

# Wolken zwischen Kunst und Wissenschaft

## WERNER BUSCH

Erst im frühen 19. Jahrhundert werden Wolken klassifiziert und bekommen Namen. Dafür war die Luft- und Gasforschung verantwortlich, Voraussetzung dafür war das Ende der aristotelischen Elementenlehre.<sup>1</sup> Doch Wolken fanden auch zuvor Interesse. Welches holländische Bild des 17. Jahrhunderts kommt ohne sich auftürmende Wolkenberge aus? (Der rein blaue Himmel blieb Italien vorbehalten.) Wolken zogen vom Morgen bis zum Abend über das flache holländische Land hin, waren immer in Bewegung, schließlich war das Meer nahe. Auf holländischen Bildern nimmt der Himmel häufig mehr als drei Viertel der Bildfläche ein. In gewissem Sinn ist er der Hauptgegenstand, und mit ihm steuern die Maler die Licht-Schatten-Verteilung auf Erden und im Himmel. In der barocken Tradition ist der Himmel auch der Erscheinungsort Gottes und der himmlischen Heerscharen, schon deswegen, weil er nicht zugänglich und vor allem weil er unendlich ist, nicht mess- und begreifbar.<sup>2</sup> Das entsprach dem Göttlichen. Im barocken Deckenfresco, besonders in Kirchenräumen, versammelt sich das Überirdische, hier wird das Göttliche anschaulich vorgestellt. Und von da wirkt es in den Gemeinderaum. Nicht selten strömt das Himmelslicht durch eine Öffnung der Kuppel

im Unterbau der Laterne ein, füllt den Raum mit göttlichem Licht und materialisiert sich in der katholischen Eucharistiefeyer in Brot und Wein.<sup>3</sup> Das Himmlische und der Himmel sind sinngesättigt, damit als Unfassbare zugleich auch Projektionsfläche oder Projektionsraum unendlicher Hoffnungen, Wünsche und Sehnsüchte. Da der Himmel aber ebenso Unwetter, Blitz und Donner schicken kann, ist er auch als Bedrohung zu erfahren, als Gottes Strafe für den irdischen Sünder – »Im Gewitter predigt Gott in das Gewissen«<sup>4</sup> –, und führt zu Buß' und Reu', jedenfalls im Protestantismus.

Wird der Himmel jedoch säkularisiert, weil man mittels Ballon in ihn aufsteigen kann und seine Bestandteile zu analysieren sind, man begreift, woraus Wolken sind und warum sie steigen und fallen und dabei ihre Form verändern,<sup>5</sup> dann fällt die überirdische Instanz aus, und der Einzelne muss sein schlechtes Gewissen mit sich selbst abmachen: Die Psyche wird entdeckt, und für sie gibt es keine Entlastungsmöglichkeiten mehr. Der Himmel verliert seine Funktion und kann nicht mehr instrumentalisiert werden – doch die Fantasie bemächtigt sich der unfassbaren Wolken zu allen Zeiten: von Aristophanes' Komödie *Die Wolken* von 423 v. Chr., in der die Wolken zu

Akteuren werden und reden können, bis zu Hans Magnus Enzensbergers *99 Meditationen über Die Geschichte der Wolken* in Gedichtform von 2003, in denen er einerseits von den Wolken als den »flüchtigsten aller Meisterwerke« spricht, deren Leichtigkeit bezaubert, die uns aber andererseits zu Gelassenheit und Bescheidenheit führen, da sie, so flüchtig sie sind, uns ewig überdauern.<sup>6</sup> Ihre Vergänglichkeit mündet in Metamorphose, unsere in den Tod. Die ständige Veränderung der Wolken reizt uns zum Gestaltsehen, zur Assoziation, zur Wolkenmetaphorik. Unendlich lange war man überzeugt, die Wolken seien Zufallsbildungen. Festhalten im Moment können wir sie nur, wenn wir Gestalten in sie projizieren, in sie hineinsehen. Seit Plinius' Naturgeschichte existiert der Topos, dass auch »in der Malerei der Zufall die Naturwahrheit« schaffen kann.<sup>7</sup> Das war leicht als ein Kreativitätsmodell zu verstehen: Im geradezu bewusstlosen künstlerischen Tun kann Gestalt entstehen und zugleich eine an- und aufgeregte Fantasie in allen nur denkbaren Bildungen ganze Schlachten, Landschaften oder Städte sehen (Leonardo).<sup>8</sup> Zu diesen Bildungen gehören für die Kunst auch besonders die Wolken, wie Vasari etwa für den Leonardo-Schüler Piero di Cosimo berichtet.<sup>9</sup> Nun ist die Vorstel-

1 Werner Busch, »Wenn die Luft kein Gewicht besäße, würde sie davonfliegen«. Ästhetische Reaktionen auf die Erkenntnisse der Gasforschung«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 5, 1996, Heft 1: *Die Elemente in der Kunst*, hrsg. von Hartmut Böhme, S. 59–77.

