

## WIE KANN DIE DARSTELLUNG BLOSSER BÄUME BILDWÜRDIG WERDEN? VON COZENS ZU NERLY

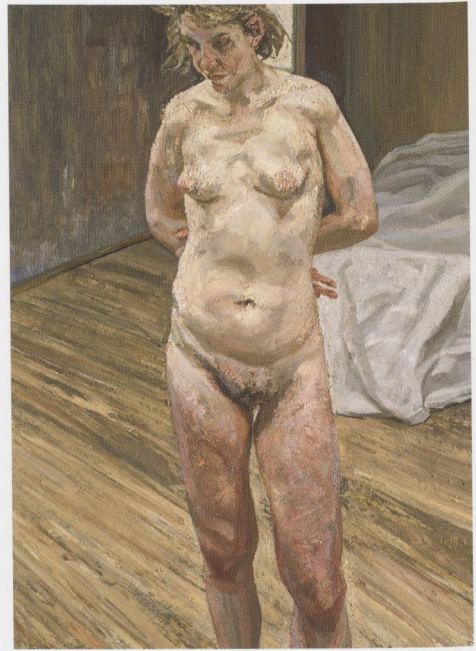
Um das Jahr 2000 herum kamen die französischen Museen auf die Idee, Künstler aufzufordern, selbst Ausstellungen zu kuratieren und auch die Auswahl der Exponate zu bestimmen. Im Jahr 2002 gewannen sie Lucian Freud, eine Ausstellung über John Constable zu veranstalten; sie fand im Pariser Grand Palais statt. Um die Auswahl vornehmen zu können, ging Freud durch die umfassenden Bestände des Victoria & Albert Museum, wobei zu sagen ist, dass dieses besonders ausgezeichnet ist durch die schier unerschöpflichen Bestände an Constables Ölskizzen. Sein Aha-Erlebnis hatte Freud, als ihm die 30,6 × 24,8 cm große Studie eines Ulmenstammes (**Abb. 1**) in die Hände fiel. Sie wurde zum Emblem seiner Ausstellung.<sup>1</sup>

Über die Begegnung mit dieser Skizze schrieb Freud einige Sätze und druckte sie unter der der Ausstellung vorangestellten Abbildung von Constables Ulmenstamm ab: »Als ich eine kleine Bildtafel eines Baumstammes in greifbarer Nähe im Victoria & Albert Museum gesehen hatte, da fand ich, dass die Idee exzellent war. Was für ein Sujet! Bäume hat man überall. Ich will auch einen machen, sagte ich mir. Und zwar gleich. Wie man die Rinde fühlt. Ich habe meine Staffelei verlassen [gemeint: sein Atelier] und mich vor einem Baum platziert. Das allerdings war eine Katastrophe, ich habe absolut nichts daraus ziehen können.«<sup>2</sup> Selbst wenn letztere Bemerkung eher rhetorisch ist, um die nicht zu erreichende Perfektion von Constables Skizze herauszustreichen, so ist doch die Wirkung von Constables Ulmenstamm nicht ohne Folgen für Freud geblieben. Zum einen hat er eine Radierung nach Constables Werk gefertigt, sehr detailliert in der Wiedergabe und notwendig durch den Druckvorgang seitenverkehrt. Und zum anderen hat er in dieser besonderen Darstellung Constables eine enge Verwandtschaft zu seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit entdeckt und sie zum Ausdruck gebracht, indem er der im Katalog vorangestellten Baumstammstudie einen eigenen stehenden weiblichen Akt (**Abb. 2**) von 1999/2000 auf der folgenden Seite gegenübergestellt hat.<sup>3</sup>

Das mag auf den ersten Blick verblüffen, doch kann man sich die Verwandtschaft in der Auffassungsweise über den von Freud in seinem Text gewählten Begriff des »tronc d'arbre«, des Stammes des Baumes, klar machen. »Tronc« im Französischen, wie »trunk« im Englischen, hat zwei Bedeutungen: Neben der Bezeichnung als



**Abb. 1** John Constable, Ulmenbaumstamm, um 1821, Öl auf Papier, 30,6 × 24,8 cm. London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 768-1888



**Abb. 2** Lucian Freud, Lucian Freud, Naked Portrait Standing, 1999–2000, Öl auf Leinwand, 109,2 × 77,5 cm. Privatsammlung

Baumstamm bedeutet der Begriff auch – auf den menschlichen Körper bezogen – »Rumpf« und das trifft auf Freuds eigene Darstellung zu. Nicht nur ist der weibliche Akt an Kopf und Beinen beschnitten, was die Konzentration auf die bloße Körperlichkeit steigert, vielmehr ist dieser Akt in seiner Wiedergabe schonungslos. Die Altersspuren dieses von seiner Fleischlichkeit gezeichneten Körpers sind nicht unterdrückt. Damit wird diese Fleischlichkeit zum eigentlichen Thema des Bildes, so wie die schrundige Rinde des Ulmenstammes das Hauptinteresse von Constable geweckt hat. Constables Skizze ist nicht primär ein Landschaftsbild, auch nicht in erster Linie eine botanische Demonstration, sondern das individuelle Porträt eines Baumstammes, so wie Freuds Akt das individuelle Porträt einer Frau in ihrer Körperlichkeit ist.

