

# ROMANTISCHE LANDSCHAPSSCHILDERKUNST

## VERSCHILLENDE OPVATTINGEN OVER HET ROMANTISCHE IN NOORD-EUROPA

Werner Busch

### Wat is romantiek?

Charles Baudelaire gaf het tweede hoofdstuk van *De salon van 1846* de titel: 'Wat is romantiek?'<sup>1</sup> Zijn antwoord op die vraag kan als leidraad dienen voor de hier geformuleerde overpeinzingen, als we het aanvullen met de vaak geciteerde definitie van de Duitse dichter Novalis. Baudelaire is op de toekomst gericht, voor hem is romantiek het fundament voor een moderne kunst. Novalis blikt in zijn fragment over romantiek terug naar het verleden, hij wil de teloorgegane zin van het bestaan terughalen. Voor Baudelaire is het onbestemde een kwaliteit van schoonheid, het resultaat van eigentijdse ervaring en iets wat staat voor een positief gevoel. Voor Novalis doet de ervaring van het onbestemde ons beseffen dat er in kinderlijk onschuldige tijden een heelheid bestond die nu verloren is gegaan, waaruit het verlangen ontstaat naar een hernieuwde, universele samenhang. Daarbij is duidelijk, zeker na het mislukken van de idealen van de Franse Revolutie, dat dit verlangen nooit zal worden gestild.

Baudelaire stelt zich althans hier, in *De salon van 1846*, tevreden met het idee van een relatieve vooruitgang; hij aanvaardt de eigentijdse situatie, en dat men daarop heeft te reageren. Novalis, die al in 1801 overlijdt, is blijven hunkeren naar een oertijd waarin mens en natuur nog niet vervreemd zijn van elkaar. Hij meent die te hebben gevonden in de christelijke Middeleeuwen. In zijn opstel *Europa* (1799), schetst hij zijn (op het verleden geprojecteerde)

utopie van een hernieuwd Europa, verenigd in het christendom. Dat ook filosoof Friedrich Schlegel in 1804 in de ban raakte van de christelijke Middeleeuwen, had vooral te maken met diens kennismaking met de collectie van de gebroeders Boisserée. Deze waren, geconfronteerd met de bezetting van hun geboortestad Keulen door de Fransen en de daaropvolgende plundering van kloosters, begonnen overblijfselen van middeleeuwse kunst te verzamelen. De belangstelling voor de christelijke Middeleeuwen ging gepaard met een conservatief reveil, dat onder meer doorwerkte in een door Friedrich Schlegel beïnvloede schildersgroep, de Nazareners, die in 1808 in Wenen actief werd. De aanvoerder van de Nazareners, Friedrich Overbeck, werd later een van de vurigste pleitbezorgers van de vernieuwing van de christelijke kunst. Baudelaire daarentegen propageerde de kunst van Eugène Delacroix, die voor hem de belangrijkste romanticus was en die, zeker ook bij het grote publiek, te boek stond als de aanvoerder van een *école moderne*.<sup>2</sup>

Deze korte beschouwing maakt al duidelijk dat romantiek vele uitingsvormen kent, die elkaar soms tegenspreken. Dat geldt voor de verschillende landen, maar ook voor de vertegenwoordigers zelf. Want ook in Frankrijk waren er voorvechters van een uitgesproken religieus gemotiveerde romantiek. François-René de Chateaubriand, die naam zou maken als geestelijk vader van de romantische literatuur in Frankrijk, publiceerde

in 1802 *Le génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne*. De titel geeft al aan dat het geloof zich volgens de auteur alleen kan openbaren door een esthetische ervaring. Het is een opvatting die een centrale rol zal spelen in het zelfbeeld van de romantici, met name in de Duitstalige landen: de kunst wordt een middel om tot het geloof te komen, een gedachte waarvoor Friedrich Schleiermacher zich in zijn betoog *Über die Religion. Reden eines Gebildeten unter ihren Verächtern* uit 1799 sterk maakt.

De reacties van de kunstenaars op vergelijkbare ervaringen zijn heel verschillend. Wat ze gemeen hebben is dat ze hun ervaringen opdoen in tijden van extreme onzekerheid. Het zijn de romantici die in woord en beeld het sterkst reageerden op het wegvallen van oude zekerheden. In die zin is het de moeite waard om de existentiële ommezwaai na te gaan die zich had voltrokken, omdat die niet alleen bij zelfverklaarde romantici tot uiting kwam, maar die bepalend was voor een heel tijdperk. Sommigen vermijden om die reden het begrip 'Romantiek' als aanduiding voor dit tijdperk. Kunsthistoricus Werner Hofmann bijvoorbeeld, noemt de tijd tussen 1750 en 1830 een 'in-tweeën-gedeelde eeuw' en neemt dat als basis voor zijn onderzoek.<sup>3</sup> Zelf heb ik, Friedrich Schillers onderscheid tussen naïef en sentimenteel indachtig, van een voor de periode karakteristiek 'sentimenteel beeld' gesproken.<sup>4</sup> Het is een beeld met een dubbele connotatie: enerzijds

appelleert het aan het gevoel en roept het op om zich aan dat gevoel over te geven, anderzijds is juist het reflectieve karakter kenmerkend, het besef dat een naïeve omgang met de wereld is verdwenen. Het verliest zich gedurende een moment in de sentimentele gewaarwording, in het besef dat het tegenover de werkelijke omstandigheden geen stand kan houden, en dat het een bewuste zelfbegoocheling is. Voor de romanticus is de spanning tussen het ware gevoel en het besef dat dit ware gevoel nooit kan worden ingelost alleen met hulp van ironie te verdragen.

Nu zijn er in onze tentoonstelling, gewijd aan de landschapsschilderkunst tussen de jaren 1770 en begin jaren 1860, een aantal kunstenaars vertegenwoordigd die we niet tot de romantici zouden rekenen: Joseph Wright of Derby aan het begin bijvoorbeeld, en de Deense en een reeks andere Scandinavische kunstenaars aan het eind. De Deense kunstenaars, met de inmiddels bejubelde olieverfschetsen die ze tussen 1820 en 1850 maakten, lijken in geen enkel hokje te passen. Hoe is deze kunst te typeren: romantisch, realistisch, biedermeier? Toch is het de moeite waard om al deze kunstenaars en hun werk langs de lat van de romantische criteria te leggen, om na te gaan op welk punt en in hoeverre ze zich losmaakten van de vanzelfsprekendheden die eeuwenlang voor kunst golden, en ook na te gaan welke sporen de onzekerheden van dit tijdperk hebben nagelaten. Laten

we daarom eerst de criteria, zoals we die aantreffen bij de theoretici en literatoren van de Romantiek, vooraf benoemen.

Baudelaire schrijft in *De salon van 1846*: "Romantiek zit hem niet in de keuze van het onderwerp, noch in exacte waarheidsgetrouwheid, maar in een manier van voelen. Men heeft gezocht buiten zichzelf, terwijl het alleen te vinden is in henzelf. Voor mij," zo schrijft Baudelaire verder "is de romantiek de meest recente, meest actuele uitdrukking van het schone. Er zijn evenzovele soorten van schoonheid als er gebruikelijke manieren zijn om te zoeken naar geluk." En een stukje verderop:

Wie romantiek zegt, zegt moderne kunst – dat wil zeggen innerlijkheid, spiritualiteit, kleur, streven naar het oneindige, uitgedrukt met alle middelen waarover de kunsten beschikken. Hieruit volgt dat er een duidelijke contradictie bestaat tussen de romantiek en het werk van haar voornaamste sektariërs. [...] De romantiek is een dochter van het Noorden, en het Noorden is kolorist; dromen en sprookjes worden uit nevel geboren. Engeland, met zijn hartstochtelijke koloristen, Vlaanderen, de helft van Frankrijk, het ligt allemaal verzonken in de mist; en dan Venetië, badend in zijn lagunes. Wat de Spaanse schilders betreft, die werken eerder met contrasten dan met kleur. Daartegenover is het Zuiden naturalist, want de natuur is er zo mooi en zo kristalhelder dat de

mens, omdat er niets te wensen blijft, niets mooiers uit te beelden vindt dan wat hij ziet: hier dus open-luchtkunst, en een paar honderd mijl meer naar boven, de diepe dromen van het atelier en de blik der fantasie die zich verliest in grijze horizonten. Het Zuiden is hard en positief als een beeldhouwer, nog in de meest verfijnde composities; het lijdende en ongedurige Noorden troost zich met de verbeelding en, als het beeldhouwkunst voortbrengt, zal die eerder pittoresk zijn dan klassiek.<sup>5</sup>

Laten we nog even kijken naar Baudelaire's kenschetsing van het romantische. In de romantische kunst is niet het object zelf doorslaggevend, maar wat dit object aan gevoel teweegbrengt, en dat, zo kunnen we aanvullen, bepaalt hoe de kunstenaar ermee omgaat. We zullen zien dat de Engelse dichter William Wordsworth dit nog radicaler opvat. Baudelaire neigt in die richting als hij het romantische zoekt in de kern van het subject zelf en niet in het object. Baudelaire komt met een nieuw begrip van schoonheid. Schoonheid wordt niet langer bepaald door het klassieke, aan vaste waarden gekoppelde evenwichtsideaal, maar zij schuilt in onbestemdheid, in het streven naar het oneindige, uitgedrukt in een volstrekt individueel kleurgebruik, voortvloeiend uit de noordelijke landschapservaring, badend in nevel en leidend tot dromen en sprookjesachtige voorstellingen. Voor hem is Engeland het land van de ware coloristen,

doortrokken van het noordelijke klimaat, dat naar zijn mening de eigenlijke kleurnuances tevoorschijn brengt. Hoewel hij hem niet met name noemt, is het waarschijnlijk dat Baudelaire, waar hij het heeft over fanatieke Engelse vertegenwoordigers van kleur, in eerste instantie dacht aan John Constable. Die had met zijn deelname aan de Salon van 1824/25 de tongen losgemaakt en veel indruk gemaakt op Baudelaires held Delacroix, die vervolgens de achtergrond van zijn schilderij *Het bloedbad op Chios* (1824, Louvre, Parijs) bijwerkte. Constable werd voor zijn werk in de Salon onderscheiden met een medaille, en won er later in Lille nog een. Wat Baudelaire schrijft over het Noorden is zeker een cliché. Maar koppelen we zijn karakterisering: lijdend en ongedurig de verbeeldingskracht volgend, aan romantiek, dan is daarmee wel een belangrijke dimensie benoemd.

