

stellungsmachern ebenfalls schwerlich vorwerfen, da eine Ausstellung letztlich auch räumlichen Einschränkungen unterliegt. Vielmehr kann und muss *Painting 2.0* als Aufforderung verstanden werden, den Diskurs über die Malerei weiter zu führen und – gerade wenn man an ihrem politischen Anspruch festhalten möchte – kritisch zu hinterfragen, ob sich die Mediendiskussion und

damit die im Malereidiskurs möglicherweise immer noch wirksamen Restontologien wirklich schon erledigt haben.

DR. DANIELA STÖPPEL

Überlegungen zu Eckersberg und der Ölskizze

Eckersberg – En smuk løgn.

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 8.10.2015–24.1.2016; **Eckersberg – Faszination Wirklichkeit. Das Goldene Zeitalter der dänischen Malerei.** Kunsthalle, Hamburg, 11.2.–16.5.2016; **Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853). Artiste danois à Paris, Rome et Copenhague.**

Fondation Custodia, Paris, 1.6.–14.8.2016. Kat. Kopenhagen **Christoffer Wilhelm Eckersberg**, hg. v. Kasper Monrad/Henrik Holm. München, Prestel 2015. 235 S., Ill. ISBN 978-3-7913-5482-8. € 55,00.

Kat. Hamburg hg. v. Markus Bertsch/Hubertus Gaßner/Neela Struck. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2016. 296 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7319-0326-0. € 49,95

Kat. Hamburg hg. v. Markus Bertsch/Hubertus Gaßner/Neela Struck. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2016. 296 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7319-0326-0. € 49,95

Zeitalter der dänischen Kunst, sind in Dänemark lange anerkannt und Gegenstand der Forschung gewesen, von Eckersberg bis Skovgaard. Einzelne Kenner außerhalb Dänemarks nahmen um 1980 zuerst Notiz von der dänischen Landschaftsmalerei in Ölskizzenform und zwar im Rahmen einer schrittweisen Erschließung der gesamten europäischen Ölskizzenmalerei, zuvor ebenfalls ein Feld allein für Spezialisten wie den Keeper des Department of Prints and Drawings des British Museum, John Gere, der sein Aha-Erlebnis hatte, als plötzlich im Jahr 1954 bei Christie's eine Gruppe von Ölskizzen des walisischen Künstlers Thomas Jones auf den Markt kam. An Qualität, extremer Ausschnitthaftigkeit und geometrischer Struktur bei gänzlich banaler Motivik stellten diese alles bisher Geläufige in den Schatten. Von da an sammelte Gere Ölskizzen, allerdings mit Schwerpunkt Frankreich, wohl wissend, dass gleichzeitig mit Jones in den späten 1770er Jahren Pierre-Henri de Valenciennes, der Gründungsvater der französischen Ölskizzen-tradition, in Italien war.

FORSCHUNGEN ZUR ÖLSKIZZE UND ZUR DÄNISCHEN KUNST

Die eigentliche Forschung zur autonomen Ölskizze begann 1976/77 – man sollte terminologisch die Ölstudie davon scheidern, die im Werkzusammenhang vorbereitenden Status hat, nicht Selbstzweck ist. 1977 präsentierte John Gere Ölskizzen des Louvre im British Museum in der Schau „French

Im Moment wird der Kunstmarkt, vor allem in Berlin, geradezu von dänischen Ölskizzen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überschwemmt. Das ist das vorläufige Endergebnis eines langen Prozesses. Die Künstler der ersten Generation, aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem sogenannten Goldenen

