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne“. Wie der Titel schon nahelegt ist für ihn die Eröffnung des Glaubens nur über eine ästhetische Erfahrung möglich. Das wird sich

für das Verständnis romantischer Kunst vor allem in den deutschen Ländern als zentral erweisen: Die Kunst wird zum Mittler des Glaubens, ein Gedanke, der zuvor schon von Friedrich Schleiermacher in seiner Abhandlung „Über die Religion. Reden eines Gebildeten unter ihren Verächtern“ von 1799 stark gemacht wurde.

Die Künstler reagieren bei durchaus gemeinsamen Erfahrungen sehr unterschiedlich. Was sie verbindet, sind die Erfahrungen extrem verunsichernder Verhältnisse. Diesen Verunsicherungen haben die Romantiker in Wort und Bild am deutlichsten Ausdruck gegeben. Insofern lohnt es sich, diesem existentiellen Wandel nachzuspüren, denn er findet sich nicht nur in unterschiedlichen Äußerungen bei erklärten Romantikern, sondern ist Signum eines ganzen Zeitalters. Gelegentlich ist deshalb der Epochenbegriff Romantik gänzlich vermieden worden. Der Kunsthistoriker Werner Hofmann beispielsweise spricht für die Zeit von 1750 bis 1830 von einem „Entzweiten Jahrhundert“ und untersucht die Kunst unter diesem Aspekt.³ Ich selbst habe nach Friedrich Schillers Unterscheidung von naiv und sentimentalisch von dem das Zeitalter charakterisierenden „Sentimentalischen Bild“ gesprochen.⁴ Einem Bild mit einer doppelten Konnotation: einerseits an das Gefühl appellierend und Hingabe an das Gefühl fordernd, andererseits charakterisiert durch einen reflexiven Modus, der um den Verlust eines naiven Weltzuganges weiß. Er leistet sich die sentimentale Empfindung für den Moment, wohl

wissend, dass sie gegenüber den Verhältnissen keinen Bestand haben kann, eine bewusste Selbsttäuschung darstellt. Für die Romantiker ist das ungelöste Verhältnis von wahren Gefühl und dem Bewusstsein der Unmöglichkeit seiner Einlösung nur ironisch zu ertragen.

Nun sind in unserer Ausstellung, die sich der Landschaftsmalerei von den 1770er Jahren bis in den Anfang der 1860er Jahre widmet, eine Reihe von Künstlern vertreten, die wir nicht zu den Romantikern zählen würden: Joseph Wright of Derby am Anfang oder die dänischen und eine Reihe der skandinavischen Künstler am Ende. Die dänischen Künstler mit ihren inzwischen gefeierten Ölskizzen der 1820er bis 1850er Jahre scheinen in keine Schublade zu passen. Was ist das bei ihnen: romantische, realistische, biedermeierliche Kunst? Und doch macht es Sinn, alle diese Künstler und ihre Werke an romantischen Kriterien zu messen, um freizulegen, wo und in welchem Maße sie sich von über Jahrhunderte gültigen Vorgaben für die Kunst lösen und wo sie den erfahrenen Verunsicherungen des Zeitalters Rechnung tragen. Insofern gilt es, die Kriterien vorab zu benennen, so wie sie sich bei den romantischen Theoretikern und Literaten finden.

Baudelaire schreibt im „Salon von 1846“:
„Romantisches ist weder durch die Wahl der Gegenstände präzise zu benennen, noch durch definitive Wahrheit, sondern durch eine Weise des

Fühlens. Man hat versucht, nach dem Romantischen außerhalb der eigenen Person zu suchen, doch es ist nur im Inneren zu finden. Für mich“, schreibt Baudelaire, „ist Romantik der allerneueste und definitive Ausdruck des Schönen. Es gibt genau so viel Arten von Schönheit wie es geläufige Wege der Glückssuche gibt.“ Und wenig später:

Das Wort Romantik bedeutet so viel, als würde man von moderner Kunst reden – das bedeutet Intimität, Spiritualität, Farbe, Neigung zum Unendlichen, ausgedrückt durch jedes Mittel, das der Kunst zur Verfügung steht. Daraus folgt, dass es hier einen offensichtlichen Widerspruch zwischen der Romantik und den Werken ihrer hauptsächlichsten Anhänger gibt. [...] Romantik ist ein Kind des Nordens, und der Norden steht für Farbe; Träume und Märchen werden im Nebel geboren. England – das Land fanatischer Koloristen, Flandern und das halbe Frankreich sind in Nebel getaucht; das große Venedig liegt durchdrungen von seinen Lagunen. Das gilt auch für die spanischen Maler, allerdings sind sie eher Maler des Kontrastes als Koloristen. Der Süden dagegen ist reine Natur, denn dort ist die Natur so schön und klar, dass nichts für den Menschen zu wünschen übrig bleibt, und er kann nichts schöner finden als das zu erfinden, was er sieht. Dort, im Süden, lebt die Kunst unter freiem Himmel; aber mehrere hundert Meilen nordwärts wirst du die tiefen Atelierträume finden und die Blicke der Phantasie ertränkt in grauen

Horizonten. Der Süden, le midi, ist brutal und positiv wie ein Bildhauer selbst in seinen feinsten Kompositionen; der Norden, le nord, ist leidend und ruhelos, tröstet sich mit der Imagination, und wenn er sich der Skulptur widmet, dann wird er eher pittoresk als klassisch.⁵

Halten wir fest, was das Romantische nach Baudelaire auszeichnet. In der romantischen Kunst ist nicht der Gegenstand entscheidend, sondern das, was er an Gefühl auslöst, und das, so können wir ergänzen, bedingt seine Behandlungsweise. Wir werden sehen, dass der englische Dichter William Wordsworth diesen Gedanken noch radikaler fasst. Baudelaire geht in diese Richtung, wenn er das Romantische im Inneren des Subjekts, nicht in dem ihm gegenüber stehenden Objekt sucht. Baudelaire prägt einen neuen Schönheitsbegriff. Schönheit ist nicht mehr durch klassische Ausgewogenheit, durch normatives Maß ausgewiesen, vielmehr besteht sie in Unbestimmtheit, Streben nach dem Unendlichen, in gänzlich individueller Farbnutzung, die bedingt ist durch nordische Landschaftserfahrung, in Nebel getaucht und Träume und Märchenvorstellungen auslösend. England scheint ihm das Land der wahren Koloristen zu sein, durchzogen von nordischen Wettern, die für ihn offenbar die eigentlichen Farbnuancen hervortreiben. Es spricht vieles dafür, obwohl er ihn nicht namentlich nennt, dass Baudelaire bei den fanatischen englischen Farbvertretern in erster Linie an John Constable

gedacht hat, der mit seiner Ausstellungsbeteiligung am Salon 1824/25 Aufsehen erregt und Baudelaires Helden Delacroix nachhaltig beeindruckt hatte, was zu dessen Überarbeitung des „Massakers von Chios“ geführt hatte. Constables Auftritt im Salon wurde mit einer Medaille gewürdigt, was sich bei einer Ausstellung in Lille wiederholen sollte. Sicherlich verfolgt Baudelaire ein Klischee des Nordens. Doch bezieht man seine Charakterisierung als leidend und ruhelos der Imagination folgend auf die Romantik, so ist durchaus eine nachvollziehbare Dimension benannt.

Auch Wordsworth wertet in der Tradition von Joseph Addisons „Pleasures of the Imagination“⁶ die Gefühle auslösende und von Gefühlen getragene künstlerische Phantasie entschieden auf. Doch unterscheidet Wordsworth im „Preface“ zur Ausgabe seiner „Poems“ von 1815 sorgfältig Imagination und Phantasie: „Imagination markiert die Kraft der Wiedergabe, Phantasie diejenige hervorzurufen und Zusammenhang zu stiften.“⁷ Imagination beruht auf geduldiger Beobachtung, Phantasie erhascht einen originellen Zusammenhang im Flug. Sie ergänzen einander mit Notwendigkeit. Wordsworth schreibt in einem früheren „Preface“ von 1802, das für die englische frühromantische Theoriebildung zentral wurde, dem Gefühl sowohl bei der Produktion wie bei der Rezeption die entscheidende Rolle zu und stellt mit weitreichenden Konsequenzen fest: „[...] das Gefühl [...] gibt einer Aktion oder Situation Bedeutung und nicht die Aktion oder Situation dem Gefühl.“⁸ Doch

wie ist der Weg dahin zu denken? Ausgangspunkt ist die genaue Naturbeobachtung, durchaus auf der Basis naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Diese Dimension aller romantischen Kunst wird leicht unterschlagen. Wir werden sehen, sie gilt für Caspar David Friedrich, für Constable und Turner, auch für den Dänen Eckersberg, wenn auch zumeist naturphilosophisch gedacht, also noch nicht getrennt von der Vorstellung einer ganzheitlichen höheren Bestimmung allen Seins. Doch um Dichtung zu werden, gilt es, den Ausgangspunkt zu transzendieren, denn Dichtung, die diesen Namen verdient, ist, so Wordsworth, ein:

spontan sich einstellendes Überflutetsein von mächtigen Gefühlen. Seinen Ursprung allerdings nimmt in der Dichtung dieses Gefühl von Emotionen, die als dereinst gehabt, in einem Zustand innerer Ruhe erinnert werden. Diese Emotion ist zu kontemplieren, bis durch eine Art von Reaktion der Ruhezustand schrittweise verschwindet und die Emotion, verwandt derjenigen, die der Gegenstand vorheriger Kontemplation war, wieder hervorgerufen wird und so tatsächlich als Geisteszustand existiert. In diesem Gefühlszustand beginnt im Normalfall eine erfolgreiche Komposition, und in einem ähnlichen Zustand setzt sich die Dichtung fort; aber die Emotion, welcher Art auch immer und in welchem Maße sie auch vorherrscht aus verschiedenen Gründen, ist gekennzeichnet durch verschiedene Freuden, so dass der Geist,

welche Leidenschaften auch immer er beschreibt und zwar freiwillig, insgesamt gesehen in einem Zustand der Freude verbleibt.⁹

Zusätzlich fordert er, um diesen animierten Zustand adäquat beschreiben zu können, eine einfache Sprache, die auf traditionelle ausschmückende Floskeln und einen lyrischen Hochtouren verzichtet. Die Versform werde nur gewählt, weil sie einprägsamer als bloße Prosa sei, denn, so befindet er, „Dichtung ist ein Bild von Mensch und Natur.“¹⁰ So umständlich Wordsworths Erklärung zur Entstehung von Dichtung sein mag, sie beschreibt genau, wie es zu dem Zustand dichterischer Produktivität kommt, welche Rolle Gefühl und Emotion dabei spielen, wie wichtig eine unmittelbare Naturverpflichtung und –kenntnisnahme ist, wie die Erregung von Emotion von statten geht und wie sie auch für den Rezipienten zu gelten hat. Dichtung ist Gefühlsauslöser und dient damit der Selbsterfahrung.

