

CONSTABLE | MENZEL | LIEBERMANN | CLAERBOUT

Die Dauer des Flüchtigen

The Permanence of the Fleeting

Constable und das Atmosphärische zwischen den Dingen

John Constable (1776 – 1837) hat immer ein wenig im Schatten des so gut wie gleichaltrigen William Turner gestanden.¹ Während dieser früh seine künstlerische Ausbildung mit Unterstützung seines Vaters vorantreiben konnte, stieß Constables Wunsch, Künstler zu werden, auf die eisige Ablehnung des Vaters, der der grundbesitzenden Gentry angehörte. John Constable sollte in dessen Fußstapfen treten und Kaufmann werden. Er machte eine Lehre und konnte sich erst mit zwanzig Jahren aus der familiären Verpflichtung lösen. Zu diesem Zeitpunkt hatte Turner längst Arbeiten in der Royal Academy ausgestellt. Beide allerdings knüpften an die englische Landschaftstradition von Alexander und John Robert Cozens an und über diese an das Vorbild Claude Lorrain. Eine Zeit lang, vor allem um 1806/07, sahen die Werke beider Künstler ausgesprochen ähnlich aus, besonders ihre Ölskizzen. Auch die Tradition der Landschaftsölskizze führt letztlich auf Claude Lorrain zurück, von dem Joachim Sandrart in seiner »Teutschen Academie« schreibt, Claude und er seien gemeinsam in die römische Campagna gewandert. Während er, Sandrart, nahsichtige Pflanzen- und Baumstudien getrieben habe, wäre es Claude darum gegangen, Landschaftsausblicke in Öl auf Papier oder kleinen Leinwänden festzuhalten, und zwar allein vom Mittel- bis zum Hintergrund, der Vordergrund sei frei geblieben.² Derartige Ölskizzen von Claude haben sich nicht erhalten. Es spricht allerdings vieles dafür, dass sie sich unter den frühen kleinen Ölbildern verbergen. Claude hätte dann im Atelier zu den Ölskizzen einen Vordergrund hinzuerfunden und die skizzenhafte Malweise der Studie geglättet, damit aber auch quasi dialektisch aufgehoben. Doch Claudes Praxis hat fortgewirkt, vermittelt über den Franzosen Claude-Joseph Vernet. Von da aus haben sich zwei Traditionsstränge der Ölskizze gebildet, ein französischer über Pierre-Henri de Valenciennes, Achille Etna Michallon und Jean-Victor Bertin zu Camille Corot – und, wenn man so will, von da zum Impressionismus, sowie ein englischer über Richard Wilson, Vater und Sohn Cozens und Thomas Jones zu Constable und Turner.

Die Ölskizze diente dem spontanen Festhalten der unmittelbaren Naturerfahrung in schnellen, zumeist nebeneinandergesetzten Pinselstrichen. Der Bildträger war zumeist grundierte oder ölgetränkte Pappe, seltener Leinwand. Die Pappen wurden auf dem

Constable and the atmosphere between things

John Constable (1776 – 1837) was always somewhat overshadowed by his almost exact contemporary William Turner.¹ Whereas the latter was able to pursue his artistic education with the support of his father, Constable's wish to become an artist was coldly rejected by his father, who was a member of the landed gentry. John Constable was expected to follow in his father's footsteps and become a merchant. He undertook an apprenticeship and was not able to escape his obligation to the family business until the age of 20. By this time Turner had already had works exhibited at the Royal Academy. Both artists, however, drew inspiration from the English tradition of landscape painting established by Alexander and John Robert Cozens and, through them, from the paintings of Claude Lorrain. For a while, particularly around 1806/07, the works of these two artists looked remarkably similar, especially their oil sketches. The tradition of the landscape oil sketch can also be traced back to Claude Lorrain, about whom Joachim Sandrart writes in his "Teutsche Academie" that he and Claude went walking together in the Roman Campagna. Whilst he, Sandrart, made close-up studies of plants and trees, Claude spent his time recording landscape views in oil on paper or small canvases; in doing so, he painted only the middle and background, leaving the foreground empty.² Oil sketches of that description by Claude have not been preserved. There are many indications, however, that they are hidden among his early small oil paintings. Later, in his studio, Claude may have invented a foreground for the oil sketches and worked them up in smoothing the visible brush strokes, thus dialectically abrogating them, as it were. The influence of Claude's practice continued, being passed on by the French painter Claude-Joseph Vernet. Thereafter, two parallel traditions developed in the production of oil sketches, a French one extending via Pierre-Henri de Valenciennes, Achille Etna Michallon and Jean-Victor Bertin to Camille Corot – and, it might be argued, from there to the Impressionists – and also an English one stretching via Richard Wilson, Cozens senior and junior, and Thomas Jones, to Constable and Turner.

schräggestellten Deckel kleiner hölzerner Malkästen befestigt, in denen die Flaschen mit Öl und den Pigmenten standen. Der Künstler saß davor am Boden und musste im Wortsinne freihändig, ohne Auflage, den Pinsel führen, was die Lockerheit der Ölskizze nur umso mehr unterstützte. Notwendig blieb der Vordergrund für die Ölskizze das Problem.³ Denn wenn man Mittel- und Hintergrund auf einen Blick wahrnehmen konnte, war es schwierig, das unmittelbar vor dem Malenden Befindliche bruchlos anzuschließen. Es galt den Blick zu wenden, die Augen auf Nahsichtigkeit einzustellen. Kurz: Perspektivisch nicht zusammenstimmende Sehweisen, Aufsicht und Fernsicht, waren zu vereinen. Die Ölskizzenkünstler empfanden eine ausgeprägte Naturverpflichtung und in dieser Hinsicht war das Vordergrundproblem kaum befriedigend zu lösen. So ließ man zumeist den Vordergrund mehr oder weniger frei oder aber man deckte ihn mit relativ unartikulierten, meist dunkleren Pinselstrichen zu. Weitere Lösungen bestanden darin, in den Vordergrund eine Barriere zu legen, ihn in gewisser Hinsicht abzuschneiden. Constable, aber auch Menzel haben hier die verschiedensten Verfahren entwickelt.

Für lange Zeit verblieb die Ölskizze bloße Studie, erhob nicht den Anspruch, ein vollgültiges Bild zu sein, war auch nicht Handelsware. Corot konnte seine römischen Ölskizzen aus den 1820er und 1830er Jahren lange nicht im Salon ausstellen, bei Künstlern und wenigen Kennern hatten sie allerdings einen besonderen Ruf, Corot lieh sie den Kollegen aus. Auch von Valenciennes' Schülern wissen wir, dass sie seine Skizzen kopierten. Valenciennes arbeitete auf die Einführung des »Prix de Rome« für Landschaftsmalerei hin, und ab 1818 gab es dann eine Flut französischer Landschaftsölskizzen.⁴ Denn jeder Rompreisgewinner musste solche Arbeiten vorweisen, bevor er an sein offizielles Bild gehen konnte. Die Ölskizze konnte zwei Funktionen haben. Sie konnte reine Studie sein und durch die Fülle der Studien den Künstler in ein Repertoire einüben oder aber Vorstudie für ein offizielles Bild sein. Für Constable, dem sie zu beiden Zwecken diente, wird ihr Status allerdings zunehmend problematisch. Wenn allein in der Ölskizze der unmittelbare Naturzugriff aufgehoben ist, wie ist er dann im ausgeführten Bild zu bewahren? Constable, für den seine Bewahrung zusehends unverzichtbar wurde, versuchte sich auf verschiedenem Wege zu behelfen. Zum einen malte er über lange Zeit nur Gegenstände, die ihm absolut vertraut waren (S. 40). Das war in erster Linie seine Heimatregion in East Bergholt. Hier kannte er jeden Schritt und Tritt, hatte sich als angehender Mühlenbesitzer frühzeitig mit den Wetterbedingungen vertraut gemacht und, schon bevor er Maler wurde, sorgfältig den Himmel beobachtet. Sein vielzitiertes Satz »But I should paint my own places best«⁵ bringt diese Erfahrungen auf den Punkt. Gleich wird uns allerdings noch zu interessieren haben, wie dieser Satz seine Fortsetzung findet, die zumeist unterschlagen wird. Selbst als Constable in London seinem Künstlerberuf nachging und offizielle Ausstellungsbilder für die Jahresausstellung der Royal Academy malte, ging er für Jahre im Sommer nach Hause zurück und machte dort Studien, um sie dann in London ausschließlich mit Motiven seiner Heimatregion in große Ausstellungsbilder, seine sogenannten »Six-Footers«, umzusetzen. Doch das Problem im Verhältnis von Skizze und fertigem Bild war nicht aus der Welt. Schließlich entwarf er Ölskizzen exakt von der Größe der offiziellen Bilder und konnte sich manchmal nicht entscheiden, ob er die Skizze oder das davon abgeleitete Bild zur Ausstellung einschicken sollte. Zudem wurde es ihm zusehends unmöglich, den Status der Voll-

