



Ramón Reichert

»Forming the formless«. John Constable's *Cloud Studies*

Am Prospect Walk

Während der Sommermonate der Jahre 1821 und 1822 ging der englische Landschaftsmaler John Constable (1776–1837) jeden Morgen von seinem Haus in *Lower Terrace* am Süden des Dorfes Hampstead zu den Hängen am *Prospect Walk*, um Wolkenbilder zu malen. Täglich kehrte er an denselben Ort zurück, um ein Bild des Himmels im Verlauf der Zeit zu malen. Später wurden die mehr als hundert losen Blätter als *Cloud Studies* zusammengefasst und gehören seither zu den am meisten bewunderten Werken der zeitgenössischen Landschaftsmalerei und zum Bilderkanon der europäischen Romantik. Constable war keineswegs der erste Maler, der Wolken nach der Natur malte, aber er gehörte zu den ersten, der die handwerklichen Techniken einer alten Kunst – der Malerei – mit den Definitionen der Meteorologie – einer jungen Wissenschaft – verknüpfte.

Lange bevor man Landschaft in einem eigenen Fach der Kunstmalerei verwahrte, wurden Himmel und Wolken grundsätzlich religiös konnotiert.¹ Als metaphysisches Narrativ der unerforschlichen Vorsehung (*providentia dei*) und Offenbarung (*natura lapsa*) theistischer Macht war die Wolke im Alten Testament fester Bestandteil der suspense-Politik göttlicher Epiphanie und Vergeltung. Von der Sintflut der Genesis und den Plagen des Exodus bis zu den schrecklichen Unwettern, von denen die Propheten redeten, verdichtete sich das Schauspiel der Wolken in ihrer schrecklichen Unberechenbarkeit zum theopolitischen Furchtsymbol.² Diese theistische Kodierung der Wolke ist auch noch in jener Epoche gültig, in der Constable tätig ist.³ So wurden in der zeitgenössischen Landschaftsmalerei mit dem Topos Wolke theopolitische Diskurse erzählstrategisch tradiert, wenn es darum ging, das Motivgeflecht von genereller Providenz, deistischer Naturphilosophie und Naturordnung (*oeconomia naturae*) bildmetaphorisch zu generieren.⁴

(1) Bernhard Lang, Colleen McDanell, *Heaven. A History*, London und New Haven 1988, vgl. Kap. 1–7. Gernot Böhme, Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996, S. 143–158.

(2) Vgl. zur Theopolitik doktrinaler und authentischer Theodizee: Edward Grant, *Medieval and Renaissance Scholastic Conceptions of the Influence of the Celestial Region on the Terrestrial*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 17 (1987), S. 1–23.

(3) Siehe das Kapitel »Das symbolische Feld der *oeconomia naturae*« in Rolf Peter Sieferle, *Bevölkerungswachstum und Naturhaushalt. Studien zur Naturtheorie der klassischen Ökonomie*, Frankfurt/M. 1990, S. 11–25.

(4) Siehe John Gage, *Clouds over Europe*, in: Edward Morris (Hg.), *Constable's Clouds. Paintings and Cloud Studies by John Constable*, Edingburgh 2000, S. 126; vgl. zur Diskussion der romantischen Wolkendarstellung in der deutschen Landschaftsmalerei Werner Busch: *Die Ordnung im Flüchtigen. Wolkenstudien der Goethezeit*, in: Sabine Schulz (Hg.), *Goethe und die Kunst (Aust.-Kat.)*, Stuttgart 1994, S. 519–527.

Demgegenüber hat sich in der frühen chinesischen Meteorologie und mit der vorsokratischen Naturphilosophie und ihren Forschungsrichtungen der Brontologie (Donnerkunde), Keraunik (Blitzkunde) und Nephologie (Wolkenkunde) ein anderer – naturwissenschaftlicher – Blick auf die Erscheinungen des Himmels etablieren können.⁵

Diesem knappen Verweis folgend sind es multimediale Praktiken und kulturelle Kodierungen, welche die Wolke als Topos konfigurieren. In den vielfältigen Darstellungen der Luftströmungen durch Mythen, Allegorien und Personifikationen in der Antike und im Mittelalter wurde dabei entlang der Demarkationslinie zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren stets auch die Problematik der Repräsentation virulent.⁶ In der Constable nahe stehenden holländischen und englischen Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts waren es etwa Rauch, Windsegel, Vogelflug, Blätter oder Wolkenformationen, die diegetische Begründungen (z. B. Windbewegungen) und technische Einsichten für das unsichtbare und ungreifbare Element Luft vermittelten.⁷

Über den engeren Bezugsrahmen von fachbezogener Kunst- und Wissenschaftsgeschichte hinausgehend⁸ eröffnen die *Cloud Studies* von John Constable zahlreiche Bezüge zu den medialen und historischen Bedingungen eines künstlerischen und epistemologischen Feldes, das durch transdisziplinäre Wissensformen und -bestände, durch bild- und schriftmediale Techniken und Operationen, durch experimentelle Instrumente und durch künstlerische und museale Institutionen geformt wird.⁹ Innerhalb eines komplexen Netzwerkes von Praktiken der bild- und schriftmedialen Transmissionen situiert, können die von intermedialen Überlagerungen geprägten *Cloud Studies* im Kontext einer »Ästhetik des Performativen«¹⁰ gesehen werden, in welcher versucht wird, das Ephemere und Flüchtige in diskursiven Figuren in Szene zu setzen.