Damit gehört Constables Ulmenstamm in die künstlerische Tradition einer gegenständlichen Emanzipation des bloßen Dingcharakters von Wahrgenommenem. Dabei ist die Betonung der Wahrnehmungsbedingung entscheidend: Das individuell Gesehene wird bildwürdig, gleichgültig, was es ist. Es scheint keine Frage, dass die Landschaftsmalerei hier eine Vorreiterrolle eingenommen hat. Eine kleine Beobachtung an Constables Ölskizze kann belegen, dass für ihn die Verpflichtung auf die Wiedergabe des erfahrenen individuellen Details unumgänglich war. Rechts



vom Stamm auf der von der Sonne aufgehellten Wiese sitzt ein kleiner Vogel. Für Constable ist dies nicht ein bloßes anekdotisches Motiv. Er hat vielmehr zu entsprechenden Erfahrungen in der Natur, wie sein Akademiekollege und Biograph Charles Robert Leslie überliefert, angemerkt: »Man soll sich nicht [...] unterstehen, Figuren in einer Landschaft, die man vor der Natur aufnimmt, zu erfinden: Denn man kann keine Stunde auf irgendeinem Flecken bleiben, ohne dass irgendein lebendiges Wesen auftaucht, das in aller Wahrscheinlichkeit besser zu der Szene und der Tageszeit paßt, als jede eigene Erfindung.«<sup>4</sup>

Die Verpflichtung auf Naturtreue geht also extrem weit. Es kann hier nicht Thema sein, wie Constable dennoch – um es verkürzt zu sagen – den Kunstcharakter der Kunst bewahrt. Allerdings kann uns indirekt die Genese der Skizze zum Ulmenstamm darauf aufmerksam machen, denn das Bild, so sehr es doch eine unmittelbare Naturaufnahme zu sein scheint, ist nicht ohne künstlerisches Vorbild. Eine Zeichnung von Claude Lorrain (Abb. 3) aus den späten 1630er Jahren scheint

Pate gestanden zu haben. Claudes Zeichnung war im Besitz von Richard Payne Knight, dem Theoretiker des Pittoresken. Und just im Jahr 1824 als Constable aller Wahrscheinlichkeit nach den Ulmenstamm gemalt hat, hat Richard Payne Knight nicht nur Constable im Atelier besucht, wie dieser in einem Brief von Januar 1824 berichtet, sondern auch die Claude-Zeichnung dem British Museum gestiftet – spätestens da dürfte Constable die Zeichnung gesehen haben.<sup>5</sup>

Die Vorbildhaftigkeit der Claudeschen Zeichnung kann indirekt auf eine Traditionsverpflichtung von Constable aufmerksam machen, die auch – wieder indirekt – für all die Künstler, deren Baumstudien im Folgenden untersucht werden sollen, gilt. Es ist eine Tradition der Ölskizzenmalerei, der unmittelbaren Aufnahme in der Natur, der Aufwertung der Wiedergabe auch des vermeintlich unwichtigsten Details, einer Rechtfertigung des individuellen Blicks, der individuellen Erfahrung, mithin der Propagierung künstlerischer Subjektivität, da der tradierte Anspruch auf künstlerische Objektivität auf normativer Basis, vertreten durch klassische Akademien und der sie tragenden Kunsttheorie, mehr und mehr als obsolet erfahren wurde.



Abb. 3 Claude Lorrain, Studie einer Eiche, um 1638, Schwarze Kreide, Feder in Braun laviert, 33 × 22,5 cm. London, The British Museum, Inv.-Nr. Oo,7.224



**Abb. 4** Achille-Edna Michallon, A Tree, um 1817, Öl auf Papier, 30,5 × 24 cm. London, The National Gallery, The Gere Collection, Inv.-Nr. L 856

Um die Abfolge der von Claude gestifteten alternativen Tradition wenigstens andeuten zu können, ist die Ölskizze von Michallon (**Abb. 4**) aus der Sammlung Gere hilfreich.<sup>6</sup> Es scheint kein Wunder, dass auch sie der Claudeschen Zeichnung, auch gerade in ihrem Ausschnittcharakter, verwandt erscheint. Michallon war der Schüler von Valenciennes, der wiederum sein wichtigstes Vorbild, was die Ölskizzenmalerei anging, in Claude-Joseph Vernet fand. Dieser nun hat nicht nur eine kleine Abhandlung zur Ölskizzenmalerei verfasst, sondern seinen Schülern und Kollegen das Vorgehen von Claude Lorrain, wie es uns Sandrart in seiner *Teutschen Academie* im Detail überliefert, geradezu verpflichtend ans Herz gelegt. Er hatte Claudes Werk – besonders die Zeichnungen – sorgfältig studiert, wusste aber auch um Claudes unmittelbare Naturaufnahme durch kleine Ölbilder. Michallon wiederum war der Lehrer von Bertin und dieser der Lehrer von Corot. So haben wir

eine ununterbrochene Traditionslinie der Ölskizzenmalerei von Claude bis Corot.<sup>7</sup>