The oil sketch served as a way of spontaneously recording a direct experience of nature in rapid, mostly adjacent brushstrokes. The support was usually primed or oil-saturated cardboard, or less frequently canvas. The boards were affixed to the inclined lid of a small wooden paint box containing bottles of oil and the pigments. The artist sat on the ground in front of it and had to manipulate the brush literally freehand, without a mahl stick, which further increased the looseness of the oil sketch. The foreground for an oil sketch was inevitably a problem.³ When the mid-ground and the background could be taken in at a single glance, it was difficult for the objects directly in front of the painter to bond seamlessly with the rest of the picture. The viewer had to alter his gaze and adjust his eyes to a close-up view. In short, ways of seeing that were incompatible in terms of perspective – overhead views and long-distance views – had to be combined. Oil sketch artists felt a strong sense of obligation towards nature, and so it was hardly possible to find a truly satisfactory solution to the foreground problem. For that reason, the foreground was mostly left more or less empty; alternatively, it was covered with relatively unarticulated, mostly rather dark brushwork. Other solutions were to place a barrier in the foreground and thus to cut it off, as it were. Constable, and also Menzel, developed a number of different techniques for doing this.

For a long time the oil sketch remained a mere study, not claiming to be a fully valid painting, and it was also not an article of merchandise. Corot was not able to exhibit his Roman oil sketches from the 1820s and 1830s at the Salon for many years, but they enjoyed a special reputation among artists and a few connoisseurs, and Corot lent them to his professional colleagues. We also know from Valenciennes' pupils that they copied his sketches. Valenciennes worked towards the introduction of the "Prix de Rome" for landscape painting, and from 1818 there was a flood of French landscape oil sketches.⁴ Every winner of the "Prix de Rome" had to present such works before he was able to embark on his official painting. The oil sketch could have two functions. It could be a pure study and through an abundance of studies it could give the artist practice in a specific repertoire, or it could be a preparatory study for an official painting. For Constable, who used them for both purposes, their status became increasingly problematic, however. If nature can only be directly grasped and preserved in the oil sketch, how can it be enshrined in the finished painting? Constable, for whom the preservation of the perception of nature was increasingly indispensable, tried out several different approaches. For a long time he painted only objects with which he was thoroughly familiar (p. 40). This was, first and foremost, his native region of East Bergholt. There, he knew every detail; as a prospective mill owner, he gained familiarity with weather conditions at an early age, carefully observing the sky even before he became a painter. His oft-quoted statement, "But I should paint my own places best"⁵ puts this experience in a nutshell. In due course we will turn our attention to the continuation of this statement – the second part usually being glossed over. Even when Constable was pursuing his artistic career in London and was painting official exhibition paintings for the annual exhibition of the Royal Academy, he returned home every summer and made

endung eines Bildes zu bestimmen. Selbst an den »Varnishing Days«, den Tagen, als vor der Eröffnung in der Ausstellung die Gemälde gefirnissiert wurden, malte er an seinen Bildern weiter. Kamen sie von der Ausstellung zurück, so legte er wieder Hand an. Sein Freund John Fisher empfahl, sie ihm schlicht wegzunehmen.

Dabei zielte das Weitermalen nicht auf Vollendung im Sinne einer Glättung der Malfaktur, um das Werk zu einem in sich geschlossenen Kosmos zu machen. Vielmehr ging es darum, die vor der Natur gemachte Erfahrung zu bewahren, und die war notwendig subjektiv. Denn sie war – das begriff Constable nur zu gut – von der ihn während des Malprozesses bestimmenden Empfindung getragen. Und so lautet auch sein Satz »But I should paint my own places best« vollständig zitiert: »- painting is but another word for feeling«. ⁶ Alle Kunst Constables ist in diesem unaufhebbaren Spannungsfeld von unmittelbarer, scheinbar objektiver Naturaneignung und subjektiver Empfindung angesiedelt. Da aber die Empfindung zum Zeitpunkt der Naturaufnahme eine andere ist als zum Zeitpunkt der Ausführung des Gemäldes, zumal sie an einem anderen Ort stattfindet, ist die ursprüngliche Empfindung nicht zu konservieren. Constable zieht aus dieser Einsicht zwei Konsequenzen: Zum einen ist die atmosphärische Fassung von Skizze und folgendem offiziellen Ausstellungsbild bei ihm niemals identisch – das widerspricht dem Charakter einer klassischen Vorstudie vollkommen. Da aber der Charakter der Empfindung sich am stärksten im Himmel niederschlägt – Constable spricht vom Himmel als der »key note«, der Schlüsselrolle für ein Bild, er sei das »chief Organ of Sentiment«, steuere alle Bildwirkung ⁷ –, betreibt er zum anderen vor allem 1821/22 seine berühmte Wolkenkampagne in Hampstead Heath. Über einhundert Wolkenölstudien entstehen (S. 44), keine wandert 1:1 ins Bild. Constable sucht sich eine Wolkensprache anzueignen, über die er beim Malen im Atelier frei verfügen kann – seinem jeweiligen »mood«, seiner jeweiligen Stimmung entsprechend. Dies weist eine unmittelbare Parallele zur wissenschaftlichen Wolkenschließung auf, wie sie von Luke Howard und Thomas Forster so gut wie gleichzeitig betrieben wurde. ⁸

1816 stirbt Constables Vater. Waren seine Londoner »Six-Footers« bisher so etwas wie der Versuch, die Schuld der Verweigerung gegenüber der Familienräson wenigstens indirekt durch die Feier seiner Heimatregion im Bild abzutragen, so zerbrach nun diese Verbindungskette. Im Folgenden verweigerte sich Constable weitestgehend seiner Heimat, musste erleben, dass der väterliche Familienbetrieb in Schwierigkeiten geriet, Teile verkauft werden mussten, die klassische Gentry-Existenz ihrem historischen Ende entgegenging. Constable scheint sich für diese Entwicklung verantwortlich gefühlt zu haben. Die Heimat war jetzt nur noch eine erinnerte, er setzt sie von nun an in seinen Bildern aus relativ frei kombinierten Versatzstücken zusammen, als könne er sie so evozieren und in ihrem Kern konservieren. ⁹ Notwendig sucht er einen neuen Ort für sich und seine Familie, findet ihn in den Sommermonaten in Hampstead, den Heath vor der Haustür. Constable beginnt, sich diese Region in allen Facetten anzueignen: die hügelige Landschaft mit ihren Ponds, den kleinen Tümpeln, ihrem manchmal dürftigen Heidebewuchs, aber mit dem immer ziehenden Himmel darüber und dem Blick auf das entfernte London.

studies, which after returning to London he then worked up into large exhibition canvases depicting his home region, his so-called "six-footers". But the problem in the relationship between sketch and finished painting had still not been overcome. After all, he made oil sketches of exactly the same size as the official paintings and sometimes found it difficult to decide whether to submit the sketch or the picture derived from it for exhibition. In addition, it became noticeably impossible for him to determine when a painting was to be considered finished. Even on the "Varnishing Days", the days before an exhibition when the paintings were varnished, he continued to work on his paintings. When they returned from an exhibition, he altered them again. His friend John Fisher recommended that they ought simply to be taken away from him.

