

Werner Busch

»... auf einen Blick, ohne den Kopf zu bewegen«. Bedingungen der Ölskizze

Selbst wenn es in der Forschung nicht einheitlich gehandhabt wird, so sollten wir uns doch an folgende Definition halten: Bei einer Ölskizze handelt es sich primär um die Wiedergabe einer Landschaft in kleinerem Format in Alla-prima-Malerei in zumeist ausgeprägt malerischem Modus. D. h., es gehen keine Vorstudien voraus, es findet sich keine Untermalung, es wird nicht mit Lasuren gemalt, sodass es selten zu Übermalungen kommt und so gut wie keine ausgleichende Glättung der Faktur stattfindet. Der Bildträger ist grundiertes Papier, Pappe, aber auch – seltener – Leinwand. Die Landschaft ist in den meisten Fällen vor der Natur gemalt, sie muss es aber nicht sein. Die Ölskizze, selbst wenn ihr Rang lange umstritten war und sie primär von Künstlern selbst geschätzt wurde, ist insofern ein autonomes Kunstwerk, als sie nicht ein ausgeführtes Kunstwerk vorbereitet. Davon ist sorgfältig die Ölstudie zu scheiden, die grundsätzlich vorbereitenden Charakter hat, ferner nicht auf die Landschaft beschränkt ist, Detail- oder Gesamtstudie sein kann, Einzelmotive studiert, die Gesamtkomposition entwirft, womöglich als Vorlage für den Auftraggeber dient, aber sie kann auch Farbstudie sein, die die Farbverteilung erprobt. Sie steht grundsätzlich im Werkzusammenhang, hat in diesem Kontext bestimmte Funktionen. Die französische Skizzenterminologie unterscheidet die Funktionstypen mit eigenen Begriffen: »croquis«, »es-

quisse«, »étude«, »pochade« oder »ébauche«. Die Differenzen sollen hier keine Rolle spielen, da wir uns nur mit der Landschaftsölskizze beschäftigen wollen, die nicht im Werkzusammenhang steht, nicht funktionsgebunden ist.

Wenn wir nach den Bedingungen der Ölskizze fragen, dann fragen wir jenseits der hier vorgeschlagenen Definition nach zweierlei: zum einen nach den materiellen Bedingungen, nach der Vorbereitung des Bildträgers, nach den Farben, nach den Gerätschaften, die vor allem das Arbeiten vor der Natur ermöglichen, und zum anderen nach der Art der Aufnahme. Wie wird aus dem Gesehenen ein Bild, wie geschieht die Aneignung und welche Probleme entstehen dabei? Um sich diesen Fragen nähern zu können, ist es hilfreich, zeitgenössische Quellen aus der Frühphase der Ölskizze zu untersuchen, und zwar genauer, als es bisher geschehen ist. Dabei wird man etwas über die Genese der Ölskizze erfahren, auch über ihren zu Beginn unsicheren Status. Die erste und gleich besonders wichtige Quelle stammt von Joachim von Sandrart. Sandrart hat 1675–1679 quasi als sein Lebensresümee die *Teutsche Academie* formuliert, in der bewussten Absicht, Vasaris italienischen *Viten* von 1550 bzw. 1568 und Carel van Manders holländischem *Schilder-Boeck* von 1604 ein deutsches Gegenstück zuzugesellen. Sandrart war 1675 nach vielen Stationen in Holland, England, Italien und in verschiedenen Städten

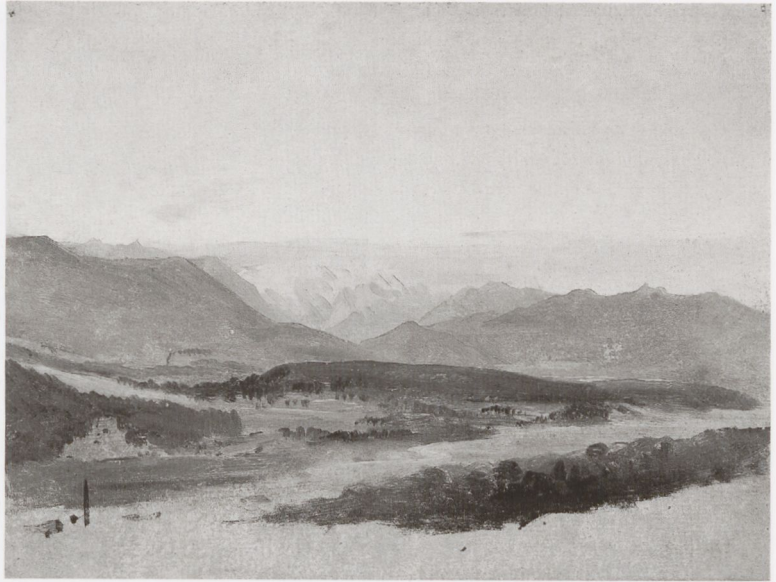
Süddeutschlands längst zu einem akademischen Klassizisten geworden.

Umso erstaunlicher ist es, was er über seine Freundschaft mit Claude Lorrain in der ersten Hälfte der 1630er Jahre zu berichten weiß. Ich zitiere zwei längere Passagen: »Die Landschaft-Mahler/ haben hierinn/ indem sie viel nach dem Leben gezeichnet/ sich wol-erfahren gemacht: maßen sie solcher Handriße sich nachmals überall bedienen können.« Gemeint sind hier Handzeichnungen als Ausgangspunkt und Vorlage für spätere im Atelier gefertigte offizielle klassische Landschaftsgemälde. »Ich selbst«, sagt Sandrart, »thäte solches/ etliche Jahre lang. Endlich aber/ als mein nächster Nachbar und Hausgenoß zu Rom/ der berühmte Claudius Gilli, sonst Lorraines genannt/ immer mit ins Feld wollte/ um nach dem Leben zu zeichnen/ aber hierzu von der Natur gar nicht begünstet war/ hingegen zum Nachmahlen eine sonderbare Fähigkeit hatte: als haben wir ursach genommen/ (an statt des Zeichnens oder Tuschens mit schwarzer Kreide und dem Pensel) in offnem Feld/ zu Tivoli, Frescada, Subiaca, und anderer Orten/ auch al S. Benedetto, die Berge/ Grotten/ Thäler und Einöden/ die abscheuliche Wasserfälle der Tyber/ den Tempel der Sibylla, und dergleichen/ mit Farben/ auf gegründet Papier und Tücher völlig nach dem Leben auszumahlen. Dieses ist/ meines dafürhaltens/ die beste Manier/ dem Verstande die Warheit eigentlich einzudrucken: weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht wird. In den Zeichnungen wird hingegen alzuweit zurück gegangen/ da die wahre Gestalt der Sachen nimmermehr also pur eigentlich heraus kommet«.¹

Soweit die erste Passage, die nicht immer leicht zu verstehen ist. Sie sei deshalb noch einmal paraphrasiert und kommentiert. Ursprünglich hat Sandrart, der Konvention folgend, in der Natur nur gezeichnet und nach diesen Zeich-

nungen im Atelier Gemälde entworfen, wobei, wie wir gleich aus der zweiten Passage erfahren werden, es sich bei den Zeichnungen weniger um Landschaftsprospekte gehandelt haben dürfte, als vielmehr um Landschaftsdetails, Versatzstücke für die frei komponierten Gemälde. Sein römischer Hausgenosse Claude Lorrain habe sich auch in diesem Verfahren versucht, sei aber kein begnadeter Zeichner gewesen. Das stimmt und stimmt auch wieder nicht. Claude hat es in der Tat nie gelernt, Figuren, Mensch oder Tier, zu zeichnen, die Ergebnisse sind wirklich krude. Doch was er wahrlich konnte, das waren Landschaftsausblicke mit der Feder zu umreißen und mit dem Pinsel zu lavieren und zwar in unterschiedlicher Braunintensität, auch dies ein klassisches Verfahren. In der Natur war auch kaum etwas anderes möglich. Tuschkästen mit wasserlöslichen gepressten Farben gab es noch nicht, so beschränkte man sich auf einen mehr oder weniger stark mit Wasser verdünnten Ton, üblich war ein Sepiabraun, das auch bei Clairobscurholzschnitten benutzt wurde. Nach Sandrart hat dies Claude nicht zufriedengestellt, und so habe er begonnen, »auf gegründet Papier und Tücher völlig nach dem Leben« zu malen. Das ist ein wichtiger Hinweis. »Gegründet Papier« ist grundiertes Papier. Das war insofern nötig, als der Ölgehalt der Ölfarbe auf ungrundiertem Papier Fettränder und durch den Saugeffekt des Papiers größere Fettflecken ergeben hätte. Wir können schon hier sagen, dass die Grundierung der Papiere, die mit Ölfarben bemalt werden sollten, in unterschiedlichen Farben angelegt werden konnte. John Constable wird dieses Verfahren Anfang des 19. Jahrhunderts zur Perfektion bringen.² Das macht insofern Sinn, als über die Grundierung der Ausdruckscharakter der Darstellung zu steuern war. Denn bei der Alla-prima-Malerei der Ölskizzen, besonders bei Verwendung relativ trockener Farben, deckt die

Abb. 1 Johann Georg Dillis, Das obere Loisachtal, um 1830/35, Öl auf Papier, 20,3 × 27 cm. München, Christoph Heilmann Stiftung, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Farbtafel 14)



Farbe den Grund nicht vollständig ab, er schimmert an vielen Stellen durch und moduliert so den Gesamtton der Landschaft. Einfach gesagt: Dramatische, gewittrige Wolkenhimmel fordern eine dunkle Grundierung, Sonnenscheinbilder eine helle.