Fügt man nun noch die oft, aber zumeist nur sehr bruchstückhaft zitierte Beschreibung des Romantisierungsvorgangs von Novalis hinzu, so dürfte ein Verständnishorizont eröffnet sein, vor dem die Bilder dieser Ausstellung, ob sie nun in der Forschung direkt der Romantik zugeschlagen werden oder nicht, sich zu beweisen haben. Sie tun dies, wie wir sehen werden, auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Novalis dekretiert:

Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem besseren Selbst in dieser Operation identifiziert. [...] Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es. – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche. [...] Es bekommt einen geläufigen Ausdruck.¹¹

Das ist nicht ganz leicht zu verstehen. Ausgangspunkt ist auch bei Novalis das Material der Wirklichkeit, doch wir sollen es mit neuen Augen sehen. Überträgt man den Gedanken auf die Form, dann steht die Potenzierung oder Steigerung des Ausgangsmaterials für eine Stilisierung, eine Verfremdung der Erscheinung. Der bloße, ja banale Gegenstand wird in seiner literarischen Fassung zu etwas Besonderem, Geheimnisvollem, das über sich hinauszuweisen scheint. Aber auch die großen Begriffe wie das Mystische oder Unendliche müssen verfremdet werden, so dass sie wie normal erscheinen. In dieser aufgemachten Spannung besteht der tiefere Sinn der Dichtung, denn in der Spannung von „high and low“ eröffnen sich für uns der Wunsch und die Hoffnung, das Hohe und das Niedrige könnten ein und dasselbe werden und bekämen damit ihren ursprünglichen, verlorenen

Sinn zurück. Auch hier ist der Dichter in seinem Tun der Mittler zu einer Erfahrung, die die Wirklichkeit und die Transzendenz zum Ausgleich zu bringen scheint. Erst im Fremdwerden des Vertrauten soll sich eine Wesensschau eröffnen. Selbst wenn sich dahinter immer noch die Vorstellung des platonischen Eidos, das sowohl das Wesen, wie die Form und Gestalt, aber auch die Idee und das Urbild bezeichnet, verbirgt, so ist doch die Differenz darin zu sehen, dass der Künstler nicht nur das Wesen der Sache offenbart, sondern auch ohne Bezug auf Gott allein durch sein subjektives ästhetisches Empfinden ein selbstbestimmtes Werk hervorbringt. In diesem Vorrang der Ästhetisierung, etwa durch Stilisierung oder Verfremdung, zeichnet sich die Autonomie der Kunst ab. Das Wie wird wichtiger als das Was.

Sublime and Beautiful: Joseph Wright of Derby

Die drei Bilder von Joseph Wright of Derby gehören zu den frühesten in dieser Ausstellung, sie stammen aus den 1780er und 1790er Jahren. Und in der Tat hat man sie protoromantisch genannt, dabei aber in erster Linie an ihre Motive gedacht. Es handelt sich zumeist um nächtliche Darstellungen von Höhlen, Grotten, Vesuvausbrüchen, bei Feuerschein oder im Mondlicht. Zur Charakterisierung hat man die ästhetischen Kategorien des Pittoresken oder des Sublimen bemüht. Beides sind Kategorien jenseits des bloß Schönen, aber auch jenseits eines Dramatischen, das im Bilde seine Erfüllung findet. Das Pittoreske und das Sublime führen nicht zu etwas, sondern eröffnen einen unbestimmten

Zustand, sie appellieren an das Gefühl des Betrachters. Die Strukturen der Landschaften wecken ästhetisches Interesse, da sie in einem malerischen Modus wiedergegeben sind, der der in der Natur vorfindlichen Struktur zu entsprechen sucht. Es zählt das Malerische an sich. Das Sublime fordert extreme Steigerung bis zu völliger Leere, absoluter Weite und tobendem Chaos. Es würde ängstigen, befände man sich davor nicht in Sicherheit. Es ermöglicht genussvollen Schauer. Mischformen aus dem Pittoresken und dem Sublimen existieren. Das Pittoreske geht in seinen Definitionen auf William Gilpin zurück, endgültig niedergelegt in seinem „Essay on Prints“ von 1768, das Sublime auf Edmund Burkes Traktat „A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful“ von 1757. Beide Kategorien in ihrer Überbietung des bloß Schönen sind in der Tat protoromantisch zu nennen.

Wright of Derby nimmt sie gleichermaßen in Anspruch. *Vergils Grab bei Mondlicht* (Abb. 1) von 1782 ist eine von insgesamt sechs Varianten des Themas, die zwischen 1779 und 1785 entstanden sind. Vergils Grab auf dem Hügel über der Grotte von Posilippo bei Neapel angenommen, war eine der Attraktionen der auf der Grand Tour befindlichen englischen Touristen. Wright, der 1774 für wenige Monate in Neapel weilte, primär Grotten und Vesuvausbrüche malte, dürfte eine Illustration aus Paolo Antonio Paolis „Antichità di Pozzuoli“ von 1768 als Vorbild benutzt haben. Zwei der Varianten lassen den ersonnenen Konsul Silius Italicus, der sich in



1. Joseph Wright of Derby, *Vergils Grab bei Mondschein*, 1782, Öl auf Leinwand, 101,6 x 127 cm, Derby Museums (Museum & Art Gallery), Derby (Kat. 91)



2. Joseph Wright of Derby, *Grotte am Golf von Salerno bei Mondschein*, 1780-90, Öl auf Leinwand, 101,6 x 127 cm, Derby Museums (Museum & Art Gallery), Derby (Kat. 92)

Neapel zur Ruhe gesetzt hatte, in der Grabeshöhle auftauchen. Jedes Jahr zu Vergils Geburtstag pflegte er der Überlieferung nach die Höhle aufzusuchen, um Vergilsche Verse zu deklamieren. Wright lässt dies bei Nacht in schwach erleuchteter Höhle geschehen. Entscheidend jedoch für ihn ist in diesem Falle die auch bei seinen Vesuvbildern zu findende Gegenüberstellung von warmem Licht der Lampe oder vom feuerspuckenden Vesuv auf der einen und kühlem Mondlicht auf der anderen Seite des Bildes. Eigentliches Thema ist also die subtile Abtönung der Landschaft durch die beiden unterschiedlich wirkenden Lichtquellen. Die Fassung von 1782 lässt bei wolkigem Himmel den vollen Mond aus den Wolken auftauchen und die Szenerie in ein diffuses Licht tauchen mit subtilen braun-violetten Abstufungen in der Landschaft, auf dem Gemäuer und in den Himmelspartien. Es sind Farbnuancen, wie sie in der Kunst zuvor nicht vorgekommen sind. Der Grund: Offensichtlich hat Wright of Derby Joseph Priestleys „The History and Present State of Discoveries relating to Vision, Light and Colours“ von 1772 gelesen. Priestley hatte mit dem Newtonschen Prisma die Spaltung in Lichtstrahlen nachvollzogen. Während jedoch Newton auf allein sieben Grundfarben beharrt, ganz offensichtlich in Analogie zu den Zwischenräumen der musikalischen Oktave, die die Sphärenharmonie verkörperte, um somit dem Licht göttlichen Ursprung zu verleihen, ist Priestley konsequenter, indem er dekretiert: „Nicht bloß die kenntlichsten [Newtonschen sieben] Farben haben ihre eigenen

Strahlen, wodurch sie hervorgebracht werden, sondern alle dazwischen fallende Schattierungen haben dergleichen.“¹² Ganz offensichtlich kehrt Wright in seinen Bildern eben diese Zwischenfarben hervor. Orangene Töne, Zitronengelb, Türkisgrün, Violett, Bernsteinfarben, Zimtfarbe und noch andere ungewöhnliche Farbtöne lassen sich in seinen späten Landschaften auffinden. Mit Vorliebe nutzt er dabei Wasserspiegelungen, die winzige Nuancen dieser Töne auf Fels oder Baum werfen. Damit stiftet er, gerade auch in den Mondlandschaften, Stimmungslagen, die ein Eintauchen in diesen „mood“ fordern und damit das Thema des Bildes transzendieren. Thema ist der „mood“ selber. Wir können Sehnsucht empfinden, melancholische Gedanken hegen, tief durchatmen oder ein Ziehen in der Brust verspüren, je nach farbiger Abstufung. Und deswegen sind die verschiedenen Grab-, Grotten- oder Feuerbilder auch nicht bloße Wiederholungen, die allein auf das motivische Interesse der Italienreisenden spekulierten, sondern tonale Varianten, die minimal zueinander verschobene Ausdrucksbereiche markieren. Das weist geradezu auf das serielle Verfahren von Monet in seinen Cathedral- oder Heuschoberbildern voraus. Insofern ist dies in Baudelaireschem Sinne romantisch und modern zugleich.

Bei den Grottenbildern Wright of Derbys (Abb. 2), die samt und sonders auf zwei sorgfältige zeichnerische Studien von 1774 zweier bestimmter Grotten am Golf von Salerno zurückgehen,

ist die Inszenierung noch vielfältiger, indem es Fassungen mit und ohne Personal, bei Sonnenauf- und Sonnenuntergang gibt und auch bei klarem Mondlicht, das einen hellblau-türkisen Himmel neben mauvefarbenen entfernten Hügeln durch einen fast schwarzen Grottenausblick vorführt. Gelegentlich hat Wright bewusst Bilderpaare gebildet, was schon deutlich macht, dass wir die tonalen Nuancen und Differenzen vergleichen sollen. Dann hat er Personal hinzugefügt, Banditen in der Tradition Salvator Rosas, wobei gänzlich offen bleibt, was sie vorhaben könnten. Oder er lässt die auf Grund von Ehebruch verbannte Augustustochter Julia, abgesetzt in der Grotte, im Klagegestus vor zitronengelber Abendfärbung im Himmel und auf dem Wasser als dunkle Silhouette erscheinen. Wobei die Forschung übersehen hat, dass sie nicht einfach pathetisch klagt, sondern ganz in der Ferne, beinah noch am Horizont, ein winziges Schiffchen gesehen hat. Ihm wendet sie sich zu, verzweifelt hoffend, dass von da Rettung kommen möge, wo doch die Nacht und die Flut nahe sind. Damit ist eine Konstellation vorweggenommen, die Géricaults *Floß der Medusa* auszeichnet. Auch dort sehen die Schiffbrüchigen auf ihrem Floß ganz in der Ferne die winzige Silhouette eines Schiffes und können, wie Wrights Julia, nicht sicher sein, ob sie je gesehen werden. Wiederum ist diese Offenheit, die verweigerte Lösung, dafür verantwortlich, dass das verzweifelte Sehnen und Hoffen auf Dauer gestellt ist: eine genuine romantische Konstellation.