Abb. 1 Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Alkyones Abschied*, 1813. Öl/Lw., 72,5 x 48,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst [Kat. Hamburg 2016, Kat.nr. 48]

landscape drawings and sketches of the eighteenth century“. Bezeichnend dabei ist, dass eine solche Ausstellung im *Prints and Drawings Room* stattfand und auch nicht auf die Begleitung von Handzeichnungen verzichten konnte. Das hängt mit dem musealen Aufbewahrungsort vieler Ölskizzen zusammen. Da sie oft ölgetränktes Papier als Bildträger aufweisen, der auf Pappe aufgelegt ist, wurden sie den graphischen Kabinetten zugeschlagen, was auch ihren Status als autonome Ölgemälde relativierte. 1976 stellte Werner Hofmann in Hamburg „William Turner und die Landschaft seiner Zeit“ im Rahmen seines bahnbrechenden Zyklus „Kunst um 1800“ aus und versammelte vor allem Ölskizzen aus dem deutschsprachigen Raum, aus England und Frankreich und ganz am Rande auch schon aus Skandinavien. Ähnlich breit wurde unmittelbar danach 1977 die Ausstellung der Bremer Kunsthalle unter dem Titel „Zurück zur Natur“ rezipiert, hier wurde die Ölskizzen-tradition bis zur Schule von Barbizon geführt, um deutlich zu machen, dass bei ihr zwischen einem Gemälde in Ölskizzenmanier und einem offiziellen Ausstellungsbild kein Unterschied mehr bestand. Weitere Aus-



stellungen von Ölskizzen in den USA (Chapel Hill 1978) und in der Royal Academy in London (1980/81) folgten, um ihren Höhepunkt in Peter Galassis Schau „Before Photography. Painting and the Invention of Photography“ von 1981 im Museum of Modern Art, New York zu finden. Hier wurden auch die Dänen einigermaßen angemessen berücksichtigt.

Daneben wurden in einer Reihe von Abhandlungen zum einen die Begriffsgeschichte der Ölskizze und zum anderen ihre Entwicklungsgeschichte vorangetrieben. Erstgenannte fußt auf

zwei älteren Arbeiten: Rudolf Wittkowers nützlicher, wenn auch etwas schematischer Skizzentypologie im Katalog der Ausstellung „Masters of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo“, veranstaltet von der Columbia University und ausgestellt in der Knoedler Gallery in New York 1967, wobei schon der Titel deutlich macht, dass es sich hier – in unserer Terminologie – um die barocke Ölstudie handelte. Dem folgte Albert Boime 1971 in seinem Buch *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, in dem er die höchst differenzierte Terminologie der französischen Akademie, was die verschiedenen Stufen der Ölstudie im Werkprozess angeht, darstellte. Leichte Korrekturen hieran hat Peter Galassi im zitierten Katalog angebracht, bezeichnenderweise vor allem in der Frage „étude“ oder „ébauche“, also der Natur- resp. der Kompositionsstudie. Der Gedanke an eine autonome Ölskizze konnte sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht etablieren. Linda Freeman Bauer hat in verschiedenen Aufsätzen, besonders in *Art History* 2, 1978, daran weitergearbeitet. Da sie sich auf italienische Ölstudien konzentriert, kommt es auch hier nicht zu Überlegungen zur Autonomie der Ölskizze. Ich habe dies dann 1983 in einem kleinen Aufsatz unter dem Titel „Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum“ (in: *Pantheon* 41/2) übernommen.

Die dänische Kunst spielte in der Forschung erst ab 1996 eine Rolle, denn in diesem Jahr wurde von dänischer Seite ihre Internationalisierung betrieben. In drei Etappen – 1994, 1996 und 1998 – feierte man das Festival der „Golden Days in Copenhagen“, das dem sogenannten Goldenen Zeitalter in Kunst und Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewidmet war. Zur zweiten Etappe 1996 wurden internationale Kunsthistoriker eingeladen, die zur dänischen Kunst und in Sonderheit zur Ölskizzen-tradition im Vergleich mit der europäischen Entwicklung Stellung nehmen sollten. Hier hat die dänische Kunst im europäischen Kontext endgültig ihren angemessenen Platz gefunden. Die Beiträge wurden in englischer und deutscher Sprache 1997 im *Thorvaldsens Mu-*