Nun wurden die grundierten Papiere zumeist schon vor der Bemalung auf Pappe oder seltener auf Leinwand geklebt, um dem Maler bei der Benutzung in der Natur Halt zu geben. Sandrart hält das Malen in Öl vor der Natur für die beste Form, »dem Verstand die Wahrheit einzudrucken«. Nur so werde man dem Natureindruck gerecht. Doch Sandrart betrachtet dies nicht als ein rein optisches Problem, einen rein physiologischen Vorgang, vielmehr appelliert er an den Verstand. Nach klassischer Vorstellung ist der Verstand, der Geist, beim idealistischen Landschaftsbild im Atelier gefordert, dafür jedoch muss zuvor die Natur die Lehrmeisterin gewesen sein. Dass Sandrart in diese Richtung gedacht hat, macht der Nachsatz deutlich: »[...] weil gleichsam dadurch Leib und Seele zusammen gebracht wird«. Der

Leib steht für das Aufnahmeorgan des Künstlers, die Seele für die eigentliche künstlerische Gestaltung, die den Anteil des Geistes braucht, um ein vollgültiges Kunstwerk erzeugen zu können. Im folgenden Satz modifiziert Sandrart auf erstaunliche Weise die klassische Disegno-Theorie. In den Zeichnungen, so schreibt er, würde zu weit zurückgegangen. Ist für die Disegno-Theorie seit Vasari das zeichnerische Abstrakt, wie es sich im Umriss niederschlägt, gerade das Resultat eines geistigen, schöpferischen Vorgangs, so plädiert Sandrart hier für den unmittelbaren Weg von der Hand zum Bild. Nachahmung und Vorstellung sollen in eins gehen, der Umweg über die Zeichnung entfällt.

Sandrarts zweite Passage, die wir zitieren wollen, ist stärker praxisbezogen und enthüllt von Anfang an ein Zentralproblem aller Landschaftsölskizzen: »[...] aber gleichwie ich nur gesucht/ gute Felsen/ Stämme/ Bäume/ Wasserfälle/ Gebäuden und Ruinen, die groß und zu Ausführung der Historie mir tauglich waren/ also mahlte hingegen er [Claude Lorrain] nur in

kleinem Format, was von dem zweyten Grund am weitesten entlegen/ nach dem Horizont verlierend/ gegen den Himmel auf/ darinn er ein Meister ware; wir handelten viel Tauschweis miteinander/ seine kleinere gegen meine größern Landschaften [...].³ Sandrart also nimmt Gegenstände auf, wohl eher nahsichtig und ausschnittthaft gesehen, die er zur Ausstaffierung von Historien, die in der Landschaft spielen, nutzen kann. Claude dagegen malt in Öl das, was er in der Natur eher fernsichtig vom Mittelgrund an sehen kann, mit luftperspektivisch abnehmender Genauigkeit, überwölbt vom Himmel. Das heißt, er lässt den Vordergrund frei.

Durch die gesamte Geschichte der Ölskizze haben wir Beispiele mit nicht ausgeführtem Vordergrund (**Abb. 1**).⁴ Was heißt das? Zum einen legt der Künstler Rechenschaft darüber ab, was er auf einen Blick, ohne den Kopf zu wenden, als eine Gesamterscheinung wahrnehmen kann. Würde er den Vordergrund mit malen, so müsste er den Blick wenden und senken, und die Einheitlichkeit der Wahrnehmung wäre aufgehoben. Die An- und Einfügung des Vordergrundes wäre ein allein bildgestifteter Vereinigungsvorgang, die Raumanlage wäre künstlich. Über Jahrhunderte haben sich Landschaftskünstler eher klassischer Provenienz damit beholfen, dass sie – wofür es wenig objektive Begründungen gibt – Landschaft in drei Schichten angelegt haben, Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, wobei nicht selten Vorder- und Mittelgrund etwa durch eine Senkung des Geländes wie durch einen Absatz voneinander geschieden sind. Zumindest erfolgt die Trennung farblich, denn die vorherrschende Farbigekeit für den Vordergrund ist wiederum über Jahrhunderte brauntonig, für den Mittelgrund grüntonig und für den verschwimmenden Hintergrund, wie schon Leonardo ausdrücklich betont hat, blautonig.⁵ In den Vordergrund werden einzeln studierte Pflanzen und Felsbrocken

inseriert, der Mittelgrund ist bewachsenes Gelände, der Hintergrund liefert verblauende Berge und Himmel.

Wenn Claude den Vordergrund freilässt und so seiner Blickerfahrung gerecht wird und er derartige Ölskizzen mit Sandrart getauscht hat, dann fragt man sich, wo derartige Skizzen geblieben sind. Wir haben nicht eine Einzige, die diesen Zustand dokumentieren könnte. Ich habe schon vor Jahren einen Vorschlag zur Lösung dieses Problems gemacht.⁶ Sandrart und Claude haben in der ersten Hälfte der 30er Jahre zusammen vor der Natur gemalt. Betrachtet man Bilder von Claude, die diesem Zeitraum zuzurechnen sind, so kann man Folgendes feststellen: Die meisten sind relativ klein und wirken auch insofern besonders naturnah, als sie identifizierbare Gebäude im Umfeld von Rom wiedergeben. Sie haben einen wundervoll silbrigen Grauschleier, der sich in späteren Bildern verliert. Kurz: sie haben noch eine topografische Bindung, sind noch nicht die großen idealistischen Maschinen, in denen, beliebig versetzbar, römische Altertümer auftauchen und in denen Hirten entweder ihr Vieh hinausführen in klarem Morgenlicht oder aber das Vieh gegen Abend heimtreiben im weichen Licht der untergehenden Sonne. Am Morgen trottet das Vieh von links nach rechts, am Abend in entgegengesetzter Richtung wieder heim.⁷ Bei aller Variation, die Bilder sind zu erkennbaren Typen geworden. Aber was ist mit den frühen Bildern passiert? Vielleicht ist der Vorgang so vorzustellen: Claude malt eine Ölskizze in der Natur, ohne Vordergrund und mit einheitlichem, auch tonal einheitlichem Mittel- und Hintergrund. Zusammen mit dem Himmel wird so der Ton für das ganze Bild gesetzt. Mit einer solchen Skizze geht der Künstler ins Atelier, komponiert einen passenden, eben auch zum Ton passenden Vordergrund mit Staffage hinzu und gleicht durch leichte Glättungen



Abb. 2 Claude-Joseph Vernet, Blick auf Tivoli, um 1745, Öl auf Leinwand, 35,6 x 46,4 cm. Paris, Musée du Louvre

der Peinture zwischen den Schichten aus: Aus der Ölskizze ist ein den Anforderungen klassischer Landschaftskunst entsprechendes Werk geworden. Die Ölskizzen dürften also unter den frühen Ölbildern sitzen. Der besondere Erfolg der Claudeschen Bilder sollte sich dadurch erklären lassen, dass trotz dieser nachträglichen Ausgleichsarbeit noch deutlich mehr Naturwahrheit in diesen Bildern steckt als in reinen Atelierprodukten, wie er sie später malen sollte.