(5) Zur kulturellen Kodierung meteorologischer Phänomene in der Antike und der Neuzeit vgl. David C. Lindberg, *The Beginnings of Western Science: The European Scientific Tradition in Philosophical, Religious, and Institutional Context 600 B.C. to A.D. 1450*, Chicago und London 1992, S. 46–68; Howard Frisinger, *The History of Meteorology: to 1800*, New York 1977; siehe die erste Systematik der »allerveränderlichsten Aspekte der Natur« und die Theorie der sphärischen Anordnung der Elemente in der Aristotelischen Nephologie: Aristoteles, *Meteorologie*, hg. von Paul Gohlke, Paderborn 1955, S. 23f.

(6) Wolfgang Settekorn, *Wort, Bild und Zahl. Konzepte und Praktiken des Weltbezugs in historischen Wetterbeschreibungen*, in: Wolfgang Settekorn (Hg.), *Weltbilder der Wetterberichte*, Frankfurt am Main u.a., S. 45–77.

(7) Siehe John Walford, *Jacob von Ruysdael and the Perception of Landscape*, New Haven 1991, S. 189.

(8) Vgl. die Monografie von Thomas Werner, *Studien zum Werk von John Constable*, Freiburg 1983, Kapitel IV, *Die Wolkenbilder*, S. 31–43; Martina Sitt, *Die verschiedenartige Natur der Wolken. Anmerkungen zu Darstellungsweisen der Natur*, in: Klaus Weschenfelder und Urs Roeber (Hg.), *Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800*, Heidelberg 2002, S. 74–81.

(9) Vgl. den transdisziplinären Ansatz der jüngst publizierten Anthologie von Stephan Kunz, Beat Wismer, Johannes Stückelberger (Hg.), *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels (Aust.-Kat.)*, München 2005.

(10) Erika Fischer-Lichte, *Für eine Ästhetik des Performativen*, in: Jörg Huber (Hg.), *Kultur-Analysen (= Interventionen 10)*, Basel 2001, S. 21–43.

Schriftmediale Codierungen

Die *Cloud Studies*, die Constable in den Jahren 1821 und 1822 malte, unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht von all seinen übrigen Werken. Dieser Unterschied bezieht sich nicht bloß auf das Bild und das in ihm Dargestellte, sondern auch auf die so genannten *inscriptions*, die Constable auf die Rückseite der Leinwand notierte. Nach dem Trocknen der Ölfarbe beschrieb er die Rückseite seiner meisten Himmels- und Wolkenstudien mit Wetternotizen. Die Notizen sind aber mehr als nur deskriptive Aussagen, nämlich Erzählungen über das experimentelle Verfahren einer neuen Weise des Malens.

Am 14. Juli 1821 malt Constable das erste Wolkenbild. Es ist die erste Versuchsanordnung auf den Wiesen und Feldern bei Hampstead. In seiner ersten *inscription* beschrieb Constable detailliert die meteorologischen Bedingungen vor Ort. Er notierte auf die Rückseite der Leinwand einen Protokollsatz: »Hampstead July 14 1821 6 to 7 pm N.W. breeze strong«. Seine Aufzeichnungen enthielten stets die Angaben von Ort, Datum, Jahr, genaue Angaben zu Uhrzeit sowie die Richtung des Windes und seiner Stärke.

Ein paar Monate zuvor hatte Constable mit der Lektüre von Gilbert Whites *Natural History of Selbourne* begonnen.¹¹ Dieses Buch zählte zu den populärsten Lehrbüchern der Naturkunde seiner Zeit. Um das Auftauchen von Wolkenformation in jahreszeitlicher Abfolge mit seinen Studien zu vergleichen, bestellte er bei seinem Buchhändler auch eine Ausgabe des *Calendar of Nature*.¹² Aus beiden Büchern entnahm Constable nicht nur die Methode der täglichen Aufzeichnungen über spezifische Wetterverhältnisse, sondern vor allem die Methode der vergleichenden Feldforschung. So besuchte er über einen längeren Zeitraum immer wieder denselben Ort am *Prospect Walk*. Die Versuche im Feld folgten einem streng gesetzten zeitlichen Rahmen. In der Regel war eine Stunde vorgesehen, von 10 bis 11 Uhr vormittags und von 6 bis 7 Uhr abends. Die Stundenangabe normierte den zeitlichen Rahmen – dadurch konnten die einzelnen Studien nicht nur räumlich (Ort, Richtung), sondern auch zeitlich (Zeitpunkt und -dauer) miteinander verglichen werden. Auf der Vorderseite des Bildmediums Leinwand übertrug Constable mit den Techniken der Farbgestaltung und des Auftrags die Bewegungen und die Gestaltwechsel der Wolken auf eine statische und zweidimensionale Fläche. Auf ihrer Rückseite explizierte er die metrischen und numerischen Zeit- und Raumangaben.