seum Bulletin publiziert. Das war ein glücklicher Zeitpunkt: Nicht nur veröffentlichten die Dänen eine Fülle von Publikationen zum Goldenen Zeitalter, sondern vor allem förderte die große Købke-Ausstellung von 1996 im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen einen gewaltigen Katalog zum wohl wichtigsten Künstler des Goldenen Zeitalters zutage, der sofort auch in deutscher, englischer und französischer Sprache erschien. Die Ausstellung selbst wanderte in reduzierter Form nach Berlin und Washington. Wichtig für die weitere Forschung war zuvor schon die Publikation von Thorsten Gunnarssons *Friluftsmaleri före friluftsmaleriet* (=Acta Universitatis Upsaliensis, Ars Suetica 12), Uppsala 1989 mit ausführlichem englischem Resümee gewesen. Damit war die bisherige Ölskizzenforschung an die skandinavische Tradition angedockt.

So begann man in der dänischen Forschung zu begreifen, welch zentrale Rolle Pierre-Henri de Valenciennes nicht nur durch die große Zahl an Ölskizzen, die bereits in den 1770er Jahren zu finden sind und die französische Tradition der Gattung über seine Schüler Bertin, Chauvin und Michallon bis zu Corot direkt geprägt haben, sondern vor allem auch durch seinen Perspektivtraktat *Éléments de perspective pratique* von 1799/1800 eingenommen hat. Denn, wie auch der vollständige Titel dieses mehr als 650 Seiten umfassenden Traktats deutlich macht: Der zweite, etwa 200 Seiten starke Teil ist der Landschaftsmalerei gewidmet und macht detaillierte Vorschläge zum Ölskizzenmalen, selbst wenn die Ölskizzen für Valenciennes nur Studienmaterial waren und er in seinen offiziellen Landschaftsbildern weiterhin einer relativ steifen klassischen Tradition verpflichtet blieb. Und so fand die Forschung in der Bibliothek von Nicolai Abildgaard, dem Kopenhagener Akademiedirektor und Lehrer unter anderem auch von Christoffer Wilhelm Eckersberg, ein Exemplar der deutschen Ausgabe von Valenciennes' Traktat, die, in zum Teil erweiterter und kommentierter Form, bereits 1803 in zwei Bänden in der Übersetzung von Johann Heinrich Meynier erschienen

war. Abildgaard und Eckersberg sprachen fließend Deutsch. Für letzteren war dieser Traktat insofern von besonderer Bedeutung, als sich bei Valenciennes, wie im gesamten Œuvre von Eckersberg, strengste Perspektivanforderungen und die Ölskizzentradition auf durchaus paradoxe Weise verschränkten. Bei Eckersberg gipfelt dies in seinen beiden späten Perspektivtraktaten von 1833 und 1841.

ECKERSBERG IN HAMBURG

Die Hamburger Eckersberg-Ausstellung war eine weitgehende Übernahme derjenigen des Statens Museum for Kunst in Kopenhagen von 2015. Letztere wurde begleitet von einem Katalog, der sich, wie heute üblich, als eigenständige Buchpublikation unter der Federführung von Kasper Monrad, dem Hauptvertreter der Forschung zur dänischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, darstellt. In ihm finden sich vier Essays, die der Hamburger Katalog nicht übernommen hat, neben drei Beiträgen, die sich in beiden Katalogen finden. Dafür hat Hamburg den Katalog um fünf eigene Beiträge ergänzt. Das ist der neuen Gliederung von Ausstellung und Katalog geschuldet, sie verfährt in Hamburg strikt nach den Gattungen, in denen Eckersberg im Laufe seines Lebens tätig war, und legt auch ein stärkeres Gewicht auf Zeichnung sowie Druckgraphik. Aus didaktischen Gründen, um dem deutschen Publikum einen Künstler vorzustellen, mit dem es bis dato wenig vertraut gewesen sein dürfte, ist das sinnvoll.