Der Künstler, der sich in seiner Theorie und vor allem auch in seiner Praxis ganz direkt und ausdrücklich auf Claude Lorrains Ölskizzenpraxis vor der Natur bezieht, ist Claude-Joseph Vernet (Abb. 2).⁸ Aus zwei Gründen ist er für die gesamte Ölskizzen tradition von zentraler Bedeutung. Zum einen hat er einen Landschaftsbrief

hinterlassen, der eine Reihe von Charakteristika der Ölskizze benennt, die uns deutlich machen können, wie der Ölskizzenmaler vor der Natur verfährt. Diese Verfahrensweisen machen wir uns nur selten klar. Zum anderen aber und noch wichtiger und in einem Satz auf den Begriff gebracht: Claude-Joseph Vernet ist der Begründer der französischen, bis zu Corot reichenden Skizzen tradition, und er hat dieselbe Funktion auch für die Engländer gehabt, bis zu Constable und Turner. Vernet war von 1734 bis 1751 in Rom, und die Genealogien, die er begründet hat, kann man präzise benennen.

1745 heiratete er eine Irin, deren Vater in Diensten des Papstes stand. Über seinen Schwiegervater bekam Vernet eine Flut von Aufträgen zumeist englischer Adliger, die sich auf der



Abb. 3 Alexander Cozens, Am Ende des Tages, um 1772, Öl auf Papier, 24,3 × 31,1 cm. New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (Farbtafel 15)

Grand Tour befanden. Das zog englische Künstler an, die bis dato nicht zu den Italienreisenden gehört hatten. Der Erste, der bei Vernet auftauchte, war Alexander Cozens.⁹ Sein Vater war Schiffsbaumeister Peters des Großen in St. Petersburg, er konnte seinem Sohn die Italienreise ermöglichen. Vernet machte ihn sofort mit der Claudeschen Ölskizzenpraxis vertraut, sie scheinen gemeinsam im freien Feld in Öl gemalt zu haben, zumindest aber haben sie vor der Natur lavierte Federzeichnungen gefertigt. Cozens' Sepiatonzeichnungen sind so sehr dem Typus der entsprechenden Claude Lorrainschen verpflichtet, dass man angenommen hat, er müsse dessen Federzeichnungen mit der gänzlich freien Pinsellavierung gesehen haben. Da aber auch Vernet diesem Typus weitestgehend folgt, so reicht es aus, von seiner Vermittlung an Cozens auszugehen, der von 1746 bis 1749 in Italien und im Umkreis von Vernet verblieb. Ölskizzen von ihm sind von den 50ern bis in die 70er Jahre überliefert (Abb. 3). Zehn Jahre lang war er Zeichenmeister in Christ Hospital, danach in Eton, und

hier hatte er großen Einfluss auf englische adlige Amateure, zumal er kleine ungewöhnliche Traktate zur Landschaftskunst veröffentlichte. Man kann in ihm und in seinem Sohn John Robert die Begründer der englischen Aquarelltradition sehen, was in den 90er Jahren zur Gründung der *Watercolour Society* führte.

Der zweite Engländer, der Vernet in Rom aufsuchte, war Richard Wilson, der 1750/51 seine Nähe suchte und durch ihn zum Landschaftsmaler wurde.¹⁰ Auch er wurde von Vernet mit der Claude Lorrainschen Tradition vertraut gemacht. Nach sechs Jahren in Italien produzierte Wilson auch in England weiterhin italienische Landschaften als Varianten seiner italienischen Ölbilder oder nach Zeichnungen seiner reichhaltigen Skizzenbücher mit einschlägigen italienischen Motiven – dem Nemisee, dem Averterner See, mit Ariccia oder Tivoli (Abb. 4). Und auch seine nun entstehenden englischen Landschaften bekamen einen italienischen Ton. Auch Wilson stammte aus einer wohlhabenden Gentry-Familie aus Wales, was ihn beweglich machte.

Aus demselben gehobeneren Milieu, in diesem Falle der irischen Gentry, stammte sein Schüler Thomas Jones, der zweifellos der bedeutendste und vor allem radikalste Ölskizzenmaler Englands im 18. Jahrhundert gewesen ist.¹¹ Jones trat 1763 ins Atelier von Wilson ein, war erst irritiert von dessen lockerer skizzenhafter Malweise, sah in seinen offiziellen Bildern »coarse unfinished Sketches«¹², eignete sich deren Modus jedoch schnell an und wurde von seinem Lehrer veranlasst, nach Italien zu gehen, wo er von 1776 bis 1783 verblieb. Durch den Tod seines Vaters fiel ihm ein reiches Erbe zu, das ihn unabhängig vom Bilderverkauf machte, und so malte er nur noch zu seinem Vergnügen. Als 1787 sein älterer Bruder starb, fiel ihm das gesamte Erbe der

Familie zu, mit reichem Landbesitz und einem hohen jährlichen Einkommen. Wir erwähnen dies hier nur, um deutlich zu machen, dass Jones sich seine malerische Radikalität schlicht leisten konnte – wie vor ihm auch schon Cozens und Wilson. Jones' Ölskizzen, wie in der Folge exemplarisch analysiert werden soll, dienten allein dem Festhalten seiner italienischen, besonders neapolitanischen Seherfahrten für die fernere Erinnerung. Sie blieben gänzlich privat und sind so auch erst in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts aus Familienbesitz stammend an das Licht der Öffentlichkeit gekommen.

Wir weisen hier nur noch darauf hin, dass John Constables größter Förderer Sir George Beaumont als Amateurkünstler Schüler von Alex-



Abb. 4 Richard Wilson, Tivoli. Die Cascatelli Grandi und die Villa des Maecenas, 1752, Öl auf Leinwand, 49,5 × 64 cm. Dublin, National Gallery of Ireland

ander Cozens in Eton war, dass Beaumont Constable mit Cozens' Landschaftsexperimenten und -entwürfen vertraut gemacht hat und dass Constable auf dem Landsitz von Sir George dessen kleine Claude-Lorrain-Bilder in Öl kopiert hat.¹³ Wir erwähnen schließlich, ganz verkürzend, dass William Turner bewusst an die Tradition von Richard Wilson einerseits und an die Aquarelltradition von John Robert Cozens andererseits angeknüpft hat.¹⁴ So lässt sich die Traditionskette mehr oder weniger ungebrochen bis auf Claude Lorrain zurückführen mit dem entscheidenden Vermittler Claude-Joseph Vernet.

Mit der französischen Tradition verhält es sich nicht anders. Wir kürzen das hier ab und beginnen mit dem wichtigsten französischen Ölskizzenmaler des 18. Jahrhunderts, mit Pierre-Henri Valenciennes, der wie Alexander Cozens in Theorie und Praxis auf Vernet rekurriert. Die Forschung ist sich nicht ganz sicher, ob er schon vor der Begegnung mit Vernet systematisch Ölskizzen gemalt hat. Am wahrscheinlichsten ist der Ablauf wie folgt: Nach einem ersten Italienaufenthalt von 1769 bis 1771, der noch ohne einschneidende Konsequenzen blieb, folgte ein zweiter langer Romaufenthalt von 1771 bis 1786, der für einen kürzeren Parisbesuch unterbrochen wurde, und zwar von 1781 bis Anfang 1782. Danach kehrte er wieder nach Italien zurück, um ab 1786 endgültig in Paris zu bleiben.¹⁵ Im Jahre 1799/1800, dem Jahr VIII nach dem Revolutionskalender, publizierte Valenciennes seine riesige Abhandlung *Elémens de Perspective Pratique* [...], ein 642 Seiten umfassendes Opus, das im Grunde genommen aus zwei getrennten Teilen besteht: dem eigentlichen Perspektivtraktat von gut 400 Seiten, und dem darauf folgenden Teil, wie der Untertitel des Gesamttraktates sagt, *De Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*, also einer gut 200-seitigen Abhandlung zur Landschaft.