His purpose in continuing the paintings was not to perfect them by smoothing out the style and making the work into a coherent cosmos. Rather, he was concerned to preserve the experience of nature, which was necessarily subjective. For – as Constable realised only too well – it was shaped by the sensations he perceived during the painting process. Accordingly, his statement, "But I should paint my own places best" reads in full: "– painting is but another word for feeling". ⁶ All of Constable's art is located in this constant field of tension between the direct, apparently objective appropriation of nature and subjective sensibility. Since the sensation perceived at the time of recording the natural scene is different from that experienced at the time of executing the painting, particularly because it takes place in a different location, it is impossible to conserve the original sensation. Two consequences resulted from this insight: firstly, in Constable's works the initial atmospheric sketch and the final official exhibition picture are never identical – in complete contradiction to the character of a traditional preliminary study. Since, however, the general mood is most clearly expressed in the sky – Constable speaks of the sky as the "key note" of a picture, it is the "chief Organ of Sentiment", governing the overall effect of the picture ⁷ – he also, secondly, conducted his famous cloud campaign on Hampstead Heath, especially in 1821/22. He created more than 100 cloud studies (p. 44), none of which was transferred 1:1 into a painting. Constable attempted to develop a cloud language that he could use freely when painting in his studio – in accordance with his current mood. This directly paralleled the scientific research on cloud formations being conducted at about the same time by Luke Howard and Thomas Forster. ⁸

In 1816 Constable's father died. While his London "six-footers" had been something of an attempt to assuage his guilty conscience for having refused to comply with his family's wishes by celebrating his home region in pictures, this connection was now broken. From now on, Constable became estranged from his native area, observing from afar how his father's business got into difficulties, with parts having to be sold off and the family's traditional existence as members of the landed gentry gradually coming to an end. Constable seems to have felt responsible for this development. His homeland now existed for him only as a memory; henceforth, he assembled his pictures out of interchangeable scenery elements which he combined relatively freely, as if by doing so he could evoke and preserve the essence of his native region. ⁹ It now became necessary to find a new location for himself and his family, and he found it in the summer months at Hampstead, the Heath right on his doorstep. Constable began to paint this region with all its



1. David Lucas nach John Constable
 Frontispiece – East Bergholt, Suffolk, aus:
 English Landscape Scenery, Blatt 1, 1830.
 Mezzotinto, 14 × 18,6 cm. Privatbesitz

1. David Lucas after John Constable
 Frontispiece – East Bergholt, Suffolk, from:
 English Landscape Scenery, sheet 1, 1830.
 Mezzotint print, 14 × 18,6 cm. private
 collection

1828 stirbt seine Frau Maria, mit der er in einem symbiotischen Verhältnis gelebt hat, und lässt ihn mit sieben Kindern zurück. 1829 wird er spät und mit nur einer Stimme Mehrheit zum Vollakademiker gewählt, was ihn nicht mehr wirklich erfreuen kann. Er beginnt, obwohl kaum über fünfzig Jahre, sein Lebensresümee zu ziehen. Dafür unternimmt er zweierlei. Zum einen gibt er mit Hilfe des Mezzotintstechers David Lucas seine »English Landscape Scenery« heraus, erste Ausgabe 1830, zweite Ausgabe 1833. In letzterer trägt diese den ausführlicheren Titel: »Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery, principally intended to mark the phenomena of the chiar'oscuro of Nature.«¹⁰ Zwar sind die Gegenstände der englischen Landschaft entnommen, doch das eigentliche Interesse gilt dem Helldunkel der Natur. Mezzotinto arbeitet vom Dunklen zum Hellen, hebt schrittweise die Dinge ans Licht in differenzierter tonaler Abstufung. So kommt es allein auf deren Erscheinung und nicht auf ihre Bedeutung an. In seinem Kommentar zum ersten Blatt (Abb. 1) der Serie, das sein Geburtshaus zeigt, mit dem kleinen John zeichnend im Vordergrund, macht Constable dies unmissverständlich deutlich: »Da dieses Werk begonnen und vom Autor verfolgt wurde, allein mit Blick auf seine eigenen Gefühle als auch auf seine eigenen Ansichten von der Kunst, mag er entschuldigt sein dafür, dass er einen Flecken vorgeführt hat, zu dem er sich so sehr natürlich verbunden fühlt; und, obwohl er für andere ganz ohne Interesse oder irgendwelche Assoziationen sein mag, ist er doch für ihn beladen mit jeglicher lieben Erinnerung. Bei diesem Stich ist es das Bemühen gewesen, durch einen Reichtum an Licht und Schatten einem Gegenstand Interesse zu geben, der in anderer Hinsicht keinesfalls attraktiv ist.«¹¹ Hier ist in seltener Klarheit ein Grundproblem nicht nur der Kunst des 19. Jahrhunderts formuliert worden: die nicht aufhebbare Trennung von privat und öffentlich. Private Bedürfnisse und öffentliche normgetragene Verpflichtungen kollidieren.

facets: the hilly landscape with its ponds and its sometimes sparse vegetation, but with the constantly changing sky above it and the view towards London in the distance.

The year 1828 saw the death of his wife Maria, with whom he had had a symbiotic relationship and who left him with seven children. In 1829 he was elected a full member of the Academy, albeit late in his career and with only a one-vote majority, which was not very gratifying. Although only just over fifty, he began to review and sum up his life. He did so by doing two things. Firstly, with the assistance of the mezzotint engraver David Lucas he published his book "English Landscape Scenery", the first edition appearing in 1830 and the second in 1833. For the latter edition, the book was given the more detailed title, "Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery, principally intended to mark the phenomena of the chiar'oscuro of Nature".¹⁰ Although the objects depicted are taken from the English landscape, his real interest was focused on contrasts between light and dark in nature. Mezzotint works from dark to light, objects being revealed step by step through fine gradations in tone. Thus, what is important is only their appearance, not their meaning. In his commentary on the first sheet (Fig. 1) in the series, which depicts the house where he was born, with little John drawing in the foreground, Constable makes this unequivocally clear: „As this work was begun and pursued by the Author solely with a view of his own feelings, as well as his own notions of Art, he may be pardoned for introducing a spot to which he naturally feel so much attached; and though to others it may be void of interest or any associations, to him it fraught with every endearing recollection. – In this plate the endeavour has been to give, by richness on Light and Shadow, an interest to a subject otherwise by no means attractive.“¹¹ This sets out in unusually straightforward terms a fundamental problem of art, not only in the 19th century: the inexorable separation of the private and the public. Private needs clash with public obligations and accepted standards.



2. Adolph von Menzel Das Balkonzimmer, 1845. Öl auf Pappe, 58 × 47 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

2. Adolph von Menzel The Balcony Room, 1845. Oil on cardboard, 58 × 47 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Das ist die eine Form der Selbstrechtfertigung: Die Gegenstände mögen zwar uninteressant sein, doch ihre Hell-Dunkel-Inszenierung soll optischen Reiz ausüben. Inhalt und Form finden dabei nicht notwendig zusammen. Die zweite Form ist ebenfalls widersprüchlich und markiert erneut ein Hauptproblem des 19. Jahrhunderts: Constable versucht ab etwa 1830, die Form seiner Naturwiedergabe wissenschaftlich abzusichern. Erst jetzt scheint er sich detailliert mit Meteorologie auseinandergesetzt zu haben. Seine späten Vorlesungen von 1833 bis 1836 zeugen von dem wissenschaftlichen Anspruch, vor allem in Hinsicht auf optische Phänomene, in Sonderheit zur räumlichen Wahrnehmung. Dort heißt es: »Malerei ist eine Wissenschaft und sollte als eine Untersuchung der Gesetze der Natur verfolgt werden. Insofern stellt sich die Frage, ob man nicht Landschaft als einen Zweig der Naturphilosophie betrachten sollte, von dem Bilder nur die Experimente sind.«¹² Diese berühmte Passage hat man so gelesen, als propagiere Constable immer noch einen aufklärerischen Wissenschaftsbegriff. Das ist nur bedingt richtig. So wie er zur Begleitung seiner Blätter der »English Landscape Scenery« einerseits Verse aus Thomsons Jahrhundertgedicht »The Seasons« von 1725 bis 1730 zitiert, der Newton zu poetisieren sucht, so haben es ihm in gleichem Maße die Verse des Romantikers William Wordsworth angetan, der in genauer Parallele zu Constable in einer Anzeige zu seinen lyrischen