Ook Wordsworth spreekt in de traditie van Joseph Addison's *Pleasures of the Imagination*<sup>6</sup> de lof van de artistieke fantasie die gevoelens losmaakt en door gevoelens wordt gedragen. Niettemin maakt hij in het voorwoord van zijn *Poems* in 1815 een nauw omschreven verschil tussen verbeeldingskracht en fantasie: "Verbeeldingskracht is het vermogen om weer te geven, en fantasie om op te roepen en te combineren."<sup>7</sup> Verbeeldingskracht is gebaseerd op geduldige observatie, fantasie vangt terloops een originele samenhang. Het een kan niet zonder het ander. Wordsworth had in een eerder

voorwoord, in 1802, iets onder woorden gebracht dat een centrale rol zou gaan spelen in de theorievorming rond de vroeg-Romantiek in Engeland. Hij kent een leidende rol toe aan het gevoel, zowel bij de productie als bij de receptie van kunst, en schrijft: "[...] het gevoel [...] geeft belang aan een actie of situatie, en niet de actie of de situatie aan het gevoel."<sup>8</sup> Welke weg heeft tot deze opvatting geleid? Het uitgangspunt is de intensieve observatie van de natuur, niet in de laatste plaats onder invloed van natuurwetenschappelijke inzichten. Dit is een dimensie van alle romantische kunst die gemakkelijk wordt vergeten. Zoals we zullen zien, speelt die natuurobservatie een rol bij Caspar David Friedrich, Constable en Turner, maar ook bij de Deense schilder Eckersberg, al is die vooral natuurfilosofisch gekleurd, dus nog niet los van de idee dat alles is onderworpen aan een alomvattende hogere bestemming. Maar voordat iets poëzie wordt, moet er nog iets bij komen, immers, om deze naam te verdienen moet er volgens Wordsworth sprake zijn van een:

spontane opwelling van krachtige gevoelens. Ze vindt haar oorsprong in een emotie die men zich in rusttoestand herinnert; de emotie wordt overdacht totdat die rusttoestand door een soort reactie van lieverlee verdwijnt en er geleidelijk aan een emotie ontstaat die lijkt op die welke eerder het onderwerp van overdenking was en die zelf werkelijk in de geest bestaat. In

zo'n stemming begint de succesvolle creatie doorgaans, en ze wordt dan voortgezet in een stemming die daarop lijkt; maar de emotie, van welke aard en welke intensiteit die ook is, wordt om uiteenlopende redenen gekenmerkt door uiteenlopende vormen van plezier, zodat de geest, wanneer hij welke hartstochten dan ook beschrijft die uit vrije wil worden beschreven, überhaupt in een staat van vreugde verkeert.<sup>9</sup>

Daarnaast moet de kunstenaar zich, om deze geanimeerde toestand adequaat te kunnen beschrijven, bedienen van een klare taal, zonder lyrische hoogdravendheid en verfraaiingen. De versvorm is alleen gekozen omdat die toegankelijker is dan proza, want, aldus Wordsworth: "Poetry is the image of man and nature."<sup>10</sup> Wordsworth's verklaring over het ontstaan van de dichtkunst is tamelijk omslachtig, maar hij beschrijft wel heel exact hoe de toestand van dichterlijke productiviteit wordt bereikt, welke rol gevoel en emotie daarbij spelen, hoe belangrijk het is dat de kunstenaar voeling heeft met en kennis van de natuur, hoe emoties worden gewekt en hoe die emoties ook moeten gelden voor de ontvangende partij. Poëzie maakt gevoelens los en helpt zo de mens zichzelf te leren kennen.

Als we hier nog Novalis' vaak – zij het meestal zeer fragmentarisch – aangehaalde beschrijving van het romantiseringsproces aan toevoegen, dan hebben we een begrippenkader waaraan we de werken op

deze tentoonstelling kunnen toetsen, ongeacht of ze ‚officieel‘ tot de Romantiek behoren. Ze zullen die toets op heel verschillende manieren doorstaan. Novalis zegt:

De wereld moet geromantiseerd worden. Zo her- vind je haar oorspronkelijke betekenis. Romantiseren is niets anders dan kwalitatieve verheffing. Door deze activiteit wordt het lagere zelf met een beter zelf geïdentificeerd. [...] Die activiteit is nog geheel en al onbekend. Wanneer ik aan het gewone een hogere betekenis toeken, aan het alledaagse een geheimzinnig aanzien, aan het bekende de waarde van het onbekende, en aan het eindige de schijn van het oneindige, dan romantiseer ik het. – Omgekeerd is de actie die vereist is voor het hogere, onbekende, oneindige. [...] Dat gaat dan alledaags lijken.<sup>11</sup>

Niet bepaald gemakkelijke kost. Uitgangspunt is ook bij Novalis het materiaal werkelijkheid, dat we met nieuwe ogen moeten bezien. Als we de gedachte vertalen naar de vorm, dan staat de verheffing of verhoging van het basismateriaal voor stileren, een vervreemding van het verschijnsel. Het simpele, misschien wel banale voorwerp, wordt in de literaire vorm iets bijzonders, iets geheimzinnigs, iets dat verwijst naar een hogere betekenis buiten zichzelf. Maar ook de grote begrippen, zoals het mystieke en het oneindige, moeten een vervreemding ondergaan, zodat ze ons als normaal

voorkomen. In de opgeroepen spanning schuilt de diepere betekenis van poëzie, want in de spanning tussen *high and low* wordt bij ons de wens en de hoop gewekt, dat het hogere en het lagere misschien wel hetzelfde worden, en ze op die manier weer hun oorspronkelijke, verloren gegane betekenis terugkrijgen. Ook hier is de dichter degene die ons voorgaat op het pad naar een ervaring waarin werkelijkheid en transcendentie in balans lijken te worden gebracht. Pas als het vertrouwde vreemd is geworden, kunnen we doordringen tot de kern. Uiteraard schemert daarin ook nog Plato’s idee van *eidos* door, een begrip dat staat voor het wezen van iets, zoals vorm of gestalte, maar tevens voor de oorspronkelijke idee of het oerbeeld. Toch is er een verschil, en dat is dat de kunstenaar niet alleen het wezen van een ding openbaart, maar dat hij ook, zonder een beroep te doen op God, alleen door zijn subjectieve esthetische gevoel een op zichzelf staand werk kan scheppen. Het voorrang geven aan de esthetisering, bijvoorbeeld in de vorm van stileren of vervreemding, geeft kunst zijn autonome karakter. Het hōe wordt belangrijker dan het wāt.

### **Sublime and Beautiful: Joseph Wright of Derby**

De drie schilderijen van Joseph Wright of Derby, gemaakt in de jaren ‘80 en ‘90 van de achttiende eeuw, behoren tot de vroegste werken in deze tentoonstelling. Men heeft ze wel ‘proto-romantisch’ genoemd, waarbij het dan vooral ging om de motieven. Het zijn vaak nachtelijke voorstellingen van

grotten, spelonken en vulkaanuitbarstingen, scènes verlicht door een vuurgloed of de maan. Ze zijn vaak gekarakteriseerd als ‘pittoresk’ of ‘subliem’. Dat zijn weliswaar categorieën die het begrip ‘schoonheid’ overstijgen, maar ze doen geen recht aan de dramatiek in het werk. Het pittoreske en sublieme leiden zelf niet ergens naartoe, maar zetten de deur open naar een onbestemde toestand, ze appelleren aan het gevoel van de toeschouwer. De structuren van de landschappen zijn aangenaam voor het oog, omdat de in de natuur aanwezige structuur wordt nagebootst. Wat telt is het schilderkunstige als zodanig. Bij het sublieme wordt alles tot in het extreme doorgevoerd: absolute leegte, ongekende weidsheid en weergalozes chaos. Het sublieme zou beangstigend zijn, ware het niet dat de toeschouwer zich in veiligheid weet. Het roept een genotvol soort huivering op. Er bestaan ook mengvormen van het pittoreske en het sublieme. Het pittoreske gaat terug op de definities die William Gilpin ervan gaf in zijn *Essay on Prints* uit 1768, het sublieme is ontleend aan Edmund Burkes verhandeling *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* uit 1757. Beide categorieën kunnen in hun streven het louter esthetische te willen ontstijgen met recht proto-romantisch worden genoemd.

Wright of Derby bedient zich van beide. *De graf-tombe van Vergilius bij maanlicht* (afb. 1) uit 1782 is een van in totaal zes variaties op een thema, die hij schilderde tussen 1779 en 1785. Indertijd was het



1. Joseph Wright of Derby, *De graf tombe van Vergilius bij maanlicht*, 1782, olieverf op doek, 101,6 x 127 cm, Derby Museums (Museum & Art Gallery), Derby (cat. 91)



