

26. WERNER BUSCH

Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts

Der englische Künstler William Hogarth gab 1735 eine aus acht Blättern bestehende graphische Serie mit dem Titel »A Rake's Progress«, »Der Lebenslauf eines Liederlichen« heraus. Die erste Szene aus der Lebensgeschichte eines ziemlich haltlosen jungen Mannes sei in einiger Ausführlichkeit analysiert (*Abb. 134*).

Wie wir aus der Interpretation der Gesamtfolge wissen, schwängert der liederliche Titelheld, kaum ins Studium entlassen, ein harmloses Landmädchen. Nach dem Tode seines reichen, aber geizigen Vaters brechen bei ihm alle Dämme. Das beträchtliche Erbe verpraßt er auf jede erdenkliche Art und Weise, in Bordell und Spielhölle, durch hemmungsloses Luxusleben. Durch die Heirat mit einer garstigen, aber wohlhabenden älteren Frau kann er sich noch einmal kurzfristig konsolidieren, gerät dann aber doch ins Schuldgefängnis, da hilft auch das mühsam Ersparte seines rührenden Landmädchens nichts. Er endet schließlich, indem er Hand an sich legt, im Irrenhaus. Die erste Szene zeigt die ersten Amtshandlungen des Rake unmittelbar nach dem Tode seines Vaters. Wir befinden uns in dessen Haus in einem Zimmer, das wohl alles zugleich war, Arbeits- und Wohnzimmer, Kontor und Tresor. Nun wird es schwarz ausgeschlagen, in ein Trauerzimmer verwandelt. Kisten und Kästen sind erbrochen, wahllos gehortete Reichtümer und Geschäftsunterlagen, Verträge und Obligationen quellen hervor. Der Rake läßt sich Trauerkleider anmessen und versucht sich zugleich durch ein Geldangebot von seiner geschwängerten Geliebten loszukaufen, die mit ihrer Mutter erschienen ist. Die Mutter des Opfers hat die Liebesbriefe des Rake mit seinem Eheversprechen und den Bauch ihrer Tochter vorzuweisen, die Untröstliche gar einen Ehering. Der Advokat im Rücken des Rake, der die Angelegenheiten des Erben regeln soll, nutzt die



134. William Hogarth: *A Rake's Progress*, Szene 1: *Der Erbe*. 1735

Verwirrung und bedient sich aus einem offen auf dem Tisch stehenden Geldbeutel. Eine verhärmte Dienerin heizt den Kamin, eine halb verhungerte Katze sucht vergebens in einer der Schatztruhen nach etwas Eßbarem.

Diese Handlungsebene wahrzunehmen, bereitet keine Schwierigkeit. Man versteht, was da gespielt wird, der Zusammenhang der Geschichte liegt offen zutage; wer ihn begriffen hat, wird auch den weiteren Ereignissen folgen können. Schauen wir jedoch genau hin, so stellen wir fest, daß uns unendlich viel mehr an Information geboten wird, die sich zunächst aus einer geduldigen Betrachtung der ungezählten Gegenstände, vor allem aber aus einer Analyse des Verhältnisses der Gegenstände zueinander ergibt. Lesen wir diese Bezüge nur richtig, so erfahren wir zum Beispiel manches vom Wesen des Verstorbenen. Auf dem Kaminsims etwa liegt noch seine pelzbesetzte Mütze. Eine ebensolche Mütze trägt der Geldwäger, der auf dem über dem Kamin hängenden Bild darge-

stellt ist. Offenbar also haben wir ein Porträt des Verstorbenen vor uns. Schaut man noch genauer hin, so erkennt man, daß der Geldwäger einen Zwicker trägt, ein ebensolcher hängt am Kamin und hinter der zur Rumpelkammer offenen Türe links entdecken wir auch den zugehörigen Mantel. Doch damit nicht genug. Der Dargestellte trägt seine Pelzmütze und seinen schweren Mantel bei der Arbeit im Zimmer, der Kamin unter dem Bild war wohl zu Lebzeiten des Geizhalses nicht in Benutzung, erst sein Erbe hat das Heizen angeordnet.

Sorgfältiges Betrachten und Kombinieren wird uns diese Sinnbereiche erschließen. Vieles ist von dieser Art. Verwandt ist die Funktion der allerorten angebrachten Schrift. So erfahren wir über die Beschriftung etwa den Namen des gesegneten Erben: Tom Rakewell heißt er. Ein vieldeutiger, für Vater und Sohn passender Name. »To rake well« heißt wörtlich übersetzt »gut zusammenharken, zusammenraffen«, das hat der Alte in der Tat getan. Aber der »Rake« ist eben auch der liederliche, leichtfertige Wüstling, und auf diesem Felde glänzt der Sohn. Das Motto des Familienwappens lautet »beware«, drei Schraubzwingen geben das Wappenbild, wieder ist der Alte damit gut gekennzeichnet: er hat in der Tat mit aller Macht festgehalten, was er hatte und was der Junge nun durch die Finger rinnen läßt, ihm fehlt die Schraubzwingenmentalität. Aber das englische »beware« heißt auch »hüte Dich!« und das dem Sohn mit auf den Weg gegeben, ist sicher auch nicht verkehrt. Allerdings erreicht man hier einen Punkt der Ausdeutung, an dem das Kombinieren nicht mehr gänzlich zwingend ist, wir beginnen zu assoziieren. Es eröffnet sich eine ausgesprochene Mehrdeutigkeit der Bedeutungen.