That is the one form of self-justification: the objects may not be interesting in themselves, but their presentation as contrasts of light and dark is expected to have visual appeal. Content and form are not necessarily coherent. The second form is also contradictory and signifies another major problem of the 19th century: from about 1830 onwards, Constable tried to give a scientific basis to his representation of nature. Only at this time does he appear to have taken up the detailed study of meteorology. His late lectures delivered between 1833 and 1836 testify to his scientific pretensions, above all as regards optical phenomena, particularly in relation to spatial perception. He wrote: "Painting is a science, and should be pursued as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not landscape painting be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but the experiments."¹² This famous passage has been interpreted as meaning that Constable was still propagating an Enlightenment concept of science. But that is only partly true. Just as, on the one hand, he embellished his sheets in "English Landscape Scenery" with verses from Thomson's poetic masterpiece "The Seasons" dating from 1725 to 1730, which attempts to poeticise Newton, he was equally fond of the verses of the Romantic poet William Wordsworth, who – precisely in parallel with Constable – stated in a note about his lyrical ballads in 1798 that: "The majority of the following poems are to be considered as experiments."¹³ Like Constable, Wordsworth insisted on absolute truth to nature whilst subsequently allowing this to be conveyed through the feelings and sensations of the first-person narrator. And in another point, too, Constable follows the subjectivity of Wordsworth. At the end of his "Poetical Works" written in 1815, Wordsworth comments: "The appropriate business of poetry ... is to treat things not as they are, but as they appear; not they exist in themselves, but as they seem to exist to the senses, and to the passions."¹⁴ Objective views of nature need to be understood subjectively. This paradox is characteristic of both the poet and the painter.

Menzel and Constable

Adolph Menzel (1815–1905) started out as a commercial graphic artist in his father's lithography workshop.¹⁵ Even though he regarded designing letterheads, diplomas, certificates and invitation cards as drudgery, this work taught him more than a short period spent studying in evening classes at the Berlin Academy. Playful experimentation with reality in all its forms, however absurd, coincidental or unusual, provided him with a repertoire which he could use as a resource throughout his life. Menzel drew wherever he was or went; the Berlin Kupferstichkabinett alone holds 7000 of his drawings. Academic poses did not interest him; what he created was a kaleidoscope of real life. He was relieved from the irksomeness of commercial graphic art by a large commission which secured him financially for three years – but which other people would have regarded as a long-term burden: Franz Kugler engaged him to produce nearly 400 illustrations for his History of Frederick the Great. They were reproduced by means of wood engraving, Menzel drawing directly onto the wood block. He undertook an extremely detailed study of the period of Frederick the Great, since he wished to achieve the greatest possible degree of authenticity.

Balladen schon 1798 schrieb: »The majority of the following poems are to be considered as experiments.«¹³ Wie Constable pochte Wordsworth auf genaueste Naturverpflichtung, um dies dann aber von den Gefühlen und Empfindungen des literarischen Ichs getragen sein zu lassen. Und in noch einem Punkt folgt Constable eher der Subjektbezogenheit Wordsworths. Am Ende seiner »Poems« von 1815 heißt es in einem Kommentar von Wordsworth: »Das angemessene Verfahren von Poesie [...] ist es, Dinge nicht zu behandeln, wie sie sind, sondern wie sie erscheinen.«¹⁴ Objektive Natursicht will subjektiv verstanden sein. Dieses Paradox zeichnet den Dichter wie den Maler aus.

Menzel und Constable

Adolph Menzel (1815–1905) begann als Gebrauchsgrafiker in der Lithografenwerkstatt seines Vaters.¹⁵ Selbst wenn er das Entwerfen von Briefköpfen, Diplomen, Urkunden und Einladungskarten als Fronarbeit ansah, so hat sie ihm doch wichtigere Erkenntnisse gebracht als ein kurzes abendliches Akademiestudium. Denn der spielerische Umgang mit der Wirklichkeit in all ihren Erscheinungsformen, und seien sie noch so absurd, zufällig oder ungewöhnlich, brachte ihm ein Repertoire, auf das er zeitlebens zurückgreifen konnte. Menzel zeichnete, wo er ging und stand, das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt allein 7000 Zeichnungen auf. Akademische Posen interessierten ihn nicht, er schuf ein Kaleidoskop des Wirklichen. Von der Fron der Gebrauchsgrafik erlöste ihn ein Großauftrag, der ihn für drei Jahre ins Brot setzte – den andere allerdings erst recht als Dauerbelastung empfunden hätten: Franz Kugler engagierte ihn, seine Geschichte Friedrichs des Großen mit fast 400 Illustrationen zu versehen, sie wurden im Holzstich reproduziert, Menzel zeichnete direkt auf den Holzblock. Er betrieb ein abenteuerlich detailliertes Studium der friderizianischen Zeit, es ging ihm um möglichste Authentizität der Erscheinung.

Mit Ölmalerei hatte er sich ansatzweise bereits ab 1836 beschäftigt, doch das Resultat war eher unbefriedigend. Ab 1844 jedoch bis zum Ende des Jahrzehnts schuf Menzel wie aus dem Nichts eine Flut von Ölskizzen (Abb. 2), die etwa von Julius Meier-Graefe um 1900 als protoimpressionistisch interpretiert wurden und die lange das Bild von Menzel in der Öffentlichkeit geprägt haben.¹⁶ Zwei Fragen stellen sich hierzu: Was sind diese Ölskizzen für Menzel? Und: An welche Traditionen konnte er anschließen? Beide Fragen sind seltsamerweise in der Forschung nicht eigentlich gestellt worden. Menzels Ölskizzen waren nicht für den Verkauf gedacht, zu einem Teil hingen sie in seinem Atelier an der Wand, er muss sie also selbst geschätzt haben. Einige wenige haben ihm spät im Leben Sammler und Museumsleute abschwatzen können. Im Falle des »Palaisgartens des Prinzen Albrecht« (Abb. 3) hat er im Vordergrund sehr viel später Staffage hinzugemalt, die extreme Aufsicht im Vordergrund dadurch gemildert und versucht, der Skizze auf diese Weise bildmäßigen Charakter zu geben.¹⁷ Bei der »Aufbahrung der Märzgefallenen« von 1848 hat er Signatur und Datierung ausdrücklich in den unvollendet gelassenen Teil ganz links gesetzt, um zu verdeutlichen, dass es sich hier zwar um ein abgeschlossenes, nicht aber um ein vollgültiges Werk handelt.¹⁸

He had begun doing some oil painting from 1836 onwards, but the result was not very satisfactory. From 1844 until the end of the decade, however, Menzel produced a flood of oil sketches (Fig. 2) more or less out of the blue. Around 1900 these were interpreted by Julius Meier-Graefe as proto-impressionistic and for a long time they defined the image of Menzel in the public eye.¹⁶ This gives rise to two questions: What did these oil sketches mean to Menzel? And what traditions was he building upon? Strangely, neither of these questions has ever really been asked by scholars. Menzel's oil sketches were not intended for sale. Some of them hung on the wall of his studio, so he must have been fond of them. Late in his life, collectors and museum curators managed to talk him into selling just a few of them. In the case of the "Palace Garden of Prince Albert" (Fig. 3) he added staffage figures in the foreground at a much later date, thus moderating the extreme overhead view in an attempt to give the sketch a more picture-like quality.¹⁷ In the painting depicting "The Victims of the March Revolution in Berlin Lying in State" produced in 1848 he explicitly placed the signature and date in the unfinished section on the left in order to emphasise that although the work had been concluded it was not completely finished.¹⁸ Looking at the motifs in his oil sketches, it quickly becomes evident that many of them depict Menzel's immediate surroundings. Menzel moved several times within Berlin, always to newly built districts of the rapidly growing city. In each apartment he recorded his environment: the rooms themselves, the views from the second and third floors, the regions in direct proximity to his accommodation. These images provided Menzel with a kind of self-definition. After capturing reality in drawings, however, the images also served as the basis for paintings, closely reproducing the objects themselves but with great artistic verve. It was only really here that Menzel learned to paint: again, he was self-taught, uncorrupted by academic tradition.