3. Joseph Wright of Derby, *Ein Cottage in Flammen*, 1793, Öl auf Leinwand, 63,5 x 76,2 cm, Derby Museums (Museum & Art Gallery), Derby (Kat. 93)

Ein kurzer Blick auf das dritte Bild Wright of Derbys mit einem *Cottage in Flammen* (Abb. 3) von 1793. Der Feuerschein ist so stark, dass er das gesamte Bild farbig durchwaltet, auf alles und jedes abfärbt. Der hinter Bäumen sichtbare Mond mit seinem kühlen Licht kann sich dem gegenüber kaum behaupten: wieder eine Variante des Kampfes zwischen warmem und kaltem Ton. Mal dominiert in den Bildern der Mond, mal das Feuer, der Mond steht für Ruhe, das Feuer für Aufruhr. Diese Spannung stellt das eigentliche Thema dar. Gegenüberstellungen kennzeichnen romantische Problementwürfe, sei es die Gegenüberstellung von präziser Naturbeobachtung und diffusem Gefühl, von klassischen Verweisen und gegenwärtiger Erfahrung. Selten ist das Romantische bloße Gefühligkeit. Und ist das der Fall, so wird Kunst, die etwa nur Ritter- oder Ruinenromantik vorführt, schnell banal.

Romantik und höhere Mathematik: Caspar David Friedrich

Caspar David Friedrich gilt als der Inbegriff eines frühromantischen Künstlers. Aber was ist das Romantische, im Sinne der oben genannten Kriterien, an seinen Bildern? In der Forschung wird gemeinhin als das Charakteristische seiner Romantikauffassung der folgende Katalog aufgeführt. Zuerst die Rückenfigur als unser Stellvertreter im Bilde. Sie wird begriffen als sehnsuchtsvoll der Landschaft gegenüberstehend, allein mit ihren Gefühlen, die die Anschauung der Landschaft ausgelöst hat. Sodann die religiöse Aufladung

der Landschaft, in der eine Jenseitssehnsucht der im Irdischen Befangenen zum Ausdruck komme. Schließlich, um nur noch dies zu nennen, ein vorherrschender andachtvoller Ton, ein Verzicht auf jegliche Bewegung oder Handlung, der unsere Vertiefung, unser sinnendes Eintauchen in den angebotenen, nicht selten melancholischen Ton des Dargestellten herausfordert, erzeugt durch innerbildliche ruhige Korrespondenzen, vor allem aber subtile farbige Nuancen, die auffordern, dem Natureindruck nachzuspüren. All dies ist ganz sicher nicht falsch. Nur unterschlägt eine solche Darstellung die Erfahrung vor Friedrichs Bildern, dass sie letztlich in dem angeschlagenen Ton und in ihrer religiösen Bestimmung nicht bruchlos aufgehen. Die Sehnsucht, die von ihnen ausgelöst wird, mündet nicht in Selbstgenuss, sondern verbleibt im Ungewissen. Das hat zweifellos eine ausgeprägt protestantische Dimension: Glaubensgewissheit gibt es ebenso wenig wie ein Erlösungsversprechen, allenfalls eine ungewisse Hoffnung. Und die Sehnsucht vor der Natur ist notwendig Resultat der Erfahrung von Naturentfremdung. Das Subjekt geht nicht im Objekt auf, so sehr pantheistische Gedanken dies propagieren mögen. Für einen Protestanten ist ein derartiger Gedanke, bei allem Wunsch auf Versöhnung mit der Welt und der Natur, letztlich geradezu ein Sakrileg.

Doch wie bringt der Künstler diese Ungewissheit, diese unaufhebbare Trennung zwischen Ich und Welt in Bilde zum Ausdruck? Lange hat man nicht



4. Caspar David Friedrich, *Winterlandschaft*, 1811, Öl auf Leinwand, 33 x 46 cm, Staatliches Museum Schwerin / Ludwigslust / Güstrow (Kat. 38)

sehen wollen, dass Friedrich dies auf ästhetische Weise versucht und eben darin die eigentliche romantische Dimension zu sehen ist. Eine zentrale Möglichkeit für Friedrich, das Ästhetische geradezu als Sinnbild für die Hoffnung auf Aufhebung von Trennung und Entfremdung anschaulich vorzuführen, besteht darin, dem Bild eine abstrakte, nicht von den Gegenständen des Bildes herausgeforderte, ästhetische Ordnung einzuschreiben, die durchaus in Spannung zum gegenständlich Gezeigten stehen kann. Das klingt komplizierter als es ist. Es sei allein an der ausgestellten Schweriner *Winterlandschaft* von 1811 (Abb. 4) verfolgt.¹³ In der Forschung können wir durchgehend lesen, ein Wanderer auf einen Stock gestützt sei am Ende des Weges angekommen und stehe nun von abgehackten Bäumen und Eichenruinen umgeben vor einer leeren, sich bis ins Unendliche erstreckenden Schneelandschaft, überwölbt von einem schmutzigen, dunklen, Schnee gesättigten Himmel. Die Situation ist im Wortsinne aussichtslos, für den Wanderer gibt es kein Vor und Zurück. Diese Lektüre hat zweifellos ihre Richtigkeit bis auf einen kleinen Beobachtungsfehler, der jedoch, wie zu zeigen, seine Konsequenzen hat. Der vorgebeugte Wanderer stützt sich nicht auf einen Stock, sondern hat sich Krücken unter die Arme geklemmt, was seine vorgebeugte Haltung erklärt, allerdings ist dies schwer und nur vor dem Original oder einer Ausschnittvergrößerung zu erkennen. Denn die rechte Krücke verläuft am Körper entlang und erreicht am Hacken des rechten Schuhs

den Boden. Die linke Krücke ist vorgestellt, um mit der Körperneigung das Gleichgewicht halten zu können. Das ist sehr genau beobachtet. Ist die Ortlosigkeit des Wanderers in – was wiederum wörtlich zu nehmen ist – trostloser Landschaft gänzlich ohne Hoffnung? Ist dies ein allein negatives Bild? Nun pflegt Friedrich seine Gemälde, manche ausgeprägter, manche weniger ausgeprägt, mit einer abstrakten, notwendig vorgängigen ästhetischen Ordnung zu versehen. Primär verwendet er den Goldenen Schnitt, seit der Renaissance eine „divina proportione“, ein ästhetisch als besonders angenehm empfundenes Teilungsverhältnis, und verschiedene Kegelschnitte, besonders Hyperbel und Parabel.¹⁴ Sehr selten verzichtet er gänzlich darauf, beim *Mönch am Meer* scheint es so zu sein. Dafür ist die untergelegte ästhetische Ordnung beim Pendant zum *Mönch am Meer*, der *Abtei im Eichwald*, umso grundsätzlicher. Die Kirchenruine mit den hohen Lanzettfenstern ist auf die senkrechte Mittelachse des Bildes gelegt, die beiden riesigen Eichen links und rechts davon liegen auf den beiden Senkrechten des Goldenen Schnitts und die zur Mitte hin abgesenkte Schattenzone im Himmel beschreibt eine Hyperbelform. Damit ist die Negativaussage des ersten Bildes auf dialektische Weise in der Ordnung des zweiten aufgehoben.

Nun kann man fragen, warum die Unterlegung der Bildfigur mit Hyperbel oder Parabel einen tieferen Sinn haben soll. Das ist mit einem Blick auf die

romantische Mathematik leicht zu belegen. Für die Romantiker ist die Mathematik der Inbegriff abstrakter Weltordnung, in ihr spiegeln sich Gottes Gesetze. Man braucht nur eine Reihe der mathematischen Fragmente von Novalis zu zitieren: „Geometrie ist transzendente Zeichenkunst.“ „Reine Mathematik ist Religion.“ „Das Höchste und Reinste ist das Gemeinste, das Verständlichste. Daher ist die Elementargeometrie höher als die höhere Geometrie.“ Vor allem aber: „Es ist sehr wahrscheinlich, daß in der Natur auch eine wunderbare Zahlenmystik stattfindet. [...] Kann sich Gott nicht auch in der Mathematik offenbaren wie in jeder anderen Wissenschaft?“¹⁵ Nun sind diese Vorstellungen keineswegs allein romantischer Phantasie entsprungen. Schon in mittelalterlicher Buchmalerei wird Gott bei der Schöpfung der Erde als Geometer mit großem Zirkel in der Hand dargestellt. Auf den tieferen Grund für die Möglichkeit, Zahlen und Zahlenverhältnisse als einen Hinweis auf Gott zu lesen, weist uns Novalis in folgenden Fragment hin: „Alles aus Nichts erschaffene Reale [wie z.B. die Zahlen und abstrakten Ausdrücke] hat eine wunderbare Verwandtschaft mit Dingen einer anderen Welt[...]“.¹⁶ Er will damit sagen, dass Zahlen Setzungen sind, mit nichts in der konkreten Welt verbunden. Sie sind abstrakt. Mathematische Begriffe gehen in ihrer Funktion auf, sie sind reine Gesetzmäßigkeit ohne unmittelbaren Wirklichkeitsbezug. Insofern sind sie unmittelbar zu Gott, dessen Urschöpfung aus dem Nichts erfolgt ist. So können wir hinter der realen Fassade eines Dinges

sein (abstraktes) Wesen erkennen. Novalis steht mit seinen Überlegungen nicht allein, sie finden sich bei dem deutschen Philosophen und Theologen Friedrich Schleiermacher, dessen Vorstellungen von größtem Einfluss auf Friedrich gewesen sind. Friedrich und Schleiermacher waren gut miteinander bekannt, sie zählen beide zu den Demagogen, die ostentativ, schon durch ihre Kleidung, die Ideale der Freiheitskriege vertraten und von staatlicher Seite verfolgt wurden. Auch bei Friedrich Schelling lässt sich Entsprechendes festhalten, etwa wenn er schreibt: „Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt, und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Bereich der Begriffe angehören, und etwas Geistiges sind im Materiellen.“¹⁷ So können wir die Grundlegung Friedrichscher Bilder mit Hilfe abstrakter Verhältnismäßigkeit und geometrischer Formen als eine Möglichkeit sehen, Gottes Anwesenheit in der Natur zu evozieren, unsere bruchstückhafte Erfahrung der Wirklichkeit zu transzendieren auf einen höheren Sinn hin.