Betrachten wir noch ein weiteres Motiv. Beim Ausschlagen des Raumes mit schwarzem Tuch ist – oben links im Bild – ein Stück der Deckenleiste herausgebrochen. Hinter ihr hatte der Alte Geld verborgen, das nun herunterpurzelt. Wie ist das zu verstehen? Es bietet sich einiges an: erst durch den Tod des Alten kommt das Geld wieder ans Licht, d. h. er hat es nur gehortet und nichts davon gehabt. Oder: jetzt nach dem Tod des Alten beginnt das Geld zu fließen, es ist kein Halten mehr, bald wird es vergeudet sein. Oder aber wir haben das herabfallende Geld mit dem darunter hängenden Bild zusammenzulesen. Offenbar wird es in die Waagschale

fallen und die ganze Rechnung durcheinanderbringen, es soll uns wohl bedeutet werden, daß die Lebensrechnung des Alten nicht aufgegangen ist. Oder wir haben gar eine Anspielung auf den Goldregen, den Jupiter auf Danae niedergehen ließ, vor uns. Er schwängerte Danae damit; hier ist zwar auch geschwängert worden, aber das Geld selbst trägt keine Frucht. Das hat es weder beim Vater getan, und wird es erst recht nicht beim Sohn tun. Und so weiter und so fort.

Es würde sich noch manches anbieten. Vorläufig gilt es festzuhalten, daß die Gegenstände durchaus ihren primären Sinn im Bildzusammenhang haben: der Alte hat Geld hinter der Deckenleiste verborgen; darin haben wir einen von vielen Hinweisen auf seinen krankhaften Geiz und die damit verbundene Furcht vor Diebstahl zu sehen. Aber die Bedeutung der Gegenstände ist auch auf seltsame Art und Weise offen; offen für Assoziationen, offen auch in ihrem Verhältnis zu anderen Gegenständen.

Je mehr man sich in einen derartigen Hogarth'schen Kupferstich vertieft, um so unklarer wird, auf welcher Ebene man ihn denn lesen soll. Und dabei haben wir vor lauter Gegenstandsdeutung einen großen Bereich noch gar nicht angesprochen, den der Kunst bzw. Kunsttradition. Lassen wir das Problem des besonderen Kunstcharakters dieses Blattes noch beiseite und fragen vorerst nur danach, wie hier etwa Kunsttradition verarbeitet wurde. Denn auch von daher erfährt die Bedeutung der Gegenstände ihre Färbung. Nur ein Beispiel: Wir hatten gesagt, das Gemälde mit dem Goldwäger stellt ganz offensichtlich den alten Rakewell dar. Nun erkennt allerdings der Kunsthistoriker sofort, daß Hogarth sich bewußt bei Thema und Themenauffassung einer ganz bestimmten niederländischen Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts bedient. So waren etwa die niederländischen Künstler Quinten Massijs oder Marinus van Roemerswale auf derartige Goldwägerbilder spezialisiert.

Dabei handelte es sich um vielschichtige, sinnbildhaft aufgeladene Bilder, deren eine Dimension es sein konnte, den Zusammenhang von Geiz und physiognomischer Häßlichkeit aufzuzeigen. Hogarth scheint diese Sinnschicht wohl bewußt gewesen zu sein, zur Charakterisierung seines Alten hat er sie genutzt. Machen wir uns noch einmal klar: das Bild ist Bildnis des Alten, gibt

seinen Beruf und seine Leidenschaft wieder. Mütze, Brille und Mantel hatten uns diese Identifizierung ermöglicht. Aber wir hatten das Bild auch mit dem Goldregen zusammengelesen, schließlich auch mit der einheizenden Alten. Doch damit nicht genug, auch auf der primären Bedeutungsebene gibt das Bild noch weiteren Sinn frei. Denn lesen wir es als Werk des niederländischen 16. oder 17. Jahrhunderts, dann haben wir zu fragen, was macht ein solches Werk in der Wohnung eines englischen Kaufmanns des 18. Jahrhunderts, bzw. was beabsichtigt Hogarth mit einer solchen Anbringung? Kein Zweifel: Hogarth charakterisiert damit die soziale Zugehörigkeit seines Geizigen. Niederländische Kunst ist nach der Vorstellung klassischer Kunstauffassung niedere Kunst; niedrig nach dieser Meinung deswegen, weil sie ohne Anspruch auf Idealisierung oder Überhöhung bloß wiedergebe, was ist, ungeschönt städtisches und ländliches Leben abbilde. Für Hogarth, das macht die Verwendung niederländischer Bilder auch in anderen Zyklen zweifelsfrei, charakterisieren diese Bilder wie für viele seiner Zeitgenossen die bürgerliche Sphäre, die Sphäre der Handwerker und Kaufleute, die zu gewissem Wohlstand gekommen sind. Sie können sich in derartigen Bildern wiedererkennen, finden Geschmack an den holländischen Themen und Gegenständen und ihrer unmittelbaren Wiedergabe. Dem Rake, das lehrt uns der weitere Zyklus, ist dies nicht genug, er will die väterliche klein- oder mittelbürgerliche Sphäre verlassen. Das ererbte Geld soll ihm adligen Lebensstil ermöglichen. Er, so erfahren wir schon in der nächsten Szene, nimmt sich einen Fecht-, einen Tanz-, einen Musikmeister, einen Gartenarchitekten, unterhält Reitpferde, gibt Empfänge, er versucht nach der Mode zu leben. Die Kunst an den Wänden seiner anspruchsvollen Wohnung, keine Frage, ist klassische italienische Hochkunst, die Kunst des Adels.