2 John Walsh, »Skies and Reality in Dutch Landscape«, in: *Art in History. History in Art*, Santa Monica, CA, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, S. 95–117; Bernd Lindemann, *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms am Rhein 1994; Nathalie Neumann und Franz J. Ossing, »Der Himmel in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts und in der modernen Meteorologie«, in: *Wolken – Malerei – Klima in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Werner Wehry und Franz J. Ossing, Berlin 1997, S. 39–60; Werner Busch, »Himmelsdarstellungen in der Malerei bis zum 18. Jahrhundert«, in: ebd., S. 73–97.

3 Fabio Berry, »Lux and Lumen. The Symbolism of Real and Represented Light in the Baroque Dome«, in: *Kritische Berichte*, 30, Heft 4, 2002, S. 22–37; Werner Busch, »Friedrichs Bildverständnis«, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen; Hamburger Kunsthalle, München 2006, S. 32–47, bes. S. 44–45.

4 Heinz D. Kittsteiner, *Die Entdeckung des modernen Gewissens*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1991, S. 48.

5 Busch 1996 (wie Anm. 1); ders., »Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit«, in: Sabine Schulze (Hrsg.), *Goethe und die Kunst*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt; Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern-Ruit 1994, S. 518–527.

6 Hans Magnus Enzensberger, *Die Geschichte der Wolken. 99 Meditationen*, Frankfurt a. M. 2003; die wichtigsten Wolkengedichte wieder abgedruckt in: Stephan Kunz u. a. (Hrsg.), *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau, München 2005, S. 257–261, Zitat S. 258.

7 Zu Kunst und Zufall der klassische Aufsatz: Horst W. Janson, »The ›Image Made by Chance‹ in Renaissance Thought«, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hrsg. von Millard Meiss, Bd. 1, New York 1961, S. 254–266; das Zitat: C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*. Lateinisch-deutsch, »Buch 35: Farben, Malerei, Plastik«, hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, München 1978, S. 80.

8 Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg. von André Chastel, München 1990, S. 212, 385. Zur Tradition des Topos: Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt a. M. 1980 (zuerst 1934), S. 71–73.



**ANDREA MANTEGNA**

Heiliger Sebastian, um 1459/60  
Kunsthistorisches Museum, Wien

**LOUIS DE SILVESTRE**

Christus am Kreuz aus Wolken gebildet, 1734  
Gemäldegalerie Alte Meister,  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

lung von der Fantasie als eigenständigem Produzenten in erster Linie ein Produkt der frühen Renaissance, weshalb sich erste Wolkendarstellungen, in denen sich Gestalten abzeichnen, auch erst ab diesem Zeitpunkt finden. Einer der Ersten, der dies gestaltet hat, dürfte Mantegna gewesen sein, der gleich ein berühmtes Beispiel liefert mit seinem *Heiligen Sebastian* im Wiener Kunsthistorischen Museum, wo die Wolken oben links sich in einen Wolkenreiter verwandelt haben, der vorbeigaloppiert.<sup>10</sup> Er mag mit tieferer Bedeutung befrachtet sein, etwa als vorbeiziehender Zeitengott, er mag auf antike Erwähnungen von Wolkenbildern rekurrieren, entscheidend für uns ist, dass er hier Bild geworden ist. Dies setzt die malerische Möglichkeit voraus, zwischen Darstellung und nur erscheinender Darstellung unterscheiden zu können: Dafür ist ein besonderer Wirklichkeitszugriff vonnöten, wie ihn Mantegna durch seinen besonderen Antikenrekurs in der Frührenaissance erreicht. Selbst wenn es im Symbolismus und im Surrealismus des 19. und 20. Jahrhunderts die eine oder andere aus den Wolken geborene Figur gibt,<sup>11</sup> so besteht bei diesen Beispielen kein Zweifel daran, dass es sich um psychische Projektionen handeln soll. Die Wolkengestalten sind nicht mehr Bildzeichen,

die einem verbindlichen Text des Bildes zuarbeiten. Ein letztes Beispiel dieser Tradition stammt von dem Dresdner Hofmaler Louis de Silvestre aus dem Jahr 1734.<sup>12</sup> Der Blick in den Himmel zeigt uns Wolken, aus deren mittlerer sich ein Christus am Kreuz mit verschattetem Gesicht herausschält. Den Übergang von der Wolke zur Gestalt sehen wir am Kreuzesbalken und am Lententuch Christi, dessen Körper selbst dagegen geradezu feste Form angenommen hat. Dies mag den Vorgang unserer Projektion abbilden. Von Homer bis Joseph Beuys verbirgt die Wolke in erster Linie, sie hüllt die Götter ein, die sich mit Blitz und Donner melden können. Beuys kann nur noch fragen, was die Wolke birgt, er kann sich ihre Transformation vorstellen, sieht in ihr die Verkörperung eines kreativen Potenzials, ohne dass dieses wirkliche Gestalt gewänne.<sup>13</sup> Bei Silvestre entbirgt die Wolke etwas, das eigentlich unsichtbar ist. So konkret der Körper sich zu bilden scheint, zugleich, durch das verschattete Gesicht, ist er uns auch wieder entzogen. So ist die Wolkenmetapher in der Lage, tieferen religiösen Sinn zum Vorschein zu bringen, jedenfalls in katholischer Tradition. Silvestre hat allerdings versucht, der Wolkenerscheinung zusätzlich einen Wahrheitsgehalt zu verleihen. Das