Die Inskriptionen auf der Rückseite sind innerhalb der Malerei die ersten Versuche, flüchtige Wahrnehmungsereignisse in eine narrative Aufgliederung von meteorologischen Einflussgrößen zu überführen. In einer Zeit der exakten Wissenschaften rückten die Wolken immer mehr in ein naturwissenschaftliches Interesse und es entstanden Klassifikationssysteme für Wolken, die auch heute noch in der Meteorologie eine große Rolle spielen. Der Schriftsteller und Naturgelehrte Thomas Forster (1789–1860) veröffentlichte 1813 die erste Auflage seiner *Researches About Atmospheric Phaenomena*.¹³ Dieses Buch war einer der ersten meteorologischen Texte, die sich weniger

(11) Gilbert White, *Natural History of Selbourne*, Oxford 1789; vgl. Ronald B. Beckett (Hg.), *John Constable's Correspondence*, Ipswich 1968, Bd. 6, S. 64 (die nachfolgenden Verweise werden mit JCC abgekürzt).

(12) John Aikin, *The calendar of nature, designed for the instruction and entertainment of young persons*, London 1822.

(13) Thomas Forster, *Researches About Atmospheric Phaenomena*, London 1813.

mit Beschreibungen, sondern mit kausallogischen Erklärungen der physikalischen Phänomene der Atmosphäre beschäftigten. Forsters Buch versammelte die wichtigsten meteorologischen Abhandlungen seiner Zeit und popularisierte die Klassifikation der Wolken des englischen Meteorologen Luke Howards, welche dieser in seinem Werk *On the Modification of Clouds*¹⁴ veröffentlichte. Das Buch von Forster besaß Constable in der zweiten Auflage.¹⁵ Wie aus seinen Randbemerkungen hervorgeht, hat sich Constable intensiv mit der Problematik der Wolkenformationen auseinander gesetzt. Der Begriff »cumolstrati« wird von ihm zwei Mal als Randnotiz hervorgehoben, auch den Namen »Howard« trägt er in das Buch ein. Aus den Notizen geht hervor, dass sich Constable intensiv mit der Howard'schen Klassifikation der Wolken beschäftigte. Constable interessierte sich für den physikalischen Prozess, der die unterschiedlichen Wolkentypen generierte, vor allem für die Kumulus-Wolken. Die detaillierten und sorgfältig eingetragenen Notizen zeigen, dass Constable die Howard'sche Klassifikation eingehend studierte. Während Constable im Sommer 1821 an seinen Cloud Studies arbeitete, kopierte er die zwanzig Tafeln von Alexander Cozens *New Method of Assisting the Invention in drawing Original Compositions of Landscape* (1785).¹⁶ Vom Maler Cozen übernimmt er taxonomische Ordnungsvorstellungen bei der Herstellung von Landschaftsbildern. Mit sparsamen Kürzeln kodiert Constable Koordinaten im Orientierungsraum (SW–W–NW), die mit binär kodierten Werturteilen (»gut-schlecht«; »stark-schwach«) und Steigerungen (etwa »milde-lebhaft-stürmisch«) verknüpft werden. Koordinaten werden entworfen, in denen Merkmale und typische Verhaltensmuster eingetragen werden können; etwa: »Fine weather pitted against the storm«; »The north wind versus the west«; »When it rained and wind got more to the north«; »Gentle wind at west. Hot & fine«; »Risk wind at east«. Die Kodifizierung raumzeitlicher Verhältnisse wie Stunde, Tag, Lage, Richtung, Dimension u. a. trägt dazu bei, den Geniebegriff zu dekonstruieren, der in der romantischen Selbstinszenierung des Künstlersubjektes das objektiv nicht erklärbare Mysterium der individuellen Schöpferkraft glorifizierte.

Die dabei vorgenommenen multimedialen Kodierungen der Wolken vermittels Bild auf der Vorderseite und Schrift auf der Rückseite setzen die Landschaft der Wolken als ein Reflexionsmedium, durch welches sich bestimmte Regelmäßigkeiten in der Naturbeobachtung erschließen lassen. Nach den Studien am *Prospect Walk* kehrte Constable in sein Haus zurück und fasste seine Beobachtungen in Briefen an John Fisher zusammen.¹⁷ Diese literarischen Versuchsberichte in Briefform erzählen von den weiteren Umständen der Beobachtung, den Schwierigkeiten bei der semantischen Kodierung der Wetterphänomene und den Optionen, die im Feldversuch gewonnenen Erfahrungen mit der aktuellen Literatur abzustimmen.¹⁸ Die Briefe boten Constable zusätzliche Möglichkeiten für weiterführende schriftsprachliche Transmissionen der Erfahrungen am Feld. In seinen Briefen, die er zu Berichten der experimentellen Anordnungen in »freier Natur« umfunktionierte, diskursivierte er die Wolken zusätzlich.

(14) Luke Howard, *On the Modification of Clouds*, London 1803; vgl. die Biografie von Richard Hamblin, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt/M. 2001.

(15) Zum Nachweis der Rezeption von Forster durch Constable siehe John E. Thornes, *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*. Birmingham 1999, S. 78.

(16) Alexander Cozen, *New Method of Assisting the Invention in drawing Original Compositions of Landscape*, London 1785.

(17) Ronald B. Beckett (Hg.), *John Constable's Correspondence*, Ipswich 1968, Bd. 5, S. 20ff.

(18) Siehe die ersten Briefe betreffend die Recherche für das Projekt der Wolkenmalerei: JCC, Bd. 6, S. 64ff. (Hinweise zur Abkürzung siehe Anm. 15).