Allerdings werden die Gattungen in Kurzbeschreibungen nur als solche vorgestellt, es wird nicht der Versuch unternommen darzulegen, warum Eckersbergs Historienbilder unbefriedigend erscheinen, seine großformatigen Akte in ihrer ungemainen Präsenz dagegen faszinieren, warum seine Einzelporträts überzeugen, seine Gruppenporträts hingegen weniger, warum seine Landschaftsbilder, wenn ihnen strikte Perspektivkonstruktionen zu Grunde liegen, irritieren und in ihrer Festlegung geradezu störend wirken, während sie, wenn der Ölskizzencharakter dominiert, so viel gelungener erscheinen. Um denkbare Antworten hier wenigstens anzudeuten: Der extreme

Wirklichkeitszugriff, gefördert durch das Studium in Davids Pariser Atelier und auch die Kenntnisnahme der Bilder von Ingres, führt bei der Darstellung des Personals der Historie zur Vereinzelung der individuell gesehenen Figuren, lässt ihre Pose gefrieren, verhindert Interaktion und damit den Erzählfluss. Nun ist dies ein generelles Problem der Historie im 19. Jahrhundert, sie ist nicht mehr übergeschichtliches „*exemplum virtutis*“, vielmehr tritt an ihre Stelle historistische Konstruktion, der Überzeugungskraft für die Gegenwart abgeht. Historie wird fremd.

Eckersberg hat daraus gelegentlich seine Konsequenz gezogen, und sofort werden die Gegenstände wieder interessant. Bei den Bildern „Alkyones Traum“ und „Alkyones Abschied“, beide von 1813, hat er die Bilder zerschnitten und nur Einzelfiguren aufbewahrt, sie aus dem Kontext, der keine Anschaulichkeit gewonnen hatte, herausgelöst (Abb. 1). Sie existieren nun in ihrer eingenommenen Pose für sich und ermöglichen die individuelle Aneignung und Ausdeutung durch die Betrachtenden. Die Sinnstiftung als subjektiver Vorgang ist an uns überantwortet. Jennifer Montagu hat bereits 1959 in ihrer Dissertation zu Lebrun und der Leidenschaftstypologie mit Bezug auf Greuze zutreffend von der neuartigen Kategorie des Einfigurenhistorienbildes gesprochen. Angelika Kauffmann beispielsweise entwickelt diesen Typus weiter, und auch Goethe in seiner Abhandlung über die Gegenstände der Bildenden Kunst ist ihr *nolens volens* verpflichtet: Davids „Marat“ fasziniert, seine „Sabinerinnen“ liefern einen Stauenwald.

AUTONOME AKTE UND PORTRÄTS

Das 19. Jahrhundert kannte zwei Möglichkeiten, um auf das Dilemma, dass der individuelle Körper aus dem Bildzusammenhang heraustritt, zu antworten: durch extreme Stilisierung oder durch die Dominanz eines malerischen Modus. In beiden Fällen hebt die Form den Inhalt auf. Beide Male dominiert die Flächenerfahrung, die dem Betrachter die Bildhaftigkeit des Dargestellten zu Bewusstsein bringt. Bei der Stilisierung der Form erfährt er dies durch einen tendenziellen Verzicht

auf perspektivische wie anatomische Richtigkeit – die für Eckersberg gänzlich unverzichtbar bleiben. Bei der Dominanz des malerischen Modus wird die abgrenzende Gegenstandsfarbe zugunsten eines Farbkontinuums auf der Bildfläche geopfert. Darum die Irritation vor Eckersbergs auf strenger Perspektivsicht basierenden Landschaften, die in Spannung stehen zu der durchaus entwickelten atmosphärischen Farbgestaltung, was einen eigenen Reiz ausmachen kann. Nicht anders bei den Aktdarstellungen: Sollen sie etwas erzählen, so können sie banale Züge annehmen. Begreift Eckersberg dagegen den Akt allein als nacktes Modell, dessen Wiedergabe Selbstzweck bleibt, ohne jeden Verweisungscharakter auf dahinter liegenden Sinn, so scheinen sie in ihrer Unmittelbarkeit den Bildrahmen schier zu sprengen (Abb. 2) und werden in ihrer Wirkung unausweichlich – und doch konnten sie für Eckersberg nur Rohmaterial bleiben. Testamentarisch hat er diese Männer- und Frauenakte in ihrer gänzlichen Ungeschöntheit der Akademie als Studienmaterial überschrieben.