Yet Menzel was not completely without precedents. The late 18th century and the first third of the 19th saw an immense boom in the production of oil sketches, which was then more or less institutionalised through the introduction in 1818 of the aforementioned "Prix de Rome" for landscape painting at the French Academy by Valenciennes, who had been painting oil sketches since the late 1770s; the Louvre holds more than 100 of these works.¹⁹ Corot produced an abundance of oil sketches with Roman motifs in the 1820s and 1830s, but these were not exhibited at the Salon until 1847. As in the "Prix de Rome", they were regarded as a necessary preliminary stage for the official painting that was also to be produced. In the second decade of the 19th century, the first Art Societies (Kunstvereine) were established in the German territories as centres of bourgeois artistic taste. Grand history paintings were not in demand here; they simply did not fit into the living room. Portraits and landscapes in small to medium formats enjoyed widespread popularity. In France it was no different. And where landscapes were concerned, this segment of the market was served by artists who are nowadays regarded as second-rate but who nevertheless achieved a high standard in terms of painting culture. They sought a compromise between the perfected, smooth-surfaced, official painting and the unsmoothed oil sketch intended more for the private sphere. Menzel's attention was drawn by these artists, who were represented by his art dealer Louis Sachse. In a letter written in 1836, for example, he mentions Théodore Gudin, Camille Roqueplan and Jules Coignet.²⁰

Schaut man auf die Motive der Ölskizzen, so stellt man schnell fest, dass ein großer Teil Menzels unmittelbares Umfeld betrifft. Menzel ist in Berlin mehrfach umgezogen, immer in Neubaugebiete der dramatisch wachsenden Stadt. Jeweils von der Wohnung aus hat er sich die Umgebung erschlossen: die Wohnräume selbst, die Ausblicke aus dem zweiten und dritten Stock, die Regionen in direkter Nähe zur Wohnung. Sie liefern Menzel so etwas wie Selbstdefinition. Zum anderen aber dienten sie nach der zeichnerischen Aneignung der Wirklichkeit in spontaner Form nun dem malerischen Zugriff, eng am Gegenstand, aber mit großer malerischer Verve. Erst hier hat Menzel eigentlich malen gelernt: wiederum autodidaktisch, nicht von akademischer Tradition angekränkt.

Doch ganz ohne Vorbilder ist Menzel durchaus nicht. Das Ende des 18. und das erste Drittel des 19. Jahrhunderts erlebten einen ungemeinen Aufschwung der Ölskizze, die geradezu institutionalisiert wurde durch die bereits erwähnte Einführung des »Prix de Rome« für Landschaftsmalerei an der französischen Akademie 1818 durch Valenciennes, der seit den späten 1770er Jahren Ölskizzen malte; der Louvre bewahrt über einhundert davon auf.¹⁹ Corot produzierte Ölskizzen in den 1820er und 1830er Jahren in großer Fülle mit römischen Motiven, die jedoch im Salon bis 1847 kein Ausstellungsrecht erhielten. Sie galten wie beim »Prix de Rome« als notwendige Vorstufe für das danach zu erstellende offizielle Bild. Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wurden in deutschen Landen die ersten Kunstvereine als Orte eines bürgerlichen Kunstgeschmacks gegründet. Große Historie war hier nicht gefragt, sie passte schlicht nicht ins Wohnzimmer. Porträt und Landschaft in kleinem bis mittlerem Format hatten in der Breite Erfolg. In Frankreich war das nicht anders. Und dieses Segment bedienten in der Landschaft Künstler, die wir heute eher zur zweiten Garnitur rechnen, die jedoch eine durchaus hohe Malkultur auszeichnet. Sie suchten nach einem Kompromiss zwischen vollendetem, geglättetem, offiziellem Bild und eher privater ungeglätteter Ölskizze. Menzel ist auf diese Künstler, die seine Kunsthandlung Louis Sachse vertrat, aufmerksam geworden. In einem Brief von 1836 nennt er etwa Théodore Gudin, Camille Roqueplan oder Jules Coignet.²⁰

Zudem hat Menzel 1839 in der Berliner Kunstaussstellung Werke von Constable gesehen, wie er noch vierzig Jahre später zu berichten weiß. Man hat »Child's Hill« von um 1825 als eines der ausgestellten Werke identifizieren können:²¹ kein »Six-Footer«, sondern eher ein mittleres Format, wie es die Franzosen und Menzel selbst oft verwendeten. Und hier konnte er lernen, dass beim kleineren Format und sichtbar gebliebener Faktur das Motiv durchaus banal sein, etwaige Staffage durchaus exzentrisch angeordnet sein darf, die atmosphärische Erscheinung zum eigentlichen Thema wird. So auch bei Menzels »Gewitter am Tempelhofer Berg« (Abb. 4) von 1846.²² Der heute Kreuzberg genannte Tempelhofer Berg befand sich in unmittelbarer Nähe zu Menzels Wohnung, damals im ungeordneten Übergang von Stadt zu Land. Der Pferdewagen links ist fast schon an uns vorübergezogen. Constables Bemerkung unter Nutzung eines Wordsworth-Zitates, es sei sein Ziel gewesen, »to give ›to one brief moment caught from fleeting time‹, a lasting and sober existence«,²³ kann auch für Menzel gelten. Dem Flüchtigen Dauer zu verleihen, dafür konnte die Ölskizze einstehen.

Furthermore, in 1839 Menzel saw paintings by Constable at the Berlin art exhibition, as he still reported 40 years later. One of the exhibited works has been identified as "Child's Hill" dating from about 1825:²¹ not a "six-footer" but rather a painting of medium format, such as the French and Menzel himself often used. And here he was able to learn that with smaller formats, and with the artist's working process left visible, the motif could well be quite banal and any staffage figures be arranged in an eccentric way, since it is the atmospheric mood that is the real subject matter. That is also the case in Menzel's "Thunderstorm on the Tempelhof Hill" (Fig. 4) painted in 1846.²² This hill, known today as Kreuzberg, was very close to Menzel's apartment and at that time was in the disorderly transitional zone between city and countryside. The horse-drawn cart on the left has almost passed us. Constable's remark – quoting Wordsworth – that his aim was "to give 'to one brief moment caught from fleeting time' a lasting and sober existence"²³ can also be applied to Menzel. The oil sketch was the ideal means of giving permanence to the fleeting.

Liebermann and Menzel

In the final (1916) version of Max Liebermann's (1847–1935) essay on role of fantasy in painting, "Die Phantasie in der Malerei", originally written in 1904, he empathically expressed his opposition to the propagation of a German national "Geistes- und Seelenkunst" based on idealist philosophy.²⁴ Particularly Momme Nissen, but also Carl Justi had accused contemporary Impressionism, both in its French form and in its German variant, of offering merely spiritless, soul-destroying optic, overexcited by the experience of the modern city. On the one hand, they held up the banner of Late Romantic art with its emphasis on mythology and folk tales, whilst also insisting on the tradition of classical art with its rigid forms and profound meaning, and they opposed the sketchiness of contemporary art that remained in a state of indeterminateness.²⁵ Liebermann, by contrast, used a different concept of fantasy, which drew on classical intellectual traditions but which – ultimately in accordance with the ideas of Conrad Fiedler – saw the spirit as being manifested solely through the form of the inspired work or evoked in the merely adumbrative sketchy form. In this connection, Liebermann's appraisal of Menzel is interesting, the late edition of his essay devoting considerable scope to his works.²⁶

Liebermann struggles somewhat. On the one hand, he is, like Julius Meier-Graefe in his book "Der junge Menzel" (The Young Menzel) published in 1906, impressed by the oil sketches of the 1840s, seeing Menzel as freely pursuing his artistic genius, without the compulsion towards "philistine pettiness"²⁷ that increasingly overshadowed his later works. He demanded that in all true art "the appearance of the object should itself [be] the object".²⁸ Menzel's conscientiousness, he contended, held back the flight of his fantasy. In Menzel's late works contemporary themes lack a stroke of poetic idealisation; Menzel fails to maintain distance from his object, a distance which can only be achieved through "peinture", it alone emanating from the artistic spirit and not being a merely technical thing. On the other hand, however, Liebermann attempted to emphasise the undoubtedly still high quality of Menzel's late works. He had been able to observe the crea-