Dabei durchlaufen die Wolken als Denkfiguren mehrere Stadien: Während in der bildmedialen Aufzeichnung die Form zugunsten des Prozesses marginalisiert wird, beschränken sich die schriftmedialen Kodierungen der *inscriptions* auf die formalen Kriterien der Datengenerierung: Auf die Rückseite der *Study of Clouds at Hampstead* schreibt er: »Hampstead, Sepr. 11, 1821. 10. to 11. Morning under the sun – Clouds silvery grey on warm ground Sultry. Light wind to the S.W. fine all day – but rain in the night following.« Die an John Fisher adressierten Versuchsberichte sorgen hingegen für den erzählerischen Handlungsbogen und den Zusammenhalt der Geschichte. Innerhalb der Versuchsanordnung zur Herstellung von Wolkenbildern entwerfen die bildmediale Aufzeichnung und die literarischen Medien der *inscription* (Beschreibung/Daten) und des wissenschaftlichen Diskurses (Brief/Report) eine *episteme*, in der sich Kunst und Wissenschaft, bildnerische und literarische Medien wechselseitig bedingen und aufeinander verweisen. Dabei folgt die epistemische Plausibilisierung der Wolkenlandschaft stets einem konditionalen Prinzip: Um die bildliche Darstellung der Prozessualität zu verstehen, müssen kausal-narrative, explikativ-belehrende und wissenschaftlich-legitimierende Aussagen als Methoden der experimentellen Wissenschaft aufgerufen werden.

Mit den *inscriptions* erhält das Experiment einen klaren Anfang und ein Ende; sie verknüpfen kausallogisch einen linearen Ablauf und rücken die Linearität der Handlungsabfolge in den Vordergrund (Aufzählungen, Datierungen). Mit den postalischen Versuchsberichten erhalten die Wolkenstudien eine dramaturgische Entwicklung von Figurenkonstellationen und didaktischen Adressierungen. Die Briefe ermitteln einen *point of view* (auktorialer Ich-Erzähler) und klar gegliederte Erzählsituationen der meteorologischen Naturerfahrung und setzen kunstvoll arrangierte Zeitmodi der Zeitraffung und -dehnung (Beschleunigungen, Verlangsamungen, Wiederholungen, Rückblenden) literarisch in Szene.

Andererseits sind die literarischen Medien der Naturbeobachtung in Authentifizierungsstrategien eingebunden, die sie auf bildmediale Methoden zur Evidenzsicherung verweisen. Dabei ist im Rahmen der wissenschaftlichen Plausibilisierung einer Versuchsanordnung nicht allein die perfekte Abbildung eines Sachverhaltes entscheidend, sondern unter bestimmten Umständen die analytische Durchdringung des Wahrgenommenen durch den Zeichner. Entgegen dieser Abstraktionsleistung des Bildes hat Constable stets davon Abstand genommen, eine schematische Zeichnung einer Wolke anzufertigen. Seinen Ölbildern haftet zwar eine Geste des Zeigens an, diese lässt sich aber nicht auf das Entbergen der Naturphänomene auf der Grundlage von analytisch sichtbar gemachten Wolkenmorphologien ein. Denn in Constables *Cloud Studies* wird gezeigt, dass Wolken als stochastisches Ereignis der Natur nicht restlos in die alphanumerische Ordnung übersetzt und in ihr repräsentiert werden können. Daher findet sich bei Constable keine hierarchisch und asymmetrisch angelegte Übersetzung vom untergeordneten Bildmedium in ein ihm übergeordnetes Medium der Schrift, sondern in den Wolkenstudien wird nur ein Bezugsrahmen komponiert: »Komponieren verlangt eine Spannung zwischen Erzählung und Regel, zwischen der Einheitlichkeit des Wortes

und dem nichtanalysierbaren Pluralismus der Sinne«. ¹⁹ Daher lösen sich auch die *inscriptions* zusehends von ihren ersten Versuchen der Vereinheitlichung, werden prosaischer verfasst oder entfallen ersatzlos. Denn was sich mit dem Wolkenbild konstitutiv mit anzeigt, ist sein Bedeutungsüberschuss, der nicht nur jeglichen Definitionsversuch sprengt, sondern vielmehr noch einen Gegensinn ermöglicht.

1845 thematisiert William Turner in seinem Gemälde *Sunrise with Sea Monsters* die Wolke als etwas, das lediglich die Effekte elementarer Naturkräfte erahnen lässt. Michel Serres deutet Turners Gemälde als Übersetzung der universellen Maschine der Thermodynamik in ein mythisches Naturbild. ²⁰ Die Wolke als unsichtbare Prozessualität verstellt sich damit radikal dem beobachtenden Blick. Als monströs wird folglich jener Moment aufgezeigt, aus dem sowohl Produktion als auch Destruktion hervorgehen können.

Dieser Gegensinn wird in Constables Wolkenmalerei noch innerhalb naturreligiöser Medienkulturen kontextualisiert. So zitiert Constable auf einer mit Aquarellfarben gefertigten Zeichnung einer dunklen Wolkenformation (1830), durch welche dramatisch Licht durchbricht, eine Passage aus dem Gedicht von Robert Bloomfields *The Farmer's Boy*: »Far yet above these wafted clouds are seen / In a remoter sky still more serene) / Others, detach'd in ranges through the air / Spotless as snow and countless as they're fair; / Scatter'd immenseley wide from east to west, – / The beauteous semblence of a flock at rest«. ²¹ Auch der englische Meteorologe Luke Howard zitierte in seinem Werk *On the Modification of Clouds* ²² dieselbe Stelle aus Bloomfields Poem. Allerdings tat er dies, um sie als Illustration für seine naturwissenschaftliche Erklärung heranzuziehen. Für Howard galt das Merkmal »cirrostatus flocks« als ein prognostisches Anzeichen eines »foul weather«. Constable hingegen bezog die Textpassage auf die Schwierigkeit, ein allgemeines Schema von Kumulus-Wolken zu entwerfen.