Sowohl im ersten Teil, was häufig übersehen wird, wie auch im zweiten Teil rekurriert Valenciennes auf Gespräche mit Vernet.¹⁶ Diese haben eindeutig 1781/82 in Paris stattgefunden und danach, besonders in den Jahren 1782 bis 1784, hat Valenciennes den Hauptteil seiner Ölskizzen in Rom und Umgebung gemalt (**Abb. 5**). Vieles spricht dafür, dass er vor 1781 primär Baum- und Felsstudien getrieben hat, denn Valenciennes war seiner Überzeugung nach ein klassischer Landschaftsmaler, dem die Ölstudien allein Studienmaterial waren und blieben. Nicht umsonst wurde Valenciennes 1812 Professor für Perspektive an der »Ecole impériale des Beaux-Arts«, wie sie damals hieß, zudem war er zentral an der Planung des »Prix de Rome« für Landschaftsmalerei beteiligt, der 1817 zum ersten Mal vergeben wurde mit Valenciennes' Schüler Achille Etna Michallon als erstem Preisträger.¹⁷

Im Curriculum des Prix waren die Italienstipendiaten verpflichtet, zwei Ölstudien vorzulegen, bevor sie ihr klassisches Landschaftsbild in Angriff nehmen konnten: eine Baumstudie, die so etwas wie das Pendant zur Aktstudie im Rahmen des Rompreises für Historie darstellt, und eine skizzenhaft gemalte Kompositionsstudie als Vorbereitung des offiziellen Landschaftsbildes. Man kann also sagen, dass wir ab 1817 eine Flut von französischen Landschaftsölstudien haben, wenn auch im Dienste des Curriculums. Doch es war abzusehen, dass sich daraus die autonome Ölskizze entwickeln würde, denn schon bei Valenciennes selbst dienten die Ölskizzen dem Einüben in das direkte Naturstudium, unabhängig von einer das offizielle Ölbild vorbereitenden Funktion. Es ging um unmittelbare Naturaneignung auf der einen Seite und das Erlernen eines zügigen Malmodus' auf der anderen. Es ist unklar, in welchem Maße Valenciennes' Ölskizzen unmittelbar vor der Natur entstanden sind, denn einerseits haben wir für einige Ölskizzen Vor-

Abb. 5 Pierre-Henri de Valenciennes, Wolkenstudie auf dem Quirinalshügel in Rom, 1782–1784, Öl auf Papier, aufgelegt auf Pappe, 25,6 × 38,1 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 2987 (Farbtafel 2)



zeichnungen, in denen handschriftlich Farbangaben eingetragen sind – das Verfahren empfiehlt Valenciennes bei schnell sich verändernden Witterungsbedingungen – und andererseits existiert eine ganze Reihe von Wiederholungen von Ölskizzen – auch das hat Valenciennes propagiert: Möglichst solle man eine bereits vor der Natur gefertigte Ölskizze aus der Erinnerung wiederholen. Zugleich gab er seine Ölskizzen seinen Schülern, die sie kopieren sollten, um sich in den freien Malmodus einzüben.¹⁸

Seine genauen Anweisungen seien später referiert. Vorerst gilt es, Vernets Landschaftsbrief zu analysieren, über den er offenbar jahrzehntelang nachgedacht hat.¹⁹ Er ist das Resultat seiner italienischen Erfahrungen. Eine erste Fassung scheint er in den 1760er Jahren formuliert zu haben. Sie scheint er seinem engen Freund Diderot gegeben zu haben, der ihn in den Salonbesprechungen von 1763, 1765 und 1767 für seine im Salon eingereichten Landschaften über den grünen Klee gelobt hat, wohl keinen anderen Künstler feiert er so wie ihn.²⁰ Diderot betreibt in seinen Salonbesprechungen ein literarisches Spiel mit Vernets Landschaften, indem er, berückt von der besonderen Naturtreue besonders

im Atmosphärischen, imaginiert, er betrete reale Landschaften und ergehe sich in ihnen. Für den Leser ist lange unklar, dass Diderot von den Bildern Vernets spricht. Natürlich beruft er dabei den uralten Topos von der vermeintlichen Lebendigkeit des Bildes, die uns in die Wirklichkeit zu versetzen scheint.

Aus zweierlei Gründen hat die Forschung sich Gedanken darüber gemacht, ob Diderot Einfluss auf die Gedankenbildung Vernets genommen hat. Zum einen ist überliefert, wenn auch wohl nur in anekdotischer Form, dass Diderot den Vernetschen Text sprachlich für so unzureichend gehalten habe, dass er ihm vorgeschlagen habe, ihn in wirkliches Französisch zu bringen. In seinem Ärger über diese Bemerkung habe der Maler sein Elaborat ins Feuer geworfen. Ob Diderot den Text überarbeitet hat oder nicht, bleibt ungeklärt. Zum anderen achtet man nur auf die theoretische Fassung des besonderen Naturzugriffs, wie sie sich auch in Diderots *Essai sur la Peinture* von 1765 findet, dessen ersten Teil Goethe übersetzt hat.²¹ Dabei übersieht man, dass Vernet, der weder ein Intellektueller noch theoretisch versiert war, in all seinen Bemerkungen von der Praxis ausgeht. Mag er nun eine erste Fassung in

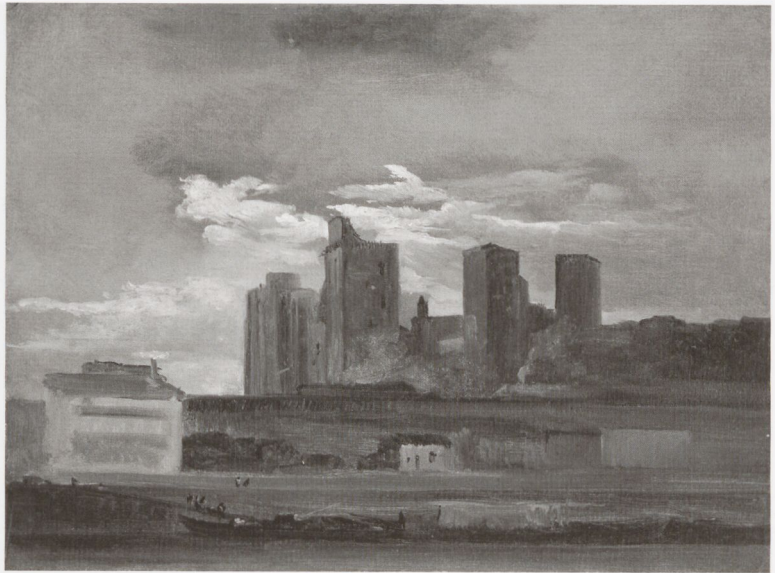
den 60er Jahren formuliert haben oder nicht, die endgültige Abfassung, die undatiert ist und erst nach seinem Tode 1817 publiziert wurde, dürfte so etwas wie sein Lebensresümee darstellen und das wiedergeben, was er über Jahrzehnte seinen Schülern ans Herz gelegt hatte. Da Valenciennes in seinem Traktat von 1799/1800 immer nur von den Gesprächen mit Vernet berichtet, dürfte 1781/82, als er Vernet besuchte, der Vernetsche Text jedenfalls nicht vorgelegen haben und auch um 1800 ist er ihm unbekannt geblieben.

Der Vernetsche Text ist nicht lang und sprachlich in der Tat ein wenig unbeholfen, aber dafür gibt er klare Empfehlungen. Sie seien kurz stichwortartig zusammengefasst. Vernet beginnt mit der Position, die der Maler vor der Landschaft einzunehmen hat. Zwei Voraussetzungen sind für ihn unabdingbar: Die wiederzugebende Landschaft muss mit einem Blick, ohne den Kopf zu bewegen oder zu wenden, umfasst werden können. Das ist nur möglich, wenn zum nächsten darzustellenden Gegenstand eine zweieinhalbfache Entfernung, entsprechend zu seiner Größe, genauer zu seiner Breitenerstreckung, eingenommen wird. Valenciennes wird später eine dreifache Entfernung fordern, um den ihm nächsten Gegenstand in perspektivisch adäquater Form wiedergeben zu können. Würde man den Kopf wenden, so schreibt Vernet, dann hätte man ein anderes Bild. So ungeschickt das ausgedrückt sein mag, es ist klug bemerkt insofern, als es bei der Ölskizze in der Tat um die Bildhaftigkeit des Wahrgenommenen geht, um ein Erscheinungsphänomen. Da Vernet gleich darauf mit Nachdruck betont, man solle nur nicht denken, man könne die Natur verbessern – was die klassische Kunsttheorie über Jahrhunderte gefordert hatte –, sondern man sei verpflichtet, der Natur in allen Details gerecht zu werden, würde schon die Blickwendung zu einer Verfälschung führen, da dann zwei unterschiedliche

Perspektivsichten künstlerisch, wir können auch sagen, künstlich und in Abweichung vom ersten Erscheinungsbild montiert werden müssten.