#### JACOB VAN RUISDAEL

Haarlem von den Dünen im Nordwesten gesehen, um 1670  
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Dresdner Bild ist nur eine Skizze für ein großformatiges Bild des Wolkenchristus, und auf ihm hat Silvestre einen gemalten Inschriftenzettel angebracht, auf dem genau vermerkt ist, wann und wo er die Erscheinung realiter gesehen hat, eine Viertelstunde lang, und er führt ausdrücklich mehrere Familienmitglieder an, die die Erscheinung mit ihm gesehen haben und sie bezeugen können. Auch ihre Religionszugehörigkeit vermerkt er: Katholische und protestantische Zeugen seien dabei gewesen. Letztere Bemerkung ist einigermassen raffiniert, denn nach protestantischer Überzeugung offenbart sich Christus nicht dem Gläubigen, auch nicht im Akt der Wandlung. Glaubensgewissheit ist dem Protestantismus fremd, und besonders streng in dieser Hinsicht sind die Calvinisten. So fragt sich, was denn Wolken im calvinistischen Holland des 17. Jahrhunderts sein konnten. Die Vorstellung der Entbergung Gottes aus den Wolken wäre ihnen unvorstellbar gewesen. Doch so genau die holländische Wolkenbeobachtung zu sein scheint, eine eigentlich naturwissenschaftlich-meteorologische Begründung findet sie nicht. Meteorologische Theorien, auf Beobachtung fußend, hat es durchaus gegeben. Schließlich ist bereits von Aristoteles eine »Meteorologie« überliefert, und auch in

Leonardos sogenanntem »Trattato«, das allerdings eine französische Kompilation aus den naturwissenschaftlich orientierten Schriften Leonardos aus dem Jahr 1651 darstellt, finden wir Bemerkungen zu Wolken und Himmelsphänomenen.<sup>14</sup> In beiden Fällen jedoch werden spekulative theoretische Modelle zur Anwendung gebracht, die

9 Giorgio Vasari, *Vitae de più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, hrsg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878–1885, Bd. 4, Florenz 1879, S. 134, zitiert bei Kris und Kurz 1980 (wie Anm. 8), S. 72.

10 Gabriele Helke, »Eine Inkunabel der Antikenrezeption: Mantegnas »Heiliger Sebastian« im Kunsthistorischen Museum«, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 11, Mainz 2009, S. 25–41, bes. S. 38 und Anm. 78.

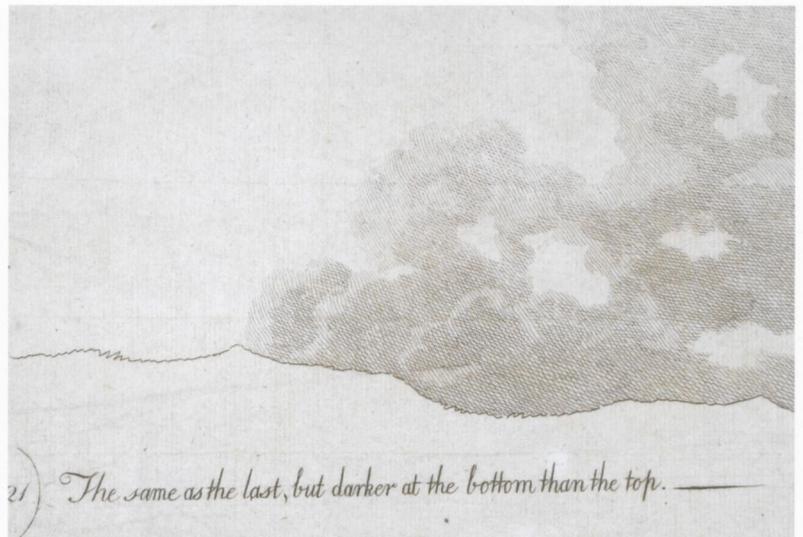
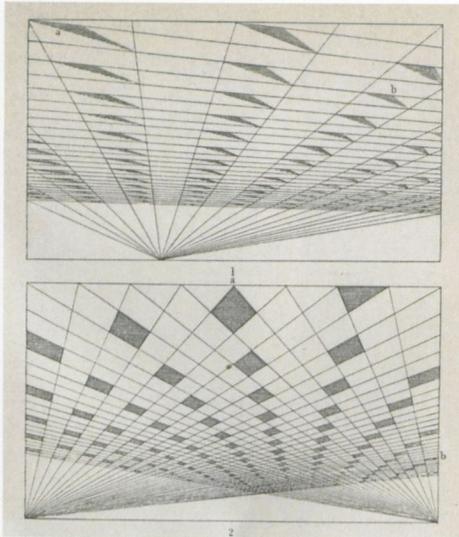
11 Siehe z. B. Kunz u. a. 2005 (wie Anm. 6), S. 93 (Charles Giron), S. 97 (Salvador Dalí); vor allem aber Johannes Stückelberger, *Wolkenbilder. Deutungen des Himmels in der Moderne*, München 2010, S. 125–135.