Der Rake lebt über seine Verhältnisse, wir haben gehört, er kommt mit Konsequenz im Irrenhaus um. So scheint die Sozialmoral der Serie einfach und eindeutig zu sein: Wer sich über seinen Stand erhebt, der wird böse enden. In der Tat charakterisiert Hogarth das jeweilige soziale Umfeld sehr differenziert. Jeder Raum, seine Architektur und Ausstattung, sagt etwas über die soziale Zugehörigkeit oder den sozialen Ehrgeiz seines Bewoh-

ners. Aber auch Kleidung, Mimik und Gestik des Personals der Bilder werden zur präzisen Fixierung des jeweiligen sozialen Erscheinungsbildes genutzt.

Betrachten wir zur Kontrolle dieser Behauptung ein weiteres Blatt von Hogarth aus einer anderen Folge: Blatt 1 der 1745 publizierten Serie »Marriage à la Mode« – »Heirat nach der Mode« (Abb. 135).

Gezeigt wird die Geschichte einer Mesalliance, einer nicht standesgemäßen Ehe. In dürren Worten: reiche Bürgerstochter wird mit verarmtem, aber hochgeborenem Adelssohn verheiratet. Moral von der Geschicht: Kaufmanns Gut und blaues Blut reimen sich nicht unbedingt, besonders wenn es allein die Absicht dieser Unternehmung ist, die Bürgerliche zu adeln und den Adligen durch das bürgerliche Kapital abzusichern. Die Interessengemeinschaft erweist sich bei Hogarth als nicht tragfähig, die Partner des Geschäfts gehen gesonderten Interessen nach. Der Ehemann, selbst ständig auf Abwegen, überrascht schließlich die Gattin mit ihrem Liebhaber und wird von diesem in nächtlichem Duell getötet. Die Frau geht mit Schande beladen ins bürgerliche Elternhaus zurück und bringt sich um. Das gemeinsame Kind wird nicht etwa das Geschlecht fortsetzen, sondern erbt die Geschlechtskrankheit seines honorigen Vaters und wird die bis auf Wilhelm den Eroberer zurückreichende Adelslinie abrupt enden lassen. In der Tat, eine wahre Schauergeschichte.

Szene 1 gibt uns den Blick frei in ein prunkvolles Empfangszimmer der Adelsfamilie, der Heiratsvertrag wird geschlossen. Das Geschäft erledigen auf sehr unterschiedliche Art und Weise die Väter des Brautpaares. Während der gichtige Lord posierend seine Bedeutsamkeit demonstriert, auf seinen Platz im Stammesbaum verweist, trotz Gicht und Krücken barocke Pracht und Eleganz ausstrahlt, ist sein Gegenüber am Tisch, der reiche Kaufmann, nicht weniger treffend in seinem Stand gekennzeichnet. Er studiert mit Hilfe seines Kneifers das Heiratsdokument, das Geschäft muß schließlich seine Ordnung haben, der Mund spricht die gelesenen Worte mit. Und wie sitzt er da! Die adlige Stuhllehne berührt er nicht, bieder und etwas plump hat er die Beine nebeneinandergesetzt, man spürt, wie der Leib lastet. Der Lord hat zwar die Gicht, aber der umwickelte Fuß ruht auf einem gepolsterten



135. Gérard Scotin nach William Hogarth: *Marriage à la Mode*, Szene 1: *Der Heiratskontrakt*. 1745

Schemel, der andere schwebt selbst beim Sitzen leicht über dem Boden. Noch sein Leid dient der Dekoration, und wir verstehen Hogarth schlecht, wenn wir die den Lord rahmenden Krücken nicht auch als Hinweis darauf lesen würden, daß eben der Adel die Krücke seiner Existenz ist. Das Geld des Kaufmanns ist schon über den Tisch zu ihm gewandert, seine Schulden wird er los, seinen Lebensstil braucht er nicht zu ändern. Doch sein Blick ruht nicht auf dem schnöden Geld, er ruht in sich. Der Kaufmann an seiner Stelle würde nachzählen. Wir können die Musterung fortsetzen, die Hände etwa miteinander vergleichen, den bürgerlichen Griff zum Dokument mit dem Fingerspiel auf der Adelsbrust, oder die Spiegelung des Verhältnisses der beiden Väter im Brautpaar, in der mißmutig dasitzenden, noch bürgerlichen Braut und dem von allem völlig unberührten eitlen Adelslaffen; sie äußert ihr Gefühl, er hat seines längst in noble Gestik aufgehen lassen. Wir können

auch den adligen Vater mit seinem Sproß vergleichen, und stellen fest, wie erstaunlich feinsinnig Hogarth charakterisiert. Den Vater zielt noch barockes Pathos, der Sohn frönt schon, ganz nach der Mode, dem Stil der neuen Zeit, dem grazilen französischen Rokoko: man vergleiche nur die Perücken: hier noch wallende Allongeperücke, dort bereits Zopf.