Max Liebermanns (1847 – 1935) Aufsatz »Die Phantasie in der Malerei« von 1904, in der endgültigen Fassung von 1916, wendet sich mit Aplomb gegen die Propagierung einer deutsch-nationalen Geistes- und Seelenkunst idealistischer Provenienz.²⁴ In Sonderheit Momme Nissen, aber auch Carl Justi hatten dem zeitgenössischen Impressionismus, sowohl in seiner französischen Ausprägung wie in seiner deutschen Variante, bloße geistlose, seelentötende Optizität vorgeworfen, überreizt durch die Großstadterfahrung der Moderne. Sie hielten einerseits das Banner der spätromantischen Mythen- und Märchenmalerei hoch, andererseits die Tradition klassischer Kunst in strenger Form und mit tiefem Sinn und opponierten gegen das Skizzenhafte der Gegenwartskunst, das in der Unbestimmtheit verbleibe.²⁵ Dagegen setzte Liebermann einen anderen Phantasiebegriff, der sich zwar auch klassischer Geistestradiationen bediente, den Geist jedoch, letztlich in der Tradition Conrad Fiedlers, allein durch die Form des inspirierten Werkes ans Licht gehoben, ja gerade in der bloß andeutenden skizzenhaften Form evolviert sah. In diesem Zusammenhang ist Liebermanns Einschätzung von Menzel interessant, dem in der späten Ausgabe seiner Schrift ein Hauptteil galt.²⁶

Liebermann tut sich ein wenig schwer. Einerseits ist er wie Julius Meier-Graefe in seinem Buch »Der junge Menzel« von 1906 begeistert von den Ölskizzen der 1840er Jahre, sieht Menzel hier frei seinem malerischen Genie folgend, ohne den Zwang zu »philiströsen Kleinlichkeiten«,²⁷ wie sie mehr und mehr sein späteres Werk überschatteten. Von aller wahren Kunst fordert er, dass »die Erscheinung des Gegenstandes der Gegenstand selbst«²⁸ sei. Menzels Gewissenhaftigkeit bremse den Flug seiner Phantasie. Den Gegenwartsthemen des späten Menzel fehle ein Zug poetischer Verklärung, es mangle ihm an Distanz zu seinem Gegenstand, die nur durch »peinture« zu erreichen sei, sie allein entspringe dem künstlerischen Geist, sei nichts rein Technisches. Andererseits aber versucht Liebermann die zweifellos verbliebene Qualität des Spätwerkes von Menzel herauszustreichen. Er hatte in dessen Atelier sowohl die Anlage des »Eisenwalzwerkes« von 1872 bis 1875 als auch der »Piazza d'Erbe in Verona« von 1882 bis 1884 beobachten können.²⁹ Menzel habe bei diesen hochkomplexen Vielfigurenbildern gänzlich ohne jeden Gesamtentwurf gearbeitet, allein ein waagerechter Horizontstrich und wenige senkrechte Striche, um die Größenverhältnisse der Hauptfiguren im Raum zu markieren, hätten ihm ausgereicht. Darenin habe er genaueste zeichnerisch studierte Figuren in Primamalerei inseriert, und wie durch ein Wunder sei daraus ein Ganzes geworden.

In der Tat ist Menzels Zusammenfügen von Wirklichkeitspartikeln allein aus der Vorstellung heraus adäquater Ausdruck von Gegenwartserfahrung. Liebermann ahnt dies, doch stärkt er dem gegenüber den Charakter freier als der eigentlichen Malerei gerade im späteren Werk eines Künstlers und beruft sich dabei auf seine Erfahrungen mit Bildern von Tizian, Velázquez, Rubens, Rembrandt und vor allem von Frans Hals, den er schon früh in seiner »naturalistischen«, vorimpressionistischen Phase bei seinen vielen Hollandbesuchen kopiert hat, um hinter sein Malverfahren zu kommen, zugleich aber, um es weiterzuentwickeln. Wenn Frans Hals den Gesichtern seiner Figuren noch eine gewisse Glätte und Ausführlichkeit zugesteht und erst in der Peripherie des Bildes immer malerischer und freier wird, so lässt Liebermann dies zum Struktur-



3. Adolph von Menzel Palaisgarten des Prinzen Albrecht, 1846/76. Öl auf Leinwand, 68 × 86 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

3. Adolph von Menzel The Palace Garden of Prince Albert, 1846/76. Oil on canvas, 68 × 86 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

tion of his "Iron Rolling Mill" between 1872 and 1875 and also his "Piazza d'Erbe in Verona" from 1882 to 1884.²⁹ Menzel painted these highly complex multi-figure pictures without an overall draft; just a horizontal line to define the horizon and a few vertical lines to mark the proportions of the main figures in the space were sufficient for him. Into this scene he placed carefully studied figures in alla prima painting, and by some miracle this turned into a composite whole.

In fact, Menzel's combination of particles of reality simply out of his imagination is indeed an appropriate expression of present experience. Liebermann senses this, but on the other hand he places greater emphasis on a free unrestricted painting as the true painting, particularly in the later works of an artist, thereby referring to his experience with paintings by Titian, Velázquez, Rubens, Rembrandt and above all Frans Hals, whose works he copied early on in his "naturalistic", pre-Impressionist phase during his many visits to Holland, partly in order to understand his painting technique but also to develop it further. Whilst Frans Hals gives the faces of his figures a certain smoothness and detailed handling, only becoming more painterly and free in the periphery of the picture, Liebermann makes this freedom the structural characteristic of the entire painting. This is particularly true of the late paintings of his garden at Lake Wannsee.³⁰



4. Adolph von Menzel Gewitter am Tempelhofer Berg, 1846. Öl auf Papier, 31 × 47 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

4. Adolph von Menzel Thunderstorm on the Tempelhof Hill, 1846. Oil on paper, 31 × 47 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne

merkmal des gesamten Bildes werden. Diese Freiheit gönnt er sich im besonderen Maße bei seinen späten Wannseegartenbildern.³⁰

Liebermanns »impressionistische« Wende ab etwa 1890 ist nach den Hollanderfahrten nicht ohne den Einfluss französischer Kunst, besonders der Bilder Manets und Degas' zu denken, die Liebermann erstaunlich früh selbst gesammelt hat. Liebermann hatte das Wannseegrundstück 1909 erworben, sofort die Villa errichten lassen und mit Alfred Lichtwark, dem Hamburger Kunsthallendirektor, der Aufsätze zur Gartenreform geschrieben hatte, die Anlage des Gartens geplant, mit einem Nutz- und Blumengarten mit Gartenhaus vorn und einem geometrisch geordneten und mit Rasenflächen und ausgeprägten Heckenarealen und Birken versehenen Garten zur Seeseite. Liebermann hat unzählige Bilder hier gemalt, ihre malerische Auflösung geht streckenweise extrem weit, die Faktur bleibt gänzlich erhalten, und doch fügen die Bilder sich einer abstrakten Bildordnung (S. 64 f.). Sie bewahren den privaten, unrepräsentativen Anspruch und sind zugleich sorgfältig, zumeist in Schrägsicht, durch Diagonalen oder die gesamte Bildhöhe senkrecht durchschneidende Baumstämme strukturiert. Freie malerische Entfaltung und bildnerische Ordnung gehen eine Klarheit bewahrende Synthese ein. Liebermann fügt der skizzenhaften Malerei eine durchaus auf die abstrakte Moderne reagierende Dimension hinzu, die noch deutlich über Menzel hinausgeht.

Claerbout und Constable

David Claerbout (* 1969), ein zur Zeit entschieden gefragter Videokünstler,³¹ macht Constables Hauptproblem, dem flüchtigen Moment Dauer zu verleihen, zu seinem Thema, indem er über Bewegung in slow motion, über das Verfließen der Zeit, über Endloschleifen, feststehenden und bewegten Blick, über Verschränkung

After his experiences in Holland, Liebermann's adoption of an "Impressionist" style from about 1890 was undoubtedly influenced by French art, particularly the paintings of Manet and Degas, which Liebermann began collecting surprisingly early. Liebermann had purchased the piece of land at Lake Wannsee in 1909 and immediately had the villa built there. In collaboration with Alfred Lichtwark, the Director of the Hamburg Kunsthalle who had written essays about garden reform, he drew up plans for the garden, with a kitchen garden and a floral garden as well as a garden house at the front, and a geometrically designed garden with lawns, hedged areas and birches on the lakeward side. Liebermann painted countless pictures here; their painterly indistinctness is sometimes extremely extensive, the working is clearly visible, and yet the pictures conform to an abstract pictorial order (pp. 64 f.). They remain private and unpretentious whilst simultaneously being carefully structured, mostly viewed from the side and divided up by diagonals or tree trunks which cut vertically through the entire canvas. Free artistic development and pictorial order enter into a synthesis which preserves clarity. In addition to the sketchiness of his painting style, Liebermann adds a new dimension in reaction to the abstract modern style, which goes significantly beyond Menzel.