12 Bärbel Hedinger u. a. (Hrsg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum und Jenisch-Haus, Außenstelle des Altonaer Museums, Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, München 2004. Kat.-Nr. 2, S. 34.

13 Zum Motiv des Verbergens in Wolken: Eberhard Lämmert, »Kleine literarische Wolkenlehre«, in: Wehry und Ossing 1997 (wie Anm. 2), S. 9–24, zu Homer S. 11; Dieter Koeplin, »Beuys' Wolke – was birgt sie?«, in: Kunz u. a. 2005 (wie Anm. 6), S. 139–143.

14 *Traité de la peinture de Léonard De Vinci*, Paris 1651. Zu Leonardos Bemerkungen zu Wolken und Wetter: Marianne Schneider, *Leonardo da Vinci. Das Wasserbuch. Schriften und Zeichnungen*, München 1996, S. 67–70.

15 Alexander Perrig, »Leonardo: Die Anatomie der Erde«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 25, 1980, S. 51–80; ders., »Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*. Internationales Symposium, Frankfurt a. M. 1984, S. 41–60.



das empirisch Beobachtete überwölben. Die Phänomene werden anschaulich geschildert, dann aber Theorien geopfert, die, im Falle Leonardos, ihren mittelalterlichen, aus der Elementenlehre stammenden Ursprung nicht verleugnen können.<sup>15</sup> Auch die mechanistischen Theorien Descartes', etwa von den Himmelsstrudeln und -wirbeln um die Planeten, helfen hier nicht weiter.<sup>16</sup> Wir sagten zu Beginn, dass auf holländischen Landschaftsbildern Wolken in erster Linie die Funktion haben, Licht- und Schattenpartien im Bild zu steuern. Stark vereinfacht: Ist die dunkle Wolke links im Bild, so ist der größte Schatten rechts auf der Erde und vice versa: Durch Lichtführung ist dies plausibel zu machen. Zwei Dinge sind auffällig. Zum einen finden sich auf holländischen Bildern beinahe ausschließlich Cumuluswolken, große geballte Haufenwolken, oben weiß, unten grau-schwarz und in Gänze opak. Da Wolken beständig ihre Form verändern, war hier leicht die Massenverteilung den kompositorischen Erfordernissen anzupassen. Zum anderen wirken die holländischen Wolkenhimmel trotz ihrer Licht-Schatten-Wirkung auf der Erde fast immer so, als handle es sich um hinter der Landschaft aufgestellte Bühnenbilder. Die Wolken erwecken nicht den Eindruck, als würden sie sich über

die Landschaft wölben. Insofern gibt es auch keine Wolkenperspektive, kein Sichverkürzen in den Raum hinein. Hier galt es zu warten, bis die Kenntnisse vom Wesen der Wolken fortgeschritten waren, bis zu Constable und vor allem Turner und wissenschaftlichen Konstruktionsvorschlägen für den gewölbten Himmel bei Turners großem Verehrer John Ruskin.<sup>17</sup>

Die Wolken auf holländischen Bildern sind ein Gegenüber. Doch sie sind nicht nur Mittel zum Zweck der Komposition und Lichtführung, dafür sind sie zu gut beobachtet. Auch reicht es nicht hin, darauf zu verweisen, dass sie im holländischen Flachland in ihrem beständigen Wandel in Meernähe nicht zu übersehen sind, dass diese Beobachtung wichtig für die Müller und den Einsatz ihrer Windmühlen ist, selbst wenn der Einfluss dieses Berufsfeldes für die empirische Wolkenbeobachtung nicht zu unterschätzen ist. Schließlich war noch John Constable, der vielleicht intensivste Wolkenmaler aller Zeiten, Sohn eines Mühlenbesitzers und mit den sogenannten Wolkenkalendern der Bauern, die jährlich erschienen und so etwas wie eine vormeteorologische Empirie darstellten, gut vertraut.<sup>18</sup> Es ist wohl doch eher so, dass die Wolkendominanz holländischer Bilder zwar als nationales Identifikati-



#### JOHN RUSKIN

Wolkenperspektive

Reproduktion aus: John Ruskin, *Modern Painters*, Bd. 5, 1860

#### ALEXANDER COZENS

»Skies«. Wolkenstudien

Reproduktion aus: Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, London 1785/86, Nr. 21 und 22 Tate, London

22) Half cloud half plain, the clouds lighter than the plain part, & darker at the top than the bottom. The Tint twice over in the plain part, & once on the clouds.

onsmerkmal zu begreifen ist, doch auch das Verständnis des Nationalen brauchte seine calvinistische Begründung. Wenn die Wolken nicht durchschaubar waren und auch nichts Göttliches offenbaren konnten, so waren sie doch Gottes Schöpfung und als solche wert, dargestellt zu werden. Auch das Kleinste und Geringste hat nach protestantischer Lehre gleiches Erscheinungsrecht wie das Größte und Bedeutendste. So können die Wolken, auch gerade in ihrem ungreifbaren Wandel, in ihrem ewigen Anderssein, Gottes permanente unsichtbare Anwesenheit bezeugen. Sie sind geradezu ein Gottesbeweis.