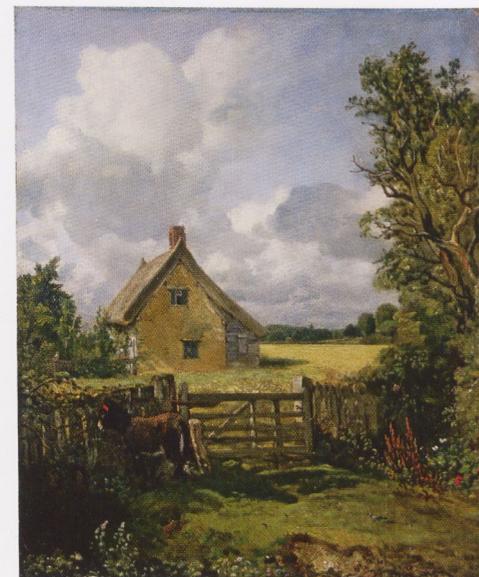
Dies ist auch bei der vermeintlich von Aussichtslosigkeit geprägten Schweriner *Winterlandschaft* der Fall. Der einzige Verweis auf Höheres in dieser Trostlosigkeit ist durch den einzigen Farbkleck dieses Bildes, die rote Mütze des invaliden Wanderers markiert, denn sie liegt exakt auf der unteren Waagerechten des Goldenen Schnitts. Uns soll wohl bedeutet werden, dass Erlösungshoffnung allein aus ihm selbst kommen



5. Caspar David Friedrich, *Winterlandschaft mit Kirche*, 1811, Öl auf Leinwand, 32,5 x 45 cm, The National Gallery, London



6. Caspar David Friedrich, *Tannen und Wolkenstudien*, 1807, Bleistift auf Papier, Seite 8r, Skizzenbuch von 1807, 36,7 x 24,1 cm, Nasjonal-museet for kunst, arkitektur og design, Oslo



7. John Constable, *Ein Cottage im Kornfeld*, 1817-1833, Öl auf Leinwand, 62 x 51,5 cm, Victoria and Albert Museum, London (Kat. 20)

kann. Dass dies so ist, macht Friedrich uns auf seine Weise deutlich, denn auch dieses Bild hat ein Pendant, das auf den Problemhorizont des ersten Bildes antwortet – ohne allerdings das Problem gänzlich aufzuheben. Das Pendant, ebenfalls von 1811, firmiert unter dem Namen *Winterlandschaft mit Kirche* (Abb. 5), seine offensichtliche Erstfassung befindet sich in London in der National Gallery. Der Invalide, so müssen wir wohl in Hinblick auf das erste Bild lesen, hat sich im Schnee weitergeschleppt, hat schließlich in einer kleinen Tannengruppe ein Kreuzifix entdeckt, seine Krücken von sich geworfen und sich, an einen großen Felsbrocken gelehnt, davor niedergelassen, um das Kreuz anzubeten. Offensichtlich ist er nun am eigentlichen Ende seines Weges angelangt. Für die Tannengruppe, in die das Kreuzifix eingefügt wurde, existiert eine Friedrichsche Vorzeichnung von 1807 (Abb. 6). Vergleicht man Bild und Zeichnung, so geht die Übernahme bis ins kleinste Detail. Natur als Gottes Schöpfung muss gänzlich naturgetreu wiedergegeben werden. So übernimmt Friedrich regelmäßig bei Übertragung einer Vorzeichnung ins Bild nicht nur genau die Gestalt des Gegenstandes, sondern selbst den Blickwinkel, aus dem er gesehen wurde. Da gilt entsprechend auch für den Lichteinfall. Bei der Vorzeichnung für das Londoner Bild erscheint am Fuße der höchsten Tanne ein waagerechter Strich, über dem das Wort *Horizont* vermerkt ist. Überprüfen wir das am Bild, so stellen wir zweierlei fest: Zum einen ist im Bild auf der Höhe der Horizontlinie die einzige Waagerechte

im Geländeverlauf angegeben und wichtiger noch, der winzige Kopf des nun barhäuptigen Invaliden wird durch die Horizontlinie markiert. Die Horizontlinie ist die Unendlichkeitslinie, auf der der Blick des Invaliden aus dem Bilde herausgeführt wird. Die höchste Tanne dagegen liegt mit Stamm und Spitze exakt auf der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes, sie ist das geheime ästhetische Zentrum des Bildes. Doch damit nicht genug. Im Rücken des Invaliden erscheint in leicht rötlichem Schein im nebligen Schneehimmel die leicht verschleierte Vision einer fünftürmigen Kathedrale. Die Turmspitze ihres Hauptturmes hat exakt die Höhe der Tannenspitze, schon so sind die beiden aneinandergebunden. Mehr noch allerdings dadurch, dass die Tanne über dem unteren Drittel einen parabelförmigen Einschnitt aufweist, der in seiner Form der im unteren Teil verschwimmenden Kathedrale ähnelt. Und schließlich: Das in der Achse der Kathedrale sichtbare ummauerte Tor zum Cathedralbezirk liegt wiederum gänzlich genau auf der unteren Waagerechten des Goldenen Schnittes. So sind Kathedrale und Tanne vielfach miteinander verschränkt. Man wird lesen können: In der Anbetung des Kreuzes vor der Tanne ist deren Form für den Invaliden in die Vision einer Kathedrale übergegangen. Und wir müssen wohl auch lesen: Im Tod erscheint ihm die Erlösungshoffnung. In Wort und Bild hat Friedrich der Hoffnung Ausdruck gegeben, dass nur durch den Tod der Weg zum Ewigen Leben eröffnet wird. Wichtig für uns bleibt

festzuhalten, dass Friedrichs Bilder auf absolute Wirklichkeitsgenauigkeit verpflichtet sind – schon dies konnte er als Gottesdienst begreifen – und er dennoch mit Hilfe abstrakter, ästhetisch wirksamer Bildordnung uns den Vorschein von Unendlichkeit und Transzendenz erfahren lassen will. Das können wir annehmen oder nicht, es bleibt ein Angebot, so wie alle romantische Kunst im Potentialis verbleibt, da sie eine ästhetische Möglichkeit eröffnet, die wir aktivieren müssen und der gegenüber wir nicht notwendig gleich gestimmt sind.

Romantik und Realismus: John Constable

Auf den ersten Blick erscheint John Constables *Ein Cottage im Kornfeld* (Abb. 7) von 1833 eher harmlos, beinahe konventionell. Die Kritiker Constables konnten zu Entsprechendem durchaus böse bemerken, es sei halt ein Haus dargestellt. Und doch lässt sich gerade an dieses Bild unendlich viel anschließen, dass für Constables Kunst in jeder Beziehung bezeichnend ist. Lange herrschte Unklarheit über den Status und die Datierung dieses Bildes. Es geht zurück auf eine Zeichnung von 1815, der es motivisch folgt. Im Zusammenhang mit der Ausstellung des Bildes in der Royal Academy 1833 bemerkt Constable in einem Brief an seinen Freund Leslie: „I have licked up my Cottage into a pretty look.“¹⁸ Da von einem „Cottage in a Cornfield“ auf der Ausstellung von 1817 in der Royal Academy und in der British Institution 1818 die Rede ist, nahm man auf Grund von Constables Bemerkung zu Leslie an, er habe 1833 das alte Bild übermalt und in die

Ausstellung gegeben. Dreierlei spricht dagegen. Das Bild von 1817 ist wieder aufgetaucht, allerdings entspricht Leslies Beschreibung des Bildes zum Jahr 1817 in seinen „Memoirs of Constable“, was die Dinge verkompliziert, eher dem Bild von 1833, während die angegebenen Maße sich auf das von 1817 beziehen.¹⁹ Naheliegender ist die Annahme, dass Leslie sich zum frühen Zeitpunkt Notizen gemacht hat und bei Abfassung seiner „Memoirs“ nur das zweite Bild vor Augen hatte. Zum anderen lässt sich auf Grund eines Bildaufklebers rückschließen, dass Constable 1832 an dem 1833 ausgestellten Bild gemalt hat. Das spricht für den üblichen Entstehungsprozess: Das im Jahr zuvor gemalte Bild wird im Jahr danach im Frühjahr auf die Ausstellung gegeben. Und zum dritten: Das Bild von 1833 unterscheidet sich trotz des identischen Motivs von dem früheren Bild, dies gilt neben der sehr viel differenzierten Lichtführung vor allem für den Himmel.