Doch wir wollen es dabei bewenden lassen und noch einen Moment unser Augenmerk auf die adlige Gemäldegalerie richten. Das Hauptwerk in schwerem Barockrahmen zeigt den Lord in jüngeren Jahren als Feldherrn, wie Jupiter die Blitzbündel mit der Hand schleudernd, mit donnernder Kanone unten vor sich. Doch Hogarth wäre nicht Hogarth, wenn die Kanone nicht vielfältig aufgeladen wäre. Zum einen sollen wir den Schuß wohl als nach hinten losgehend begreifen; aber kein Zweifel, so wie die Kanone angebracht ist, dient sie dem mächtigen Feldherrn auch als Potenzersatz. Auch dieser Schuß, betrachten wir seinen Sohn, dessen Schicksal und sein letztlich vergebliches Bemühen, die Linie fortzusetzen, war kein Treffer. Die kleineren Bilder eröffnen ein wahres Gruselkabinett, da wird in klassisch italienischer Kunstmanier gefoltert, gemartet, gemordet, geschlachtet, enthauptet und gequält, daß es eine Lust ist.

Erinnern wir uns an unsere Beobachtungen zur ersten Szene aus dem »Leben eines Liederlichen«, so wird deutlich: auch die hier geschilderten Greuelthaten aus Religion und klassischem Mythos sind auf verschiedenen Sinnebenen zu lesen. Auf der ersten, der primären Ebene charakterisieren sie den Kunstgeschmack unseres Adligen, auf der zweiten geben sie einen beredten Kommentar zu dem sich abzeichnenden Ehezerfleischungs-drama, auf einer dritten Ebene liefern sie eine nicht weniger deutliche Einschätzung der klassischen Kunsttradition und ihrer Bedeutung für das englische 18. Jahrhundert durch den Künstler Hogarth. Weitere Ebenen ließen sich erschließen. So können wir uns fragen, ob diese Vieldeutigkeit der Dinge und Bezüge nicht etwa auch die Eindeutigkeit der Moral der ganzen Serie aufhebt. Welcher der Sinnbereiche ist denn der wichtigere, der sozialkritische, der moralsatirische oder der kunsttheoretische, ästhetische, von dem wir noch sprechen werden? Oder etwa, auch das wäre denkbar, der historische, nur charakterisierende, neutral abbildende? Ist der Hogarthsche

Blickwinkel eindeutig, vertritt er einen bestimmten Moralstandpunkt, handelt es sich bei dem Blatt »Marriage à la Mode« wirklich um nichts anderes als eine Satire auf die Unmoral und Geschmacklosigkeit der Oberschicht, wie wir in der neuen Literatur zu Hogarth lesen können?

Bevor wir uns der Beantwortung dieser Fragen zuwenden, wollen wir die Ergebnisse unserer Betrachtung zusammenfassen:

1. Die Serienblätter von Hogarth sind voll von äußerst differenzierten Beobachtungen, was soziale Charakterisierung angeht.
2. Historisch gesehen ist eine derartige Sozialdifferenzierung in der Kunst bis zu diesem Zeitpunkt ohne Beispiel.
3. Dem steht gegenüber, daß die Fülle der Daten und Bezüge, so treffend sie sind, die Eindeutigkeit der Aussage tendenziell wieder aufhebt. Dies erweist sich,
4. als ein zentrales Kunstproblem. Denn die Mehrdeutigkeit der Sinnschichten und ihres Verhältnisses zueinander stellt notwendigerweise die Frage nach der Sprache und nach den Sprachmöglichkeiten der Kunst überhaupt. Gibt es überhaupt eine verbindliche Kunstsprache, hat der Betrachter des 18. Jahrhunderts diese Bilder eindeutig gelesen, gab es eine gemeinsame Verständnisebene?

Im folgenden ist einmal zu fragen, in welchen geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Zusammenhängen entstand diese Kunst? Zum anderen ist das Problem der Kunstsprache anzugehen, also ein ästhetisches Problem, das die Möglichkeiten der Abbildung durch Kunst und ihre Rezeption untersucht.

Als William Hogarth 1697 geboren wurde, lag einer der entscheidenden Einschnitte in der Geschichte der Neuzeit erst wenige Jahre zurück. 1688 hatte die Glorious Revolution, die glorreiche Revolution, zur Vertreibung des katholischen Herrscherhauses aus England geführt, in der Folge kam es 1689 zur Declaration of Rights, der Erklärung grundlegender Rechte, wie z. B. zur parlamentarischen Mitbestimmung des Landadels und der Londoner City, zur Einschränkung königlicher Willkür. Im selben Jahr begründete John Locke theoretisch die Gewaltenteilung der Staates in Legislative und Exekutive, in gesetzgebende und ausführende Gewalt, zur Sicherung der Rechte und Besitzverhältnisse des einzelnen Bürgers. Zugleich sicherte die Toleranzakte den protestan-

tischen Gruppierungen außerhalb der anglikanischen Staatskirche freie Religionsausübung zu. Hogarth wurde also in eine Zeit geboren, die im Rahmen einer fortbestehenden Adelherrschaft insbesondere in der City die relative Entfaltung bürgerlicher Wirtschaftsprinzipien auf der Basis einer ausgeprägten Vernunftmoral gewährleistete.