2. Joseph Wright of Derby, *Grot in de Golf van Salerno, bij maanlicht*, ca. 1780-90, olieverf op doek, 101,6 x 127 cm, Derby Museums (Museum & Art Gallery), Derby (cat. 92)

graf van Vergilius, waarvan men aannam dat het zich bevond op een heuvel boven de grot van Posilippo bij Napels, een van de grote attracties voor Engelse toeristen op de Grand Tour. Wright, die in 1774 een paar maanden in Napels was en daar voornamelijk grotten en Vesuviusuitbarstingen schilderde, heeft zich mogelijk gebaseerd op een illustratie uit Paolo Antonio Paoli's *Antichità di Pozzuoli* uit 1768. In twee varianten zien we Sicilius Italicus, een consul uit Nero's tijd die in Napels rentenierde, figureren als bezoeker. Naar verluidt bezocht Italicus de graf tombe elk jaar, op de verjaardag van Vergilius, om er diens verzen te declameren. Bij Wright gebeurt dit 's nachts, de grot zelf is spaarzaam verlicht. Kenmerkend is in dit geval het contrast (dat hij ook bij de Vesuvius-schilderijen gebruikte) tussen enerzijds het warme licht van de lamp (of van de vuurspuwende vulkaan) en anderzijds het koele maanlicht. Het eigenlijke onderwerp is de subtiele kleuring van het landschap onder invloed van die twee verschillende lichtbronnen. In de versie van 1782 zien we de maan door de wolken breken. Het maanlicht werpt een diffuus licht met bruin-violet schakeringen op het landschap, de rotsen en de wolkenluchten. Het zijn kleurnuances die eerder niet voorkwamen in de kunst. Kennelijk had Wright of Derby zich verdiept in Joseph Priestleys *The History and Present State of Discoveries relating to Vision, Light and Colours* uit 1772. Priestley had met behulp van het door Newton ontwikkelde prisma geëxperimenteerd met de breking van het licht. Newton beperkte

zich tot slechts zeven basiskleuren, in analogie met de afstanden tussen de noten in een octaaf die de harmonie der sferen belichamen, om zo de goddelijke oorsprong van het licht te benadrukken. Priestley gaat consequenter te werk en schrijft: "Niet alleen de meest kenbare kleuren (de zeven van Newton) hebben hun eigen stralen, waardoor zij worden voortgebracht, maar ook alle schakeringen daartussen hebben deze."<sup>12</sup> Wright laat in zijn schilderijen heel duidelijk juist deze tussenkleuren zien. Oranjetinten, citroengeel, turquoise-groen, violet, barnsteen, kaneel en tal van andere ongebruikelijke kleuren zijn te vinden in zijn late landschappen. Hij gebruikte bijvoorbeeld waterspiegelingen om de kleurnuances te laten weerkaatsen op rotspartijen en bomen en riep daarmee, vooral in zijn maanlandschappen, het soort stemming op dat uitnodigt om je erin onder te dompelen. De stemming zelf speelt de hoofdrol. Het zijn de kleurnuances die de emoties wekken: gevoelens van verlangen, melancholieke gedachten, diepe zuchten of een gevoel van beklemming – al naar gelang de gebruikte kleur. Ook daarom zijn al die graven, grotten en vuurzeeën veel meer dan variaties op een thema, gemaakt om de Italiëreiziger te bedienen; het zijn tonale variaties waarin elk miniem verschil in schakering is verbonden met een bepaalde emotie. Daarmee is dit werk een voorloper van de seriële aanpak die Monet bezigde voor zijn kathedralen en hooischelven. In die zin is dit werk in de definitie van Baudelaire romantisch en modern tegelijk.

In de grotschilderijen van Wright of Derby (afb. 2), gebaseerd op twee gedetailleerde tekenstudies die hij in 1774 maakte van grotten aan de golf van Salerno, is de enscenering nog gevarieerder. De kunstenaar maakte versies met en zonder personen, bij zonsopgang en zonsondergang, en ook bij maanlicht, waarbij de lichtblauw-turquoise hemel is gecombineerd met mauvekleurige heuvels, gezien door een opening in een nagenoeg zwarte spelonk. Wright plaatste soms twee schilderijen bewust naast elkaar, duidelijk bedoeld om de tonale nuances en verschillen te kunnen vergelijken. Ook voegde hij soms personages toe, bandieten in de traditie van Salvator Rosa, bewust hun bedoelingen in het vage latend. Of hij plaatste de wegens echtbreuk verbannen Julia, dochter van keizer Augustus, als zwart silhouet tegen een citroengele avondhemel en met citroengele toetsen op het water. Wat kunsthistorici over het hoofd zagen is dat Julia niet alleen klagend haar armen ten hemel heft, maar dat ze in de verte, bijna aan de horizon, een miniem scheepje heeft ontwaard. In haar wanhoop klampt ze zich vast aan het beeld van die boot, hopennd dat die de redding brengt nu de nacht valt en het water stijgt. Het doet denken aan de constellatie die zo kenmerkend is voor Géricaults *Het vlot van de Medusa*. Ook daar zien de schipbreukelingen op hun vlot in de verte het silhouet van een schip maar weten net als Wrights Julia niet of zij ooit zullen worden opgemerkt door de bemanning. Ook daar dat open einde, dat uitblijven van een



3. Joseph Wright of Derby, *Een brandend huisje*, 1793, olieverf op doek, 63,5 x 76,2 cm, Derby Museums (Museum & Art Gallery), Derby (cat. 93)



4. Caspar David Friedrich, *Winterlandschap*, 1811, olieverf op doek, 33 x 46 cm, Staatliches Museum Schwerin / Ludwigslust / Güstrow (cat. 38)

oplossing die maakt dat het wanhopige verlangen en hopen blijft aanhouden: een waarachtig romantische constellatie.

Een korte blik nog op het derde schilderij van Wright of Derby, *Een brandend huisje* (afb. 3) uit 1793. Het schijnsel van het vuur is zo sterk dat alles is doordrongen van de rode gloed. Het koele licht van de maan, zichtbaar achter de bomen, kan er amper tegenop. Ook hier weer een variatie op de strijd tussen de koude en de warme toon. Soms heeft in Derby's schilderijen de maan de overhand, soms het vuur. De maan staat voor rust, het vuur voor oproer. In feite is de spanning zelf het thema. Kenmerkend voor romantische kunst is het thematiseren van contrasten en de spanning die deze oproepen. Soms door een heel exacte natuurobservatie te plaatsen tegenover diffuse emotie, soms door klassieke verwijzingen in een eigentijdse setting. Zelden is het romantische puur sentimenteel. En als dat wel zo is, zoals bij het soort kunst dat bol staat van ridders en ruïnes, wordt het al gauw banaal.

### Romantiek en hogere wiskunde: Caspar David Friedrich

Caspar David Friedrich geldt als het ultieme voorbeeld van een vroeg-romantische kunstenaar. Maar wat is er dan zo romantisch aan zijn werk, als we kijken naar de hierboven geschetste criteria? Kunsthistorici hebben een reeks antwoorden op die vraag paraat. Om te beginnen is er de rugfiguur. En

die rugfiguur, dat zijn wij. De rugfiguur staat, vervuld van verlangen, oog in oog met het landschap, alleen met de gevoelens die het landschap bij hem heeft losgemaakt. Vervolgens is er de religieuze lading van het landschap, met de aan het aardse gekluisterde mens die verlangt naar gene zijde. En dan, tot slot, is er de plechtige toon, het ontbreken van elk spoor van beweging of handeling, die ertoe leidt dat we ons verdiepen, ons onderdompelen in het niet zelden melancholieke beeld, tot stand gebracht door een netwerk van rustpunten in het beeld zelf, maar vooral door subtiele kleurnuances die ons als beschouwer de natuurervaring mee laten voelen. Dat klopt allemaal. Maar wat onbenoemd blijft is het feit dat de beelden van Friedrich en de ervaring die ze oproepen niet blijven hangen in de aangeslagen toon en hun religieuze bedoeling. De *Sehnsucht* die het beeld losmaakt, eindigt niet in zwelging maar blijft in het ongewisse. Dat houdt ongetwijfeld verband met een uitgesproken protestantse dimensie: zekerheid in het geloof bestaat niet, en ook verlossing is niet zeker, maar we kunnen wel hopen. En het verlangen ten overstaan van de natuur is het logische gevolg van het feit dat wij mensen vervreemd zijn geraakt van die natuur. Het subject gaat niet op in het object, hoezeer dit ook wordt gepropageerd door aanhangers van pantheïstische opvattingen. Voor een protestant grenst een dergelijke gedachte, hoezeer hij zich ook wenst te verzoenen met de wereld en de natuur, aan heiligschennis.

Maar hoe brengt de kunstenaar die ongewisheid, die niet te overbruggen scheiding tussen het ik en de wereld in beeld? Lange tijd heeft men niet willen zien dat Friedrich dit met esthetische middelen probeert, en juist dat is de romantische dimensie van zijn werk. Friedrich past een abstracte, esthetische ordening toe die losstaat van wat er op het schilderij te zien is, en er zelfs op gespannen voet mee kan staan. De esthetiek is het middel om de hoop te laten zien op het verdwijnen van wat ons scheidt en vervreemdt van de natuur. Dat klinkt ingewikkelder dan het is. Een mooie illustratie is een werk dat in de tentoonstelling is te zien, het *Winterlandschap* uit 1811 (afb. 4).<sup>13</sup> Zo'n beetje alle onderzoekers merken op dat we hier te maken hebben met een wandelaar die aan het einde van zijn wandeling is gekomen, steunend op een stok, staande voor een landschap van omgehakte en afgestorven bomen, omringd door een leeg, tot in het oneindige uitgestrekt sneeuwlandschap, met daarboven een vuile, donkere sneeuwlucht. De situatie is uitzichtloos, in de letterlijke betekenis van het woord. De man kan niet voor- of achteruit. Die lezing is zeker niet geheel onjuist, maar er zit een kleine observatiefout in, die wel degelijk consequenties heeft. De naar voren gebogen wandelaar steunt niet op een stok, maar houdt krukken onder de arm geklemd, wat zijn voorovergebogen houding verklaart. Overigens is dit alleen op het schilderij zelf goed te zien, of op een detailopname. De rechter kruk loopt evenwijdig aan het lichaam en raakt bij

de hak van de rechterschoen de grond. Bij nadere beschouwing zien we dat hij de linker kruk iets naar voren heeft gezet om in evenwicht te blijven. Is het zoeken naar een plek van de wandelaar in dit – en ook dit moeten we weer letterlijk nemen – troosteloze landschap van alle hoop gespeend? Is dit beeld puur negatief? Friedrich hanteert voor zijn schilderijen doorgaans, de ene keer wat explicieter dan de andere, een abstracte esthetische structuur die hij vooraf vastlegt. Hij maakt daarbij met name gebruik van de gulden snede, sinds de Renaissance in zwang als *divina proportione*, een vlakverdeling die aangenaam is voor het oog, en van verschillende kegelsneden, met name hyper- en parabolen.<sup>14</sup> Bij slechts een paar werken ziet hij hier helemaal vanaf. Naar het schijnt is *Monnik aan zee* er een van. Bij de tegenhanger van *Monnik aan zee*, de *Abdij in een eikenbos* (beide in de Nationalgalerie, Berlijn), is de onderliggende esthetische ordening juist heel expliciet aanwezig. De ruïne van de kerk met het hoge lancetvenster is op de verticale middenas geplaatst, de beide eiken links en rechts daarvan liggen op de verticale lijnen van de gulden snede, en de schaduwpartij in het midden van het beeld heeft de vorm van een hyperbool. Daarmee fungeert de ordening in het tweede schilderij in dialectische zin als tegenkracht, die de afwezigheid van een esthetische ordening van het eerste werk opheft.