Für ihn war ein Bild nur vollgültig, wenn es auf etwas hinter der Oberfläche Liegendes verwies. Das erinnert unmittelbar an Valenciennes, dessen Ölskizzen, die heute als sein wichtigster Beitrag zur Kunst gelten, ebenfalls nur den Status des Studienmaterials erhalten sollten, während seine bemüht-

ten klassischen Landschaftsbilder das ‚Eigentliche‘ darstellten. Eckersbergs Einzelporträts haben die Qualität der David’schen (Abb. 3). Trotz perspektivischer Anlage des Mobiliars eignet dem Raum durch die Nabsicht etwas Abstraktes, das die individuell Dargestellten in ihrer momentanen Erscheinung dennoch auf Dauer stellt. Im Gruppenporträt schleicht sich das Erzählmoment wieder ins Bild und stellt die Autarkie der Einzelnen, so sehr sie für sich aufgenommen wurden, in Fra-



Abb. 2 Eckersberg, *Stehendes männliches Aktmodell* [Carl Frørup], 1837. Öl/Lw., 94,5 x 62,5 cm. Kopenhagen, The Royal Academy of Fine Arts [Kat. Hamburg 2016, Kat.nr. 60]



Abb. 3 Eckersberg, Bildnis Bertel Thorvaldsen im Habit und mit den Insignien der Accademia di San Luca, 1814. Öl/Lw., 90,7 x 74,3 cm. Kopenhagen, The Royal Academy of Fine Arts (Kat. Hamburg 2016, Kat.nr. 13)

breiteren Kenntnissen zu rechnen. Dem entsprechen auch die Essays, die der deutsche Katalog weglässt. Sie versuchen, das Bild von der dänischen Kunst, das sich im Laufe der Zeit eingebürgert hat, zu problematisieren und auch zu korrigieren, vor allem durch einen Blick von außen, der nach den Rahmenbedingungen von Eckersbergs Kunst fragt.

ge. Die Addition wird zur Substraktion. Eckersberg kann auf die Forderung nach einem tieferen, die Oberfläche transzendierenden Sinn alles Dargestellten nicht verzichten, selbst optische Phänomene brauchen einen Überbau, eine transzendente Ursache, sie möchte er, was beim extremen Wirklichkeitscharakter seiner Bilder paradox erscheint, mit Notwendigkeit zur Anschauung bringen. Die extreme Perspektivverpflichtung ist bei seinen Genrebildern insofern eher überzeugend, als ihre thematische Bedeutsamkeit hinter der Form zurücktritt. Sie liefern Gegenwärtiges, nicht Traditionsbelastetes. Ihren Sinn hat der Betrachtende aus seiner Erfahrung zu stiften.

In Dänemark war im Gegensatz zu Deutschland nach vielen Ausstellungen, in denen Eckersberg als Gründungsvater besonders der dänischen Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle spielte, mit

DIE KATALOGBEITRÄGE

Der deutsche Katalog liefert nach dem einführenden kenntnisreichen, den Stand der Forschung resümierenden Beitrag von Kasper Monrad eine zweite Einführung von Markus Bertsch, dann aber vor allem Beiträge zu Spezialproblemen, etwa zu Eckersbergs größtem Bild, dem „Moses“ und dem von Altona seinen Ausgang nehmenden dänischen Reformjudentum. Das ist kulturgeschichtlich erhellend und präzise, vor allem weil Mendel Lewin Nathanson Eckersbergs wichtigster früher Auftraggeber war. An seinen Aufträgen ließe sich exemplarisch der Aufstieg des jüdischen Großbürgertums in Dänemark schildern, dem die Eckersberg'sche extreme Genauigkeit in der Wirklichkeitswiedergabe entschieden entgegenkam (Patrick Kragelund). Andreas Stolzenburg untersucht, durchaus genauer und einleuchtender als die Beiträge im dänischen Katalog, Eckersbergs römische



Eckersberg, *Brunnen der Acqua Acetosa bei der Tiberschleife, um 1814–16*. Öl/Lw., 25,5 x 44,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Kat. Hamburg 2016, Kat.nr. 37)

Stipendiatenzeit von 1813–16, wobei man sich Entsprechendes für die Pariser Jahre zwischen 1810 und 1813 gewünscht hätte.