Doch auch die englische Tradition nährt sich aus derselben Quelle. Constables große Vorbilder, die er bei seinem Förderer Sir George Beaumont, selbst Amateurkünstler, studieren konnte, waren Alexander und John Robert Cozens. Alexander ging 1746 als einer der ersten englischen Künstler nach Italien und begab sich auf der Stelle zu Claude-Joseph Vernet, der im Übrigen einem englischsprachigen Haushalt vorstand, und malte mit ihm vor der Natur nach Claudes Vorbild. Später war Alexander Cozens Zeichenmeister in Eton, einer seiner vielen Schüler war Sir George Beaumont. Dieser besaß umfangreiche Bestände von Vater und Sohn Cozens, ferner mehrere Bilder von Claude Lorrain, eines davon hat Constable in Öl kopiert. Doch auch noch Turner steht zumindest indirekt in dieser Tradition, denn er arbeitete in seinen frühen Jahren mit dem bereits mit 27 Jahren verstorbenen Thomas Girtin zusammen, dem eigentlichen Begründer der englischen Aquarelltradition, wenn der auch, wie Turner, von den Aquarellen von John Robert Cozens beeinflusst war. John Robert hatte sich auf Aquarell spezialisiert, während sein Vater Alexander Cozens seine Naturskizzen zumeist in Öl auf Papier anlegte. Um den Kreis zu schließen und um zu zeigen, wo Girtin und Turner direkten Zugang zu den Arbeiten von Alexander und John Robert Cozens haben konnten, gilt es festzuhalten, dass Sir George Beaumont der wichtigste Förderer von Girtin gewesen



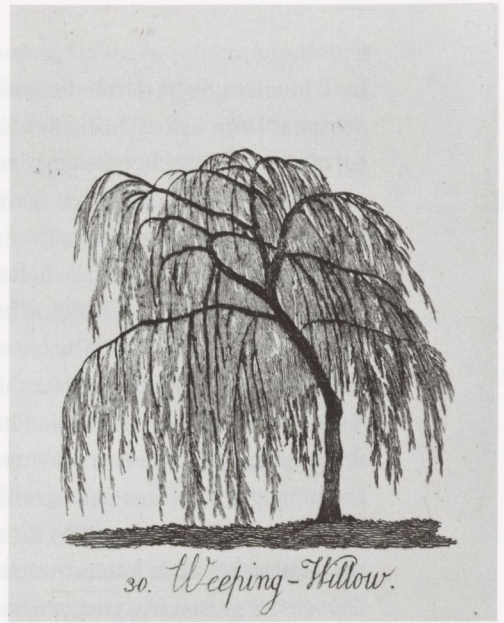
ist und dass er auf seiner Grand Tour John Robert Cozens als Künstler und Reisebegleiter beschäftigte.<sup>8</sup>

Ein flüchtiger Blick auf Constables *Trees at Hampstead: The Path to Church* (**Abb. 5**) von 1821. Natürlich geht es primär um Bäume, ausdrücklich spricht Constable im Zusammenhang mit diesem Bild von der Schönheit der Eschen, Ulmen und Eichen.<sup>9</sup> Aber warum der Zusatz »Der Weg zur Kirche«? Wenn man ganz genau hinschaut, sieht man, dass der Weg ganz rechts eine scharfe Biegung nimmt und an einer fast zugewachsenen Mauer entlang nach links zurück in die Bildtiefe führt. Und was entdeckt man ganz links am äußersten Bildrand winzig klein? Das Ziel des Weges, die Kirche in Hampstead, der Turm ist unverkennbar. Das heißt auch hier: Die Verpflichtung auf die Wiedergabe alles Gesehenen ist absolut. Nicht irgendwelche Bäume sind wiedergegeben, sondern die bestimmten, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt eben da befanden. Sie ließen gerade noch den Blick auf die Kirche zu, die Constable wichtig war; er gehörte zu ihrer Gemeinde, ist dort im Übrigen, wie auch seine Frau, begraben. Die Gegenstände mögen noch so unscheinbar sein, in noch so ruinösem Zustand – sie haben als solche das Recht erfasst zu werden, besonders wenn sie eine für den Künstler wichtige persönliche Dimension haben.