Voor de vraag wat de diepere betekenis is van hyperbolen of parabolen in een schilderij moeten

we te rade gaan bij het wiskundebegrip van de romantici. Voor hen staat wiskunde voor een abstracte wereldorde waarin Gods wetten worden weerspiegeld. Men hoeft hiervoor slechts enkele fragmenten van Novalis over wiskunde te citeren: “Geometrie is transcendentale tekenkunst.” “Zuivere wiskunde is religie.” “Het hoogste en zuiverste is het allergeeueste, het begrijpelijkste. Daarom staat de elementaire geometrie hoger dan de hogere geometrie.” Maar vooral: “Het is zeer waarschijnlijk dat er ook in de natuur een wonderbaarlijke getallenmystiek bestaat. [...] Kan God zich niet ook in de wiskunde openbaren, zoals in elke andere wetenschap?”<sup>15</sup> Dit soort opvattingen is overigens niet enkel ontsproten aan de romantische fantasie. In middeleeuwse boeken wordt God al afgebeeld als schepper met een grote passer in zijn hand. Novalis zelf wijst in het volgende fragment op de dieperliggende reden om getallen en getalsverhoudingen te interpreteren als een verwijzing naar God: “Al het uit *niets* geschapen reële [zoals de getallen en de abstracte uitdrukkingen] heeft een wonderbaarlijke verwantschap met dingen van een andere wereld [...].”<sup>16</sup> Wat hij daarmee wil zeggen is dat getallen a priori bestaan, en niet met iets in de concrete wereld verbonden zijn. Ze zijn abstract. Wiskundige begrippen gaan op in hun functie; ze zijn pure wetmatigheid zonder rechtstreekse relatie met de werkelijke wereld. In die zin staan ze in directe verbinding met God, wiens eerste schepping vanuit het niets is ontstaan. Dat stelt ons in staat

om het ware (abstracte) wezen van de dingen te zien achter de werkelijkheidsfaçade. Novalis staat met dit soort opvattingen niet alleen. Vergelijkbare ideeën vinden we bij de Duitse filosoof en theoloog Friedrich Schleiermacher, die een grote invloed heeft gehad op Caspar David Friedrich. Friedrich en Schleiermacher kenden elkaar goed; ze behoorden beiden tot de ‘demagogen’ die heel nadrukkelijk, onder meer in hun manier van kleden, de idealen van de vrijheidsoorlogen uitdroegen en van staatswege werden vervolgd. Ook bij Friedrich Schelling vinden we vergelijkbare gedachten, zoals: “Daarom streeft de ruwe materie als het ware blind naar een regelmatige gestalte, en neemt onbewust puur stereometrische vormen aan, die toch wel behoren tot het domein der begrippen, en iets geestelijks zijn binnen het materiële.”<sup>17</sup> Zo kunnen we de onderliggende ordening, die Friedrich met behulp van abstracte verhoudingen en geometrische vormen in zijn schilderijen aanbrengt, interpreteren als een mogelijkheid om Gods aanwezigheid in de natuur te evoceren, en om onze gefragmenteerde ervaring van de werkelijkheid naar een hoger plan te tillen.

Dat is ook het geval bij de kennelijk uitzichtloze situatie zoals afgebeeld op Friedrichs *Winterlandschap*. De enige verwijzing naar het hogere te midden van de troosteloosheid is het ene felle kleurdetail in dit schilderij, het rode hoofddekse van de wandelaar, dat precies op de onderste horizontale lijn van de gulden snede ligt. Kennelijk



5. Caspar David Friedrich, *Winterlandschap met kerk*, 1811, olieverf op doek, 32,5 x 45 cm, The National Gallery, Londen



6. Caspar David Friedrich, *Sparren en wolkenstudies*, 1807, potloodtekening, pagina 8r uit het schetsboek uit 1807, 36,7 x 24,1 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo



7. John Constable, *Het huisje in het korenveld*, ca. 1817-1833, olieverf op doek, 62 x 51,5 cm, Victoria and Albert Museum, Londen (cat. 20)

wordt hier duidelijk gemaakt dat de hoop op verlossing alleen uit hemzelf kan komen. Dat dit het geval is, maakt Friedrich ons op eigen wijze duidelijk, want ook dit schilderij heeft een tegenhanger die reageert op het vraagstuk in het eerste schilderij, overigens zonder het geheel te kunnen oplossen. Het pendant, eveneens uit 1811, staat bekend onder de titel *Winterlandschap met kerk* (afb. 5). De eerste versie van dit schilderij hangt in de National Gallery in Londen. De gehandicapte man heeft zich, als we de boodschap uit het eerste schilderij doortrekken, verder door de sneeuw gesleept en heeft te midden van een groepje dennen een crucifix ontdekt. Hij heeft zijn krukken afgeworpen en is, leunend tegen een groot rotsblok, gaan zitten om het kruis te aanbidden. Blijkbaar is hij nu echt aangekomen aan het einde van zijn reis. Van het groepje dennen waartussen het kruisbeeld staat, kennen we een voortekening van de hand van Friedrich uit 1807 (afb. 6). De vergelijking maakt duidelijk dat Friedrich alles tot in detail heeft overgenomen. De natuur, Gods schepping, moest uiteraard zeer natuurgetrouw worden weergegeven. Zo neemt Friedrich vaak uit een voortekening niet alleen de vorm van een voorwerp in een schilderij over, maar ook het perspectief van waaruit hij het gezien heeft. Hetzelfde geldt voor de lichtinval. Bij de voortekening voor het Londense schilderij zien we aan de voet van de hoogste den een horizontale streep met daarboven het woord 'horizon'. Bij bestudering van het schilderij kunnen we twee

dingen vaststellen: ter hoogte van de horizon is de enige horizontale lijn in het terrein aangegeven, en, nog belangrijker, het piepkleine hoofd van de nu bloothoofdige invalide wordt gemarkeerd door de horizonlijn. Dat is de oneindige lijn waarop de blik van de man is gericht en onze blik wordt met de zijne meegevoerd, het beeld uit. De hoogste den ligt met zijn stam en top exact op de verticale lijn van de gulden snede aan de rechterzijde; de boom is het geheime esthetische centrum van het beeld. Maar er is meer: achter de biddende man zien we, gehuld in een rossig schijnsel en tegen een mistige sneeuwvlucht, het wazige visioen van een kathedraal met vijf torens. De spits van de hoofdtoren is exact even hoog als de top van de dennenboom, en alleen al op deze manier zijn de twee met elkaar verbonden. De koppeling wordt nog versterkt doordat tot ongeveer een derde van de hoogte van de den een parabool zichtbaar is die qua vorm overeenkomt met het onderste, in de mist verdwijnende deel van de kathedraal. En tot slot: de ommuurde poort naar het kathedraalcomplex, zichtbaar in de as van de kathedraal, ligt weer exact op de onderste horizontale lijn van de gulden snede. Kathedraal en boom zijn zo op tal van manieren met elkaar verbonden. Daaruit zou je kunnen opmaken dat tijdens het bidden de dennenboom voor de man is overgegaan in een visioen van de kathedraal. En een interpretatie die waarschijnlijk ook bedoeld is: in de dood opent zich voor de biddende man de hoop op verlossing.

Friedrich heeft in woord en beeld de hoop verkondigd dat alleen de dood de weg naar het Eeuwige Leven biedt. Het is belangrijk om te beseffen dat hij in zijn schilderijen een absoluut precieze weergave van de werkelijkheid nastreefde – dat alleen al stond voor hem gelijk aan een eredienst – terwijl hij ons tegelijkertijd met behulp van een abstracte, esthetisch werkzame ordening van het beeld een voorafspiegeling wil geven van oneindigheid en transcendentie. We kunnen zijn aanbod accepteren of afwijzen, de keuze is aan ons. Romantische kunst verkondigt geen zekerheden maar opent mogelijkheden die we bij onszelf moeten activeren, en die niet iedereen op dezelfde wijze zal ervaren.

#### Romantiek en Realisme: John Constable

Op het eerste gezicht doet John Constables *Het huisje in het korenveld* (afb. 7) uit 1833 relatief onschuldig aan, bijna conventioneel. Constables criticasters hebben over dit werk dan ook venijnig opgemerkt dat de man gewoon een huisje heeft geschilderd. En toch is juist uit dit schilderij veel af te leiden wat, in meerdere opzichten, betekenis heeft voor Constables werk. Lange tijd was er onzekerheid over de status en de datering van dit werk. Het schilderij is te herleiden tot een tekening uit 1815 met hetzelfde motief. Naar aanleiding van een tentoonstelling in de Royal Academy in 1833 schrijft Constable in een brief aan zijn vriend Leslie: "I have licked up my Cottage into a pretty look."<sup>18</sup> Er is sprake van een 'huisje in het korenveld' bij een



tentoonstelling in de Royal Academy in 1817 en van een werk met dezelfde titel op een expositie in de British Institution één jaar later. Vanwege Constables opmerking tegenover Leslie is altijd gedacht dat Constable in 1833 het oude schilderij had overgeschilderd om het vervolgens te exposeren. Drie dingen spreken daartegen. Het schilderij uit 1817 is weer opgedoken, waarbij moet worden opgemerkt dat de beschrijving die Leslie geeft van het werk uit 1817 in zijn *Memoirs of Constable* eerder van toepassing is op het schilderij uit 1833, terwijl de maten overeenkomen met dat van 1817, wat de zaak nog ingewikkelder maakt.<sup>19</sup> Waarschijnlijk is dat Leslie al op een vroeg moment notities maakte en bij het schrijven van zijn *Memoirs* alleen het tweede schilderij voor ogen had. Verder kan op grond van een etiket op de achterkant worden geconcludeerd dat Constable in 1832 heeft gewerkt aan het in 1833 geëxposeerde schilderij. Dat spreekt voor een gebruikelijk ontstaansproces: de schilder zond het werk dat hij het jaar daarvoor schilderde naar de expositie van het volgende voorjaar. En ten derde: het werk van 1833 heeft weliswaar hetzelfde motief als het oudere schilderij, maar de lichtvoering en met name de lucht zijn veel genuanceerder.