Von entscheidendem Einfluß auf das Hogarthsche Selbstverständnis waren die Schriften der sogenannten Augustäer, allen voran Addison und Steele, die in ihren Zeitschriften »Tatler« und »Spectator« so etwas wie lebenspraktische Kulturerziehung betrieben. Die Vernunftmoral der Augustäer ging von der gänzlichen Formbarkeit des Menschen durch richtige Erziehung aus, wie sie der englische Philosoph John Locke verstanden hatte. Auch die englische Prosadichtung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfaßte dementsprechend weit überwiegend Lebensläufe als Moralbeispiele, im Guten wie im Schlechten.

Hogarth mußte die grundsätzliche Berechtigung dieser Moral sehr einleuchten. Sein Vater war im Jahre der Deklaration der neuen Staatsform als ländlicher Privatgelehrter nach London gekommen, hatte versucht, als Lehrer Fuß zu fassen, war gescheitert, hatte schließlich eine Art Literatenkneipe aufgemacht, war wieder gescheitert und endlich ins Schuldgefängnis gekommen. Er mußte mit seiner Familie über Jahre im Bezirk des Fleet-Gefängnisses wohnen. Als er 1718 starb, hinterließ er seinem gerade 20jährigen Sohn die Ernährung der Familie. Nach einer abgebrochenen Lehre als Verzierer von Silbergeräten, hatte sich Hogarth als Künstler im Selbststudium weitergebildet. Ersten großen Erfolg brachte ihm 1732 die Publikation seines ersten Lebenslaufes unter dem Titel »A Harlot's Progress«, »Der Lebenslauf einer Hure«. Hogarth war ausgesprochen produktiv, geschäftstüchtig und unternehmungslustig. Doch der Aufstieg wie aus dem Bilderbuch hatte auch Spuren hinterlassen. So sehr er die Geschäftsmoral der City vertrat und verbreitete, er hatte auch in der eigenen Familie die möglichen Folgen wildwüchsiger Konkurrenz zu spüren bekommen. Er hatte zudem gesehen, daß seine eigenen graphischen Erfindungen in Raubdrucken kopiert und verbilligt auf den Markt geworfen wurden, so daß er um beträchtliche Teile seines Gewinns gebracht wurde. Hogarth, darin ganz ein Kind seiner

Zeit, machte sich daran, die Wirksamkeit seiner Moralprinzipien auch organisatorisch abzusichern.

Vielleicht das Faszinierendste an Hogarths eigenem Lebenslauf ist die systematische Verquickung von Geschäfts- und Sozialaktivitäten, gerechtfertigt durch die beiden gemeinsame Moral. Wohl nie zuvor und kaum je danach hat ein Künstler in einem derartigen Maße Kunst- und Gesellschaftsentwicklung zusammengesehen. Über die Förderung sozialer Aktivitäten hoffte er, der Kunst ihren Platz in der Gesellschaft zuweisen zu können. Umgekehrt versuchte er, über die Kunst und ihre Moraldarstellungen, die der Gesellschaft einen Spiegel vorhielten, unmittelbar auf die Gesellschaftszustände einzuwirken.

Nur wenige Daten mögen diesen wechselseitigen Prozeß erhellen. Schon 1729 malte er das Parlamentskomitee bei der Untersuchung der Mißstände im Fleet-Gefängnis; es ist nicht verwunderlich, daß er nach seinen Jugenderfahrungen ausgerechnet hier einsetzte. 1734 bewarb er sich um die Ausmalung des Treppenhauses im St. Bartholomews Hospital. Er ließ sich in den Vorstand des Krankenhauses wählen, unterstützte dieses im Rahmen seiner finanziellen Möglichkeiten und lieferte die Ausmalung des Treppenhauses schließlich kostenlos. Nicht ohne Hintergedanken: Durch sein kostenloses Angebot verdrängte er den für die Ausmalung vorgesehenen italienischen Künstler Amigoni und ermöglichte so eine Demonstration nationaler Kunstfertigkeit. Den vor allem vom Adel bevorzugten ausländischen Künstlern war der Kampf angesagt. Eine nationalenglische Malschule zeigte allererste Konturen. 1735 setzte Hogarth eine Parlamentsakte zum Schutze seiner Graphik vor Nachdrucken durch. Dieses erste wirkliche Copyright für Kunstprodukte ist als »Hogarth Act« in die Geschichte eingegangen.

1739 war Hogarth im Gründungsvorstand des Findelhauses, des berühmten Foundling Hospital, einer der vielen dringend notwendigen Sozialeinrichtungen des englischen 18. Jahrhunderts, die allein bürgerlicher Privatinitiative entsprangen. 1740 ließ er dem Findelhaus eine für seine Verhältnisse erstaunlich hohe Geldspende zukommen und schenkte ihm zudem das lebensgroße und ausgesprochen lebensnahe Ganzporträt des Gründers dieses Findelhauses, Captain Coram. 1746 machte Hogarth dann dem Vor-

stand des Findelhauses den Vorschlag, die wichtigsten englischen Künstler aufzufordern, dem Findelhaus Gemälde zur Ausschmückung zu schenken. Das Projekt kam zustande, achtzehn der wichtigsten Maler der Stadt erklärten sich bereit, und das Foundling Hospital beherbergte ab 1746 die erste öffentliche, ständig zugängliche Kunstaussstellung Englands. Für zwei weitere Unternehmungen Hogarths seien auch deren künstlerische Früchte etwas genauer analysiert: zuerst Hogarths Bildnis des Simon Lord Lovat von 1746 (*Abb. 136*).