Auch dafür gibt es eine eigene Tradition, hier nur belegt durch Beispiele von Alexander Cozens, Constable und Caspar David Friedrich, ohne an dieser Stelle näher darauf einzugehen. Bestärkt allerdings wird das »Recht auf Wiedergabe« der



**Abb. 5** John Constable, *Trees at Hampstead*, 1821–22, Öl auf Leinwand, 91,4 × 72,4 cm. London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 1630–1888



**Abb. 6** Alexander Cozens, *The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-two Species of Trees*, London 1771, Nr. 30: Trauerweide



**Abb. 7** John Robert Cozens, *The General Character, Delineation and Foliage of Trees, Pine Trees in the Mountains*, 1789. London, Tate Gallery, Inv.-Nr. T10683

individuellen Sicht durch die auch botanisch genaue, strukturelle und naturwissenschaftliche Erforschung der Naturgegenstände im 18. und 19. Jahrhundert. Es sei nur auf Constables systematisches Wolkenstudium in den Jahren 1821 und 1822 verwiesen, vollzogen in den Spuren der Wolken- und Atmosphäreforscher Luke Howard und Thomas Forster.<sup>10</sup>

Was die Bäume angeht, so haben hier Vater und Sohn Cozens vorgearbeitet. Von Alexander existiert ein Traktat *The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty Two Species of Trees* von 1771 (**Abb. 6**).<sup>11</sup> Die besondere Betonung liegt auf »skeleton«, auf der Aststruktur, die in natura bei belaubtem Zustand nur schwer wahrzunehmen ist und darum, ohne die Art der Belaubung unberücksichtigt zu lassen, von Alexander Cozens besonders hervorgekehrt wird. Denn auch sie wird als unverwechselbar erkannt, sie bildet das Baumgerüst, quasi das Knochengerüst, und erklärt die Art ihres Wachstums. Dies gilt es für den Künstler zu kennen und zu befolgen, worauf beispielsweise auch Valenciennes in seinem Traktat von 1799/1800 mit dem Titel *Éléments de perspective pratique* im 200-seitigen Landschaftsteil nachdrücklich hingewiesen hat.<sup>12</sup> John Robert Cozens folgt seinem Vater, wenn auch weniger strukturell interessiert, er hebt stärker auf die besondere Baumart im landschaftlichen Erscheinungsbild ab. Aber auch in seinen topographisch identifizierbaren Land-



schaftsaquarellen steht die Bedeutung des Baumes – wörtlich genommen – im Vordergrund. Auch er hat ein Baumtraktat veröffentlicht, 1789 unter dem Titel *The General Character, Delineation and Foliage of Trees* (Abb. 7).<sup>13</sup> Bezeichnenderweise hebt er auf den »general character« ab, also auf das Erscheinungsbild der Bäume, weniger auf die detaillierte Struktur, so dass bei ihm der »skeleton«-Begriff im Titel des Traktates auch nicht vorkommt. Die Differenz geht bis in die Technik. Alexander wählt die Radierung, das lässt die Markierung des genauen Linienverlaufes zu; John Robert nutzt die neue Technik der Weichgrundätzung und der Aquatinta, also ein Flächenätzungsverfahren. Mit beiden Techniken ist der »general character« besser einzufangen, da sie den Eindruck von Tonalität befördern.

Um die Breite der künstlerischen Konzentration auf den individuellen Baum anzudeuten, sei das Beispiel von Paul Sandby genannt, der als Technik Gouache wählt, ein Medium, das zwischen Aquarell und Ölfarbe anzusiedeln ist. Ihre Farben sind im Gegensatz zu transparenten Aquarelltönen deckend und insofern ölbildartiger. Sandbys Interesse an der Genauigkeit in der Wiedergabe mag sich auch aus seiner Ausbildung als Landvermesser und Entwerfer von Landkarten, auch für militärische Zwecke, erklären. Seine Darstellungen sollen dokumentieren und diesen Anspruch übernimmt er auch in seine Gouachen. Er verzichtet nicht auf Staffage, aber auch bei ihm dominiert die artengerechte Darstellung von Bäumen. Dass auch er auf die Wiedergabe von Baumruinen nicht verzichtet, macht deutlich, dass die ästhetische Verpflichtung auf die Theorie des Pittoresken zu dominieren beginnt.<sup>14</sup>