Zonder uit te weiden over Constables worsteling met het schilderen van wolkenhemels, wil ik hier volstaan met te zeggen dat hij in de begintijd het verwijt kreeg dat zijn luchten zich te veel opdrongen en de compositie te zeer bepaalden.<sup>20</sup> Dit heeft

Constable ongetwijfeld erg geraakt, want voor hem was de lucht inderdaad het belangrijkste, omdat die naar zijn mening verantwoordelijk was voor de toon en de expressie van het schilderij als geheel. In plaats van zich te matigen, kwam Constable in 1821/22 met zijn beroemde reeks wolkenstudies, waarvoor hij ruim honderd olieverfschetsen maakte van de wolkenluchten boven Hampstead Heath. Hij wilde de taal van de wolken leren maar ze ook begrijpen in natuurwetenschappelijk opzicht. In de periode van intensieve wolkenstudie schrijft hij op 23 oktober 1821 een terecht beroemd geworden brief aan zijn goede vriend John Fisher. Men had hem de raad gegeven dat hij de lucht moest behandelen als een wit blad papier dat achter de eigenlijke voorstelling wordt geplaatst en slechts dient als vulling, niet als iets dat het schilderij mag bepalen.<sup>21</sup> Constable gaat daar in alle hevigheid tegenin. Voor hem is de lucht dé lichtbron in de natuur en allesbepalend. De lucht moet daarom absoluut onderdeel zijn van het schilderij; sterker nog, hij moet een sleutelrol (*key note*) spelen. Wolkenluchten leveren de maatstaf (*standard of scale*) maar zijn bovenal het belangrijkste orgaan van het gevoel (*the chief organ of sentiment*).<sup>22</sup>

Het verbluffende is dat geen van de wolkenluchten die hij maakte in zijn olieverfschetsen ooit opdook in een schilderij. Daarvoor kan maar één verklaring zijn. Constable wilde bij het schilderen van een wolkenlucht recht doen aan zijn *mood*, zijn stemming, en

die was op dat moment een andere dan toen hij de schetsen maakte. Vandaar ook zijn intensieve studie naar de wolkenluchten. Hij wilde vrij kunnen beschikken over de taal van de wolken, die kunnen oproepen, en zijn gevoel kunnen aanpassen aan de wisselende weersomstandigheden die hij wilde weergeven. Geheel onproblematisch was dat niet. Het vastleggen van gevoelens is nogal lastig. En het schilderen van een zogeheten *six-footer* (ongeveer 1,30 bij 1,90 m), het formaat dat hij naar tentoonstellingen stuurde, kon wel even duren. Vaak maakte Constable – en steeds vaker in hetzelfde formaat als dat van zijn tentoonstellingswerken – eerst een snelle olieverfschets om de *mood* te pakken te krijgen, en daarna pas het schilderij voor de tentoonstelling, dat meer afwerking en precisie vergde. Logischerwijs zagen de wolkenluchten er op de schilderijen heel anders uit, ze waren immers ontstaan vanuit een andere gemoedstoestand. Vaak wist Constable niet of hij de olieverfschets, die meer in overeenstemming was met zijn gevoel maar niet voldeed aan de officiële eisen, of het uitgewerkte schilderij zou insturen naar de tentoonstelling van de academie. En als het stuk uiteindelijk terugkwam van de tentoonstelling, gebeurde het dikwijls dat hij er nog aan doorwerkte om het in overeenstemming te brengen met het gevoel dat hij op dat moment had. Zijn vriend Fisher suggereerde zelfs om de schilderijen bij hem weg te halen.<sup>23</sup>

Wat is er nu zo bijzonder aan de wolken in de versie van 1833? Om te beginnen hanteert Constable een zorgvuldige scheiding tussen de typen wolken. Het is geen toeval dat Luke Howards beschrijving van wolkentypen verscheen in 1820, vlak voor Constables wolkenstudies. In dit baanbrekende werk *The Climate of London* had Howard de verschillende wolkentypen cumulus, stratus, nimbus, cirrus alsmede hun meng- en subvormen definitief geclasificeerd.<sup>24</sup> Er is wel gezegd dat Constable amper gebruik maakte van deze terminologie, maar in zijn bibliotheek stond wel degelijk Thomas Forsters *Researches About Atmospheric Phaenomena*, een studie die in 1813 een eerste druk beleefde en in 1815 verscheen in een uitgebreide editie. Forster gaat in het eerste hoofdstuk uitvoerig in op de wolkenterminologie die in 1803 door Howard was geformuleerd.<sup>25</sup> Maar nog belangrijker lijkt iets te zijn wat met recht wolkenperspectief heet. Het is iets wat Constable pas in de tweede versie van zijn schilderij, in 1833, toevoegde. Zoals blijkt uit de befaamde wolkenbrief uit 1821 was Constable zich bewust van het probleem van een wolkenlucht die als een soort losse achterwand achter het landschap staat. De hemel krijgt dan niet echt diepte. Waar de late Constable – en trouwens ook Turner – naar streefde was, om zo te schilderen dat de hemel zich plooit over het landschap, dat de wolkenlucht naar achteren toe perspectivisch doorloopt en de wolken naar voren toe meer volume krijgen of althans groter lijken. John Ruskin, een groot bewonderaar

van Turner die in vijf delen van zijn tussen 1843 en 1860 verschenen *Modern Painters* de lof zingt van de schilder, heeft in deel vijf drie diagrammen opgenomen waarmee een wolkenperspectief geconstrueerd kan worden.<sup>26</sup> Ook bij het weergeven van licht en schaduw heeft Constable zich ingespannen voor een natuurwetenschappelijk correcte weergave. Aan de achterkant van zijn olieverfschetsen noteerde hij datum, seizoen, moment van de dag, stand van de zon en de exacte weersomstandigheden, en hij schreef er ook bij hoe het weer was geweest kort voor het moment van schilderen.

Het is geen wonder dat Constable juist in het jaar waarin hij *Het huisje in het korenveld* schilderde, 1833, zoveel moeite deed voor een natuurwetenschappelijk gefundeerde en kloppende weergave van een vluchtig moment. In 1828 stierf zijn vrouw Maria, met wie hij een symbiotische relatie had gehad, en in 1832 stierf zijn beste vriend John Fisher. In 1829 was hij, naar zijn eigen mening decennia te laat, en dan ook nog met slechts één stem meerderheid, toegelaten als lid van de Royal Academy; zijn werk week te sterk af van de academische eisen. Ook al bracht hij de avond van de verkiezing door met onder meer Turner, en waren zij naar zijn zeggen “wederzijds met elkaar ingenomen”<sup>27</sup>, dan nog kwam de erkenning voor hem te laat om er nog plezier aan te beleven. Constable begon, amper drieënvijftig jaar oud, de balans op te maken van zijn leven. Hij vroeg mezzotint-graveur David

Lucas prenten te maken naar zijn werk. Hij koos daarvoor verrassend genoeg niet de imposante tentoonstellingswerken, de *six-footers*, maar de kleine, bescheiden olieverfschetsen. Kennelijk ging het hem dus niet primair om het motief, maar om de opvatting. De eerste reeks prenten verscheen in 1830, een tweede, uitgebreide serie, in 1833.<sup>28</sup> Voor die tweede editie van 1833 heeft Constable een heel stel bladen van commentaar voorzien – niet systematisch maar wel zeer uitvoerig. Ook voorzag hij de prenten van een nieuwe titel en een inleiding, een zogeheten *letter-press*. De serie met drieëntwintig bladen kreeg als titel: *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*. Het gaat dus in de eerste plaats om het tonen van het clair-obscur van de natuur zelf, en zeker niet om het nabootsen van het soort toon waar oude meesters zo bedreven in waren. Tijdens de voorbereidingen van de reproducties en als aanvulling op zijn inleiding tot de serie werkte Constable aan een reeks lezingen over de geschiedenis van de landschapsschilderkunst. Hij heeft deze lezingen, die ook dienden om zijn keuzes te rechtvaardigen, op meerdere plekken gehouden. Over clair-obscur merkt hij op:

Chiar’oscuro blijft niet beperkt tot donkere schilderijen [...]. Het kan gedefinieerd worden

als de kracht die ruimte schept; we vinden het overal in de natuur: tegenstelling, eenheid, licht, schaduw, reflectie en breking van het licht – dit alles draagt eraan bij. Door deze kracht zien we op het moment dat we een kamer betreden, dat de stoelen niet op de tafel staan, want in een flits zien we de relatieve afstand van alle voorwerpen tot het oog [...]<sup>29</sup>

Dat gaat dus over de licht-donker contrasten als fysiologische basis van onze waarneming waardoor we voorwerpen correct in een ruimte kunnen plaatsen. Het andere aspect kwam al aan de orde in zijn inleiding bij de serie prenten. Daarin schrijft hij: "In sommige van deze landschapsvoorstellingen is geprobeerd om de plotselinge, voorbijgaande verschijningen van *chiar'oscuro* in de natuur vast te leggen; om zijn werking op de meest treffende wijze te tonen, om 'aan een kort moment gegrepen uit de vlietende tijd' [*to one brief moment caught from fleeting time*] een nuchter en blijvend bestaan te verlenen; en om vele van deze prachtige maar vergankelijke vertoningen, die zich voortdurend in eindeloze variaties in de natuur voordoen, in hun uiterlijke veranderingen vast te houden."<sup>30</sup>