In den klassischen kunsttheoretischen Schriften hatten Wolken kein Vorkommen, sie galten nicht als Gegenstände, die mittels des »disegno« zu fixieren und zu idealer Form zu transformieren waren. Ihren Ort fanden sie allein in praktischen Malanleitungen, sogenannten Illuminierbüchern, die bezeichnenderweise vor allem im protestantischen Bereich, in Holland, England und Deutschland, Verbreitung fanden.<sup>19</sup> Schon im ersten, unendlich folgenreichen Illuminierbuch des Valentin Boltz von Rufach, seines Zeichens protestantischer Pfarrer, das dieser 1549 herausgab und das vielfach wieder aufgelegt wurde, findet sich, neben praktischen Anleitungen zum

Farbherstellen und -verwenden, zweierlei. Zum einen wird in verblüffender Weise nur ein Anwendungsbereich geschildert: die Farbgestaltung des Himmels. Dafür mag eine Rolle gespielt haben, dass der Himmel mit seinen Wolken in gewisser Weise ungegenständlich ist und so eine geradezu autonome Farbverwendung demonstriert werden kann. Es geht nicht um die Primärfarbigkeit von Gegenständen, sondern um atmosphärische Erscheinung im Licht, und wie wäre diese einleuchtender zu beschreiben als am Beispiel von Wolken? Zum anderen ist die gesamte Praxisschilderung bei Boltz gerahmt von Gedanken zu Gottes Schöpfung, vom Wert alles Geschaffenen, und können wir es auch nicht gänzlich begreifen.<sup>20</sup> So schließen einander in protestantisch-calvinistischer

16 Jeannot Simmen, *Vertigo. Schwindel der modernen Kunst*, München 1990, S. 37–38, 49–52, 56–60.

17 Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009, bes. S. 245–249 und Abb. 114–116.

18 Ebd., Kap. 10, John Constables Wolkenstudium und das »chiaroscuro of nature«, S. 210–233; Richard Hamblyn, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt a. M. und Leipzig 2001, S. 57–59; John Constable, *Further Documents and Correspondence*, hrsg. von Leslie Parris u. a., London 1975, S. 25–52 (Constables Bibliothek mit den Bauernkalendern).

19 Werner Busch, »Die Wolken: protestantisch und abstrakt. Theoretische und praktische Empfehlungen zum Himmelmalen«, in: Hedinger u. a. 2004 (wie Anm. 12), S. 24–31.

20 Ebd., S. 26–27.



**ALEXANDER COZENS**

Am Ende des Tages, 1768–1775

Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

Tradition Empirie und Glaube nicht aus. Ja, der Glaube befördert die Empirie. Und auf die Kunst bezogen auch das Bewusstsein vom Hergestelltsein der Werke. In heutiger Sprache: Der protestantische Glaube befördert ein Medienbewusstsein. Werner Hofmanns These von der Geburt der (abstrakten) Moderne aus dem Geist des Protestantismus hat hier ihren Ort.<sup>21</sup>

Die Vorstellung von der göttlichen Erfülltheit des Himmels endet, wenn er in seine Bestandteile zerlegt wird, und das sollte nicht mehr lange auf sich warten lassen. Insofern ist Silvestres Wolkenchristus bereits ein Spätling. Doch der Weg der Purifikation des Himmels von allem Glaubensmäßigen ist nicht einem immanent naturwissenschaftlichen, etwa allein meteorologischen Fortschritt zu verdanken, vielmehr hängt er in der bildenden Kunst eng mit der Entstehung von Wahrnehmungs- und Wirkungsästhetik zusammen, die den Anteil des Betrachters am Erkenntnisprozess und damit an der Sinnproduktion zu analysieren suchen. Perzeption und Rezeption werden Thema, und das auch nur, weil die Kunst den Geltungsbereich von Hof und Kirche verlässt, an eine Kunstöffentlichkeit tritt, die das Recht einer eigenen Sicht einfordert. Insofern beginnt die Kunst