Claerbout and Constable

David Claerbout (born in 1969), a video artist who is currently much in demand,³¹ makes Constable's main problem, that of lending permanence to the fleeting moment, his own theme by reflecting on slow motion movement, on the flow of time, on infinite loops, on the fixed and moving gaze and on the interconnection of interior and exterior, by setting frozen against flowing time and adopt-

von Innen- und Außenraum reflektiert, eingefrorene gegen verfließende Zeit stellt, irritierende Blickwinkel einnimmt. Eigentlich in allen seinen Videos erreicht er, dass die Seherfahrung irritiert wird und bei der zumeist ausgeprägten Zeit, die dem Betrachter gelassen wird, die eigene Reflexion über Zeitlichkeit in Gang gesetzt wird. »The Quiet Shore« von 2011 (S. 67), ein Video aus aneinander gereihten Schwarzweißfotos, zeigt die Bucht an einem Bretagne-Strand bei Ebbe. Doch beginnt es mit einem Warnschild, auf dem Schwimmer vor der gewaltigen Strömung im Wasser gewarnt werden. Alle folgenden Standbilder zeigen das zurückgezogene Wasser in bleierner Stille. Die Figuren am Strand sind zumeist von uns abgewandt und schauen in völliger Regungslosigkeit auf das Meer, als warteten sie, dass etwas passiert, das der anfänglichen Warnung entspricht. Sie werden in Fern- und in Nahaufnahme gezeigt, gelegentlich von vorn oder in verschiedenen Perspektiven. Daneben sind am Anfang und relativ am Ende des 15-minütigen Videos die Felsen am Rand der Bucht und die die Bucht säumenden Hotels und Wohnhäuser zu sehen, schließlich der entferntere Blick auf die Bucht vom Balkon oder aus einer der Wohnungen. Spiegelungen spielen eine große Rolle, die Dopplung sorgt für noch mehr Erfahrung von Stillstand. So rührt sich nichts, die Zeit scheint stillzustehen, und doch teilt sich uns Unruhe mit. Bilder ohne Bewegung und verfließende Zeit erzeugen dennoch innere Bewegung. Auf dieses Paradox werden wir als Sinneserfahrung aufmerksam gemacht.

In anderen Videos von Claerbout wird Zeit gedehnt, gerafft, zerlegt, die Medien Film und Fotografie, sich Bewegendes und Stillstehendes, werden gemischt, Fortschreiten wird dekonstruiert, Erzählung aufgehoben, Dauer erzeugt und wieder in Bewegung gesetzt, Ton wird gegen Bild gestellt oder soll mit ihm harmonisieren, manchmal tut er das zu gut, sodass erneut Irritation eintritt. Manchmal wird das Video, zusammengesetzt aus vielen Filmen (Dauer etwa 14 Stunden, Nutzung von 170 Filmen) so in die Länge gezogen, das wir ihm aus Erschöpfung nicht mehr folgen können. Identische Objekte werden aus verschiedenen Blickwinkeln und Entfernungen gezeigt. Kurz: Unsere Wahrnehmung und unsere Zeiterfahrung, deren Prozesscharakter wir gemeinhin nicht realisieren, werden auf alle nur denkbare Weise zum Thema gemacht und so wird mit unserem Bewusstsein gezielt gespielt. Gleichzeitig wird Banales, Ereignisloses, gänzlich Normales mit besonderem Interesse aufgeladen. Zeit wird zu einem stotternden Motor.

Einiges von dem, das hier mit großer Brillanz ins Bewusstsein gehoben wird, hat Constable bereits umgetrieben. Wie fange ich den Moment ein, was muss ich tun, wenn ich einen medialen Wechsel vom Ölbild zur Mezzotintografie vornehme, was verändert sich dabei, fordert eigene, dem jeweiligen Medium angemessene Strategien? Was ist ein fertiges, was ein unfertiges Bild, wie hängen Malprozess und Wahrnehmungsprozess zusammen? Warum ist Vollendung nicht zu erreichen, warum und wie werden banale Motive interessant, ist nicht alles Erscheinung in Licht und Finsternis, besteht die Welt nicht nur aus Clairobscur?

ing confusing perspectives. In all his videos he manages to make the viewing experience confusing and to set the viewer to reflecting independently on the phenomenon of time through the usually pronounced duration of the presentation of each image. "The Quiet Shore" produced in 2011 (p. 67), a video composed of a sequence of black-and-white photographs, shows a bay on the Brittany coast at low tide. It begins, however, with a danger sign warning swimmers of the powerful currents in the water. All the subsequent still images show the distant water in leaden stillness. The figures on the beach are mostly turned away from us and are impassively looking at the sea as if expecting something to happen of the type warned of on the initial danger sign. They are shown in distance shots and close-up, occasionally from the front or in various perspectives. At the beginning, and close to the end of the 15-minute video, natural rocks can be seen at the side of the bay, along with the hotels and houses that line it, and finally there is a more distant view over the bay from a balcony and from one of the apartments. Reflections play an important role, the dual images reinforcing the sense of motionlessness. Nothing is moving, time seems to have stopped and yet we feel a sense of unrest. Pictures without movement and flowing time still create interior motion. We are made aware of this paradox through a sensory experience.

In other videos by Claerbout time is extended, shortened and disjointed, the media of film and photography, movement and stillness are mixed together, progress is deconstructed, narrative suspended, duration created and put in motion again, sound is set against image or expected to harmonise with it; sometimes he does it too well, leading to further confusion. Sometimes the video, composed out of many films (taking around 14 hours, using 170 films), is so long that we become too exhausted to follow it. Identical objects are shown from different perspectives and distances. In short: various methods are used by the artist to make our perception and our experience of time, the process character of which we do not generally realise, into the subject of his investigation, and thus he purposely plays with our consciousness. At the same time, the banal, uneventful and absolutely normal is charged with special interest. Time becomes a spluttering motor.

Some of what is brilliantly brought to our attention here was already of concern to Constable. How do I capture a moment? What do I have to do if I change media from oil painting to mezzotint printing? What changes result from that, demanding different strategies suitable for each particular medium? What is a finished picture and what is an unfinished one? How are the painting process and the perception process connected? Why is perfection unachievable? Why and how do banal motifs become interesting? Is not everything mere appearance in light and dark; does the world not consist entirely of chiaroscuro?