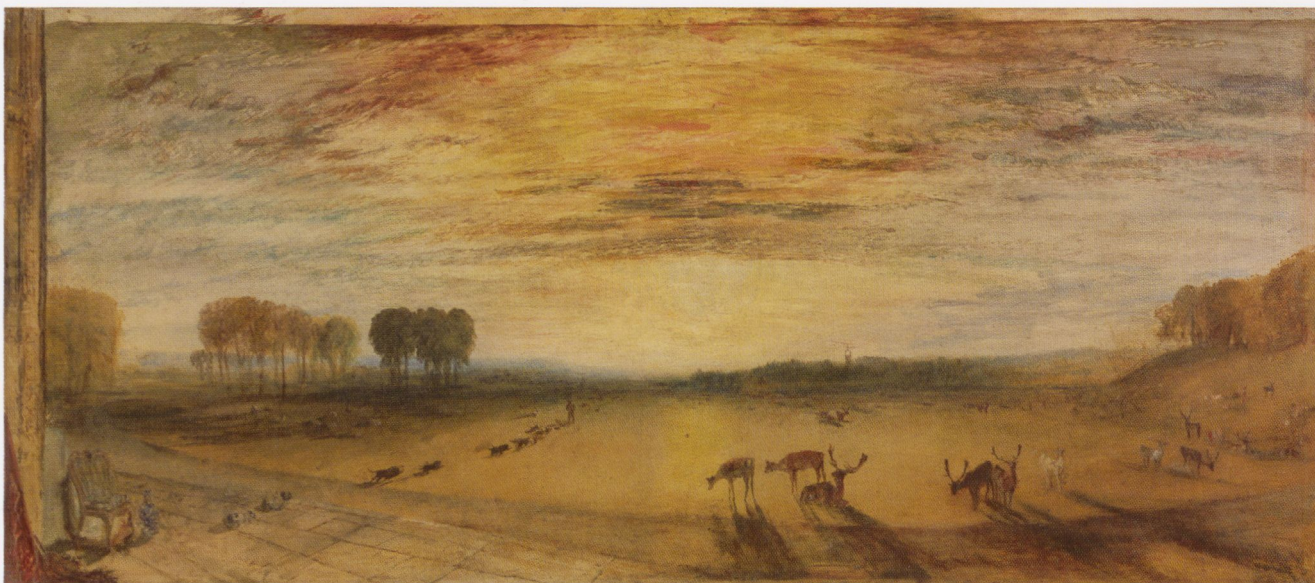
Constable schrijft niet waar het door hem aangehaalde citaat vandaan komt, maar het is afkomstig uit een gedicht van William Wordsworth uit 1811, gepubliceerd in de editie van diens *Poems* uit 1815.<sup>31</sup> Het gaat over een schilderij van Sir George

Beaumont, een rijke zondagsschilder, kunstverzamelaar en kunstmecenas, op wiens landgoed Constable, die via zijn familie Beaumont al jaren kende, in 1823 schilderijen van Claude Lorrain kopieerde. Bij Sir George Beaumont aan tafel werden de gedichten van Wordsworth voorgedragen, en Constable had de dichter daar zelf ook kunnen treffen, die hij al kende van de tekenreis die hij als jonge schilder door het Lake District had gemaakt. In die zin verwondert het niet dat Constable aan het einde van zijn leven zijn prentenserie *English Landscape Scenery*, met een begeleidende brief, aan Wordsworth stuurde. Het maakt nog weer eens duidelijk dat romantici vonden dat wetenschappelijk verantwoorde studie van de natuur (Constable beschouwde zijn schilderijen uitdrukkelijk als experimenten, Wordsworth zijn gedichten ook<sup>32</sup>) en het vast willen leggen van de subjectieve, vluchtige gemoedstoestand, elkaar niet uitsluiten, maar juist bewust met elkaar verbonden moeten worden. Zoals Wordsworth het formuleerde: de kunstenaar roept de gemoedstoestand die hij ervoer ten overstaan van een object op in zijn herinnering, toetst die aan zijn eigen kennis van de natuur, en maakt vervolgens het object in kwestie zichtbaar.

Een kleine observatie nog over het schilderij van Constable. Wie goed kijkt ziet op de voorgrond een vogeltje zitten, dat zo nauwkeurig is weergegeven dat je het kunt herkennen als een witte kwikstaart. Vanwaar een zo gedetailleerd randmotief? Constable heeft in zijn contact met zijn schilderende

collega John Thomas Smith kunnen leren van diens opvatting: "Je moet geen [...] figuren verzinnen om in een landschap te plaatsen dat naar de natuur is geschilderd; want je kunt geen uur op een plek verblijven, hoe eenzaam ook, zonder dat er enig levend wezen opduikt dat naar alle waarschijnlijkheid meer in overeenstemming is met de scène en het tijdstip dan al je eigen verzinsels."<sup>33</sup> We kunnen er dus vanuit gaan dat Constable het kwikstaartje ook werkelijk daar, op die plek, heeft zien zitten, net als het minuscule katje op het hek bij het huisje en de ploegende boeren rechts in de verte, die hier niet meer zijn dan een paar gekleurde stipjes. De verbinding met een direct ervaren moment, het vastleggen daarvan, is wat zo verschillende kunstenaars als Constable en Caspar David Friedrich met elkaar gemeen hebben.

Misschien gaat het in tegen de gangbare opvattingen, maar als er iets is dat de zeer uiteenlopende denkbeelden van de Romantiek verbindt, dan is het de poging om de idealistische en de realistische dimensie te laten samenvallen.<sup>34</sup> De ene keer slaat de weegschaal door naar de idealistische, de andere keer naar de realistische kant. Maar dat is slechts schijn, want ook als de weergave van de werkelijkheid de dominerende factor lijkt te zijn, zoals bij Constable, dan nog is dat geen doel op zich.



8. Joseph Mallord William Turner, *Petworth Park: de kerk van Tillington in de verte*, ca.1828, olieverf op doek, 60 x 145,5 cm, Tate, Londen (cat. 85)

### Licht als energie: William Turner

In principe is het niet veel anders bij William Turner, in veel opzichten Constables tegenpool. De spanwijdte van zijn werk is enorm. Turner begon als schilder van gebouwen en stadsgezichten in Engeland, waarbij hij een grote perspectivische accuratesse aan de dag legde. Niet voor niets ging hij later perspectief doceren aan de Royal Academy. Terwijl in zijn werk de strakke vormen geleidelijk verdwijnen, levert hij desgevraagd nog schilderijen in de stijl van de *veduta*, met streng geconstrueerde perspectivische verkortingen. Interessant wordt het pas wanneer Turner deze stijl probeert te overtreffen, zoals bij zijn gezichten op Petworth Park in 1828/29. De derde Earl of Egremont, eigenaar van Petworth House en het uitgestrekte park eromheen, was al vroeg een van Turners belangrijkste opdrachtgevers. Zijn huis was een zoete inval, waar men het niet zo nauw nam met de goede zeden. Gasten konden gaan en komen zoals het hen uitkwam, en ook Turner maakte hier gebruik van, vooral na het overlijden in 1825 van zijn andere grote mecenas, Walter Fawkes in Farnley Hall, die net als Egremont een groot pleitbezorger was van landbouwhervormingen. Egremont, die een hele schare kinderen verwekte bij meerdere vrouwen, leefde in Petworth House samen met al die vrouwen en kinderen, en de bezoekende kunstenaars lieten zich er ook niet onbetuigd, zoals onder meer blijkt uit de erotische tekeningen die Turner maakte. Bezoekers hadden vrij toegang tot alle kamers, door Turner

weergegeven op kleine gouaches, en de *Library* diende als groot atelier voor de bezoekende kunstenaars. Egremonts vader had de tuinen in 1750 door Lancelot 'Capability' Brown laten herinrichten in Engelse stijl, met een groot meer in het midden, en hij was een fervent verzamelaar van vooral kunst van oude meesters. Zijn zoon richtte zich op de kunst van zijn eigen tijd. Zo bezat hij alleen al van Turner twintig schilderijen. De *Carved Room* was al onder de 2de Earl het toneel geweest van grootscheepse diners, te midden van zestiende- en zeventiende-eeuwse portretten. Earl Egremont vond deze aankleding te saai en gaf in 1827 Turner opdracht voor vier smalle landschapschilderijen, die hij onder de portretten wilde laten hangen.<sup>35</sup> De eerste twee werden in 1828/1829 geplaatst: *Petworth Park: de kerk van Tillington in de verte* (afb. 8), was het eerste; daarna kreeg het gezelschap van *Het meer, Petworth: zonsondergang, vechtende damherten*, met vergelijkbare afmetingen.<sup>36</sup> Later kwamen daar nog *De Chain Pier, Brighton* en *Het kanaal van Chichester* bij. Egremont had grote sommen gestoken in de aanleg van deze twee werken.<sup>37</sup> In *Petworth Park* kiest Turner voor een verbluffende invalshoek. De toeschouwer kijkt vanuit een kamer op het zuiden schuin op het terras. Aan de linkerrand is nog het kozijn van een van de terrasdeuren te zien, met een stukje van het zware gordijn. De blik gaat dan in een merkwaardige, ruime boog richting zon. De zon staat laag en werpt lange schaduwen, het meertje in de verte is amper te herkennen omdat het al in de

schaduw van de bomen ligt. Een weidse kale grasvlakte, bruin in het avondlicht, strekt zich uit tot in het schier oneindige. Rechts staan wat damherten, links in een kaarsrechte lijn een meute honden die afstormt op een man, mogelijk Egremont zelf, die – zoals vaak bij Turner – verwarrend groot is weergegeven. Zou je de lijn van de honden via Egremont helemaal doortrekken, dan leidt die rechtstreeks naar de zon. Het schilderij kan, en in feite lijkt dat logischer, ook 'omgekeerd' worden gelezen, vanuit het perspectief van de zon. Al het licht is afkomstig van de zon, het is de zon die schaduwen werpt en de hemel kleurt, die zich van achteren naar voren over de scène welft. Doordat de heuvel naar de zijkanten toe lager lijkt en de voorgrond een licht gebogen vorm heeft, ontstaat een ellips, een omsluitende vorm, die je ook als een oog zou kunnen zien, met de zon als lens.