Nur kurz sei darauf verwiesen, dass auch Thomas Girtin in seinen Aquarellen sich auf den individuellen Baum konzentrieren kann, er zum Hauptgegenstand, zum eigentlichen Motiv der Darstellung wird.<sup>15</sup> 1992 habe ich den Turner- und Farbenforscher John Gage gebeten, für eine Sondernummer der *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* einen Beitrag zum künstlerischen Austausch zwischen England und Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert zu liefern. Sein Thema lautete: »Englische Anteile in Friedrichs Landschaften« und dabei bemühte er einerseits William Gilpin mit seinen Illustrationen zu seinem Traktat *Three Essays on Picturesque Beauty* von 1792 und andererseits Thomas Girtin mit seinen Aquarellen, die gleichermaßen stark reduzierte kahle Landschaftsausblicke bildwürdig werden lassen konnten, wie es auch bei Friedrich der Fall ist. Dazu kann ich eine verblüffende Ergänzung liefern, bei der ich, trotz aller extremen Verwandtschaft, dennoch nicht von einer direkten Vorbildhaftigkeit Girtins für Friedrich ausgehen möchte. Wobei man ergänzen sollte, dass die Arbeitsteilung bei der Zusammenarbeit von Girtin und Turner, wohl entgegen unserer Erwartung, darin bestand, dass Girtin aquarellierte und Turner für die zeichnerischen Umrisse zuständig war.<sup>16</sup>

Jedenfalls ist die grundsätzliche Bildanordnung der Vergleichsbeispiele von Girtin (Abb. 8) und Friedrich (Abb. 9) geradezu identisch. Rechts ein Hügel, von dem aus ins Tal, durch das sich ein Fluss schlängelt, geschaut wird. Zwei Drittel der Bild-



**Abb. 8** Joseph Mallord William Turner / Thomas Girtin: A tree in a landscape, Bleistift, blau-grau aquarelliert, 13,8 × 19,7 cm. Privatbesitz

höhe werden vom Himmel eingenommen, nur große Baumkulissen ragen weit in ihn hinein. Die Bäume sind zudem an entsprechender Stelle im Bildorganismus angeordnet. Staffage gibt es beide Male, doch bei Friedrich ist sie bedeutungsträchtiger. Seitlich der Bäume – bei Friedrich sind es in der Tat zwei, die gänzlich ineinander verschränkt sind, eine Birke und eine Pappel, die aber, um es so zu sagen, eine gemeinsame Spitze bilden – umarmt sich ein Paar in einer Laube, es ist eine serene Stimmung. Auf der Achse der beiden ineinander verschränkten Bäume schnäbeln zwei Tauben, ein Äquivalent zum Glück des Paares in der Laube. Die gemeinsame Spitze der Bäume bildet mit dem Taubenpaar und den unmittelbar nebeneinander wurzelnden Baumstämmen eine Achse, und diese Achse liegt auf den Millimeter genau auf der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes. Auf unzähligen Bildern in der Geschichte der Kunst ist damit der Ort des Bildhelden markiert, denn das Teilungsverhältnis des Goldenen Schnittes, der göttlichen Proportion, wie es bei Luca Paccioli 1509 heißt, wird als ästhetisch besonders angenehm empfunden, was unter anderem der europäischen Leserichtung von links nach rechts geschuldet ist. Damit sind die verschränkten Bäume nicht nur der Bildheld dieses Gemäldes; Natur und Mensch sind im Moment des Glücks vereint,



wobei nicht zu vergessen ist, dass dies einen mit ästhetischen Mitteln erzielten Ausdruck höchster Harmonie darstellt, was dem Liebesthema des Bildes entspricht. Dabei sei nicht vergessen, dass das Sommer-Bild Friedrichs ein Pendant in einem Winter-Bild besaß, das den Jahreswandel nicht etwa nur dem ewigen Kreislauf der Natur unterstellte, sondern mehr noch auf die irdische Vergänglichkeit verwies.<sup>17</sup>

Winterliche, kahle, entblätterte Bäume hatten es Friedrich angetan, er gibt sie auf mehreren Bildern als alleinigen Hauptgegenstand wieder und wie in der Tradition von Cozens bis Constable folgen sie genauestem Naturstudium, bei Friedrich fast immer auf der Basis von Bleistiftzeichnungen, die durchaus Jahre zuvor entstanden sein können. Vergleicht man die Eiche im Schnee von 1829 mit der Vorzeichnung von 1806, so ist die Übernahme auch des kleinsten beobachteten Details offensichtlich.<sup>18</sup> Allein drei fehlende Äste der Vorzeichnung ergänzt Friedrich, doch selbst für sie geben die Aststümpfe der Vorlage ihren Ursprung an. Friedrich variiert den Typus des kahlen winterlichen Baumes, und auch in der Variation ist die Vorlage nachweisbar. Da in beiden Bildern bräunliches Grün durch die Schneedecke stößt, ist immerhin die Hoffnung auf ein erneutes Aufblühen der Eichenbäume im Frühling mitzudenken. Doch in einer neuen Arbeit von Nina Amstutz zu Friedrich, die ich gerade in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* besprochen habe, ist mit plausiblen Gründen noch ein anderer Gedanke geäußert worden, der sehr dem Lucian Freudschen Vergleich zwischen Baumstamm und menschlichem



**Abb. 9** Caspar David Friedrich, *Der Sommer*, 1807, Öl auf Leinwand, 71,4 × 103,6 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. 9702