- 1 Zum Verhältnis von Constable und Turner s. Werner Busch: Turner und Constable als künstlerische Antipoden. Zur Topik des Klassischen und des Unklassischen, in: ders.: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, München 2009, S. 190 – 209.
- 2 Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste, 2 Bde., Nürnberg 1675 – 1679, Bd. 1, 1. Theil, 3. Buch, 6. Capitel, S. 71, und 2. Theil, 3. Buch, 23. Capitel, S. 323, vgl. Werner Busch (Hg.): Landschaftsmalerei, Berlin 1997, S. 138 – 142.
- 3 Werner Busch: Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum, in: Pantheon 41:1983, S. 126 – 133; Reinhard Wegner: Die unvollendete Landschaft, in: Markus Bertsch und Reinhard Wegner (Hgg.): Landschaft am »Scheidepunkt«. Evolution einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800, Göttingen 2010, S. 437 – 450.
- 4 Arthur Boime: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, London 1971, S. 149 – 184; Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 256 – 306.
- 5 Kritische Edition des meist ungenau zitierten Briefes in John E. Thornes: John Constable's Skies, Birmingham 1999, S. 278 – 282, hier S. 281.
- 6 Ebd.
- 7 In demselben Brief: ebd., S. 280.
- 8 Luke Howard: The Climate of London, 2 Bde., London 1818; Thomas Forster: Researches about Atmospheric Phaenomena, 2. Ed., London 1815.
- 9 Zu dieser eher psychologischen Deutung s. Ann Bermingham: Reading Constable, in: Art History 10:1987, S. 38 – 58.
- 10 Andrew Wilton: Constable's »English Landscape Scenery«, London 1979; Maike Christine Post: Studien zu John Constables »English Landscape Scenery«, Diss. TU Berlin, Aachen 1998.
- 11 Übers. des Originaltextes nach Wilton 1979 (wie Anm. 10), S. 26.
- 12 Lecture 3, 1836, übers. nach R. B. Beckett (Hg.): John Constable's Discourses, Ipswich 1970, S. 69.
- 13 William Wordsworth, hg. v. Stephen Gill, Oxford/New York 1984, S. 591.
- 14 Zitiert aus dem »Essay, supplementary to the preface«, übers. nach The Poetical Works of Wordsworth. With Introductions and Notes, hg. v. Thomas Hutchinson, neue Ausg., rev. v. Ernest de Selincourt, 7. Aufl., London/New York/Toronto 1961, S. 743.
- 15 Einen Überblick über seinen Werdegang in Werner Busch: Adolph Menzel. Leben und Werk, München 2004.
- 16 Julius Meier-Graefe: Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands, Leipzig 1906.
- 17 Adolph Menzel 1815 – 1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausst.-Kat. Nationalgalerie und Kupferstichkabinett Berlin 1997, hg. v. Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher, Köln 1996, Kat.-Nr. 164.
- 18 Busch 2004 (wie Anm. 15), S. 85 – 92 und Taf. IV.
- 19 Geneviève Lacambre: Les paysages de Pierre-Henri de Valenciennes 1750 – 1819, Paris 1976; Johanna Scherb: »Ut pictura visio«. Naturstudien und Landschaftsbild in Frankreich von 1750 bis 1820, Petersberg 2001, bes. S. 33 – 76 et passim.
- 20 Adolph Menzel. Briefe, hg. v. Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher, Bd. 1, 1830 – 1855, Berlin/München 2009, S. 89: Brief 17, An Carl Heinrich Arnold in Kassel, Berlin 29.12.1836.
- 21 Claude Keisch: Menzel – Kreuzwege – Brüche, in: Ausst.-Kat. Berlin 1996 (wie Anm. 17), S. 433, Abb. S. 431.
- 22 Ebd., Kat.-Nr. 21.
- 23 Zitiert bei Wilton 1979 (wie Anm. 10), S. 24, faksimilierte Seite von Constables Einleitung.
- 24 Max Liebermann: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden, hg. v. Günter Busch, Frankfurt a. M. 1978.
- 25 S. dazu Hilmar Frank: Hieroglyphen. Literarische und malerische Phantasie, in: Max Liebermann. Jahrhundertwende, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin 1997, hg. v. Angelika Wesenberg, Berlin 1997, S. 161 – 166.
- 26 Liebermann 1978 (wie Anm. 24), S. 130 – 145.
- 27 Ebd., S. 131.
- 28 Ebd., S. 134.
- 29 Ebd., S. 138 f.; Ausst.-Kat. Berlin 1996 (wie Anm. 17), »Eisenwalzwerk«: Kat.-Nr. 160, Studien: Kat.-Nr. 148 – 159; »Piazza d'Erbe«: Kat.-Nr. 179.
- 30 Immo Wagner-Douglas: Der Wannseegarten, in: Ausst.-Kat. Berlin 1997 (wie Anm. 25), S. 277 – 284 und Kat.-Nr. 90 – 110.
- 31 Von Publikationen abgesehen unterrichtet man sich am besten über Claerbout über seine Galerie Hauser & Wirth.

- 1 On the relationship between Constable and Turner see Werner Busch: Turner und Constable als künstlerische Antipoden. Zur Topik des Klassischen und des Unklassischen, in: id.: Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, Munich 2009, pp. 190 – 209.
- 2 Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste, 2 vols., Nuremberg 1675 – 1679, Vol. 1, 1st part, 3rd book, 6th chapter, p. 71, and 2nd part, 3rd book, 23rd chapter, p. 323, cf. Werner Busch (ed.): Landschaftsmalerei, Berlin 1997, pp. 138 – 142.
- 3 Werner Busch: Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum, in: Pantheon 41:1983, pp. 126 – 133; Reinhard Wegner: Die unvollendete Landschaft, in: Markus Bertsch und Reinhard Wegner (eds.): Landschaft am »Scheidepunkt«. Evolution einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800, Göttingen 2010, pp. 437 – 450.
- 4 Arthur Boime: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, London 1971, pp. 149 – 184; Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, pp. 256 – 306.
- 5 Critical edition of the usually imprecisely cited letter in John E. Thornes: John Constable's Skies, Birmingham 1999, pp. 278 – 282, here p. 281.
- 6 *ibid.*
- 7 In the same letter: *ibid.*, p. 280.
- 8 Luke Howard: The Climate of London, 2 vols., London 1818; Thomas Forster: Researches about Atmospheric Phaenomena, 2nd ed., London 1815.
- 9 On this rather psychological interpretation see Ann Bermingham: Reading Constable, in: Art History 10:1987, pp. 38 – 58.
- 10 Andrew Wilton: Constable's "English Landscape Scenery", London 1979; Maike Christine Post: Studien zu John Constables "English Landscape Scenery", Diss. TU Berlin, Aachen 1998.
- 11 Wilton 1979 (as in fn. 10), p. 26.
- 12 Lecture 3, 1836, quoted from R. B. Beckett (ed.): John Constable's Discourses, Ipswich 1970, p. 69.
- 13 William Wordsworth, ed. Stephen Gill, Oxford/New York 1984, p. 591.
- 14 Quoted from the "Essay, supplementary to the preface", in: The Poetical Works of Wordsworth. With Introductions and Notes, ed. Thomas Hutchinson, new edition, revised by Ernest de Selincourt, 7th edition, London/New York/Toronto 1961, p. 743.
- 15 For an overview of his career see Werner Busch: Adolph Menzel. Leben und Werk, Munich 2004.
- 16 Julius Meier-Graefe: Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands, Leipzig 1906.
- 17 Adolph Menzel 1815 – 1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Exhibition catalogue. Nationalgalerie and Kupferstichkabinett Berlin 1997, eds. Claude Keisch and Marie Ursula Riemann-Reyher, Cologne 1996, Cat. No. 164.
- 18 Busch 2004 (as in fn. 15), pp. 85 – 92 and Plate IV.
- 19 Geneviève Lacambre: Les paysages de Pierre-Henri de Valenciennes 1750 – 1819, Paris 1976; Johanna Scherb: "Ut pictura visio". Naturstudien und Landschaftsbild in Frankreich von 1750 bis 1820, Petersberg 2001, esp. pp. 33 – 76 et passim.
- 20 Adolph Menzel. Briefe, eds. Claude Keisch and Marie Ursula Riemann-Reyher, vol. 1, 1830 – 1855, Berlin/Munich 2009, p. 89: Letter 17, to Carl Heinrich Arnold in Kassel, Berlin 29.12.1836.
- 21 Claude Keisch: Menzel – Kreuzwege – Brüche, in: Exhibition catalogue. Berlin 1996 (as in fn. 17), p. 433, Fig. p. 431.
- 22 *ibid.*, Cat. No. 21.
- 23 Quoted in Wilton 1979 (as in fn. 10), p. 24, facsimile page of Constable's introduction.
- 24 Max Liebermann: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden, ed. Günter Busch, Frankfurt a. M. 1978.
- 25 On this subject see Hilmar Frank: Hieroglyphen. Literarische und malerische Phantasie, in: Max Liebermann. Jahrhundertwende, Exhibition catalogue. Nationalgalerie Berlin 1997, ed. Angelika Wesenberg, Berlin 1997, pp. 161 – 166.
- 26 Liebermann 1978 (as in fn. 24), pp. 130 – 145.
- 27 *ibid.*, p. 131.
- 28 *ibid.*, p. 134.
- 29 *ibid.*, p. 138 f.; Exhibition catalogue. Berlin 1996 (as in fn. 17), "Iron Rolling Mill": Cat. No. 160, Studies: Cat. Nos. 148 – 159; "Piazza d'Erbe": Cat. No. 179.
- 30 Immo Wagner-Douglas: Der Wannseegarten, in: Exhibition catalogue. Berlin 1997 (as in fn. 25), pp. 277 – 284 and Cat. Nos. 90 – 110.
- 31 Apart from publications, the best source of information about Claerbout is his gallery, Galerie Hauser & Wirth.