Regina Schubert, ausgewiesene Perspektivspezialistin, erklärt Eckersbergs Perspektivtraktate und ihre Komplexität in anschaulicher Form; das hätte auch dem dänischen Katalog gut zu Gesicht gestanden. Schließlich wird von Sandra Espig Eckersbergs schmales radiertes Œuvre vorgeführt, das im Kopenhagener Katalog gänzlich ausgespart blieb. Dieser verfügt dafür über die weiterführenden Fragestellungen: Hendrik Holm, Kurator am Statens Museum, versucht die Außenperspektive einzunehmen und fühlt sich den *Postcolonial Studies* verpflichtet, um den dänischen Nationalismus zu hinterfragen. Selbst wenn dies ein wenig aufgesetzt wirkt, so ist doch interessant, dass er Eckersbergs Naturvorstellung nicht nur, wie verschiedentlich erfolgt, mit einem Hinweis auf den dänischen Physiker, Chemiker und Naturphilosophen Hans Christian Ørsted zu erhellen sucht, sondern direkt auf Kants *Kritik der reinen Vernunft* von 1781 verweist.

Holms Hinweis lässt sich allerdings noch um Einiges genauer fassen. Kant unterscheidet in der *Kritik der reinen Vernunft* zwischen der reinen und der empirischen Erkenntnis, die sich *a posteriori* einstellt, da sie Erfahrung voraussetzt. Die reine Erkenntnis hingegen erfolgt *a priori*, denn sie ist von den Eindrücken der Sinne unabhängig zu denken. Kant nennt eine derartige Erkenntnis ein Resultat transzendentaler Deduktion. Sie fördert den Inbegriff einer Sache zutage, ihren Prototyp, letztlich ihre Idee. Um zu verdeutlichen, was er damit meint, demonstriert Kant diese Form der Erkenntnis am Körper. Ihn selbst erschließt uns unsere Erfahrung, doch der Raum, der ihn beherbergt, definiert ihn aufgrund seiner abstrakten, nicht von Erfahrung geprägten Dreidimensionalität in reiner Anschauung. Geometrie basiert auf notwendigen Setzungen, abstrakt wie alle Zahlen, nicht empirisch gewonnen. Damit könnte man, was Holm zu tun versäumt, Eckersbergs Besessenheit, einem jeden Bild, selbst bei den zur Ölskizze gerechneten Landschaften, ein gänzlich stringentes Perspektivgerüst zugrunde zu legen, erklären.

Denn nichts betont Eckersberg mehr, als dass allein die gänzlich exakte Perspektive in der Lage ist, die Wahrheit oder höchste Wahrscheinlichkeit eines Gegenstandes zu gewährleisten. Nur so können die Formen ihr von Eckersberg mit dem etwas schwierigen Begriff bezeichnetes „Grundbillede“, ihr Grundbild, zum Vorschein bringen. Es dürfte damit der Kant'sche Inbegriff, das *prototypon transcendentale* gemeint sein, und doch reicht diese Bestimmung nicht aus, denn wie ist die transzendente Dimension bei Eckersberg zu denken?