Insofern durchläuft Constables Wolkenmalerei nicht diachron, sondern synchron unterschiedliche diskursive und semantische Felder. Gemeinsam mit zeitgenössischen Landschaftsmalern wie etwa Samuel Palmer (1805–1881) und Landschaftsdichtern wie etwa Robert Bloomfield (1766–1823) oder John Clare (1793–1864) malte Constable während seines gesamten Lebens für religiöse Auftraggeber den Himmel und die Wolken als besondere Manifestation der göttlichen Natur. ²³ In Constables Bibliothek befindet sich eine Sammlung von Predigten des meinungsführenden Naturtheologen dieser Zeit, William Paley – darunter die berühmte Schrift *Natural Theology, or Evidence of the Existence and Attributes of the Deity, collected from the Appearances of Nature*. ²⁴ Dieser werkbiographische Hintergrund verdeutlicht auf eine andere Weise, dass die empiriegesättigten *inscriptions* die naturreligiösen Sujets der Wolkenstudien widerspruchlos bereichern.

(19) Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt/M. 1993, S. 321.

(20) Michel Serres, *Turner übersetzt Carnot*, in: ders., *Hermes III*, Berlin 1992, S. 327–340.

(21) Robert Bloomfield, *The Farmer's Boy. A Rural Poem*, London 1800, S. 39.

(22) Luke Howard, *On the Modification of Clouds*, London 1803.

(23) Siehe Albert Lyles, *The Landscape Drawings of Constable's Contemporaries: British Draughtmanship c. 1790–1850*, in: Charles Leggat, *Constable, A Master Draughtsman*. Dulwich Picture Gallery 1994, S. 21ff.

(24) William Paley, *Natural Theology, or Evidence of the Existence and Attributes of the Deity, collected from the Appearances of Nature*, London 1802.

Seit dem frühen Mittelalter sind Wolkendarstellungen fester Bestandteil der christlichen Ikonografie.²⁵ Der »Wolkenfleck« ist bereits in den Arbeiten des Meisters Francke nachzuweisen und gipfelt in den blots von Alexander Cozens, die von Constable kopiert werden.²⁶ Einerseits setzte die christliche Ikonografie der Wolke deren Formlosigkeit in Kontrast zum Formkonzept des Sterns, andererseits wurde die phänomenale Verbindlichkeit des Wolkengeschehens in Kontrast zur formalen Wirklichkeitsferne des Sterns gesetzt.²⁷ Die Mosaiken in den byzantinischen und römischen Kirchen enthielten neben der Figur des Christus Darstellungen von Wolken im Blassrosa der Morgenröte als Zeichen der heiligen Wiederauferstehung. Der Jesuit Cornelius a Lapide, der einen umfassenden Bibelkommentar im frühen 17. Jahrhundert verfasste, interpretierte diese Wolke in dreifacher Weise: Erstens schützte die Wolke die Betrachter vor der blendenden Schönheit des christlichen Körpers; zweitens sollte sie als Symbol der uneinsehbaren Macht des göttlichen Ratschlusses gelten; schließlich, drittens ist die Wolke Anzeichen und Verhüllung der Glorie Gottes.²⁸

So bleibt die Wolkensemantik Constables in der Schweben. Protokollsätze und Versuchsberichte bereichern seinen naturreligiösen Blick. Constable perfektioniert die methodische Feldforschung der *Cloud Studies* und arbeitet gleichzeitig im Auftrag der *Church of All Saints* in Essex, für die er Wolken in kontextgebundener Religiosität malt. Innerhalb der Schaffensphase der *Cloud Studies* malte Constable im Sommer 1822 das Altarbild *The Risen Christ*, in welchem die Wolkendarstellung den Reglements religiöser Ikonografie folgte. Im Unterschied zur Versuchsreihe der *Cloud Studies* erhält die Wolke des Altarbilds in der üppigen Farbgestaltung eine stoffliche Eigenschaft: Im religiösen Kontext des Altars erstrahlt Constables Wolke in silbernem Leinen. In ihrer symbolischen Zweckgebundenheit trägt die stoffliche Qualität der Wolke das Strahlende, Blendende und Festliche kirchlicher Selbstdarstellung und religiöser Didaktik.

Himmlicher Schwindel

In den symbolischen Landschaften der romantischen Poesie waren Wolken bereits lange vor Constables *Cloud Studies* ein beliebter Topos, um dem Ephemeren, Vergänglichen, Kurzfristigen und Temporären einen diskursiven Raum zu geben. Allerdings sieht die in der romantischen Poesie vorherrschende Wahrnehmung den Himmel nicht länger als ein allumfassendes Dach, das die Totalität des irdischen Raums schützt. Im ersten Buch von *The Prelude* (1805) ist Wordsworth von der Vorstellung eines Himmels fasziniert, der sich von der Erde abzuheben droht: »With what strange utterance did the loud dry wind / Blow through my ears! the sky seem'd not a sky / Of earth, and with what motion mov'd the clouds!«²⁹ In Wordsworths Poetik der

(25) Heinz Spielmann, Ortrud Westheider (Hg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Hamburg 2004, S. 15ff.