In diesem Jahr waren die schottischen Hochland-Clans, die eine Wiedereinsetzung der schottischen, jakobitischen Königslinie betrieben, vom Duke of Cumberland, dem jüngeren Bruder des regierenden Hannoveranischen Königs Georg II., vernichtend geschlagen worden. Das Oberhaupt des Fraser-Clans, der greise Simon Lord Lovat, war geflohen, jedoch aufgespürt worden. Er wurde nach London zu Prozeß und folgender Hinrichtung transportiert, auf dem Wege nach London erkrankte er und wurde in St. Albans behandelt. Hogarth reiste ihm entgegen und porträtierte den berühmt-berüchtigten Lord. Hogarth fertigte eine Radierung nach dieser Studie, die er unmittelbar nach Lovats Eintreffen im Tower und zur Hinrichtung zweier weiterer hochrangiger Verschwörer publizierte. Das Blatt, das zum Preise von 1 Shilling vertrieben wurde, war ein ungeheurer Erfolg und mußte Tag und Nacht nachgedruckt werden. Man hat errechnet, daß Hogarth bis zur Hinrichtung Lovats im April 1747, die den Verkauf noch einmal anheizte, rund 10000 Blatt verkauft hat.

Die Radierung ist tagespolitische Reportage, erfüllt die Funktion eines heutigen Pressefotos. Das Blatt ist mit einfachen, simplen Mitteln radiert, nur das Nötigste ist angegeben, der Betrachter kann sich ganz auf Lovats bullige frontale Erscheinung konzentrieren, die das Bild geradezu sprengt. Hier wird nicht viel kommentiert oder mit Verweisen gearbeitet, nicht moralisiert; die Figur, so wie sie erscheint, wird festgehalten. Das ist nur konsequent, denn die Zusammenhänge, das Detail kannte das Publikum. Hier hatte es den Verschwörer geradezu leibhaftig, konnte sich wohligen Schauern hingeben. Kein Zweifel, Hogarth macht sich die Lust am negativen Helden zunutze. Sie war im England des 18. Jahrhunderts besonders ausgeprägt und hatte insbesondere bei der



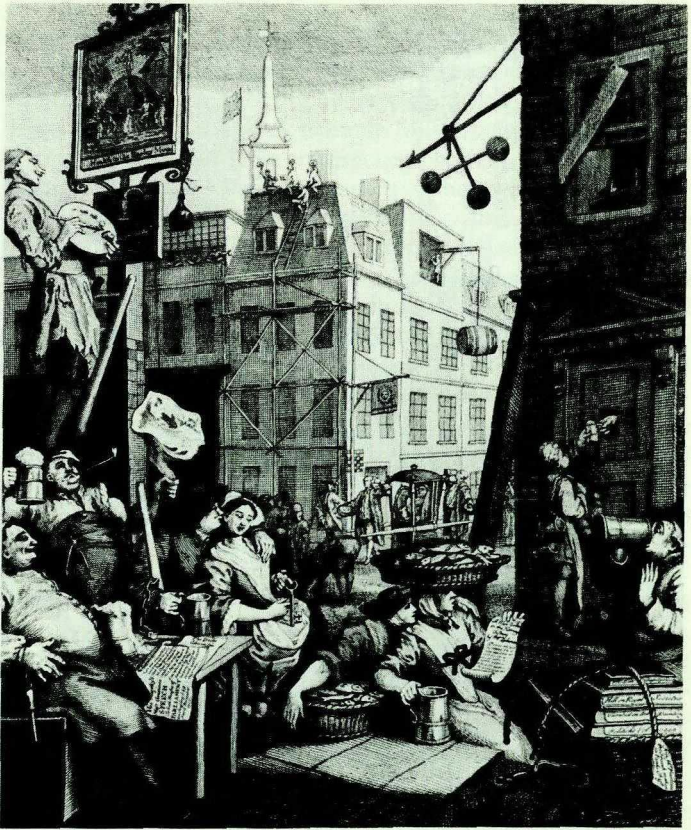
136. William Hogarth: Simon Lord Lovat. 1746

herrschenden extremen Rechtsunsicherheit die Funktion, sozialen Druck abzuleiten. Die englische Rechtsordnung war hanebüchen, Strafanlaß und Strafmaß standen in einem absurden Mißverhältnis zueinander, die Rechtswillkür der Richter, die ihr Amt als Pfründe betrachten konnten, war unvorstellbar. Das änderte sich in Ansätzen erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit den beiden Fieldings, Henry, dem Richter und Dichter, und dem jüngeren Sir John, dem berühmten blinden Magistraten von Bow Street, streng, aber unbestechlich. Hogarth war besonders mit Henry Fielding eng befreundet. Mit ihm zusammen arbeitete er an einer Kampagne, die noch heute in jeder Darstellung der Geschichte des englischen 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielt, an der Kampagne gegen das in jeder Beziehung hochgradige Gintrinken und das wilde Gindestillieren.

In diesem Zusammenhang stach Hogarth das Gegensatzpaar »Beer Street« (Abb. 137), die Bierstraße, und »Gin Lane« (Abb. 138), die Schnapsgasse. Die Graphiken sind auf dem Höhepunkt der Kampagne 1750/51 veröffentlicht worden.