ECKERSBERGS NATURPHILOSOPHISCHE FUNDIERUNG

Selbst wenn man annimmt, dass hinter all diesen Vorstellungen letztlich der neoplatonische Ideenbegriff steht, dem gemäß für den Künstler, um Dürer zu zitieren, die wahre Schönheit auf Gottes Offenbarung zurückzuführen sei, denn „ein guter maler ist jnwendig voller vigur, vnd obs müglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren jdeen, do van Plato schreibt, albeg ettwas news durch dy werck aws zu gissen“, „[d]an es will kumen van den oberen ein gissungen“ (*Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, Bd. II, hg. v. Hans Rupprich, Berlin 1966, 113), so ist doch zu fragen, auf welchem Wege Eckersberg die Vorstellung, in „der richtigen äußeren Form des Gegenstandes“ werde die Idee, wenn sie denn von der perspektivischen Gestalt getragen würde, von alleine hervorgebracht, vermittelt worden ist und vor allem mit welcher besonderen Sinnhaftigkeit. Und da wird man nun doch auf die Schriften von Ørsted verwiesen. Eckersberg hatte ihn bereits in seiner Studienzeit in Paris näher kennengelernt. Ørsted hatte gerade zwei Schriften verfasst, eine *Einleitung in die allgemeine Naturlehre* 1811 und seine *Ansicht der chemischen Naturgesetze* von 1812. Nun war er bereits 1799 über Kants Naturphilosophie unter dem bezeichnenden Titel *Über die Architektonik der Naturmetaphysik* promoviert worden, hatte dann aber seit 1803 regelmäßigen Kontakt zu Schelling. Er war mit dessen Naturphilosophie vertraut und folgte dessen dynamischer Metaphysikvorstellung, wonach Gott als Weltseele die Antriebskraft der Natur bilde. Im philosophischen Idealismus

sah Schelling keinen Dualismus zwischen Vernunft und Natur auf der einen und Offenbarung auf der anderen Seite – und Ørsted übernahm dies in seine Schrift von 1811 beinahe wörtlich. Auch dem Schelling'schen Organismusbegriff folgt er, indem er Natur als ganzheitliche Organisation ansieht. Eine Zusammenfassung all seiner Gedanken zur Naturlehre publizierte Ørsted 1850 in deutscher Sprache unter dem Titel *Der Geist der Natur*, Gedanken, deren Kontinuität er seit 1809 bewahrt hatte.

Insofern lohnt es sich, einige wenige Abschnitte daraus zu zitieren, denn die Nähe zu Eckersbergs Überzeugungen scheint schlagend. In den ersten Paragraphen entwickelt Ørsted, wie es von der (bloßen) Anschauung zu einem Bewusstsein vom Inneren der Dinge kommen kann. Es bedarf der Vernunft: „die Idee einer Sache ist die darin ausgedrückte Gedankeneinheit, durch die Vernunft aufgefaßt, aber als Anschauung.“ (§ 6) „Das Schöne ist somit die in dem Dinge ausgedrückte Idee, insoweit sie sich als Anschauung darstellt.“ (§ 10) Ganz in diesem Sinne will etwa Gottfried Schadow die Idee durch Grazie zum Vorschein bringen, Grazie in Goethes Sinn verstanden als Schönheit in der Bewegung. Die Naturwissenschaft nun zeigt für Ørsted, „daß die Naturgesetze Vernunftgesetze sind, ja daß die ganze Natur die Offenbarung der ewig lebenden Vernunft ist.“ (§ 17) Bezeugen können dies geometrische Figuren wie Parabel und Hyperbel, wie sie Caspar David Friedrich seinen Bildern zugrunde legt – ganz offensichtlich ist Friedrich diese Auffassung von Geometrie als abstraktes Vehikel, das die Göttlichkeit der Natur zum Vorschein bringt, in seiner Studienzeit in Kopenhagen vermittelt worden. Nur durch eine naturwissenschaftliche – geometrische oder perspektivische – Grundlegung der Kunst werden Geist und Natur in ihr eins und bilden die Harmonie des Kosmos ab.