(26) Vgl. Anm. 14.

(27) Thomas Werner, *Studien zum Werk von John Constable*, Freiburg 1983, Kapitel IV: *Die Wolkenbilder*, S. 31–43.

(28) Cornelius Cornelii a Lapide, *Commentaria in quatuor Prophetas maiores*, Antwerpen 1625, 346ff.

(29) William Wordsworth, *The Prelude, or, Growth of a Poet's Mind*, hg. von Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Gill, London, New York, I, 343–345.

Landschaft wird der Himmel von der Vorstellung des Baus abgelöst. Damit erfüllt er nicht mehr die stabilisierende Funktion eines Obdachs des Menschen. In Percy Bysshe Shelley's Gedicht *Mutability* (1814/15) ist die Wolke das eröffnende Bild: »We are as clouds that veil the midnight moon / How restless they speed and gleam, and quiver / Streaking the darkness radiantly! – yet soon / Night closes round, and they are lost for ever.«³⁰ Aufgrund der in Misskredit gekommenen Bildmetapher der architektonischen Bauordnung von Himmel und Erde ist die Erde selbst kein sicherer Wohnort mehr. Der romantische Blick hat den Himmel als schützendes Dach, das die Welt unter dem Himmel als Haus stabilisierte, aus den Augen verloren.

In den *Cloud Studies* wird der von Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* definierte »negative Modus der Einbildungskraft«,³¹ mit dem zahlreiche Romantiker den Himmelsanblick als Erfahrung des Schreckens und des Schwindels beschwörend inszenieren, jedoch wieder beschwichtigt. So führt Constable in seinen Studien wieder teleologische Verbindlichkeiten ein, mit denen er die Wolken vom »Erhabenen« und seinem »unmittelbaren Gefallen« loslösen kann,³² nämlich um zu versuchen, die Wolke *erstens* als typologische Formation wiederzuerkennen und *zweitens* als prognostisches Anzeichen zu diskursivieren. Vor allem aber ist Constable in erster Linie Maler. Die Wolken bieten ihm nicht eine Folie für eine systematische Buchführung und naturwissenschaftliche Klassifikation, wie es Luke Howard bereits beeindruckend vorgeführt hatte, sondern die Versuchsanordnungen der *Cloud Studies* sind ihm ein Mittel, um »the unity of history and landscape«³³ zu erschließen. Insofern zielt drittens sein Interesse darauf ab, die Wolke als narrativ intelligibel zu gestalten – ein Narrativ, mit dem dann in seinen monumentalen *six foot*-Ölgemälden eine bestimmte Zeitdauer räumlich konfiguriert werden sollte. Dabei wird der Wolke eine erzählerische Funktion innerhalb einer logisch stringenten Handlungsfolge, einer »Sequenz«, zugewiesen. Eine »Sequenz« bezeichnet nach Roland Barthes einen begrifflich genau eingegrenzten, erzählerisch dargebotenen Geschehensablauf.³⁴ Aus der narrativen »Sequenz« werden Ereignisse als erwartungswidrige Geschehenselemente einer Geschichte ausgeschlossen. Zeitlichkeit thematisiert Constable hier vor allem unter dem Aspekt textuell zerlegbarer Bewegung, insofern können seine analytischen Kodierungen und narrativen Synthesen auch als bahnbrechendes Experiment nachfolgender Bewegungsstudien des 19. Jahrhunderts, den fotografisch und filmisch dokumentierten *Time and Motion Studies*, verstanden werden.³⁵

Entscheidend ist im historischen Zusammenhang, dass mit den bewunderten Wolkenstudien der europäischen Romantik, den *Cloud Studies*, wieder der Himmel zur Erde zurückgebracht wird. Gegenüber dem Schwindel und dem Schrecken eines von der Erde abgehobenen unendlichen Himmels werden in Constables Landschaften der Himmel und die Wolken wieder der Sphäre der Erde zuteil.³⁶ Dabei ist es die meteorologische Semantik der Wolke,

(30) Shelley, hg. von Kathleen Raine, Harmondsworth, 1973, S. 43.

(31) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Band 10, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1974 [1. Aufl. 1793], S. 117.

(32) Ebd., vgl. § 43.

(33) Timothy Wilcox, *Keeping Time: Clouds and Chronometry in Constable's Major Landscapes*, in: Edward Morris (Hg.), *Constable's Clouds. Paintings and Cloud Studies by John Constable*, Edinburgh 2000, S. 169.

(34) Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, Kap. »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen«, S. 102–143.

(35) Zum Narrativ »Zeit« und »Bewegung« seit Aristoteles vgl. Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung. Die erzählte Zeit*, Bd. 3 München 1989, S. 13.

(36) JCC, Bd. 6, S. 265

mit der Constable zwischem dem Anspruch der schöpferischen Imagination des Malers (*poetry*) und der neuen Methodologie der wissenschaftlichen Erfahrung (*experience*) und Beobachtung (*observation*) vermittelt. Entscheidend ist an diesem Angelpunkt, dass mit der Anwendung der experimentellen Methode und der sorgfältigen Praxis schriftmedialer Aufzeichnung eine Abkehr von der spekulativen Methode vollzogen wird.