sich verstärkt Gedanken darüber zu machen, wie sie die Betrachterreaktion steuern kann, sie untersucht Wirkmechanismen. So stellt sich Alexander Cozens für die Landschaftsmalerei die Frage, wie bestimmte Himmel- und Erdformationen in ihrem Zusammenspiel unsere Reaktion beeinflussen können. Welcher Ausdruckscharakter ist in der Kombination unterschiedlicher Wolkenhimmel und unterschiedlicher Landschaftsstrukturen zu erzielen?<sup>22</sup> Cozens' Überlegungen lassen sich bis in die Zeit um 1750 zurückverfolgen, in den Siebzigerjahren finden sich erste Entwürfe in Ölfarben, die dem Rechnung tragen, und 1785/86 veröffentlicht er ein Traktat mit dem Titel *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, bestehend aus sechzehn sogenannten »blots«, aus bloßen Tintenklecksen bestehenden Landschafts- bzw. Erdstrukturen, Resultat von gesteuertem Zufall. Die Blätter sind mehr oder weniger gefüllt, kleinteilig oder großflächig strukturiert, gegenständlich sind sie kaum zu nennen, räumliche Entfaltung gibt es nicht wirklich, nur Flächenbezeichnungen der unterschiedlichsten Art.<sup>23</sup> Dem folgen zwanzig radierte Himmelsentwürfe: Die Wolkenformen sind umrissen, hellere oder dunklere Schatten und der



**JOHN CONSTABLE**  
Wolkenstudie, 1822  
The Samuel Courtauld Trust,  
The Courtauld Gallery, London

Himmelsgrund sind schraffiert, die Erde ist nur durch eine unregelmäßige Verlaufslinie angegeben. Die »blots« gehen offenbar zurück auf ein nicht datiertes, aber mit gutem Grund bereits den Sechzigerjahren zugeordnetes kleines Traktat Cozens' mit dem Titel »Various Species of Compositions of Landscape in Nature«, das sechzehn Radierungen von Landschaften ohne Himmel in einigem Detail wiedergibt. Die »blots« sind Abstraktionen davon, die deutlich machen, dass die Wirkung nicht primär gegenständlich, sondern vor allem durch wirkmächtige Strukturen erzeugt wird. In eigenen Ölstudien auf Papier aus den Sechziger- und Siebzigerjahren kombiniert Cozens' Himmel- und Erdentwürfe und testet ihre Wirkung. Cozens' Verfahren hat eine verblüffend breite Nachfolge gefunden, so kryptisch formuliert und selten seine Traktate auch sind, denn er war Lehrer in Eton und hat ganze Generationen mit seinen Ideen vertraut gemacht. Über seinen Schüler Sir George Beaumont wurden sie etwa John Constable vermittelt. Dieser hat im Hause Beaumonts 1823 sowohl die Erdformationen als auch die Wolkenhimmel, vor allem aber auch Cozens' den Ausdruck der jeweiligen Formation charakterisierende Beischriften kopiert.<sup>24</sup>

Das hat die Forschung verblüfft, denn zu diesem Zeitpunkt war Constable längst mit den neuesten meteorologischen Ergebnissen vertraut, den Schriften von Thomas Forster von 1815 und den Untersuchungen von Luke Howard und seiner bis heute verbindlichen Wolkentypologie. Erste Publikationen von Howard erschienen 1803, die endgültige Zusammenfassung aller seiner Forschungen, die auf jahrzehntelangen Wolkenbeobachtungen beruhten, wurde 1818–1820 unter dem Titel *The Climate of London* in zwei Bänden vorgelegt. Diese Auseinandersetzung wurde durch die Luft- und Gasforschungen von Stephen Hales befördert, dann aber vor allem durch Black, Cavendish und Priestley auf der einen, englischen Seite und die Entwicklung einer verbindlichen Terminologie für

21 Werner Hofmann (Hrsg.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1983, bes. Hofmanns einführender Essay »Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion«, S. 23–71.

22 Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven und London 1986; Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 335–354.

23 Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tâche. Introduction à la »Nouvelle méthode« d'Alexander Cozens*, Epinal 1990.

24 Schulze 1994 (wie Anm. 5), Kat.-Nr. 362, S. 548–549; John E. Thornes, *John Constable's Skies. A Fusion of Art and Science*, Birmingham 1999, S. 79–81; Busch 2009 (wie Anm. 17), S. 216–218.



**JOHANN WOLFGANG GOETHE**  
Böengewölk, 05.04.1779  
Klassik Stiftung Weimar/Museen

chemische Vorgänge und Stoffe, die erst die Disziplinen der Physik und Chemie als getrennte Wissenschaften etablierten, durch Lavoisier 1787 auf der anderen, französischen Seite.<sup>25</sup> Damit waren endgültig die Anteile der Luft zu benennen, die Wirkweise der Anteile zu beschreiben. Die Atmosphäre war entschlüsselt, die aristotelische Elementenlehre definitiv an ihr Ende gelangt, schließlich entdeckte man ohn' Unterlass neue Elemente. Warum dann war Constable so besonders an den Wolkenformationen von Cozens interessiert, die doch deutlich hinter die inzwischen mögliche Typenscheidung der Wolken zurückfielen, eher vormeteorologisch waren? Der Grund ist indirekt bereits genannt: weil Constable mit ihrer Hilfe die autonome Bildwirkung steuern konnte. Zugleich aber unternahm er vor allem 1821/22 seine berühmte Wolkenkampagne, bei der er mehr als 100 Ölstudien vor der Natur anfertigte. Verkürzt gesagt: Er tat dies, um über eine Wolkensprache frei verfügen zu können, die naturrichtig ist, zugleich aber in den Atelierbildern, den großen sogenannten »six-footers«, für seine Zwecke zu instrumentalisieren war. Dafür spricht, dass keine der Ölstudien direkt ins große Bild übernommen wurde. Denn Constable folgte beim Malen – und das ist der romantische