Er zijn verrassende parallellen met een schilderij van de late Caspar David Friedrich, diens zogeheten *Het 'Große Gehege' bij Dresden* (afb. 9) uit 1832. Wat bij de een convex is, is bij de ander concaaf. Het is heel goed mogelijk dat beide kunstenaars een bolle respectievelijk een holle spiegel hebben gebruikt. De op zich logische perspectivische vertekeningen hebben wel een verschillend effect. Bij het werk van Friedrich opent het perspectief zich in de gespiegelde hyperbolen richting het oneindige, bij Turner werkt de ellips, hoe weids ook en passend bij het veld, als omsluitend element. Bij Turner



9. Caspar David Friedrich, *Het 'Große Gehege' bij Dresden*, 1832, olieverf op doek, 73,5 cm x 102,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



10. Joseph Mallord William Turner, *Avond, wolk op de berg Rigi*, ca. 1841, aquarel, 21,8 x 26,7 cm, Ashmolean Museum, University of Oxford, Oxford

zorgt de zon niet alleen voor kleur en leven, hij is ook een dynamische macht op zich. Faraday, met wie Turner (en ook Constable!) goed bevriend was, had aangetoond dat de zon invloed heeft op het aardmagnetisch veld dat ervoor zorgt dat de wereld statisch geladen is. Alle late aquarellen en olieverfstudies van Turner, met name die van omstreeks 1840 (afb. 10), zijn doordrongen van die kracht, en Turner probeert de dynamische krachten in water, lucht en wolken tot uitdrukking te brengen in een zee van kleur. Zijn onderwerp is niet de wolkenlucht of het zeegezicht als zodanig, al heeft hij die onderwerpen telkens weer opnieuw bestudeerd, maar de veranderingen en de krachten die daarbinnen werkzaam zijn. In die zin is ook voor Turner de studie van de natuur het uitgangspunt, maar anders dan Constable wil hij niet het moment vangen en voor de eeuwigheid vasthouden, maar de verheven, goddelijke krachten áchter de fenomenen naar boven halen. Beide vormen van intensieve natuurstudie hebben romantische trekjes. De schilders willen, natuurwetenschappelijk verantwoord, de krachten achter het aardse gewoel in beeld brengen of, beter gezegd, ervaarbaar maken.

#### **Natuur, natuurwetenschap en natuurfilosofie: de Deense schilderkunst**

Een groot deel van de tentoonstelling is gewijd aan schilderkunst uit twee andere noordelijke landen: werken uit de Deense 'Gouden Eeuw' en weergaven van het dramatische, Noorse landschap. Wat betreft

de Deense landschapsschilderkunst lijkt de term 'romantiek' niet echt op zijn plaats. Aangezien de schilders uit die tijd zich veelal beperkten tot hun thuisregio heeft men wel de term 'biedermeier' gebruikt. Ook het transcendentale aspect is ver te zoeken. Toch kent ook deze kunst aspecten van romantiek. Laten we er twee uitlichten. Om te beginnen is er het feit dat een van de *founding fathers* van de Deense schilderkunst, Christoffer Wilhelm Eckersberg, bevriend was met Caspar David Friedrich, en wel sinds hun gezamenlijke studietijd aan de kunstacademie in Kopenhagen. Eckersberg heeft zijn vriend diverse keren opgezocht in Dresden. Waar liggen de overeenkomsten? Bij beide schilders is het de geometrie waarin Gods ordenende hand zichtbaar wordt en die de getrouwe weergave van de natuur op een hoger plan brengt. *Maanverlichte scène uit Saltholm* (afb. 11) is qua stemming een romantisch landschap, al zijn de mensen en dingen in het halfduister heel goed te herkennen. Los van de activiteit van de mensen bij de steiger maakt het schilderij een strakke indruk. Het eenvoudige lage bootje vooraan ligt parallel aan de beeldrand, de grotere boot daarachter is sterk verkort weergegeven. De masten van de tweemaster in de verte, opnieuw parallel aan de horizon geplaatst, steken in de lucht, waar de maan door de wolken is gebroken. De hele scène is gedrenkt in het milde, koele licht van de maan, die een zwak geel, deels bijna violet schijnsel geeft aan de wolken. De zee is kalm, alleen vooraan zijn wat kleine golven, in banen die parallel

lopen aan de beeldrand zodat de lichtbaan die de maan op het water werpt, wordt onderverdeeld in smalle, dicht bij elkaar liggende streepjes. Wat opvalt is dat de maan precies boven de boeg van de boot op de voorgrond staat en correspondeert met de scheepsmasten die richting hemel gaan. Maar nog veel belangrijker is de constatering dat de maan exact op de bovenste horizontale lijn van de gulden snede ligt. Dat kenden we al van Caspar David Friedrich. Er is veel voor te zeggen dat de toepassing van dit principe een belangrijke rol speelde op de academie in Kopenhagen waar beide kunstenaars hun opleiding genoten. Hun leraar was de vooral in perspectieft technieken zeer bedreven Nicolai Abildgaard en het is daarom ook niet verbazingwekkend dat Eckersberg later in zijn carrière zelf twee verhandelingen over perspectief publiceerde.<sup>38</sup> De Deense onderzoeker Erik Fischer stelde jaren geleden al dat er tekeningen zijn van Eckersberg waar de kunstenaar meerdere gulden sneden toepast in één schilderij, dat verder qua motief nogal gewoontjes is.<sup>39</sup> In dit geval lijken maan en schip als door een onzichtbaar koord met elkaar verbonden. De alomtegenwoordige maan brengt de verbinding tussen het aardse en de overzijde tot stand. De hoop op gene zijde en het aardse gewoel kunnen niet zonder elkaar.

Dat Eckersberg een perspectiefkunstenaar is en die techniek soms ook heel ver doorvoert, blijkt uit de lichtelijk onrustbarende creatie uit zijn late periode,



11. Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Maanverlichte scène uit Saltholm*, 1821, olieverf op doek, 48 x 63,5 cm, Nivaagaards Malerisamling, Nivå (cat. 33)



12. Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Langebro, Kopenhagen, in maanlicht met rennende figuren*, 1836, olieverf op doek, 45,5 x 33,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (cat. 34)

*Langebro, Kopenhagen, in maanlicht met rennende figuren* (afb. 12) uit 1836. Ook hier een avondhemel met volle maan, en ondanks de weinige wolken is de hemel versluisd, en heeft zich rond de maan een waas gevormd. De rennende figuren en de brug zijn extreem verkort weergegeven en vallen ons als het ware tegemoet. Bij de brugleuning staan twee mensen te wijzen naar iets in het water. We kunnen niet zien wat er in het water ligt, maar het is duidelijk dat er iets gebeurd is. De rennende figuren, die ook die kant op kijken, lijken naar het uiteinde van de brug te hollen. Om het dreigende gevaar zichtbaar te maken draagt de vrouw bij de balustrade naast een witte muts een felrode omslagdoek, en de twee rood verlichte ramen in het huisje aan de overkant zijn daar als het ware een echo van. Van gevaar dat je niet kunt lokaliseren gaat extra veel dreiging uit. De kalme, licht versluisde maan tegen een volkomen rustige hemel contrasteert met de onrust op aarde. Die spanning blijft hangen en plant zich voort in de kijker. Het feit dat de brede schaduw van de vissersfiguur vooraan bij het hoofd wordt 'afgekapt' versterkt het veront-rustende effect. Op Dankvart Dreyers *Brug over een beek in Assens, Funen* (afb. 13) uit 1842 roept het bruggetje in een vriendelijke omgeving, waar geen mens te bekennen is, een vraag op die we niet zo snel kunnen beantwoorden. Waar leidt dit bruggetje naartoe? Ook hier levert het motief ons geen tekst, geen uitsluitel, maar enkel open vragen.

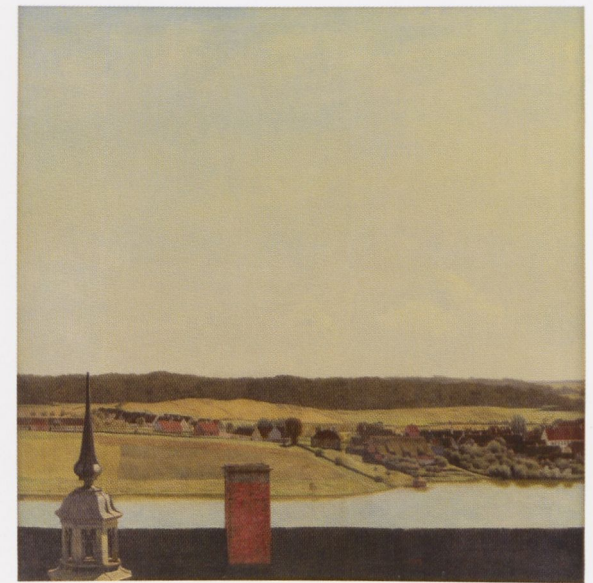
Veel Deense kunstenaars maken gebruik van het stijlmiddel van de extreme detaillering. Christen Købkes *De nok van het dak van Slot Frederiksborg* (afb. 14), in een versie uit 1834/35, is hiervan een voorbeeld.<sup>40</sup> De uitsnede, het fragment, zorgt dat de subjectieve blik wordt getrokken naar een door de kunstenaar gekozen ongewone plek. Het afgebeelde object verliest daarmee aan waarde: het slot is geen slot maar gewoon een stuk dak en dat gegeven is in zijn radicaliteit dan toch uiteindelijk weer een romantisch motief.