Um aber, argumentiert Vernet, dem Naturdetail wie den Erscheinungsphänomenen in Gänze zugleich gerecht werden zu können, müssen die Farbtöne stimmen. Auf den ersten Blick könne man denken, eine Wiese sei halt grün und gleichartige Bäume hätten dieselbe Färbung. Bei genauer Betrachtung allerdings würde deutlich werden, dass es unterschiedliche Farbnuancen gebe, die ihrer Erscheinung gemäß darzustellen seien. Um diese Seherfahrung machen und im Bilde realisieren zu können, empfiehlt er ein Augenexperiment. Man solle mit dem Auge zügig über die Dinge hinwegstreichen, dann würde man differente Farberfahrungen realisieren. Besonders gelte dies natürlich für die tendenzielle Farbabnahme von vorne nach hinten. Nun kann man natürlich sagen, diese Feststellung sei ein alter Hut, es ginge um die schon von Leonardo in ihrer Wichtigkeit betonte Luftperspektive. So richtig das ist, Vernet geht doch einen gehörigen Schritt weiter. Denn er fordert nicht nur generell die Abschwächung der Farben von vorne nach hinten, sondern wirklich die Befolgung der Naturerscheinung im jeweiligen Erfahrungsmoment. Die Tageszeit, zu der man die Landschaft aufgenommen habe, müsse überall spürbar sein, und entsprechend kann er folgenden verblüffenden Satz formulieren: »Die Gegenstände, deren Farbe in der Natur fade erscheint, werden im Gemälde, wenn sie gut imitiert sind, nicht fade sein.«²² Dahinter steht die Vorstellung, dass, wenn nur die Farbnuancen in ihrer Naturerscheinung adäquat wiedergegeben sind, in uns, den Betrachtern, ein Bild eigener Erfahrung vor der Natur aufgerufen wird. Wir erfahren so die Wahrheit des Naturbildes, und ebendies befriedigt uns besonders, denn die Erfahrung ist unmittelbar, nicht vermittelt über eine Geschichte, einen Text oder erlerntes Wissen.

Abb. 6 Camille Corot, Papstpalast in Avignon, um 1836, Öl auf Papier, aufgelegt auf Pappe, 25,2 x 34,2 cm. Privatbesitz (Farbtafel 16)



Die Rolle des direkt angesprochenen Sentiments wird dann, in den Fußstapfen Vernets, Valenciennes besonders stark machen, wie wir gleich sehen werden. Wie sehr Vernet von der Praxis her denkt, wird auch noch durch eine andere Farbbeobachtung deutlich. Er schreibt: »Es ist selten, daß man reines Weiß für die Gegenstände verwenden kann, die von der Sonne beschienen sind. Vor allem wenn man die Lichtquelle im Bild annimmt, muß alles diesem Licht sich unterordnen, anders wird sich keine Harmonie ergeben. Allein in dem Fall, in dem man das Licht außerhalb des Bildes annimmt, kann man reines Weiß verwenden, weil dann dieses Weiß nicht als Vergleichsgegenstand dient [...]«. ²³ Diese beiden Bemerkungen, diejenige zur faden Farbe in der Natur, die im Bild ihre Fadheit verliert, und diejenige zum reinen Weiß im Bilde sind beide, so sehr sie von Naturbeobachtungen ausgehen, letztlich von der Funktion im Bilde her gedacht, das heißt, sie folgen Bild- und nicht Naturerfordernissen.

Dass derartige Beobachtungen direkte Konsequenzen für Ölskizzenmaler gehabt haben, sei,

zeitlich vorgreifend, an einem Beispiel von Corot anschaulich gemacht. Das ist auch deswegen besonders naheliegend, weil Corot sich bruchlos in die von Vernet ihren Ausgang nehmende Genealogie einreihet. Denn Valenciennes' Schüler Michallon und Jean-Victor Bertin sind die Lehrer Corots gewesen. Man könnte das noch feiner auffächern, doch für unsere Belange mag es genügen. Wenn schon Corots Lektüre von Valenciennes' Traktat und auch von dem Traktat eines weiteren Valenciennes-Schülers, Jean-Baptiste Deperthes' *Théorie du paysage* von 1818 als selbstverständlich anzunehmen ist, ²⁴ so kann das zu untersuchende Beispiel die Annahme der Lektüre von Vernets Landschaftsbrief in der Publikation von 1817 geradezu unhintergebar machen. Auf der Auktion Nr. 237 vom 3. Juni 2015 bei Grisebach in Berlin fand sich eine ungewöhnliche Ölskizze von Corot, die von dem großen Kenner des Künstlers Martin Dieterle als eindeutig authentisch klassifiziert wurde (Abb. 6). ²⁵ Corots Werk stellt den Papstpalast von Avignon dar. Die Ölskizze hat ein Format von 28 x 34 cm, mithin ein geläufiges Ölskizzenformat. Sie ist



Abb. 7 Camille Corot, Maler bei der Arbeit im Wald von Fontainebleau, 1822–1825, Öl auf Papier, aufgelegt auf Leinwand, 29 × 41 cm. Privatsammlung

auf grundiertem Papier angelegt, das auf Pappe geklebt wurde, wie es üblich war, und dürfte in die 1830er Jahre zu datieren sein. Wie Corot in einer Ölskizze in den 20er Jahren festhält, zogen die Franzosen mit einem flachen, etwas größeren Holzkasten in die Natur, dessen Deckel sich aufklappen und feststellen ließ, an der Schräge konnte die Ölskizze befestigt werden, den Kasten, der die Farbpigmente und die Pinsel enthielt, nahm der Künstler auf den Schoß und setzte sich dabei auf einen kleinen Klappstuhl (Abb. 7). Die Engländer dagegen hatten einen kleineren, eher kubischen Kasten, an dessen Deckel ebenfalls das grundierte, auf Pappe geklebte Papier zu befestigen war, im Kasten standen in Fächern kleine Flaschen mit den Pigmenten. Entsprechende Kästen sind für Constable und Turner überliefert, sie waren sinnvoll, wenn man beim Malen

auf dem Boden saß. Wurde ein Klappstuhl benutzt, dann gebrauchten auch die Engländer flache Kästen, wie die erhaltene »Sketching Box« von Constable belegt (Abb. 8).

Der mittelalterliche Papstpalast von Avignon stellt einen gewaltigen festungsartigen Klotz dar, an den mehrfach angebaut wurde und der nach langer Verfallszeit erst als Gefängnis und zu Corots Zeiten als Kaserne diente. Er thront über der Stadt, Corot hat ihn von der diesseitigen Flussseite der Rhone dargestellt, das sichert ihm den bei diesem Riesenkomplex nach Vernet und Valenciennes nötigen Abstand bei der Aufnahme. Das Problem mit dem Vordergrund, der nicht mit einem feststehenden Blick erfasst werden kann, sondern von der Ansicht in die Aufsicht wechseln müsste, wird von vielen Ölskizzenmalern spätestens seit Valenciennes dadurch gelöst,

dass relativ unartikulierte, breite bildparallele Streifen den Vordergrund zwar strukturieren, doch optisch nicht als Barriere fungieren. Der Blick geht, ohne hängen zu bleiben, problemlos darüber hinweg, hat keine das Auge bindende Perspektivverfahren. Auf Corots Bild werden auch die am jenseitigen Ufer befindlichen Häuser frontal gesehen, sodass kein Gebäudeteil fluchtet. Nun ist der Papstpalast im Gegenlicht gesehen, die Sonne scheint links vom Palast bereits untergegangen, das gibt dem Hauptgegenstand des Bildes eine schmutzige, Details aufzehrende Brauntönigkeit – Vernet hatte von fader Farbe gesprochen. Da die Sonne als Lichtquelle nicht im Bilde erscheint, erlaubt sich Corot, in den Wolken klares Weiß einzusetzen, in Passagen minimal rötlich gefärbt vom Widerschein der untergehenden Sonne. Da dieses Weiß zudem deckend ist, im Gegensatz zu den meisten übrigen Farben, die passagenweise die ockerfarbene Grundierung des Papiers durchscheinen lassen, wächst dem Weiß die stärkste Leuchtkraft zu. Sie übertönt an zentraler Stelle die vorherrschende Graubraun-, Grün- und Blautönigkeit. Wäre dieser Ton allein vorherrschend, so würde das Bild stumpf erscheinen, allein der weiße Akzent verlebendigt es.