Die Blätter argumentieren plakativ. Auf dem einen werden die positiven Folgen des Biertrinkens gepriesen: Bier ist gesund, gibt Kraft, fördert Handel und Wandel, läßt jeden Engländer vergnügt sein Leben genießen. Schmied, Schlachter, Pflasterer und städtischer Träger, vor Saft und Kraft strotzende Kerle allesamt, verkörpern die Volkswohlfahrt. Allein dem Pfandleiher, der seine Hand durch die verschlossene Haustür nach einem Bier ausstreckt, geht es in seinem zerfallenen Gemäuer schlecht, und auch der unterernährte, abgerissene Schildermaler auf der Leiter nimmt noch nicht an den Segnungen des allgemeinen Wohlstandes teil.

Die »Gine Lane« dagegen führt in endzeitliche Zustände, das allgemeine Chaos ist ausgebrochen. Der Gin hat alles ruiniert, Wahn, Verzweiflung, Krankheit und Tod haben um sich gegriffen; allein das Geschäft des im Bierzeitalter am Hungertuche nagenden Pfandleihers floriert, die Leute versetzen bei ihm ihre letzte Habe, um im Gin vergessen zu können. Statt Schmied und Schlachter sind die Hauptpersonen hier, wo selbst Säuglinge mit Gin gefüttert werden, ein schon zu Lebzeiten zum Totengerippe gewordener blinder Balladenverkäufer und eine offenbar syphilitische Trinkerin, die ihr Kind kopfüber in einen Ginkeller hinabstürzt. An



137. William Hogarth: *Beer Street*. 1750/1751

tagespolitischen Anspielungen fehlt es weder auf dem einen noch auf dem anderen Blatt, denn es sind ganz bestimmte Stadtviertel, ganz bestimmte Kirchen gemeint – es soll dem hier nicht weiter nachgegangen werden.

Uns mag die Schwarzweißmalerei vielleicht ein wenig irritieren, doch brauchen wir uns nur die Londoner Zustände in den Jahren des unlicenzierten Ginbrennens und -ausschenkens zu vergegen-



138. William Hogarth: *Gin Lane*. 1750/1751

wärtigen, um die Funktion der Blätter zu begreifen: Schon 1713 hatte Daniel Defoe festgestellt, daß das Schnapsbrennen zu einem wichtigen Wirtschaftszweig in England geworden war. Andauernde Kornüberproduktion und damit verbundener Preisverfall hatten das Destillieren für die Interessen der Landbesitzer geradezu notwendig werden lassen. Sie nutzten ihren Parlamentseinfluß, um Steuerbefreiungen für Schnapsbrennen und Schnapsverkauf durchzusetzen.

Seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden die verheerenden Folgen des Ginkonsums, insbesondere für die Unterklasse, sichtbar. Man kann sich das Ausmaß kaum noch vorstellen, in manchen Stadtvierteln Londons befand sich in jedem fünften Haus ein Ausschank. Das extreme Mißverhältnis zwischen Geburts- und Sterberate, die erschreckend hohe Kindersterblichkeit – bis zu 75 % der 1–5jährigen starben – führte schon in den dreißiger Jahren zu der Überzeugung, daß vor allem der Ginkonsum dafür verantwortlich zu machen sei. Petitionen aus sozial engagierten Kreisen des Bürgertums führten zu vereinzelt Parliamentsmaßnahmen, die allerdings unter dem Druck der Landlobby und auch unter dem Druck der Straße wieder zurückgenommen werden mußten. 1750/51 erreichten die traurigen Zustände, aber auch die Kampagne gegen den Gin, ihren Höhepunkt, es kam zur Gin-Act, dem Gingesetz, das drastische Besteuerungen ins Werk setzte und dem Mißbrauch erfolgreich Einhalt gebot. Henry Fieldings systematische Untersuchung zur Kriminalität, die den Zusammenhang von Alkohol und Verbrechen thematisierte, und Hogarths nachfolgende Kupferstiche, die gezielt die Kampagne vorantrieben, haben beide entscheidenden Anteil an diesem Erfolg gehabt. Hogarth war sich der öffentlichen Wirksamkeit seiner Bilder wohl bewußt. In ganz erstaunlichem Maße hat er sich neuer Medien bedient – wiederum zu seinem eigenen, wie auch zum Nutzen der moralischen Sache. Gezielt hat er in den Zeitungen für seine Graphik annonciert, Vorbestellungen ausgeschrieben, Auktionen veranstaltet. Was er für die Öffentlichkeit tat, ließ er sich von der Öffentlichkeit auch wieder entgelten.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß eine Kunst, wie die William Hogarths, um Erfolg haben zu können, an ein bestimmtes Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, von Kunst und Leben gebunden war und nur unter bestimmten Umständen ihre Funktion erfüllen konnte. Versuchen wir diese Funktion noch einmal in wenigen Sätzen zu charakterisieren. Hogarth hielt der englischen Gesellschaft, oder genauer, der Londoner Gesellschaft einen Spiegel vor Augen, um sie durch bildliche Demonstration auf bestimmte Moralprinzipien zu verpflichten. Er bediente sich dazu verschiedener Mittel: der Satire, der Übertreibung, der Vereinfachung, zudem einer im Endeffekt komplizierten Bildersprache, die dennoch

auf der ersten Ebene leicht lesbar ist. Alle Dinge, die auftauchen, haben ihre Bedeutung auf der ersten, der primären Sinnebene, sie gehören in den angesprochenen Zusammenhang; und sie charakterisieren differenziert die in sich völlig stimmige Erscheinungssphäre, das soziale Umfeld. Insofern ist Hogarths Kunst abbildend; sie bildet soziale Verhältnisse ab. Die Funktion dieser Art der Abbildung ist es, den Betrachter, die Gesellschaft, deren grundsätzliche Struktur akzeptiert wird, auf Normen des sozialen Verhaltens zu verpflichten, die nun allerdings die Normen einer aufstrebenden Mittelklasse sind. Wie »Beer Street« und »Gin Lane« lehren, wollte Hogarth hier nach unten wirken; wie die Serie »Marriage à la Mode« zeigt, hatte er aber auch den Adel im Visier.