Auch in seiner didaktischen Popularisierung der Wolkenstudien bezieht Constable Bild- und Schriftmedium aufeinander. Während einer seiner Vorlesungen in Hampstead im Jahre 1833 behauptet Constable die Analogie von Schrift- und Bildmedium: »Pictures like books were intended more for instruction than for decoration or entertainment.«³⁷ In seiner Theorie der Landschaftsmalerei sind es schriftsprachliche Begriffe, mit denen er die Strukturelemente des Bildes erschließt. Er spricht davon, »that landscape alone told the story«.³⁸ Insofern geht Constable von textuellen Konstruktionsleistungen aus, mit denen Landschaft konstituiert wird: »The artist has here told a story«.³⁹ Seine Lehrmeinung trug er auch seit 1836 in einer Serie von Vorlesungen zur Geschichte der Landschaftsmalerei in der *Royal Institution* an der Albemarle Street vor. Dabei erläuterte er etwa am Beispiel eines Gemäldes von Jacob van Ruisdael (*Windmühle*, 1670) die Abhängigkeit der künstlerisch-poetischen Imagination von der naturwissenschaftlichen Beobachtung: »The clouds are opening in that direction, which appears by the glow in the sky to be the south (the sun's winter habitation in our hemisphere), and this change will produce a thaw before morning. The concurrence of these circumstances shows that Ruysdael *understood* what he was painting.«⁴⁰ Constables Lehre vom Malen als Experiment zum Verständnis der Meteorologie geht also grundsätzlich davon aus, dass das Verstehen das Sehen bedinge. Dabei überträgt Constable die chronometrischen Kriterien seiner eigenen Versuchsanordnungen in Hampstead auf die Prinzipien der Landschaftsmalerei: »Painting is a science, and should be pursued as an inquiry into the laws of nature. Why, then may not landscape be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but the experiments?«⁴¹ Mit dieser intelligiblen Semantisierung der Wahrnehmung führt Constable eine hierarchische Beziehung zwischen Sehen und Verstehen ein und erklärt damit die Aktivität des Verstandes zur Bedingung der Möglichkeit, Phänomene in *concreto* sehen zu können. Diese Differenzierung der Wahrnehmung folgt der logischen Grundlegung des Anschauungsbegriffs in Kants Logik: »Sieht z. B. ein Wilder ein Haus aus der Ferne, dessen Gebrauch er nicht kennt: so hat er zwar eben dasselbe Objekt wie ein Anderer, der es bestimmt als eine für Menschen eingerichtete Wohnung kennt, in der Vorstellung vor sich. Aber der Form nach ist dieses Erkenntniß eines und desselben Objekts in beiden verschieden. Bei dem Einen ist es *bloße Anschauung*, bei dem Andern *Anschauung* und zugleich.«⁴² Derjenige, der nach Constable »nicht wirklich sieht«, würde sich nach Kant wie ein Wilder verhalten, dessen Sehen nicht in einer teleologischen Bezüglichkeit steht, sondern sich im reinen ästhetischen Sehen erschöpft.

(37) Ebd.

(38) John Constable's *Diary*, S. 71, zit. n. Timothy Wilcox, *Keeping Time: Clouds and Chronometry in Constable's Major Landscapes*, in: Edward Morris (Hg.), *Constable's Clouds. Paintings and Cloud Studies by John Constable*, Edingburgh 2000, S. 161.

(39) Ebd.

(40) JCC, Bd. 6, S. 265.

(41) Charles Robert Leslie, *The Life of John Constable, composed chiefly of his letters*. London 1951, S. 323.

(42) Immanuel Kant, *Logik, Akademie-Ausgabe Bd. IX, Berlin 1968*, S. 33.

Dementsprechend kann Constable von der Position der beiden Windmühlen und ihrer Windsegel in Ruisdaels Gemälde die Richtung des Windes ableiten. Die Windrichtung wird weitererzählt in der morphologischen Gestaltung der Wolken und des durch sie strukturierten Lichteinfalls. Von Ruisdaels Gemälde leitet Constable insgesamt einen erzählerischen Handlungsbogen ab, in welchem die Wolke als chronometrisches Speichermedium historischer Ereignisse und erwartbarer Folgen figuriert. Die Wolken liest Constable also symptomatisch, sie sind für ihn ein Medium feldbedingender Kriterien, sie speichern und entwerfen gleichzeitig, sie konservieren vergangene Zeit und antizipieren künftige Ereignisse; ihre Form ist zugleich Inhalt, wenn sie ein prognostisches Symptom darstellen. Als Zeichenträger innerhalb einer repräsentativen Ordnung werden die Wolken lesbar als diagnostische Zeichen, die Auskunft über etwas geben, was sie nicht selbst sind. Insofern verweisen sie auf einen lokalen meteorologischen Zustand, der die gesamte Landschaft in ihrer Temporalität und Historizität zu repräsentieren vermag.