Nun rechnen sowohl Vernet wie auch Valenciennes für die entfernteren, mit fester Blickstellung gesehenen Gegenstände durchaus noch mit richtiger perspektivischer Entfaltung, die den Raum erschließen soll.²⁶ Das ist bei Corot nicht mehr wirklich der Fall, trotz der Seitenansichten der Palasttürme, denn der Flächenbezug alles Dargestellten dominiert. Vernet und stärker noch Valenciennes haben darauf hingewiesen, dass der Maler sich vor der Landschaft so zu platzieren habe, dass der Natureindruck für sich bereits überzeugend ist. Valenciennes imaginiert sogar eine Art Fenster oder Bilderrahmen, in dem die Gegenstände ausgewogen erscheinen

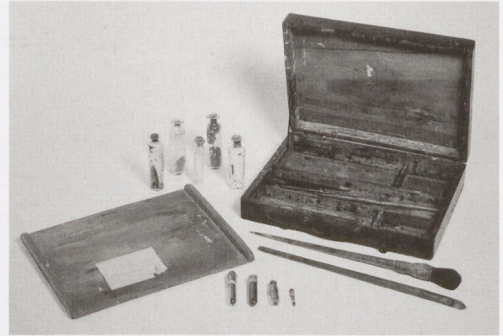


Abb. 8 Sketching Box von John Constable, Holz.
Richard Constable Collection

sollen. Nicht bestimmte vorgewusste Kompositionsschemata sollen zur Anwendung kommen, sondern die Natur selbst soll die Komposition vorgeben. Deswegen spricht Valenciennes von einer »perspective sentimentale«,²⁷ was ein wenig paradox klingt, aber doch nichts anderes meint, als dass der Künstler die Naturerscheinung als in sich stimmig erfährt: ohne die Erfahrung der Sinnlichkeit der Natur kein Landschaftskunstwerk. Das ist einigermassen radikal, es gilt aber darauf hinzuweisen, dass dies nur für die unmittelbare Naturaneignung durch die Ölskizze gilt, nicht für das offizielle Landschaftsbild, weder bei Vernet noch bei Valenciennes. Letzterer geht über Vernet noch insofern hinaus, als er, was immer wieder zitiert worden ist, fordert, dass der Maler dem beständigen Witterungswechsel im Laufe des Tages zu folgen habe, indem er nicht mehr als allenfalls zwei Stunden auf seine Ölskizze verwendet, ja, bei dramatischen Wetterveränderungen nicht mehr als eine halbe Stunde. Wenn er dem Wechsel gar nicht mehr folgen könne, solle er eine flüchtige Zeichnung anfertigen mit hineingeschriebenen Farbangaben. Dann wird die Ölskizze zu einem nachträglichen Atelierprodukt und der flüchtige Malmodus zu einem eher vorgeblichen Äquivalent für die flüchtige Naturerscheinung.²⁸



Abb. 9 Caspar David Friedrich, Morgennebel im Gebirge, 1808, Öl auf Leinwand, 71 × 104 cm. Rudolstadt, Museum Schloss Heidecksburg

Malmodus und Farbharmonie fungieren als Resultat der Erfahrung der Naturerscheinung. Valenciennes spezifiziert im ausführlichen Landschaftsteil seines Traktates bestimmte Naturphänomene und macht sich Gedanken über ihre Darstellbarkeit. Eine besondere Rolle spielt dabei die Erscheinung des Nebels. Vor allem zwei außergewöhnliche Phänomene bedenkt er dabei: zum einen aufsteigenden Nebel in einer gebirgigen Landschaft.²⁹ Einerseits versucht er, dieses Phänomen physikalisch zu erklären. Die Dünste der feuchten Erde steigen durch Sonneneinwirkung auf, kühlen sich in der Atmosphäre wieder ab und bilden Wolken. Auf einer Bergspitze jedoch kann die Sonne bereits gänzlich durchgebrochen sein, sodass der Gipfel in der Luft zu schweben scheint. Valenciennes ist nicht sicher, ob ein derartiges Phänomen bildwürdig ist, selbst wenn es natürlich ist. Caspar David

Friedrich jedoch hat es ausdrücklich aufgegriffen. Ihm stand, was lange nicht realisiert wurde, die deutsche Übersetzung von Valenciennes' Riesen-traktat zur Verfügung, erschienen 1803, übersetzt und zusätzlich kommentiert von Johann Heinrich Meynier, bezeichnenderweise herausgegeben in zwei Bänden, also mit getrennten Perspektiv- und Landschaftsteilen. Friedrich bringt das beschriebene Phänomen in seinem 1808 zu datierenden *Morgennebel im Gebirge* (Abb. 9) in Rudolstadt zur Anwendung, nicht ohne allerdings auf den Gipfel ein winziges Kreuz zu setzen, um dem Gegenstand auf diese Weise einen Transzendenzverweis einzuschreiben³⁰ – was dem Charakter autonomer Naturerscheinung in der Ölskizze durchaus widerspricht.

Das zweite von Valenciennes beschriebene Phänomen betrifft eine Nebelbank auf dem Wasser, wobei sich schwach durch den Nebel

Abb. 10 Pierre-Henri de Valenciennes, Rocca di Papa im Nebel, 1782–1784, Öl auf Papier, aufgelegt auf Pappe, 15,1 x 28,5 cm. Paris, Musée du Louvre



Abb. 11 Pierre-Henri de Valenciennes, Rocca di Papa unter Wolken, 1782–1784, Öl auf Papier, aufgelegt auf Pappe, 14,4 x 29,7 cm. Paris, Musée du Louvre



hindurch ein Schiff abzeichnet.³¹ Valenciennes reflektiert einerseits die Einwirkung des Nebels auf die Farben des halb verhüllten Gegenstandes, die durch wasserhaltige Dämpfe ungewöhnliche Lichtbrechungen hervorbringen können, und weist andererseits darauf hin, dass durch den Nebel hindurch gesehene Gegenstände größer und näher erscheinen, da ihnen auf dem Wasser ein Vergleichsmaßstab fehlt. Und wieder hat Caspar David Friedrich ein derartiges Phänomen gleich mehrfach für seine Zwecke genutzt und der irritierenden Erscheinung eine Dimension von Offenbarung zugeschrieben – ein Schiff wird kommen.

Bekanntlich verzichtet auch Valenciennes selbst in seinen Ölskizzen nicht auf die Wiedergabe des Nebelphänomens. Bezeichnender-

weise tut er dies in einem Gegensatzpaar, um zu demonstrieren, dass bei ziehendem Nebel der Gegenstand in Sekundenschnelle seine Erscheinungsform verändern kann, und zwar so stark, dass er nicht mehr als ein und derselbe Gegenstand zu identifizieren ist. Das Gegensatzpaar mit der Darstellung des Rocca di Papa (**Abb. 10 und 11**) gehört zu den am häufigsten abgebildeten Ölskizzen Valenciennes', dabei vergisst man leicht, dass Valenciennes diesen Berg in einer Reihe weiterer Ölskizzen in verschiedenem Licht dargestellt hat, um ihn immer wieder anders erscheinen zu lassen.³² So ist ein zentrales Thema aller Ölskizzen die Demonstration der Relativität jeglicher Erscheinung. Damit entbehrt diese Kunst, was von aller klassischen Kunst gefordert wird, nämlich eines scheinbar objektiven Abso-

lutheitsanspruches, und verbleibt ausdrücklich subjektiv, da an die individuelle momentane Erfahrung gebunden.

Eine letzte Bestimmung der Ölskizze fehlt noch und sie ist nicht der Traktatliteratur zu entnehmen. So sehr Vernet und Valenciennes den unmittelbaren Naturzugriff propagieren und darin – zu Recht – das grundsätzlich Neue der Ölskizze sehen, die Ölskizze verbleibt bei ihnen dennoch in dienender Funktion, dient dem Studium der Landschaftsmalerei, sie ist für sie noch nicht vollgültiges Kunstwerk. Um diesen Status zu erlangen, ohne die Dimension der Darstellung momentaner Erscheinung und damit individueller Erfahrung zu opfern, bedarf es der Einschreibung einer abstrakten bildgestifteten ästhetischen Ordnung. Das ist bei Corot der Fall, aber auch schon bei Thomas Jones, bei ihm, wie zu vermuten ist, möglich aufgrund seiner gänzlichen ökonomischen Unabhängigkeit. Er konnte sich die Aufwertung der Ölskizze zum vollgültigen Kunstwerk schlicht leisten, ihre Subjektivität ästhetisch transzendieren. Corots *Papstpalast* (Abb. 6) beantwortet die waagerechten Vordergrundstreifen und die ebenso auf die Bildfläche bezogene Querlagerung aller Gegenstände durch abstrakte, subkutan zur Wirkung kommende Senkrechte. Die rechte Kante des hellen Gebäudes links geht überein mit der Spitze der linken Frachtschute auf der Rhone und zugleich mit dem linken Rand der weißen Wolke. Wichtiger noch: Die rechte senkrechte Kante des Hauptturmes des Palastes, des sogenannten Papstturms, wird fortgeführt in der linken Kante des weißlichen Schuppens am Fuß der Böschung und dann noch vom linken Rand des Bootszeltes im Vordergrund, und zugleich markiert diese imaginäre Linie die Mittelsenkrechte des Bildes. Im Himmel wird dies durch die schwarze Wolke am oberen Bildrand insofern aufgegriffen, als sie symmetrisch um die Mittelachse geordnet

ist. Man könnte diese Art der Betrachtung bis in letzte Details fortsetzen. Entscheidend ist, dass die Darstellung so auf abstrakte ästhetische Weise auf dem Geviert des Bildes, also bezogen auf seine Flächenerstreckung, verankert ist.