Hier könnte man nun weit ausholen und den langwierigen Prozess von Constables systematischer Eroberung der Himmelsphänomene verfolgen. Nur so viel: Frühe Kritiken bemängelten, Constables Himmel drängten sich zu sehr vor, würden das Bild zu sehr bestimmen.²⁰ Constable musste dies geradezu verstören, denn für ihn war der Himmel in der Tat am wichtigsten, weil er für den Ton und Ausdruck des ganzen Bildes verantwortlich sei. Und statt sich zu mäßigen, unternahm Constable 1821/22 seine berühmte Wolkenkampagne mit mehr als einhundert Ölskizzen zu Wolkenhimmeln

in Hampstead Heath. Er wollte die Sprache der Wolken erlernen, wollte ihnen durchaus auch in naturwissenschaftlicher Hinsicht gerecht werden. Während der Wolkenkampagne schreibt er am 23. Oktober 1821 an seinen engen Freund John Fisher einen Brief zur Wolkenunternehmung, der zu Recht Berühmtheit erlangt hat. Man hatte ihm den Rat gegeben, den Himmel eher wie ein weißes Blatt Papier zu behandeln, das hinter die Gegenstände des Bildes zu stellen sei und so ein das Bild nicht bestimmendes bloßes Füllsel bleibe.²¹ Dagegen argumentierte Constable mit Macht. Der Himmel sei die Quelle des Lichts in der Natur und bestimme alles. Die Himmel müssten effektiver Bestandteil des Bildes sein, ihnen käme die Schlüsselrolle („key note“) zu, sie lieferten den Maßstab („standard of Scale“) und vor allem seien sie das Hauptorgan des Gefühls („the chief organ of sentiment“).²²

Nun verblüfft es, dass kein einziger Himmel, den er in den Ölskizzen festgehalten hat, in einem ausgeführten Bild wieder auftaucht. Dafür gibt es nur eine Erklärung. Beim Malen des jeweiligen Himmels wollte er seinem „mood“, seiner Gestimmtheit, nachkommen, die eine andere war als bei der Aufnahme eines der Wolkenhimmel. Deswegen das intensive Studium der Himmel, er wollte über die Wolkensprache frei verfügen, sie abrufen können, sein Gefühl einem der unzähligen Witterungszustände anpassen. Das war nicht ohne Probleme. Gefühle sind schwer, wenn überhaupt zu konservieren. Der Prozess beim Malen eines seiner

sogenannten „six-footers“ (etwa 1,30 x 1,90 m), seiner Ausstellungsbilder, war durchaus von einiger Dauer. Häufig malte er, zunehmend im gleichen Format wie bei den Ausstellungsbildern, erst in einem Zug eine Ölskizze, um den „mood“ bewahren zu können, dann das Ausstellungsbild, von dem ein größeres Maß an Vollendung gefordert war. Logischerweise, aber auch geradezu tragischer Weise mussten hier die Himmel gänzlich anders aussehen, da sie unter anderen gefühlsmäßigen Bedingungen entstanden. Oft wusste Constable nicht mehr, ob er die Ölskizze, die ihm offenbar stimmiger zu sein schien, jedoch nicht den öffentlichen Anforderungen entsprach, oder das ausgeführte Bild zur Akademieausstellung einschicken sollte. Und wenn die ausgeführte Fassung aus der Ausstellung zurückkam, dann konnte Constable sich häufig nicht enthalten, sie weiter zu malen, um sie seinem dann herrschenden Gefühl anzupassen. Sein Freund Fisher empfahl, ihm die Bilder wegzunehmen.²³

Was nun aber ist das Besondere an den Wolken der Fassung des Bildes von 1833? Zum einen ist es die Tatsache, dass Constable die Wolkentypen sorgfältig scheidet. Es scheint kein Wunder, dass die endgültige Ausformulierung der Wolkenklassifikation in Kumulus, Stratus, Nimbus und Zirrus und ihre Misch- und Untertypen just vor Constables Wolkenkampagne im Jahr 1820 von Luke Howard in seinem Werk „The Climate of London“ in zwei Bänden erfolgt ist.²⁴ Man hat zwar darauf hingewiesen, dass Constable diese

verbindliche Terminologie so gut wie nicht benutzt, doch fand sich immerhin in Constables Bibliothek Thomas Forsters „Researches About Atmospheric Phaenomena“, zuerst 1813, dann in der erweiterten Ausgabe 1815 erschienen. Im ersten Kapitel findet sich eine ausführliche Auseinandersetzung mit Howards Wolkenterminologie, die dieser zuerst 1803 formuliert hatte.²⁵ Doch wichtiger scheint etwas anderes zu sein, dass man mit Fug und Recht Wolkenperspektive genannt hat, und diese kommt noch nicht in der ersten Fassung des Cottage-Bildes zur Anwendung, sondern erst in der zweiten von 1833. In der ersten Fassung scheint der Himmel, was Constable als Problem in seinem Wolkenbrief von 1821 erkannt hatte, eher wie ein Prospekt hinter der Landschaft errichtet zu sein. Der Himmel hat keine wirkliche Tiefe. Ziel des späten Constable – und im Übrigen gleichermaßen von Turner – ist es gewesen, den Himmel so darzustellen, dass er sich über die Landschaft zu wölben scheint, sich in die Tiefe erstreckt, die Wolken nach vorn hin an Volumen zu nehmen oder zumindest größer erscheinen. John Ruskin, Turners Verehrer, der ihm seine Verehrung in fünf umfassenden Bänden zwischen 1843 und 1860 unter dem Titel „Modern Painters“ erklärt hat, zeigt im fünften Band drei Diagramme zur Konstruktion von Wolkenperspektive.²⁶ Den Anspruch auf naturwissenschaftliche Richtigkeit erhebt Constable auch bei der Ausgestaltung von Licht und Schatten. Wie die Notizen auf den Rückseiten von Constables Wolkenölskizzen deutlich machen, hält er Datum, jahreszeitliche Bedingungen, Tageszeit und damit

Sonnenstand und genaueste Wetterbedingungen, auch im Rückgriff auf die vorangehende Wetterlage, fest.

Dass Constable Überlegungen zur adäquaten Wiedergabe eines flüchtigen Momentes gerade zum Zeitpunkt des Cottage-Bildes von 1833 anstellt, und zwar mit naturwissenschaftlichem Anspruch, ist kein Wunder. 1828 war Constables Frau Maria, mit der er in einem geradezu symbiotischen Verhältnis gelebt hatte, gestorben, 1832 sein engster Freund Fisher. 1829 war mit jahrzehntelanger Verspätung, wie Constable es empfand, und noch dazu mit nur einer Stimme Mehrheit der Künstler zum Vollmitglied der Akademie gewählt worden, zu wenig entsprach seine Kunst akademischen Anforderungen. Und selbst wenn er den Abend der Wahl unter anderem mit Turner verbrachte – sie waren „mutually pleased with one another“²⁷ –, so kam die Ehrung doch zu spät, um ihn noch erfreuen zu können. Constable begann, durchaus resignierend, ein Lebensresümee zu ziehen und das, obwohl er gerade einmal 53 Jahre alt war. Mit dem Mezzotinto-Stecher David Lucas begann er ein Reproduktionswerk nach seinen Bildern – und er wählte nicht etwa dafür die anspruchsvollen „six-footers“, seine Ausstellungsbilder, im Sinne von „the best of...“, sondern verblüffender Weise kleine, wenig anspruchsvolle Ölskizzen. Ganz offensichtlich sollte nicht primär das Motiv, sondern die Art der Auffassung vorgeführt werden. Die erste Ausgabe erschien 1830, eine erweiterte zweite 1833.²⁸ Und diese zweite Ausgabe von 1833 ist

von Constable zwar unsystematisch, aber doch für eine ganze Reihe von Blättern ausführlich kommentiert worden, vor allem ist ein neuer Titel und eine Einführung, ein sogenannter „letter-press“, vorangestellt worden. Die Serie der dreiundzwanzig Blätter ist nun benannt: „Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery, principally intended to display, The Phaenomena of the Chiar’oscuro of Nature: From pictures painted by John Constable, R.A. engraved by David Lucas“. Es geht also primär um die Phänomene des Helldunkels. Damit ist mitnichten ein mittlerer Altmeisterton gemeint. Parallel zu den Reproduktionen und als ausführliche Ergänzung zur Einleitung der Serie arbeitete John Constable an einer Reihe von Lectures zur Geschichte der Landschaftsmalerei, die er an mehreren Orten vortrug und die einer weiteren Selbstrechtfertigung dienten. Dort ist zum Chiaroscuro angemerkt: „Chiaroscuro ist keineswegs auf dunkle Bilder beschränkt[...]. Man mag es definieren als die Kraft, die Räume erschafft; wir finden es überall und immer in der Natur: Opposition, Einheit, Licht, Schatten, Reflexion und Refraktion – alles trägt zum Chiaroscuro bei. Durch seine Kraft sehen wir in dem Moment, in dem wir in einen Raum kommen, dass die Stühle nicht an den Tischen stehen, sondern ein Leuchten zeigt uns die relativen Entfernungen aller Gegenstände vom Auge[...].“²⁹ Das ist das eine, die physiologische Grundlegung unserer Wahrnehmung als Voraussetzung für die richtige Darstellung im atmosphärischen Raum. Das andere ist bereits in dem

„letter-press“ zur Reproduktionsserie zum Ausdruck gebracht worden, es heißt dort: „In einigen dieser Landschaftsgegenstände ist der Versuch unternommen worden, die plötzlichen und vorübergehenden Erscheinungen des Chiaroscuro der Natur festzuhalten; diese Wirkung in der schlagenden Weise zu zeigen ‚in einem kurzen Moment erhascht aus der flüchtigen Zeit‘ [‘to one brief moment caught from fleeting time’] eine andauernde und nüchterne Existenz zu geben; und vielen dieser prächtigen, jedoch dahinschwindenden Vorführungen, die sich immer wieder in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur ereignen, in ihren äußerlichen Veränderungen.“³⁰

Constable hat nicht angegeben, woher das Zitat, das wir auch im Originalwortlaut wiedergegeben haben, stammt: Es gehört zu einem Gedicht von William Wordsworth, 1811 geschrieben, publiziert in der Ausgabe der „Poems“ von 1815 mit einem bezeichnenden Ursprung.³¹ Es feiert ein Gemälde von Sir George Beaumont, einem reichen Amateurmaler, Kunstsammler und Kunstförderer, bei dem Constable, der ihn durch seine Familie lange kannte, auf seinem Landsitz 1823 Bilder von Claude Lorrain kopierte. An der Tafel von Sir George Beaumont wurden Wordsworths Gedichte vorgetragen, hier konnte Constable Wordsworth treffen, wie zuvor schon als junger Maler auf einer Zeichnungstour im Lake District. Und insofern ist es auch kein Wunder, dass Constable am Ende seines Lebens Wordsworth mit einem Begleitbrief seine

Reproduktionsstichserie der „English Landscape Scenery“ zugesandt hat. Damit wird noch einmal deutlich, was wir durchaus als ein Signum der Romantik begreifen dürfen, dass ausgeprägte Naturverpflichtung auf naturwissenschaftlicher Basis – Constable konnte seine Bilder ausdrücklich als Experimente begreifen, wie zuvor schon Wordsworth seine Gedichte³² – und subjektiver momentaner Gefühlszustand bei der künstlerischen Produktion sich keinesfalls ausschließen, ja, bewusst miteinander verbunden sein müssen, wie Wordsworth es formuliert hat: Eine vor dem Gegenstand erfahrene Empfindung wird in der Erinnerung aufgerufen, vor den Prüfstand der eigenen Naturkenntnis gestellt, um dann im Darstellungsprozess wieder zur Anschauung gebracht zu werden.