Anteil an seiner Kunst – seiner momentanen »mood«, seinem punktuellen Gefühlszustand, ihn galt es einzulösen, um das Bild »wahr« werden zu lassen.<sup>26</sup> Und um dies zu erreichen, konnte er die Wolkensprache nutzen, die er sich angeeignet hatte. Über Cozens wusste er ihren Ausdruck zu steuern.

Den Übergang von einer eher cozenschen Auffassung zu einer naturwissenschaftlich fundierten kann man auch gut an Goethes Wolkenzeichnungen verfolgen. Die Zeichnungen von Wolken auf seiner zweiten Schweizreise 1779 geben zwar Phänomenbeobachtungen wieder, doch sind die Wolkentypen nicht wirklich geschieden, die Höhenlagen sind nicht differenziert. Ein Einzelphänomen mit auffälligen Erscheinungen, wie bei einer Zeichnung zu einem Böengewölk, wird festgehalten, doch nicht überzeugend in einen atmosphärischen Kontext gesetzt.<sup>27</sup> Und so ist Goethe fasziniert und geradezu elektrisiert, als er in Gilberts *Annalen der Physik* 1815 zuerst von Howards Untersuchungen und Wolkenklassifizierungen liest und dann in der Ausgabe von 1818–1820 Howards Illustrationen zur Kenntnis nimmt. Die formlosen Wolken, deren Wesen so schwer begreifbar schien, begannen für ihn schlagartig Gestalt anzunehmen. Goethe suchte den



**CASPAR DAVID FRIEDRICH**  
 Abendlicher Wolkenhimmel, 1824  
 Belvedere, Wien

Kontakt zu Howard, dichtete »Howards Ehrengedächtnis« und begleitete es 1820 mit dem Aufsatz »Wolkengestalt nach Howard«. Goethe war nun in der Lage, in einem einzigen Vers die Wolkentypen zu charakterisieren, ihr Hervorgehen auseinander zu begreifen und von da ab den Wolken tieferen Sinn zuzuschreiben, meteorologisch abgesichert. Der Vers »Wie Streife steigt, sich ballt, zerflattert, fällt« benennt nacheinander Stratus, Cumulus, Cirrus und Nimbus.<sup>28</sup> Schon im Herbst 1816, also bald nach seiner ersten Howard-Lektüre, forderte Goethe Caspar David Friedrich auf, Wolken für ihn zu malen, denn Friedrichs Bilder schienen ihm ausgesprochen nahe an den Phänomenen. Wie Goethe, wohl zu seiner nicht geringen Irritation, berichtet wird, wollte Friedrich »die leichten freien Wolken« nicht »sklavisch in diese Ordnungen eingezwängt« sehen.<sup>29</sup> Für Friedrich, der durchaus zeichnerisch schon zwischen 1806 und 1808 Wolkenstudien betrieben hatte,<sup>30</sup> konnten die Wolken im Bild nicht Selbstzweck sein, sie mussten den Bilderfordernissen folgen, in der Lage sein, auch religiösen Ausdruck zu stiften. Das ist nicht so weit von Constables Problem entfernt, denn auch Friedrich kam es darauf an, seiner jeweiligen seelischen Verfasstheit zu folgen, wenn sie auch, im Ge-

gensatz zu Constable, zumeist religiös determiniert war. Doch für einen Moment hat auch Friedrich Ölskizzen mit Wolkenhimmeln als Selbstzweck gemalt. Johan Christian Clausen Dahl war 1820/21 in Italien gewesen und brachte von dort, unter dem Einfluss englischer und französischer Künstler, eine Fülle von Ölskizzen nach Dresden mit; zahllose waren primär Wolkenstudien. 1823 zog er »An die Elbe 33«, wo seit 1820 bereits Caspar David Friedrich wohnte; die beiden waren bald befreundet, und 1824 hat Friedrich dann drei entsprechende Ölstudien mit Wolkenhimmeln gemalt, sie durch die eingeritzte

25 Siehe Busch 1996 (wie Anm. 1). Ausführlich zu den wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhängen: Thomas L. Hankins, *Science and the Enlightenment*, 4. Aufl., Cambridge u. a. 1989, Kap. 4: »Chemistry«, S. 81–112.

26 Zur »romantischen« Dimension bei Constable: Busch 2009 (wie Anm. 17), Kap. 11: »Constables Himmel – Objektivität und Subjektivität in eins?«, S. 224–232.