Ein letzter kurzer Blick auf eine der winzigen Ölskizzen von Thomas Jones, ich habe das anderenorts für eine ganze Reihe seiner neapolitanischen Skizzen ausführlicher getan.³³ 1782, also genau zu dem Zeitpunkt, als Valenciennes mit dem Hauptteil seiner Ölskizzen beginnt, hat Jones eine ganze Reihe von Ölskizzen gemalt, die Ausblicke aus seinen Wohnungen in Neapel festhalten und so seiner Selbstvergewisserung zu einem bestimmten Zeitpunkt dienen sowie späterer Erinnerung aufhelfen sollen. Dazu gehört die in den letzten Jahren geradezu berühmt gewordene und von der Londoner National Gallery aus Privatbesitz erworbene Darstellung *A Wall in Naples* (Abb. 12), die ein Format von 11,2 × 15,8 cm aufweist und dennoch in gewissem Sinne monumental ist.³⁴ Dies ist ein abstraktes Werk »avant la lettre«. Aus seinem Wohnungs-fenster schaute Jones auf die rückwärtige Wand eines Klosterannexes und hielt diesen gänzlich unattraktiven Anblick fest. Ein schmaler Streifen blauen Himmels ist zu sehen, neun Zehntel nimmt die schmutzige Mauer ein, von der der Putz abblättert und in die Lüftungslöcher, ein Fenster und eine Balkontür gebrochen sind. Die Balkontür führt auf einen winzigen klapprigen Balkon, der zum Wäschetrocknen dient. Man sieht sogar auf der Wand die Spuren des herabgegossenen Waschwassers. Unten rechts undefinierbarer Bewuchs, der aber nicht die Basis der Mauer markiert. In seiner dunklen Farbigkeit antwortet dieser Bewuchs auf das helle Stück Mauer oben links, das über den Annex ragt. Einerseits ist dies also ein Dokument individueller raum-zeitlicher Erfahrung. Andererseits aber wird dieser scheinbar nichtssagende Anblick

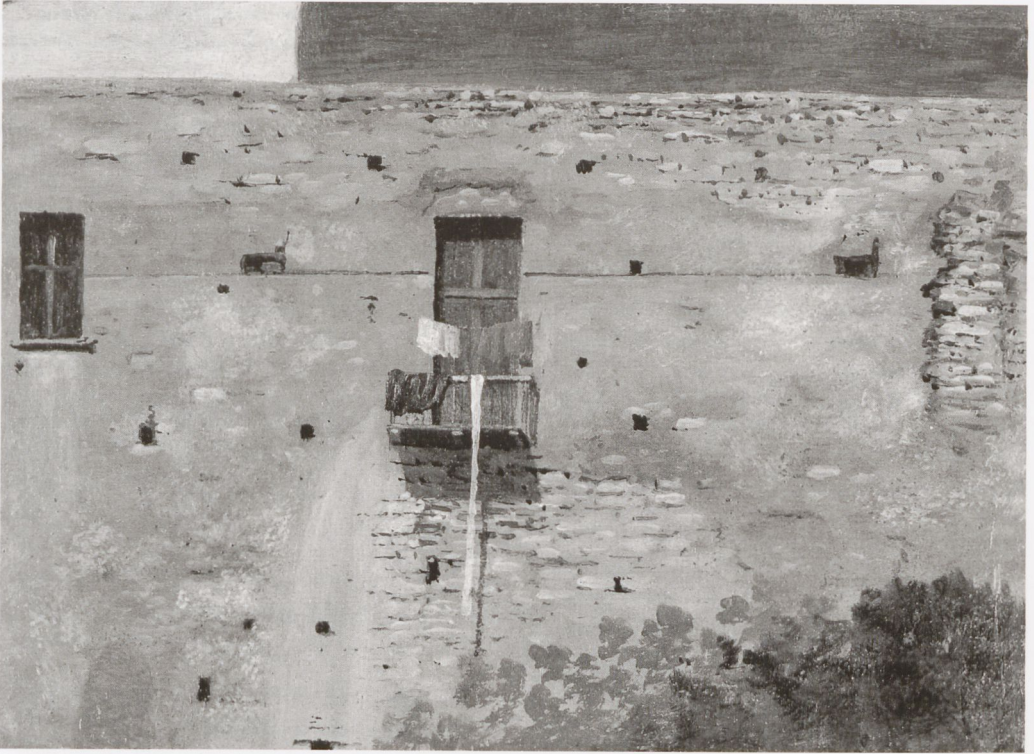


Abb. 12 Thomas Jones, A Wall in Naples, 1782, Öl auf Papier, aufgelegt auf Leinwand, 11,4 × 16 cm. London, National Gallery (Farbtafel 17)

bildwürdig durch extreme, abstrakt verfügte Bildordnung. Alles ist genau ausponderiert. Die Wäschestücke, grün, weiß, blau beantworten die Farben der Streifen oben und des Bewuchses unten. Das Fenster links, wie an den Bildrand geklebt, antwortet auf ein entsprechendes Stück Vermauerung am rechten Bildrand, von der der Putz abgebröckelt ist. Wichtiger noch: Der rechte senkrechte Rand der Balkontür liegt exakt auf der senkrechten Mittelachse des Bildes, während der obere Abschluss des Balkongitters genau die waagerechte Mittelachse markiert. Der Punkt, an dem sich diese Senkrechte und diese Waagerechte schneiden, markiert auf den Millimeter genau den absoluten Bildmittelpunkt. Der Zufall entpuppt sich als ästhetische Notwendigkeit. Die vom Künstler verfügte Ordnung tritt an

die Stelle normgebender, von außen kommender Anforderungen, sei es in gegenständlicher oder bedeutungsmäßiger Hinsicht. Erst durch die Lösung von diesen Anforderungen ist die ästhetische Autonomie von Kunst und Künstler erreicht. Die Ölskizze hat einen gewichtigen, nicht zu unterschätzenden Anteil an diesem in die Zukunft weisenden Prozess.