Eine kleine Beobachtung noch zu Constables Bild. Es mag verwundert haben, dass man im Vordergrund auf dem Boden einen kleinen Vogel entdecken konnte, noch dazu wenn man realisiert, dass es sich definitiv und genau richtig wiedergegeben um eine Bachstelze handelt. Was rechtfertigt ein derartig exaktes Randmotiv? Im Austausch mit dem Malerkollegen John Thomas Smith konnte Constable früh lernen, was Leslie überliefert: „Man soll sich nicht [...] unterstehen, Figuren in einer Landschaft, die man vor der Natur aufnimmt, zu erfinden: Denn man kann keine Stunde auf irgend einem Flecken bleiben, ohne dass irgendein lebendiges Wesen auftaucht, das in

aller Wahrscheinlichkeit besser zu der Szene und der Tageszeit passt, als jede eigene Erfindung.“³³ So dürfen wir annehmen, dass Constable eine Bachstelze an entsprechendem Ort gesehen hat – wie auch die winzige Katze auf dem Zaun unmittelbar am Haus und in weiter Ferne ganz rechts auf leicht ansteigendem Feld Bauern beim Pflügen. Sie bilden nicht mehr als einige winzige farbige Tupfer. Die unverzichtbare Bindung an den direkt erfahrenen Moment, dem Dauer verschafft wird, lässt selbst so unterschiedliche Künstler wie Constable und Caspar David Friedrich zusammenrücken.

Es mag geläufigen Vorstellungen widersprechen, aber wenn es etwas gibt, das die so unterschiedlichen Romantikkonzeptionen verbindet, dann ist es, wie auch die Philosophiegeschichte feststellt, der Versuch idealistische und realistische Dimension zusammenfallen zu lassen.³⁴ Einmal scheint der idealistische, einmal der realistische Pol zu überwiegen. Aber dies scheint nur so, denn wenn auch, wie bei Constable, die Verpflichtung auf die Wirklichkeitswiedergabe zu dominieren scheint, sie ist doch nicht bloß Selbstzweck.

Licht als Energie: William Turner

Grundsätzlich nicht anders verhält es sich auch bei William Turner, Constables Antipoden. Die Spannweite bei ihm ist enorm. Er beginnt als Vedutist vor allem einschlägiger Städte und Gebäude in England, perspektivisch gänzlich überzeugend entworfen. Nicht umsonst wurde er später



8. Joseph Mallord William Turner, *Petworth Park mit der Kirche von Tillington in der Ferne*, um 1828, Öl auf Leinwand, 60 x 145,5 cm, Tate, London (Kat. 85)

Professor für Perspektive an der Royal Academy. Auch als die Formen bei ihm sich aufzulösen beginnen, verfügt er, falls gefordert, durchaus noch über den Vedutenmodus mit streng konstruierten perspektivischen Verkürzungen. Interessant wird es allerdings erst, wenn er diesen Modus zu überbieten sucht wie bei den Ansichten von Petworth Park, 1828/29 entstanden. Der 3. Earl of Egremont, Besitzer von Petworth House und seiner riesigen Parkanlagen, war schon früh einer der wichtigsten Auftraggeber Turners. Egremont führte ein besonders gastfreundliches und auch freizügiges Haus. Gäste konnten kommen und gehen, wie sie wollten, auch Turner hat dies genutzt, besonders nach dem Tod seines anderen großen Gönners Walter Fawkes in Farnley Hall 1825, der wie Egremont ein großer Landwirtschaftsreformer war. Egremont, der mit verschiedenen Frauen Kinder wie am laufenden Band zeugte, alle lebten vor Ort in einem wilden Durcheinander, lud zahlreiche Künstler in sein Haus, die dort von der allgemeinen Freizügigkeit profitierten, wie Turners erotische Zeichnungen zeigen. Alle Räume standen zur Verfügung, Turner hat sie auf kleinen Gouachen festgehalten, während die Bibliothek zugleich das große Atelier für alle Künstler war. Wenn Egremonts Vater, der 1750 von Lancelot „Capability“ Brown die Gartenanlagen in englischem Stil mit großem See in der Mitte umgestalten ließ, primär Altmeisterbilder sammelte, ergänzte der dritte Earl die Sammlung durch zeitgenössische Kunstwerke, allein zwanzig Gemälde Turners gehörten dazu. Im sogenannten

Carved Room fanden schon unter dem 2. Earl die großen Dinner statt, umgeben von bedeutenden Altmeisterporträts des 16. und 17. Jahrhunderts. Dies wünschte der 3. Earl von Turner aufgelockert zu bekommen. Er gab 1827 vier schmale, längsformatige Landschaftsbilder in Auftrag, die unterhalb der Porträts angebracht werden sollten.³⁵ Die ersten beiden konnten 1828/29 ihren Platz finden: *Petworth Park: Tillington Church in the Distance*, 65 x 145 cm groß, wurde zuerst gehängt, dann zusammen mit *The Lake, Petworth: Sunset, fighting Bucks* in mehr oder weniger identischem Format. Hinzu kamen *The Chain Pier, Brighton* und *Chichester Canal*. Bei der Errichtung beider Anlagen war Egremont mit großen Summen finanziell beteiligt.³⁶ In „Petworth Park“ (Abb. 8) ist der Blickwinkel verblüffend. Aufgenommen von einem der Südzimmer schaut man schräg auf die Terrasse, am äußersten linken Rand ist der Rahmen einer der Terrassentüren zu sehen, ein Stück des schweren Vorhangs staut sich am Boden. Der Blick geht in einem weiten sonderbaren Bogen der Sonne entgegen. Sie steht tief und wirft lange Schatten, der See in der Ferne ist kaum zu erkennen, da er schon im Schatten der Bäume liegt. Eine riesige kahle, im Abendlicht bräunlich erscheinende Rasenfläche erstreckt sich schier bis ins Unendliche. Auf der rechten Seite einiges Damwild, auf der linken in schnurgrader Reihe eine Hundemeute, die einem, wie oft bei Turner, irritierend groß erscheinenden Mann entgegenstürmt, es dürfte Egremont selbst sein. Verlängert man die Linie der Hundemeute

über Egremont hinaus, so führt sie direkt auf die Sonne. Man könnte das Bild, was in der Tat auch mehr Sinn zu machen scheint, auch „umgekehrt“ lesen, von der Sonne aus. Alles Licht geht von ihr aus, sie wirft die Schatten und verfärbt den Himmel, der sich von hinten nach vorne über die Szene wölbt. Durch die zu den Seiten sich senkende Wölbung ergibt sich mitsamt der gegenläufigen Vordergrundwölbung eine Ellipse, eine bergende Form, man kann sie auch als eine Augenform lesen mit der Sonne als Linse.

Es ergeben sich überraschende Korrespondenzen mit einem späten Gemälde von Caspar David Friedrich, dem sogenannten „Großen Gehege“ (Abb. 9) von 1832. Was dort konvex gewölbt erscheint, erscheint hier konkav. Es ist durchaus denkbar, dass beide einen Konvex- bzw. einen Hohlspiegel benutzt haben. Während die Perspektivverzerrungen, die jeweils in sich logisch erscheinen, im Falle Friedrich sich in den gespiegelten Hyperbeln ins Unendliche öffnen, ist die Ellipse bei Turner trotz ihres weiten Fokus, der der Größe der Anlage gerecht wird, letztlich zusammenfassend. Nun ist die Sonne bei Turner nicht nur Farben- und Lebensspender, sie ist die dynamische Macht an sich. Sie bewirkt im Sinne Faradays, mit dem Turner (und auch Constable!) gut befreundet war, den Erdmagnetismus, lässt die Welt elektrisch aufgeladen sein. Alle späten Aquarelle und Ölstudien Turners, besonders um 1840 (Abb. 10), sind nicht nur von dieser Kraft



9. Caspar David Friedrich, *Das Grosse Gehege bei Dresden*, 1832, Öl auf Leinwand, 73,5 x 102,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



10. Joseph Mallord William Turner, *Abend: Wolke auf dem Berg Rigi, gesehen von Zug*, um 1841, Aquarell, 21,8 x 26,7 cm, Ashmolean Museum, University of Oxford

durchdrungen, vielmehr ist es Turners Ziel, die dynamischen Kräfte, vor allem in Wasser, Himmel und Wolken, in einem Farbenmeer zur Anschauung zu bringen. Thema ist somit weniger ein bestimmter Himmel oder eine bestimmte Meeransicht, so sehr er beides in seinen permanenten Veränderungen studiert hat, sondern Thema sind die in ihnen wirksamen Kräfte selbst. So ist auch für Turner das Naturstudium der Ausgangspunkt, doch er will nicht der Erfahrung des momentanen Erscheinungsbildes gerecht werden und sie für die Ewigkeit festhalten wie Constable, sondern er will die erhabenen, göttlichen Kräfte hinter allen Erscheinungen zum Vorschein bringen. Beide Formen der Naturaneignung tragen romantische Züge, sie wollen, naturwissenschaftlich abgesichert, das hinter dem Irdischen Wirksame veranschaulichen oder besser: erfahrbar werden lassen.