**Abb. 10** Caspar David Friedrich, Entlaubte Eiche, 3. Mai 1809, Bleistift, 35,9 × 25,9 cm. Stockholm, Nationalgalerie, Inv.-Nr. NG.K&H.B.16015



**Abb. 11** Caspar David Friedrich, Dürrer Baum, 26. Mai 1806, Bleistift, 27,9 × 19 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett

Rumpf ähnelt. Es ist der Vergleich zwischen kahlem, weitverzweigtem Geäst und dem menschlichen Adern- bzw. Arteriensystem, der hier auch anhand von Friedrichs kahlem Gebüsch von 1827/28 Sinn macht. Romantische Naturphilosophie hat den Vergleich beständig bemüht.<sup>19</sup>

Wie verpflichtend auch für Friedrich absolute Genauigkeit in der Wiedergabe der von ihm als göttlich verstandenen Natur gewesen ist, mag die Zeichnung einer entlaubten Eiche von 1809 (**Abb. 10**) belegen. Die weitausladende Eiche war rechts nicht gänzlich auf das Blatt zu bekommen, so bringt Friedrich am rechten Rand ein kleines »a« an, wiederholt es schräg darunter, um daneben den Rest des Astes zu zeichnen, der nicht mehr aufs Blatt passte. Doch noch etwas anderes ist hier zu beobachten. Links über dem Hinweis, dass die Zeichnung am 3. Mai 1809 in Neubrandenburg aufgenommen wurde und es sich um eine Eiche handelt, findet sich über einem Querstrich das Wort »Horizont«. So können wir nicht nur annehmen, dass Friedrich beim Zeichnen der Eiche leicht erhöht gestanden hat, sondern vor allem, dass bei der Übernahme dieser Zeichnung in einen Bildzusammenhang die Gesamtanlage des Bildes dieser Horizontangabe unterstellt wurde. Nicht nur die Form des Gegenstandes ist verpflichtend, sondern auch der Blickwinkel, aus dem



er gesehen wurde. In anderen Fällen liefert Friedrich noch weitere Bedingungen für eine etwaige Übernahme, wie etwa den Lichteinfall. Für Friedrich wäre eine Abweichung geradezu Frevel, ein Verstoß gegen die göttliche Naturordnung. So kann es auch sein, dass Friedrich ein und dieselbe Vorzeichnung verschiedentlich verwendet, in leichten, den Bilderfordernissen geschuldeten Abweichungen, wie der dürre Baum von 1806 (**Abb. 11**) zeigen kann, der für das *Hünengrab am Meer* von 1806/07 und das ehemalige Weimarer Winterbild Verwendung fand.

Friedrich Nerly d. Ä., Rumohrs Zögling, machte sich spät und mit Mühe von der bestimmenden und fordernden Einflussnahme seines Gönners los. Erst jetzt entstehen seine schönsten Ölskizzen, denn für Carl Friedrich von Rumohr waren Ölskizzen nur Studienmaterial, und Ziel sollte und musste für ihn das ausgeführte, letztlich klassizistischen Normen folgende offizielle Ausstellungsbild sein. Dabei hatte Rumohr die Genese der deutschen Ölskizzenmalerei in Italien, besonders in Olevano im Kreis um Heinrich Reinhold um das Jahr 1821 herum durchaus verfol-



**Abb. 12** Friedrich Nerly, Zypressen. Villa d'Este, 1834, Öl auf Papier auf Leinwand, 35,1 × 43,3 cm. Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-2094





**Abb. 13** Friedrich Nerly, Berankte Pappel, 1835, Öl auf Papier auf Pappe, 53,6 × 40 cm. Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1193



**Abb. 14** Friedrich Nerly, Blick durch Bogen der Villa d'Este, 1834, Öl auf Pappe, 25,2 × 19,5 cm. Kunsthalle Bremen, Inv.-Nr. 627-1953/18



**Abb. 15** Achille Edna Michallon, Waldinneres, vor 1822, Öl auf Leinwand, 32,5 × 41 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 2823



**Abb. 16** Camille Corot, Der Garten des Horaz, 1855, Cliché-verre. Washington DC, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1967.18.10