- 1 Sandrart: Teutsche Academie, Bd. 1, 1. Theil, 3. Buch, 6. Cap., 71.
- 2 Cove: Difficulty, 123–152; Bower: Catching the Sky, 153–179; Busch: Unklassische Bild, 218–223.
- 3 Sandrart: Teutsche Academie, 2. Theil, 3. Buch, 23. Cap., 323.
- 4 Busch: Die autonome Ölskizze, 126–133.
- 5 Lionardo da Vinci: Buch von der Malerei, Bd. 2, 207.
- 6 Busch: Unklassische Bild, 192 f.
- 7 Busch: Claude Lorrain, 14 f.
- 8 Conisbee: Joseph Vernet; Siefert: Claude-Joseph Vernet; Peters: Italienreise und Italienansicht; Conisbee / Faunce / Strick: Light of Italy, 42–46, 112 f.
- 9 Zu Vernet und Cozens: Sloan: Alexander and John Robert Cozens; Busch: Sentimentalische Bild, 336–354.
- 10 Solkin: Richard Wilson.
- 11 Busch: Sentimentalische Bild, 355–364; Sumner / Smith: Thomas Jones.
- 12 Oppé: Memoirs of Thomas Jones, 9.
- 13 Busch: Unklassische Bild, 191 f.
- 14 Solkin: Turner and the Masters, 16–21, 42 f., 99, 116.
- 15 Scherb: »Ut pictura visio«, 18.
- 16 Valenciennes: Elémens, 208, 220 f., 244, 255, 352, ebenso im Landschaftsteil: 431, 443, 452, 494, 496, 499 f.; Peters: Italienreise und Italienansicht, 174 f.; Conisbee / Faunce / Strick: Light of Italy, 46.
- 17 Boime: Academy, 141–146.
- 18 Bei Wetteränderung: Valenciennes, Elémens: 417 f.; zu Wiederholungen: Lacambre: Les paysages de Pierre-Henri de Valenciennes; Scherb: »Ut pictura visio«, Abb. 46/47, 48/49, 60/61, 72/73, 75/76, 77/78, 95/96, 133/134, 137/138, 170/171, 209/210, Taf. 3 a/3 b, 7 a/7 b.
- 19 Bättschmann: Entfernung der Natur, Dok. 12, Claude-Joseph Vernet (1714–1789), Ein Brief über Landschaftsmalerei, 285–288; Peters: Italienreise und Italienansicht, 91–112.
- 20 Diderot: Ästhetische Schriften, Bd. 1, 458–461 (Salon von 1763), 547–553 (Salon von 1765); Bd. 2, 72–123 (Salon von 1767).
- 21 Diderot: Ästhetische Schriften, Bd. 1, 635–694; Goethes Bemerkungen: ebenda, 697–737.
- 22 Bättschmann: Entfernung der Natur, 286.
- 23 Bättschmann: Entfernung der Natur, 287.
- 24 Boime: Academy, 139–141, 143 f.
- 25 Grisebach, Auktion 237, Kunst des 19. Jahrhunderts, 3. Juni 2015, Kat.Nr. 230 (Werner Busch).
- 26 Valenciennes: Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv, Bd. 1, 8. Kapitel, 21.
- 27 Valenciennes: Elémens, 227.
- 28 Valenciennes: Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv, Bd. 2, 31, 32 und Bd. 1, 271; Valenciennes: Elémens, 407.
- 29 Valenciennes: Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv, Bd. 1, 9. Kap., § 10 Von dem Nebel, 263–267, Nebel im Gebirge: 265.
- 30 Busch: Caspar David Friedrich, 86–90.
- 31 Valenciennes: Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv, Bd. 1, 267.
- 32 Busch: Skizze, Atmosphäre und Bildgesetzlichkeit, 67, Abb. 52 und 53; Scherb: »Ut pictura visio«, 60–64 und Abb. 72–76.
- 33 Busch: Sentimentalische Bild, 355–364; Hawcroft: Travels in Italy, Kap. Buildings in Naples, 89–93; Sumner / Smith: Thomas Jones, Kat.Nr. 108–121.
- 34 Busch: Sentimentalische Bild, 357 und Taf. XI; Hawcroft: Travels in Italy, Kat.Nr. 105, Abb. 91; Sumner / Smith: Thomas Jones, Kat.Nr. 114, 224 f.

Literatur

Bättschmann, Oskar: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920, Köln 1989

Boime, Albert: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, London 1971

Bower, Peter: Catching the Sky. The Papers and Boards used by Constable for his Studies of Sky and Cloud. In: Bancroft, Frederic (Hrsg.): Constable's Skies, Salander O'Reilly Galleries, New York 2004, 153–179

Busch, Werner: Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum. In: Pantheon 41/2 (1983), 126–133

Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst und die Geburt der Moderne, München 1993

Busch, Werner: Skizze, Atmosphäre und Bildgesetzlichkeit. Die unklassische Landschaft 1770–1850. In: Thorvaldens Museum Bulletin 1997, 59–72

Busch, Werner: Claude Lorrain, Pastorale mit Konstantinsbogen, 1648. In: Kunsthau Zürich. 57 Meisterwerke. Liber amicorum für Felix Baumann, Zürich 2000, S. 14 f.

Busch, Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003

Busch, Werner: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, München 2009

- Conisbee, Philip (Hrsg.): Joseph Vernet 1714–1789, Ausstellungskatalog Musée de la Marine, Paris 1976
- Conisbee, Philip / Faunce, Sarah / Strick, Jeremy (Hrsg.): In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting Ausstellungskatalog Washington, National Gallery of Art et al., New Haven / London 1996
- Cove, Sarah: Very Great Difficulty in Composition and Execution. The Material and Techniques of Constable's Sky and Cloud Studies of the 1820s. In: Bancroft, Frederic (Hrsg.): Constable's Skies, Salander O'Reilly Galleries, New York 2004, 123–152
- Diderot, Denis: Ästhetische Schriften, hrsg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt a. M. 1968
- Galassi, Peter: Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition, New Haven / London 1991
- Hawcroft, Francis W.: Travels in Italy 1776–1783. Based on the Memoirs of Thomas Jones, Whitworth Art Gallery, Manchester 1988
- Lacambre, Geneviève: Les Paysages de Pierre-Henri de Valenciennes 1750–1819 (Dossier du département des Peintures, no. 11), Paris 1976
- Lionardo da Vinci: Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus [Urbinas] 1270, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. 15), Wien 1882
- Oppé, Adolf Paul (Hrsg.): Memoirs of Thomas Jones. In: Walpole Society, Bd. 32 (1946–1948), London 1951
- Peters, Martina: Italienreise und Italienansicht. Die Wirkung Claude-Joseph Vernets auf die Freiluftpraxis am Beispiel von Francis Towne und Pierre-Henri de Valenciennes, phil. Diss. FU Berlin 2002
- Sandart, Joachim von: Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste etc., Nürnberg 1675
- Scherb, Johanna: »Ut pictura visio«. Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich 1740–1820 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 11), Petersberg 2001
- Siefert, Helge: Claude-Joseph Vernet 1714–1789, Ausstellungskatalog Neue Pinakothek, München 1997
- Sloan, Kim: Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape, New Haven und London 1986
- Solkin, David H.: Richard Wilson. The Landscape of Reaction, Ausstellungskatalog The Tate Gallery, London 1982
- Solkin, David (Hrsg.): Turner and the Masters, Ausstellungskatalog Tate Britain, London 2009
- Sumner, Ann / Smith, Greg (Hrsg.): Thomas Jones (1742–1803). An Artist Rediscovered, Ausstellungskatalog National Museum Cardiff, Whitworth Art Gallery Manchester, The National Gallery London, New Haven and London 2003
- Valenciennes, Pierre-Henri: Elémens de Perspective Pratique à l'Usage des Artistes, suivis De Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage, Paris 1799/1800
- Valenciennes, P[ierre]-H[enri]: Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv für Zeichner und Mahler. Nebst Betrachtungen über das Studium des Mahlerey überhaupt, und der Landschaftsmahlerey insbesondere. Aus dem Franz. übers. und mit Anm. und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier, 2 Bde., Hof 1803



Tafel 2 Pierre-Henri de Valenciennes, Wolkenstudie auf dem Quirinalshügel in Rom, 1782–1784, Öl auf Papier, aufgelegt auf Pappe, 25,6 x 38,1 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 2987



Tafel 3 Thomas Jones, Häuser in Neapel, 1782, Öl auf Papier, 14 x 21,6 cm. Cardiff, National Museum of Wales, Inv.-Nr. N A 89



Tafel 14 Johann Georg Dillis, Das obere Loisachtal, um 1830/35, Öl auf Papier, 20,3 x 27 cm.
München, Christoph Heilmann Stiftung, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Tafel 15 Alexander Cozens, Am Ende des Tages, um 1772, Öl auf Papier, 24,3 × 31,1 cm.
New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection



Tafel 16 Camille Corot, Papstpalast in Avignon, um 1836, Öl auf Papier, aufgelegt auf Pappe, 25,2 x 34,2 cm.
Privatbesitz



Tafel 17 Thomas Jones, A Wall in Naples, 1782, Öl auf Papier, aufgelegt auf Leinwand, 11,4 x 16 cm.
London, National Gallery

Beitrag Busch

Abb. 1, Farbtafel 14: München, Christoph Heilmann Stiftung, Städtische Galerie im Lenbachhaus; Abb. 2: Paris, Musée du Louvre; Abb. 3, Farbtafel 15: Archiv des Autors; Abb. 4: Conisbee / Faunce / Strick: Light of Italy, Kat.Nr. 1; Abb. 5: Galassi: Corot in Italy, Abb. 27; Abb. 6, Farbtafel 16: Berlin, Villa Grisebach; Abb. 7: Galassi: Corot in Italy, Abb. 74; Abb. 8: Bancroft, Frederic (Hrsg.): Constable's Skies, Salander O'Reilly Galleries, New York 2004, Abb. 38, S. 134; Abb. 9: Gassner, Hubertus (Hrsg.): Caspar David Friedrich: Die Erfindung der Romantik, Ausstellungskatalog Museum Folkwang Essen und Hamburger Kunsthalle, München 2006, 227 (Abb.); Abb. 10/11: Conisbee / Faunce / Strick: Light of Italy, Kat.Nrn. 21/22; Abb. 12, Farbtafel 17: Archiv des Autors