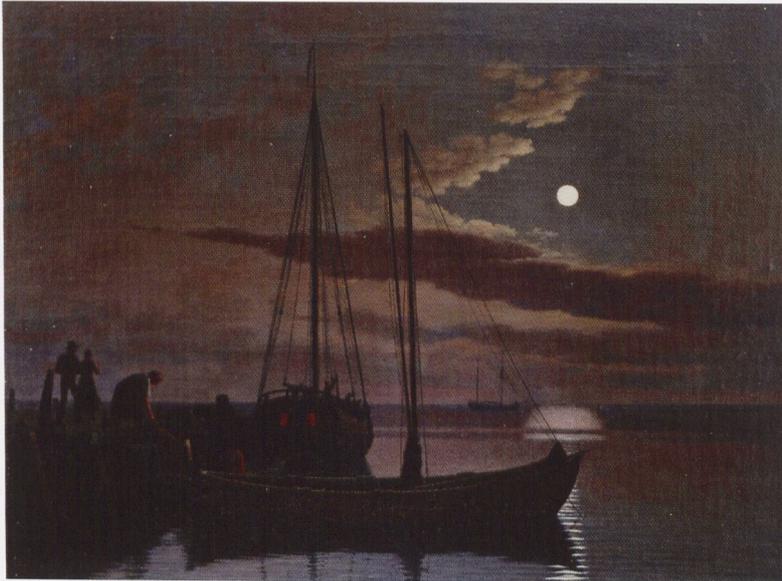
Natur, Naturwissenschaft und Naturphilosophie: Die dänische Malerei

Nun ist ein Großteil der Ausstellung zwei weiteren Feldern gewidmet, der dänischen Malerei des sogenannten Goldenen Zeitalters und der dramatischen nordischen, zumeist norwegischen Landschaft. Im Falle der dänischen Landschaftsmalerei ist es schwer, von Romantik zu reden, man hat sie durchaus auch biedermeierlich genannt, da sie relativ eng der Darstellung der heimatlichen Region verpflichtet ist. Von Transzendenzerfahrungen kann hier wohl keine Rede sein. Doch gänzlich frei von Romantischem ist auch diese Kunst nicht. Allein

zwei Aspekte seien hervorgehoben. Nachdenklich machen könnte bereits das Faktum, dass einer der Gründungsväter der dänischen Malerei, Christoffer Wilhelm Eckersberg, mit Caspar David Friedrich befreundet war, seit der gemeinsamen Kopenhagener Akademiezeit. Zudem sollte Eckersberg Friedrich verschiedentlich in Dresden besuchen. Wo könnten die Berührungspunkte zu suchen sein? Offenbar ist es bei beiden die Geometrie des Bildes, dann doch als Ausdruck göttlicher Ordnung, die die gegenständliche Naturtreue auf eine andere Ebene hebt. Die *Mondscheinszene auf Saltholm* (Abb. 11) von 1821 mag man von der Stimmung her eine romantische Mondlandschaft nennen, so genau im Halbdunkel der Nacht die Gegenstände auch erscheinen. Trotz der Aktivitäten der Figuren am Anleger scheint das Bild geradezu aufgeräumt. Das kleinere Segelboot ohne Aufbauten im Vordergrund erstreckt sich bildparallel, das hintere größere ist in starker Verkürzung gegeben. Alle Masten auch des fernen Zweimasters, der wiederum parallel zum Horizont erscheint, ragen kerzengerade in den Himmel, der verhangen war, nun rechts aufgerissen ist, den vollen Mond freigibt, der mit seinem milden, kühlen Licht alles durchtränkt und den Wolken einen schwachen gelblichen, passagenweise fast violetten Schein gibt. Die See ist glatt, nur vorne kräuselt sie sich leicht, in bildparallelen Bahnen, so dass die Mondspur auf dem Wasser in schmale, eng beieinander stehende Streifen unterteilt wird. Dass der Mond genau über dem Bug des vorderen Bootes

steht, mag auffallen und den gerade in den Himmel ragenden Schiffsmasten entsprechen. Doch wichtiger ist etwas anderes: Der Mond liegt haargenau auf der oberen Waagerechten des Goldenen Schnitts. Wir kennen das bereits von Caspar David Friedrich. Und es spricht alles dafür, dass die Anwendung dieses göttlich genannten ästhetisch wirksamen Teilungsprinzips an der Kopenhagener Akademie, wo beide gelernt haben, eine nicht unwichtige Rolle gespielt hat. Beider Lehrer war der besonders in der Perspektivlehre ausgewiesene Nicolai Abildgaard, und es verwundert auch nicht, dass Eckersberg in fortgeschrittenem Stadium selbst zwei Perspektivtraktate verfasst hat.³⁷ Schon der dänische Forscher Eric Fisher hat vor Jahren festgestellt, dass es Zeichnungen von Eckersberg gibt, in denen, bei gänzlich banalem Motiv, gleich mehrere goldene Schnittverhältnisse ineinander verschränkt sind.³⁸ Hier wird man sagen können, da Mond und Schiff wie mit einer Schnur miteinander verbunden sind, steht die Szene unter dem Signum des Mondes, sind Jenseitiges und Diesseitiges miteinander in ein Verhältnis gesetzt. Jenseitige Hoffnung und diesseitige Tätigkeit können nicht ohne einander.

Dass Eckersberg ein Perspektivkünstler ist und dies auch in extremer Weise einzusetzen vermag, kann sein immer schon irritierendes spätes Gemälde von 1836 mit den *Lange Brücke, Kopenhagen im Mondschein mit laufenden Figuren* (Abb. 12) zeigen. Der Mondhimmel, wieder bei Vollmond,



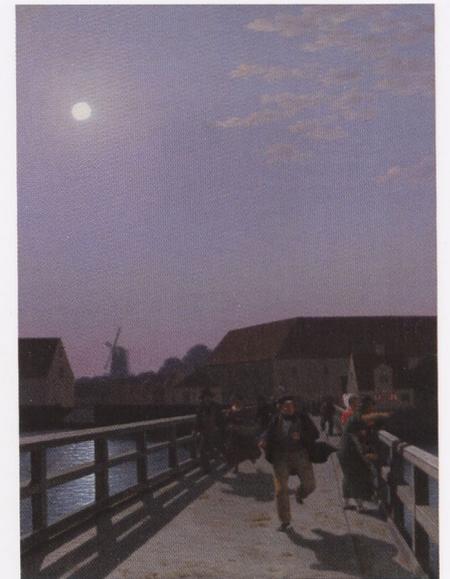
11. Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Mondscheinszene auf Saltholm*, 1821, Öl auf Leinwand, 48 x 63,5 cm, Nivaagaards Malerisamling, Nivå (Kat. 33)

ist zwar kaum bewölkt, doch von ganz leichtem Schleier überzogen, der dem Mond einen schwachen Hof gibt. So wie die rennende Person, so stürzt auch die Brücke in extremer Verkürzung auf uns zu. Zwei Personen stehen am Brückengeländer und weisen auf etwas im Wasser hin, das wir nicht sehen können, es muss etwas passiert sein, die Rennenden, die ebenfalls in diese Richtung schauen, scheinen zur Spitze der Brücke zu eilen. Um die drohende Gefahr deutlich werden zu lassen, hat die am Brückengeländer stehende Frau neben ihrer weißen Haube ein leuchtend rotes Schultertuch, und darauf antworten zwei ebenfalls rot aufleuchtende geteilte Fenster in einem kleinen Haus am Ufer. Gefahr, die man nicht lokalisieren kann, scheint in ihrer Wirkung besonders verstärkt. Der ruhige, leicht verschleierte Mond in seiner kühlen Farbigkeit in völlig ruhigem Himmel ist der Unruhe auf Erden gegenübergestellt. Diese unaufgehobene Spannung wird an die Betrachtenden überantwortet und dauert angesichts des Bildes fort. Dass der breite Schatten der vorderen Fischerfigur wie am Kopf abgeschnitten wirkt, verstärkt die beunruhigende Wirkung über das Bild hinaus. Dankvart Dreyers *Brücke über einen Fluss in Assens, Fünen* (Abb. 13) von 1842 zeigt die Anwendung der sich frontal uns zuwendenden Brücke in einer freundlichen Landschaft ohne jede menschliche Staffage als Möglichkeit, eine schlichte Frage zu stellen, die wir nicht direkt beantworten können. Wo führt die Brücke hin? Auch hier gibt das Motiv uns nicht einen Text mit

einer definitiven Aussage vor, sondern bleibt in seiner Bedeutung offen.

Extreme Ausschnitthaftigkeit kennzeichnet eine ganze Reihe von Bildern dänischer Künstler. Hier sei nur auf eine der Varianten von Christen Købkes *Dachkante von Schloss Frederiksborg* (Abb. 14) in einer Fassung von 1845/35 verwiesen.³⁹ Diese Fragmenthaftigkeit, die den subjektiven Blick von einem bewusst gewählten ungewöhnlichen Ort festhält und den Gegenstand damit entwertet – das Schloss ist kein Schloss, sondern nur ein Stück Dach – mag man in seiner Radikalität für ein letztlich dann doch romantisches Motiv halten.

Doch uns soll noch etwas anderes im Falle Eckersbergs interessieren. Seine extremen Perspektivansichten, streng konstruiert, besonders bei seinen römischen Stadtlandschaften, widersprechen nicht selten dem skizzenhaften Malmodus. Diese offenbar bewusst aufgemachte Spannung macht nur Sinn, wenn man begreift, dass Eckersberg mittels der Perspektive, verstanden als höhere, göttliche Ordnung dem scheinbar doch ganz Naturgetreuen eine idealistische Dimension einschreibt. Eckersberg war mit dem Naturwissenschaftler und Philosophen Hans Christian Ørsted befreundet, der seine seit 1809 entwickelten Gedanken – Eckersberg lernt ihn in seiner Pariser Zeit von 1810–1813 kennen – 1850 in einer großen Abhandlung unter dem Titel „Der Geist der Natur“ noch einmal zusammengefasst



12. Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Lange Brücke, Kopenhagen, im Mondschein mit laufenden Figuren*, 1836, Öl auf Leinwand, 45,5 x 33,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Kat. 34)

hat. Eine Reihe von Paragraphen seines auf Schelling fußenden Traktates scheinen geradezu dazu aufzufordern, sie auf Eckersbergs Kunst zur Anwendung zu bringen. Nur Weniges: „Das Schöne ist somit die in dem Dinge ausgedrückte Idee, insoweit sie sich als Anschauung darstellt.“ Oder: „[...] die Idee einer Sache ist die darin ausgedrückte Gedankeneinheit, durch die Vernunft aufgefasst, aber als Anschauung.“⁴⁰ Aus beiden Zitaten wird deutlich, dass in der vom Künstler zur Anschauung gebrachten Wirklichkeit die Idee der Sache zum Vorschein kommen soll. Ørsted fordert naturwissenschaftlich gestiftete Wirklichkeitswiedergabe. Und wie kommt diese Dimension direkt zur Anschauung? Das konnten Ørsted und Eckersberg von Schelling, mit dem Ørsted in engem Austausch stand, lernen. Bei Schelling heißt es, um es noch einmal, etwas ausführlicher, zu zitieren, in den „Philosophischen Schriften“ 1809: „Darum trachtet die rohe Materie [wir könnten auch sagen: die bloße Wirklichkeit] gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl [wie schon Kant feststellte, über den Ørsted promoviert hat] dem Reich der Begriffe angehören.“⁴¹ Damit sind wir wieder am Anfang angelangt. Die abstrakte geometrische Ordnung eines Bildes, die ostentativ hervortritt, verweist, als göttlich gestiftet, auf das Ideal der Sache. Auch der Philosoph und Naturwissenschaftler Ørsted macht notwendigerweise diese Spannung von Ideal und Wirklichkeit auf, und Eckersberg ist ihm ganz offensichtlich