Eckersberg is om nog andere redenen interessant voor ons. Zijn stadsgezichten met hun uitgesproken perspectief en strenge constructie, met name bij zijn gezichten op Rome, lijken vaak niet verenigbaar met de losse, schetsachtige toets. Die kennelijk door de schilder met opzet opgeroepen spanning heeft alleen zin als we snappen dat Eckersberg het perspectief, opgevat als hogere goddelijke ordening, gebruikt om de getrouw weergegeven natuur een idealistische dimensie te geven. Eckersberg was bevriend met natuurwetenschapper en filosoof Hans Christian Ørsted, die de ideeën waar hij sinds 1809 aan werkte (Eckersberg leerde hem kennen in zijn Parijse periode van 1810–1813) in het jaar 1850 nog eens samenvatte in zijn publicatie *Aanden i naturen* (De geest in de natuur). Een aantal passages van zijn traktaat, waarvoor hij te rade ging bij Schelling, lijken gemaakt voor toepassing op Eckersbergs kunst. Bijvoorbeeld: "Het schone is derhalve

de idee, uitgedrukt in het ding, voor zover het zich laat aanschouwen." Of ook: "[...] de idee achter een ding is de gedachte-eenheid die daarin wordt uitgedrukt, opgevat door de rede als iets wat we zien."<sup>41</sup> Deze twee citaten maken duidelijk dat in de door de kunstenaar aanschouwelijk gemaakte werkelijkheid de idee, vervat in het ding, tevoorschijn komt. Ørsted bepleit een weergave van de werkelijkheid op natuurwetenschappelijke grondslag. En hoe kan die dimensie aanschouwelijk worden gemaakt? Dat konden Ørsted en Eckersberg leren van Schelling, met wie Ørsted nauwe banden onderhield. Schelling schrijft in zijn *Philosophische Schriften* uit 1809: "Daarom streeft de ruwe materie [we kunnen ook zeggen: de blote werkelijkheid] als het ware blind naar regelmatige figuren en neemt zij onwetend puur stereometrische vormen aan, die toch wel (zoals Kant, de filosoof op wie Ørsted promoveerde, al had opgemerkt) behoren tot het rijk van de begrippen."<sup>42</sup> En daarmee zijn we weer terug bij het begin. De duidelijk zichtbare abstracte geometrische ordening van een schilderij verwijst, ontsproten aan goddelijke ordening, naar het ideaal der dingen. Ook de filosoof en natuurwetenschapper Ørsted gebruikt de spanning tussen ideaal en werkelijkheid en Eckersberg is hem daarin kennelijk gevolgd. Die beladen verwevenheid maakt niet dat de werkelijkheid zomaar oplost in het ideaal. De voor ons ervaarbare spanning blijft behouden en geeft uiting aan de hoop op verzoening van deze tegenstrijdige dimensies die de keerzijden zijn van



13. Dankvart Dreyer, *Brug over een beek in Assens, Funen*, 1842, olieverf op paneel, 24,5 x 37,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (cat. 30)



14. Christen Købke, *De nok van het dak van Slot Frederiksborg, met gezicht op het meer, de stad en het bos*, ca. 1834/35, olieverf op doek, 177 x 171 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (cat. 50)

een en dezelfde medaille. En juist dat is bij uitstek romantisch.<sup>43</sup>

Samengevat in één zin: kunstenaars als Friedrich, Constable, Turner, Eckersberg en anderen zijn, hoe verschillend ook qua opvattingen en methoden, schatplichtig aan een romantisch paradigma dat is te herleiden tot een bewust opgeroepen en vastgehouden spanning tussen ideaal en werkelijkheid.

1 Charles Baudelaire, 'Salon de 1846', in Claude Pichois, red., *Charles Baudelaire. Oeuvres complètes*, Parijs 1961, pp. 878-880; geciteerd naar: Charles Baudelaire, *De salon van 1846*, vertaling uit het Frans en nawoord Frans van Woerden, Amsterdam, 1990, p. 13.  
 2 Ibid., p. 885.  
 3 Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München, 1995. Een samenvatting van de onderzoeksgeschiedenis met betrekking tot de verschillende romantiekconcepten geeft Helmut Hühn, 'Deutungskonflikt "Romantik". Problemgeschichtliche Überlegungen', in Helmut Hühn en Joachim Schiedermaier, eds., *Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*, Berlin/Boston, 2015, pp. 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. (noot 1), p. 879 e.v.  
 6 Joseph Addison, 'The Pleasures of the Imagination', in *The Spectator*, vol. 6, Londen, z.j. (ca. 1750), nrs. 411-421. 21 juni 1712- 3 juli 1712, p. 62-112.  
 7 William Wordsworth, 'Preface to the Edition of 1815', in *The Poetical Works of William Wordsworth*, onder redactie van Thomas Hutchinson, A New Edition, herzien door Ernest de Selincourt, Londen, 1961, p. 753.

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 *ibid.*, p. 735.  
 9 Ibid., p. 740; geciteerd naar: Wordsworth en Coleridge, *Lyrische balladen*, vertaling uit het Engels en toegelicht door Jabik Veenbaas, Amsterdam, 2010, p. 26.  
 10 Ibid., p. 737.  
 11 Novalis, *Werke und Briefe*, onder redactie van Alfred Kelleter, München, 1968, p. 424.  
 12 Joseph Priestley, *The History and Present State of Discoveries relating to Vision, Light and Colours*, Londen, 1772, p. 256.  
 13 Voor een uitvoeriger interpretatie: Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München, 2003, pp. 92-97, 156-195.  
 14 Ibid., pp. 101-122 (gulden snede), pp. 123-141 (geometrische figuren), et passim.  
 15 Novalis, *Schriften*, 4 delen, Leipzig, 1929, deel 3, pp. 160, 296, 20, 337.  
 16 Novalis, *Schriften*, 2 delen, onder redactie van Ludwig Tieck en Fr. Schlegel, vierde vermeerderde oplage, tweede deel, Berlijn, 1826, p. 108.  
 17 F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Geselecteerd en ingeleid door Werner Beierwaltes, Stuttgart, 1982, pp. 62-63.  
 18 Er is enige verwarring hieromtrent. Aanvankelijk luidde het citaat: Leslie Parris, Ian Fleming-Williams, Conal Shields, *Constable. Paintings, Watercolours & Drawings*, tent. cat., The Tate Gallery, Londen, 1976, cat. nr. 297, p. 173, kennelijk gehaald uit de eerste editie van Leslie 1843: "I have licked up", in latere edities en tot op de dag van vandaag luidt het citaat: "I have brushed up", waarschijnlijk omdat die uitdrukking passender is: C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable. Composed chiefly of his Letters*, Londen, 1951, p. 218 (eveneens herdruk 1980); zie ook John E. Thornes, *John Constable's Skies. A Fusion of Art and Science*, Birmingham, 1999, p. 109.  
 19 Zie Parris et al., op.cit. (noot 18), p. 173; voor een andere interpretatie: Thornes, op.cit. (noot 18), pp. 109 en 145.  
 20 R.B. Beckett, red., *John Constable's Correspondence*, 6 delen, Ipswich, 1962-1968, deel 6, Ipswich, 1968, pp. 75-76; Leslie, op.cit. (noot 18), p. 84; Frederic Bancroft, red., *Constable's Skies*, Salander-O'Reilly Galleries, New York, 2004, pp. 33-36.  
 21 Beckett, op.cit. (noot 20), pp. 73-76; Thornes, op.cit. (noot 18), pp. 278-282 (nieuwe transcriptie van de brief, Hampstead, 23 oktober 1821).  
 22 Thornes, op.cit. (noot 18), p. 280.  
 23 Beckett, op.cit. (noot 20), p. 181.  
 24 Luke Howard, *On the Modification of Clouds, etc.*, Londen, 1804; Luke Howard, *The Climate of London, deduced from Meteorological Observations made at different places in the Neighbourhood of the Metropolis*, 2 delen, Londen, 1818 en 1820; Richard Hamblyn, *The Invention of Clouds*, Londen, 2001.

25 Over Forster: Thornes, op.cit. (noot 18), pp. 68-78.  
 26 Over Ruskins diagrammen: *ibid.*, p. 191-196; Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München, 2009, pp. 245-249.  
 27 Leslie, op.cit. (noot 18), p. 172. Het is niet duidelijk of we dit heel letterlijk moeten nemen: Turners favoriet voor de verkiezing tot Royal Academician (RA) was Charles Eastlake en niet Constable; zie R.B. Beckett, *John Constable's Correspondence*, deel 3, *The Correspondence with C.R. Leslie*, R.A., Ipswich, 1965, p. 19.  
 28 Andrew Wilton, *Constable's 'English Landscape Scenery'*, Londen, 1979; David Hill, *Constable's 'English Landscape Scenery'*, Hong Kong, 1992.  
 29 R.B. Beckett, ed., *John Constable's Discourses*, Ipswich, 1970, p. 62 (3rd Lecture 1936); Leslie, op.cit. (noot 18), p. 316 e.v. (3rd Lecture 1836).  
 30 Wilton, op.cit. (noot 28), p. 24.  
 31 Wordsworth, op.cit. (noot 7), p. 200.  
 32 Beckett, op.cit. (noot 29), p. 69 (4th Lecture 1836), p. 53 (2nd Lecture 1836); *William Wordsworth*, onder redactie van Stephen Gill, Oxford/New York, 1984, p. 591.  
 33 Leslie, op.cit. (noot 18), p. 6.  
 34 Andreas Arndt, 'Die Frühromantik als Bestandteil der klassischen deutschen Philosophie', in Helmut Hühn en Joachim Schiedermaier, eds., op.cit. (noot 3), pp. 143-156.  
 35 *William Turner. Licht und Farbe*, tent. cat., onder redactie van Georg-W. Koltzsch, Museum Folkwang Essen, Kunsthaus Zürich, Keulen, 2002, cat. nrs. 136-144; Andrew Wilton, *J.M.W. Turner. Leben und Werk*, München, 1979, pp. 282-291.  
 36 Wilton, op.cit. (noot 35), p. 288, p. 279 en afb. 180, p. 165.  
 37 Ibid., p. 285, 286, 290.  
 38 Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Forsøg til en Veiledning i Anvendelsen af Perspektivlaeren for unge Malere*, Kopenhagen, 1833; *Linearperspectiven anvendt paa Malerkunsten* (tekst van Georg Frederik Ursin), Kopenhagen, 1841; Marianne Marcussen, 'Perspective, Science et sens. L'art, la loi et l'ordre', in *Hafnia* 9 (1983), pp. 66-88.  
 39 Erik Fischer, 'Eckersbergs harmoniske univers', in *Tegninger af C.W. Eckersberg. Den Kongelige Kobberstiksamling*, tent. cat., Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 1983, pp. 7-16 (Engelse vertaling: pp. 229-337).  
 40 'Die Dächer von Frederiksborg', in *Christen Købke. 1810-1848*, onder red. van Hans Edvard Nørsgaard-Nielsen en Kasper Monrad, tent. cat., Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 1996, p. 187-191, cat.nrs. 75, 76, 87, 88.  
 41 Hans Christian Ørsted, *Der Geist der Natur*, München, 1850, § 10, § 6.  
 42 Schelling, op.cit. (noot 17), pp. 62-63.  
 43 Werner Busch, 'Überlegungen zu Eckersberg und der Ölskizze', in: *Kunst-chronik* 69, nr. 9/10, 2016, pp. 490-498.