Ørsted weitet diese Vorstellungen auf seine Beobachtungen zu Licht und Schatten aus (§ 35 und 36), die für Eckersbergs Perspektivlehre absolut zentral sind. Denn auch das schattenwerfende Licht als Gottes Emanation muss im Bild gänzlich naturrichtig, das heißt auf der Basis von Naturwis-

senschaft, zur Anschauung kommen, nur dann trägt es seinen Ursprung in sich. Sowohl Ørsted wie auch Eckersberg dürfte Schellings Rede *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* vor der Königlichen Akademie der Wissenschaften in München von 1807, die im ersten Band seiner *Philosophischen Schriften* 1809 wieder abgedruckt wurde, vertraut gewesen sein. Denn hier reflektiert Schelling darüber, wie die Vollkommenheit eines jeden Dinges in der Darstellung zur Anschauung kommen könne.

Nach seiner Vorstellung besteht die Vollkommenheit in der ein jedes Ding beseelenden lebendigen Kraft. Und zur Anschauung soll diese Kraft in der Formgestaltung kommen: „Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Reich der Begriffe angehören [wie schon Kant festgestellt hat] und etwas Geistiges sind im Materiellen. [...] Jenem im Innern der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings naheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahres erschaffen.“ (EA München 1807, S. 15 und 18.)

Man kann diese Bemerkungen als eine Art Programm für Eckersberg begreifen, das ihm offensichtlich durch Ørsted vermittelt wurde. Sie können Eckersbergs Fixierung auf die Linearperspektive am ehesten erklären: Die Perspektive lässt die genauestens studierten und nachgeahmten Dinge im Raum wahr erscheinen. Im Falle von Eckersbergs Landschaftsbildern ist dies nicht ganz unproblematisch. Denn da er der in einen Punkt fluchtenden Zentralperspektive anhängt und nicht den binokularen Blick auf die Dinge berücksichtigt, erscheinen sie im Bild wie festgezurr, man sieht ihnen die Unterordnung unter ein einseitiges System an, sie mögen in ihrer Farbgestaltung noch so sehr als Erscheinungsphänomene begriffen sein (Abb. 4). Das konstruktive Gerüst dominiert, aber gerade in dieser irritierenden Dominanz soll das Wesen der Sache zum Ausdruck kommen.

Es scheint so zu sein, dass zumindest bis in die 1830er Jahre eine ganze Reihe von Künstlern, die sich ausdrücklich einer extrem genauen Wirklichkeitswiedergabe verpflichtet sahen, nicht auf einen letztlich idealistischen Überbau verzichten konnten oder wollten. Tendenziell allerdings tritt an die Stelle eines klassisch-idealistischen Begründungszusammenhangs bei ihnen ein Anspruch auf Verwissenschaftlichung der Kunst, selbst wenn dieser weiterhin auf eine Legitimierung durch göttliche Ursprünge zurückgreift. Bei Eckersberg soll die Perspektive diesen Dienst übernehmen, bei seinem Freund Caspar David Friedrich sind es der Goldene Schnitt und die Kegelschnittfiguren, bei Gottfried Schadow ist es die Anatomie, entwicklungsgeschichtlich gedacht, bei Ferdinand Georg Waldmüller ein Hyperrealismus der Wiedergabe, der von extremen Licht- und Schattenverhältnissen lebt, was ihn ohne wechselseitige Kenntnissnahme mit Eckersberg verbindet. In England wird man auf Constable und Turner gestoßen, wobei ersterer primär der Meteorologie verpflichtet ist – was auch ihn mit Eckersberg verbindet, der spät im Leben ein meteorologisches Tagebuch geführt und wie Constable Wolkenstudien getrieben hat, während Turner im Fahrwasser von Faraday die auf die Elemente wirkenden Kräfte wie den Erdmagnetismus und die Lichtenergie zur Anschauung bringen will. Das verbindet ihn wiederum indirekt mit Ørsted, der als der Entdecker des Elektromagnetismus in die Geschichte eingegangen ist. Eine zusammenhängende Schilderung der Konsequenzen der Verschränkung von Naturwissenschaften und Naturphilosophie für die bildende Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein nach wie vor bestehendes Desiderat der Forschung.

PROF. DR. WERNER BUSCH