gen können.<sup>20</sup> Nun hat Nerly in seiner späteren Zeit die marktgängigen größeren offiziellen Bilder, von denen die Venedig-Ansichten unter den deutschen Italienreisenden besonders beliebt waren, in größerer Zahl produziert. Fein ausgeführt als ausgeprägte Stimmungsbilder, doch daneben besticht die lange Reihe ungemein frischer Ölskizzen, die zu einem nicht geringen Teil der aufgezeigten Tradition der Baumstudien folgen. Auch Nerlys Bäume sind artenspezifisch und genau studiert: Von den zwei Ulmen, die weitgehend auch nur die schrundigen Stämme wiedergeben, über die von ungezählten deutschen Künstlern wiedergegebenen Zypressen in der Villa d'Este (**Abb. 12**), die bei Nerly nicht als eigentlich ortsspezifische Vedute gedacht sind, sondern als wundervolle Erscheinung im Gegenlicht bei untergehender Sonne, so dass sich die Bäume in blauschwarzem Ton zeigen. Die *Berankte Pappel* von 1835 (**Abb. 13**) lässt die Pappel, die von einer hellen Gastpflanze geradezu überwuchert wird, beinahe ihre Form verlieren. Das Phänomen, das Eintauchen der Einzelform in den Naturzusammenhang hat es Nerly angetan und bildet das eigentliche Thema. Selbst der Blick durch den Bogen der Villa d'Este (**Abb. 14**) auf den breiten abschüssigen Weg, von vielen Künstlern dargestellt, hat nichts Topographisches, sondern stellt wieder den Blick auf Zypressen ein, die sich vor einem gelblichen Himmel, wieder wohl gegen Abend, als Silhouetten abzeichnen.

Zum Schluss sei wenigstens auch noch auf die breite deutsche und französische Tradition der Baumskizzen hingewiesen. Die Breite kann belegen, dass der Baum einerseits seine dienende Funktion verliert, etwa als rahmendes bloßes Repoussoir, das den Blick auf den Bildgegenstand eröffnet, eine bloße Erscheinungsfolie bildet; andererseits verliert der Baum aber auch seine etwaige allegorische oder symbolische Aufladung, sowohl in christlicher wie mythologischer Hinsicht. Dafür gewinnt er Autonomie, erscheint als er selbst, als der Betrachtung werter, auch wissenschaftlich zu klassifizierender Gegenstand, der nicht uns verpflichtet ist, sondern wir ihm, um es aus der Gegenwartserfahrung heraus ökologisch zu formulieren.

Allein auf Valenciennes gilt es noch gesondert hinzuweisen und zwar insofern, als er entscheidend auf die Einrichtung eines *Prix de Rome* für Landschaftsmalerei hingearbeitet hat, der in der Tat ab 1817 existierte.<sup>21</sup> Erster Preisträger war im Übrigen sein Schüler Achille Etna Michallon (**Abb. 15**). Und für die Bewerbung zum *Prix* war neben einer Landschaftsskizze in Öl auch die Zeichnung eines Baumes, ganz offensichtlich als Äquivalent zur Aktstudie, die für den *Prix de Rome* für Historienmalerei gefordert war, einzureichen. Womit wir wieder am Anfang angelangt wären, bei Lucian Freuds Gegenüberstellung von Constables Ulmenstamm mit seinem weiblichen Akt, beides verstanden auch als naturanatomische Aneignung aus subjektiver Sicht. Ganz zum Schluss ein Blick auf ein Cliché-verre von Corot (**Abb. 16**), das das Baummotiv bis zu seiner tendenziellen Abstraktion treibt.<sup>22</sup>

#### Anmerkungen

- 1 Constable. *Le choix de Lucian Freud*.
- 2 Ebenda, 22.
- 3 Ebenda, 22 f., fig. 2, 3, Kat.-Nr. 118.
- 4 Leslie: *Memoirs of the Life of John Constable*, 6.
- 5 Beckett: *John Constable's Correspondence*, 149 f. (Brief an Fisher, 17. Jan. 1824). Zu den Claude-Zeichnungen von Richard Payne Knight, ebenda, 150, Anm. 1.
- 6 Riopelle / Bray: *A Brush with Nature*, Kat.-Nr. 58, 148 f.
- 7 Zu Vernet und seinem Traktat: Busch: »...auf einen Blick, ohne den Kopf zu bewegen«, 117, 121–123; zu Sandrarts Bemerkungen: ebenda, 114–116.
- 8 Sloan: Alexander und John Robert Cozens; zu Constables Kopien: ebenda, 85–87; zu Beaumont und seiner Kunstförderung: ebenda, 48–56, 150–155, 160–162.
- 9 Parris / Fleming-Williams / Shields: Constable, Kat.-Nr. 203, 125 f.; Constable. *Le choix de Lucian Freud*, Kat.-Nr. 123; Beckett: *John Constable's Correspondence*, 74 (Brief an Fisher, Hampstead, 20. Sept. 1821).
- 10 Thornes: *Constable's Skies*; Bancroft: *Constable's Skies*; Busch: *Das unklassische Bild*, 210–232.
- 11 Sloan: Alexander und John Robert Cozens, 24, 53, 55; Lebensztein: *L'art de la tache*, 444.
- 12 Valenciennes: *Éléments de perspective pratique*, 409–411; in der deutschen Ausgabe: Valenciennes: *Der Rathgeber*, Bd. 2, 34–36.
- 13 Sloan: Alexander und John Robert Cozens, Abb. 134, 135, 160, 161, 169, 184.
- 14 Bonehill / Daniels: Paul Sandby, Kat.-Nr. 48, 84, 86, 88, 89–91, 100–102.
- 15 Smith: Thomas Girtin, Kat.-Nr. 9, 13, 21, 87, 182.
- 16 Gage: Englische Anteile an Friedrichs Landschaft, 43–53.
- 17 Börsch-Supan / Jähmig: Caspar David Friedrich, Kat.-Nr. 164; Busch: Caspar David Friedrich, 103–105.
- 18 Börsch-Supan / Jähmig: Caspar David Friedrich, Kat.-Nr. 364; Grummt: Caspar David Friedrich, Kat.-Nr. 491.
- 19 Amstutz: Caspar David Friedrich, Kap. 3: *The Anatomy of Nature*, 91–129; Busch: Caspar David Friedrichs besonderer Naturzugriff, 441–447.
- 20 Bertsch / Mildenerger / Stolzenburg: Heinrich Reinhold, 69–77 (Svenja Gerndt), 158 f. (Nadine Brügggebors), 180–181 (Nadine Brügggebors), Kat.-Nr. 53–58.
- 21 Boime: *The Academy and French Painting*, 142–146.
- 22 Matthies: *Zeichnungen des Lichts*; Ketelsen: *Vom Licht gezeichnet*.