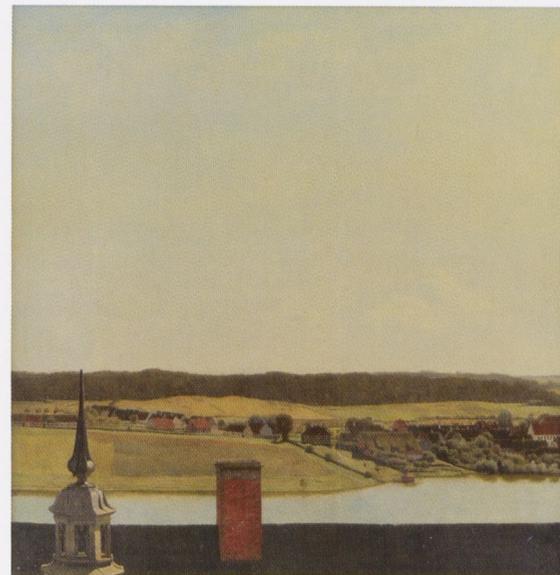
13. Dankvart Dreyer, *Brücke über einen Fluss in Assens, Fünen*, 1842, Öl auf Holz, 24,5 x 37,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Kat. 30)

gefolgt. Diese spannungsreiche Verschränkung lässt die Wirklichkeit nicht etwa bruchlos im Ideal aufgehen, vielmehr erhält sie die Spannung, für uns erfahrbar, und äußert damit die Hoffnung auf Versöhnung der widerstreitenden Dimensionen, die zwei Seiten einer Medaille sind – und das kann man mit Fug und Recht romantisch nennen.⁴²

Um es in einem Satz zu sagen: Künstler wie Friedrich, Constable, Turner, Eckersberg und andere mit ihren so unterschiedlichen Absichten und Verfahren sind auf ein romantisches Paradigma verpflichtet, das sich letztlich auf die bewusst eröffnete und beibehaltene Spannung von Ideal und Wirklichkeit reduzieren lässt.

- 1 Charles Baudelaire, „Salon de 1846“, in: ders., *Oeuvres complètes*, hrsg. von Claude Pichois, Paris 1961, S. 878–880.
- 2 Ebenda, S. 885.
- 3 Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995. Eine einschlägige Zusammenfassung der Forschungsgeschichte zu den unterschiedlichen Romantik-Konzeptionen gibt: Helmut Hühn, Deutungskonflikt „Romantik“. Problemgeschichtliche Überlegungen, in: Helmut Hühn und Joachim Schiedermaier (Hrsg.), *Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*, Berlin/Boston 2015, S. 17–34.
- 4 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- 5 Baudelaire, op.cit. (Anm. 1), S. 879f. (Übersetzung W.B.).
- 6 Joseph Addison, „The Pleasures of the Imagination“, in: *The Spectator*, Bd. 6, London o. J. (um 1750), No. 411–421. 21. Juni 1712–3. Juli 1712, S. 62–112.
- 7 William Wordsworth, „Preface to the Edition of 1815“, in: *The Poetical Works of William Wordsworth*, hrsg. von Thomas Hutchinson, A New Edition, revised by Ernest de Selincourt, London 1961, S. 753 (Übersetzung W.B.).

- 8 William Wordsworth, „Preface to the Second Edition of Several of the Foregoing Poems published with an Additional Volume, under the Title of ‘Lyrical Ballads’“ (1802), in: ebenda, S. 735 (Übersetzung W.B.).
- 9 Ebenda, S. 740 (Übersetzung W.B.).
- 10 Ebenda, S. 737 (Übersetzung W.B.).
- 11 Novalis, *Werke und Briefe*, hrsg. von Alfred Kellertat, München 1968, S. 424.
- 12 Zitiert nach der deutschen Ausgabe: Joseph Priestley, *Geschichte und gegenwärtiger Zustand der Optik, vorzüglich in Absicht auf den physikalischen Theil dieser Wissenschaft*. Aus dem Englischen übers. und mit Anmerkungen und Zusätzen begleitet von Georg Simon Klügel, Zweite Theile, Leipzig 1776, S. 195.
- 13 Eine ausführlichere Interpretation: Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 92–97, 156–195.
- 14 Ebenda, S. 101–122 (Goldener Schnitt), S. 123–141 (geometrische Figuren), et passim.
- 15 Novalis, *Schriften*, 4 Bde., Leipzig 1929, Bd. 3, S. 160, 296, 20, 337.
- 16 Novalis, *Schriften*, 2 Bde., hrsg. von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel, vierte vermehrte Auflage, Zweiter Theil, Berlin 1826, S. 108.
- 17 F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*. Ausgewählt und eingeleitet von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982, S. 62f.
- 18 Der Befund ist etwas irritierend. Die Forschung: Leslie Parris, Ian Fleming-Williams, Conal Shields, *Constable. Paintings, Watercolours & Drawings*, The Tate Gallery, London 1976, Kat.Nr. 297, S. 173 zitiert, offenbar nach der Erstausgabe von Leslie 1843: „I have licked up“, spätere Ausgaben bis in die Gegenwart zitieren: „I have brushed up“, wohl weil es der passendere Ausdruck ist: C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable. Composed chiefly of his Letters*, London 1951, S. 218 (ebenso Reprint 1980); s. auch John E. Thorne, *John Constable's Skies. A Fusion of Art and Science*, Birmingham 1999, S. 109.
- 19 Siehe Parris, op.cit. (Anm. 18), S. 173; dagegen: Thorne, op.cit. (Anm. 18), S. 109 und 145.
- 20 R.B. Beckett (Hrsg.), *John Constable's Correspondence*, 6 Bde., Ipswich 1962–1968, Bd. 6, Ipswich 1968, S. 75f.; Leslie, op.cit. (Anm. 18), S. 84; Frederic Bancroft (Hrsg.), *Constable's Skies*, Salander-O'Reilly Galleries, New York 2004, S. 33–36.
- 21 Beckett, op.cit. (Anm. 20), S. 73–76; Thorne, op.cit. (Anm. 18), S. 278–282 (neue Transskription des Briefes, Hampstead, 23. Oktober 1821).
- 22 Thorne, op.cit. (Anm. 18), S. 280.
- 23 Beckett, op.cit. (Anm. 20), S. 181.
- 24 Luke Howard, *On the Modification of Clouds*, etc., London 1804; dt. Ausgabe: Lucas Howard, „Über die Modifikationen der Wolken“, in: *Annalen der Physik* Nr. 21, Halle 1805, S. 137–159; Luke Howard, *The Climate of London, deduced from Meteorological Observations made at different plans in the Neighbourhood of the Metropolis*, 2 Bde., London 1818 und 1820; Richard Hamblyn, *Die Erfindung der Wolken*, Frankfurt am Main und



14. Christen Købke, *Dachkante von Schloss Frederiksborg mit Blick auf See, Stadt und Wald*, um 1834/5, Öl auf Leinwand, 177 x 171 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Kat. 50)

Leipzig 2001 (nach der engl. Ausgabe: *The Invention of Clouds*, London 2001).

- 25 Zu Forsters: Thorne, op.cit. (Anm. 18), S. 68–78.
- 26 Zu Ruskins Diagrammen: ebenda, S. 191–196; Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, S. 245–249.
- 27 Leslie, op.cit. (Anm. 18), S. 172. Ob das so ganz wörtlich zu nehmen ist, muss wohl offen bleiben: Turner war nicht so sehr für die Wahl Constables zum R.A. als vielmehr für Charles Eastlake, s. R.B. Beckett, *John Constable's Correspondence*, Bd. 3, *The Correspondence with C.R. Leslie, R.A.*, Ipswich 1965, S. 19.
- 28 Andrew Wilton, *Constable's „English Landscape Scenery“*, London 1979; David Hill, *Constable's „English Landscape Scenery“*, Hong Kong 1992.
- 29 R.B. Beckett (Hrsg.), *John Constable's Discourses*, Ipswich 1970, S. 62 (3. Lecture 1936) (Übersetzung W.B.); Leslie, op.cit. (Anm. 18), S. 316f. (3. Lecture 1836).
- 30 Wilton, op.cit. (Anm. 28), S. 24.
- 31 Wordsworth, op.cit. (Anm. 7), S. 200.
- 32 Beckett, op.cit. (Anm. 29), S. 69 (4. Lecture 1836), S. 53 (2. Lecture 1836); *William Wordsworth*, hrsg. von Stephen Gill, Oxford / New York 1984, S. 591.
- 33 Leslie, op.cit. (Anm. 18), S. 6.
- 34 Andreas Arndt, „Die Frühromantik als Bestandteil der klassischen deutschen Philosophie“, in: Helmut Hühn und Joachim Schiedermaier (Hrsg.), op.cit. (Anm. 3), S. 143–156.
- 35 Kat. Ausst. *William Turner. Licht und Farbe*, hrsg. von Georg-W. Koltzsch, Museum Folkwang Essen, Kunsthaus Zürich, Köln 2002, Kat.Nr. 136–144; Andrew Wilton, *J.M.W. Turner. Leben und Werk*, München 1979, P. 282–291.
- 36 Wilton, op.cit. (Anm. 35), P. 285, 286, 290.
- 37 Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Forsøg til en Veiledning i Anvendelsen af Perspektivlaeren for unge Malere, Kopenhagen 1833*; ders., *Linearperspektiven anvendt paa Malerkunsten* (Text von Georg Frederik Ursin), Kopenhagen 1841; Marianne Marcussen, „Perspective, Science et sens. L'art, la loi et l'ordre“, in: *Hafnia* 9, 1983, S. 66–88.
- 38 Eric Fisher, „Eckersbergs harmoniske univers“, in: Kat. Ausst. *Tegninger af C.W. Eckersberg. Den Kongelige Kobberstiksamlng*, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1983, S. 7–16, 229–337 (engl. Übersetzung).
- 39 Kat. Ausst. *Christen Købke. 1810–1848*, hrsg. von Hans Edvard Nørragard-Nielsen und Kasper Monrad, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1996, Kap. „Die Dächer von Frederiksborg“, S. 187–191, Kat.Nr. 75, 76, 87, 88.
- 40 Hans Christian Ørsted, *Der Geist der Natur*, München 1850, § 10, § 6.
- 41 Schelling, op.cit. (Anm. 17), S. 62f.
- 42 Werner Busch, „Überlegungen zu Eckersberg und der Ölskizze“, in: *Kunstchronik* 69, Heft 9/10, 2016, S. 490–498.