Basierend auf der Grundannahme der Analogie der Erfahrung scheint keine größere Ungleichheit denkbar als die zwischen den vorbeiziehenden Wolken, welche für die menschliche Wahrnehmung Vergänglichkeit der Zeit per se anzeigen und daher nicht auf den Begriff der Identität zu bringen sind, und den steinernen Formationen, die Generationen überdauern und mit Festigkeit und Beständigkeit gleichgesetzt werden und schließlich als der Inbegriff für ewige Werte in das seinsgeschichtliche Stützwerk der Ästhetik des Politischen eingeschrieben werden.⁴³ In späteren Tagebuchaufzeichnungen vermerkt Constable jedoch in einer bemerkenswerten Passage, dass die Erscheinungen der Wolken »bloß eine verschiedenartige Modalität der Zeit als die der Steine darstellen.«⁴⁴ Wolke und Stein unterhalten in Bezugnahme auf den Zeit-Modus also eine strukturlogische Verwandtschaft, beide Naturphänomene entziehen sich menschlicher Wahrnehmbarkeit.⁴⁵ Darüber hinausgehend finden zwischen Wolke und Stein metaphorische Spiegelungen statt und beide Naturphänomene teilen ein gemeinsames semantisches Feld, etwa wenn sich die Wolken bei Constable »zu einem Gebirge auftürmen«⁴⁶ oder – in anderen Worten mit Roger Caillois: wenn »die prächtige Zeichnung des Steins, wie die veränderlichen Gestalten der Wolken, nichts darstellt.«⁴⁷ So gesehen ist der meteorologische Diskurs für Constable Anlass gewesen, das Abbildverhältnis der unmittelbaren Anschauung in der Analogie der Erfahrung zu umgehen und bestimmte Naturphänomene den kategorialen Modi der Zeit zu subsumieren. Dennoch blieb die ›Lektüre‹ der Landschaft dem Modus eines sich *verflüchtigenden Gegenstandes* unterworfen. So affizieren die Wolken in ihrem unermüdlichen Schwanken zwischen Gestalt und Gestaltlosigkeit andauernd Constables Malen des Unmalbaren ebenso wie seine schriftmedialen Aufzeichnungstechniken: »Meine Beobachtungen über Wolken und Himmel stehen auf Papierfetzen und Zettelchen und ich habe sie noch immer nicht so

(43) Vgl. Heideggers *Tabuisierung der Macht des Steines*: »Der Stein lastet und bekundet seine Schwere. Aber während diese uns entgegenlastet, versagt sie sich zugleich jedem Eindringen in sie. Versuchen wir solches, indem wir den Fels zerschlagen, dann zeigt er in seinen Stücken doch nie ein Inneres und Geöffnetes.« Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: *Holzwege*, 4. Aufl., Frankfurt/M. 1963, S. 35f.

(44) Arthur Rössler, *John Constable. Eine Selbstbiografie aus Briefen, Tagebuchblättern, Aphorismen und Vorträgen*, Berlin 1911, S. 67.

(45) Barbara Naumann, *Wolke und Granit, Das Flüchtige und das Feste aus der Perspektive von Naturforschung und Ästhetik*, in: Matthias Michel (Hg.), *Wissenschaft und Welterzählung. Die narrative Ordnung der Dinge*, Zürich 2003, S. 89f.

(46) Rössler, a. a. O., S. 111.

(47) Roger Caillois, *Steine*, München 1998, S. 34.

zusammengestellt, dass sie einen Vortrag [nächsten Sommer] ergeben«,⁴⁸ schrieb Constable im Dezember 1836 – den darauf folgenden Sommer starb Constable. Schließlich hat sich das Undarstellbare und Informelle der Wolken auf die schrankenlose Methode selbst übertragen. Constables Diktum »Forming the formless«⁴⁹ verweist auf die subtilen Überschreitungen zwischen Sammlung und Auflösung und ihren vielzähligen Perspektiven auf den endlosen Skizzen, auf die bruchstückhaften und lückenhaften Notizen.

Zusammenfassend positionieren sich die *Cloud Studies* in bildprogrammatischer Perspektive im Spannungsverhältnis konkurrierender Diskursfelder. Vorerst konnte Constable das Wolkenmotiv von der diegetischen Begründung ihrer natürlichen Theologie emanzipieren und verstand die einzelnen Wolkenbilder als wissenschaftliche Experimente. Damit stellte Constable die Relation von Himmel und Erde in ihrer wechselseitigen Bedingung in das Zentrum seiner bild- und schriftmedialen Versuchsanordnungen und lieferte ein landschaftsästhetisches Gegenbild zum apokalyptisch-romantischen Szenario eines von der Erde enthobenen Himmels. Anstelle des sinnentleerten Himmels als Bildmetapher des metaphysischen Schwindels romantischer Obdachlosigkeit definierte er in den Vorlesungen in der *Royal Institution* den Himmel als Konfiguration signifikanter Phänomene. Entlang dieser Prämisse konnte er die Landschaftsmalerei als professionellen Beitrag für den Triumph des naturwissenschaftlichen Blicks in Szene setzen. Und doch haben sich die *Cloud Studies* stets ihrer schriftkulturellen Kodifizierung – zerstreut auf »Papierfetzchen« und »Zettelchen« – entzogen und blieben seither für das Experiment der Deutung offen.

Ramón Reichert lehrt am Institut für Medien/Medientheorie der Kunstuniversität Linz.

(48) Zit. n. Richard Hamblyn, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt/M. 2001, S. 253.

(49) JCC, Bd. 6, S. 142.