27 Zu Goethes Zeichnung von Böengewölk: Schulze 1994 (wie Anm. 5), Kat.-Nr. 348, S. 531.

28 Andreas Beyer, »Die Physiognomie der Atmosphäre. Zu Goethes Versuch, den Wolken Sinn zu geben«, in: Hedinger u. a. 2004 (wie Anm. 12), S. 172–177; Busch 1994 (wie Anm. 5), S. 522–524; das Zitat: Goethe, *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, neu bearb. Aufl., München 1981, Bd. 1, S. 350, Z. 21.

29 Busch 1994 (wie Anm. 5), S. 524; Christa Lichtenstern, »Beobachtungen zum Dialog Goethe – Caspar David Friedrich«, in: *Baltische Studien*, N. F., Bd. 60, 1974, S. 75–100.

30 Christina Grummt, *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen*, 2 Bde., München 2011, Bd. 1, Kat.-Nr. 460–470, S. 436–443 (Osloer Skizzenbuch 1806–1808), Bd. 2, Kat.-Nr. 549 verso, S. 520 (Osloer Skizzenbuch 1807).



**JOHANN GEORG DILLIS**  
 Wolkenstudie, um 1820  
 Städtische Galerie im Lenbachhaus  
 und Kunstbau, München

Aufschrift allerdings als bloße Studien gekennzeichnet.<sup>31</sup> Das vollendete Bild folgte für ihn anderen Erfordernissen. Und doch beginnt mit Dahl und in Grenzen Friedrich eine nicht abreißende Tradition deutscher Wolkenölskizzen. Zuerst folgt Blechen dem Vorbild Dahls, bei seinem Besuch in Dresden auf dem Weg nach Italien. Dann wird die Ölskizze mit Wolkenhimmeln zu einer verbreiteten Gattung, wir finden sie bei Adalbert Stifter, bei Adolph Menzel, bei Christian Friedrich Gille und anderen – und es ist schwer, das jeweilige Maß an ausdrücklicher Wissenschaftlichkeit zu bestimmen.<sup>32</sup> Auch in Deutschland gab es Wolkenkampagnen, so mit Dillis' immerhin 150 Zeichnungen auf blauem Papier mit flüchtiger Bleistiftvorzeichnung in weißer und schwarzer Kreide, die etwa zwischen 1815 und 1840 entstanden.<sup>33</sup> Auch Goethe bekam noch seinen Wunsch erfüllt: Friedrich Preller d. Ä. aquarellierte ihm 1820/21 die gewünschten Wolkenstudien.<sup>34</sup> Und wenn Turner, wohl nach 1818 und wohl auch als Reaktion auf Howards Publikation, sein sogenanntes »Skies Sketchbook« mit 65 Aquarellstudien fertigte, dann ist auch hier die Naturbeobachtung extrem, aber nicht Selbstzweck.<sup>35</sup> Die Wolken in seinen Ölbildern und Aquarellen sind bei allem Phänomenverständnis in ihrer extre-

men farbigen Zuspitzung und gänzlichen Verflüssigung einerseits Ausdruck spontaner Gesten, andererseits aber auch – und darauf hebt besonders sein großer Verehrer und Exeget John Ruskin ab – Bilder dynamischer Prozesse, die ein Äquivalent für die in ihnen zum Ausdruck kommenden grundsätzlichen Naturenergien sein sollen. So sind Wolken nicht bloß Wolken: Ihre Flüchtigkeit prädestiniert sie dazu, immer wieder neu »aufgeladen« zu werden, sei es in religiöser oder säkularisierter Form.

31 Helmut Börsch-Supan und Karl-Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 318–320.

32 Diese Tradition ist zuletzt vielfach untersucht worden; verwiesen sei allein auf: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, München 1990, der im zweiten Teil diese Tradition verfolgt, S. 191–280.

33 Diese Tradition geht auf Willem van de Velde d. J. zurück, s. Werner Busch, *Landschaftsmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3), Berlin 1997, S. 269–270; zu Dillis' Wolkenstudien auf blauem Papier: Christoph Heilmann (Hrsg.), *Johann Georg von Dillis 1759–1841. Landschaft und Menschenbild*, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; Neue Pinakothek und Staatliche Kunstsammlungen Dresden Albertinum, München 1991, Kat.-Nr. 24, sowie Hedinger u. a. 2004 (wie Anm. 12), Kat.-Nr. 251–253.

34 Hedinger u. a. 2004 (wie Anm. 12), Kat.-Nr. 229–248; weitere lieferte auch Wilhelm Wesslhöft, ebd., Kat.-Nr. 249–250.

35 Thornes 1999 (wie Anm. 24), S. 180. Tate Gallery, London, D 12480, Turner Bequest CLVIII, dat. 1816–1818 ([www.tate.org.uk/art/sketchbook/skies-sketchbook-65800/65](http://www.tate.org.uk/art/sketchbook/skies-sketchbook-65800/65), 20. November 2012).