## Literatur

- Amstutz, Nina: Caspar David Friedrich. Nature and the Self, New Haven / London 2020
- Bancroft, Frederic (Hrsg.): Constable's Skies, Salander-O'Reilly Galleries, New York 2004
- Beckett, R. B.: John Constable's Correspondence, Bd. 6: The Fishers (= Suffolk Records Society, Bd. 12), Ipswich 1968
- Bertsch, Markus / Mildenerberger, Hermann / Stolzenburg, Andreas (Hrsg.): Heinrich Reinhold. Der Landschaft auf der Spur, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle; Klassik Stiftung Weimar, München 2018
- Börsch-Supan, Helmut / Jähmig, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973
- Boime, Albert: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, London 1971
- Bonehill, John / Daniels, Stephen (Hrsg.): Paul Sandby. Picturing Britain. A Bicentenary Exhibition, Ausstellungskatalog, Nottingham Castle Museum and Art Gallery; Edinburgh, National Gallery of Scotland; London, Royal Academy of Arts, London 2009
- Busch, Werner: Caspar David Friedrichs besonderer Naturzugriff: Nina Amstutz, Caspar David Friedrich. Nature and the Self. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 84,3, 2021, 441–447
- Busch, Werner: »...auf einen Blick, ohne den Kopf zu bewegen«. Bedingungen der Ölskizze. In: Claudia Denk / Andreas Strobl (Hrsg.): Landschaftsmalerei, eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert, Berlin / München 2017, 113–131
- Busch, Werner: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, München 2009
- Busch, Werner: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003
- Constable. Le choix de Lucian Freud, Ausstellungskatalog, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 2002
- Gage, John: Englische Anteile an Friedrichs Landschaft. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 46, 1992 (Sondernummer: England-Deutschland, Deutschland-England. Künstlerischer und kunsthistorischer Austausch im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von Werner Busch, 43–53)
- Grummt, Christina: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, Bd. 1, München 2011
- Ketelsen, Thomas (Hrsg.): Vom Licht gezeichnet. Camille Corot und das Experiment »Cliché-verre« (= Der ungewisse Blick, Bd. 1), Ausstellungskatalog, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2010
- Lebensztejn, Jean-Claude: L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens (= éditions du Limon), Épinal 1990
- Leslie, Charles Robert: Memoirs of the Life of John Constable. Composed chiefly of his Letters, London 1951
- Matthies, Agnes (Hrsg.): Zeichnungen des Lichts. Clichés-verre von Corot, Daubigny und anderen aus deutschen Sammlungen. Mit einem Beitrag von Rainer Michael Mason, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, München / Berlin 2007
- Parris, Leslie / Fleming-Williams, Ian / Shields, Conal (Hrsg.): Constable. Paintings, Watercolours and Drawings, Ausstellungskatalog, London, Tate Gallery, London 1976
- Riopelle, Christopher / Bray, Xavier (Hrsg.): A Brush with Nature. The Gere Collection of Landscape Oil Sketches, London 2003
- Sloan, Kim: Alexander und John Robert Cozens. The Poetry of Landscape, New Haven / London 1986
- Smith, Greg (Hrsg.): Thomas Girtin. The Art of Watercolour, Ausstellungskatalog, London, Tate Gallery, London 2002
- Thornes, John E.: John Constable's Skies, Birmingham 1999
- Valenciennes, Pierre-Henri: Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis De Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage, Paris an VIII (1799/1800)
- Valenciennes, Pierre-Henri: Der Rathgeber für Zeichner und Mahler, besonders im Fache der Landschaftsmalerei. Nebst einer ausführlichen Anleitung zur Künstlerperspectiv [1. Titelblatt]. Aus dem Franz. übers. und mit Anmerk. und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier, 2 Bde., Hof 1803