Zudem – und das ist geradezu revolutionär – spricht Hogarth den jeweiligen Adressaten seiner Graphiken in dessen eigener Sprache an. »Beer Street« und »Gin Lane« sind in der Anlage relativ simpel. Selbst die einzelne graphische Linie ist einfach lesbar, Häuser bestehen aus klaren Kuben, Schattenzonen aus mehr oder weniger dichten, zumeist rechtwinklig aufeinandertreffenden Kreuzschraffuren, bloße Parallellinien geben Körperrundungen und Volumen. In wörtlichem und übertragenem Sinn handelt es sich um Schwarz-Weiß-Malerei. Der Rezeption dieser Graphiken durch ein breites, in Sachen Kunst nicht vorgebildetes Publikum sind keine Schwierigkeiten in den Weg gelegt worden – und zwar bewußt nicht. Ganz anders dagegen »Marriage à la Mode«. Hogarth ließ, was ihn ein Vermögen kostete, französische Feinstecher aus Paris nach London kommen: Profis, die in der Lage waren, jeder Nuance des Stofflichen mit graphischen Mitteln nachzukommen, allein die Köpfe der Dargestellten, den Ausdruck, behielt Hogarth sich selbst vor. Äußerst komplizierte Linienmuster ergeben sich, die subtil Farbabstufungen, Formdetails ausschöpfen. Der Adressat bekommt, was er bei seinem verfeinerten kulturellen Selbstverständnis erwartet.

Es gibt nicht mehr *die* Kunstsprache, sondern je nach Adressaten, Erwartungshaltung oder Sprachkompetenz verschiedene, relative Kunstsprachen. Diese aus der Rezeptionsanalyse gewonnene Einsicht stellt die Basis einer idealistischen Kunst, ihre verbindliche Hochsprache, ein für allemal in Frage. Hogarths diffe-

renzierter, von bürgerlichen Normen bestimmter Wirklichkeitszugriff eröffnet damit, ohne es recht zu wollen, ein neues Zeitalter der Kunst, das der Moderne. Nicht lange und das Wissen um die Relativität aller Darstellung und Wahrnehmung wird den Künstler auf seine Subjektivität als allein verlässlichen Partner verweisen und den Rezipienten individueller Einfühlung überlassen. Beide – Künstler und Rezipient – werden vergangene Kunst zudem geschichtlich, reflektiv zu aktivieren suchen.

Hogarths Kunst mit ihrer bürgerlichen Moral war an einen bestimmten Punkt der historischen Entwicklung gebunden. Im Grunde genommen setzte sie relativ statische Verhältnisse voraus, einen gegebenen gesellschaftlichen Rahmen, innerhalb dessen Wandel möglich ist, der seinerseits diesen Rahmen jedoch keineswegs in Frage stellt. Derartige Verhältnisse waren in England etwa bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gegeben, strenggenommen nur bis zum Ende der Regierung Walpole im Jahre 1742.

Nach der Jahrhundertmitte wandelte sich die politische und soziale Struktur Englands entschieden. Unter William Pitt d. Ä. griff England in die kontinentalen Auseinandersetzungen ein und verfolgte vor allem in Amerika verstärkt koloniale Ziele. Im Inland machten sich ab den 60er Jahren die ersten Folgen der Industriellen Revolution bemerkbar; dabei ist die Industrielle Revolution nicht zu trennen von einer gleichzeitigen Revolution in der Landwirtschaft. Die Bevölkerungszahlen stiegen rapide. Neue Bewirtschaftungsformen steigerten die Erträge der Landwirtschaft beträchtlich, was zu Umstrukturierungen im Landbesitz führte. Der kleinere Landbesitzer war nicht mehr konkurrenzfähig, er mußte an die Großgrundbesitzer verkaufen. Im Zuge dieser Entwicklungen fand eine ausgeprägte Kapitalisierung des Landes statt. Unter anderem floß das Geld in industrielle Unternehmungen, aber auch von dort wieder in die Landwirtschaft. Die ländlichen Städte, einst bloße Marktzentren des Landes, entwickelten sich zu Handels- und Industriestädten in gewisser Konkurrenz zur Hauptstadt. Am deutlichsten ist der Wandel an der Entwicklung von der Woll- zur Baumwollverarbeitung abzulesen. Vollzog sich die Wollverarbeitung vorwiegend in Heimindustrie, so ist die Baumwollindustrie nicht nur in den großen Kreislauf von Export – Sklavenhandel – Import eingebunden, nicht nur von dem rapiden Ausbau des Ver-

kehrssystems im Lande abhängig, sondern nur auf der Basis von Fabrikarbeit denkbar. Die neuen technischen Erfindungen, die verschiedenen, mehrfach verbesserten Web- und Spinnmaschinen aus den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts revolutionierten die englische Wirtschaftsstruktur.

Im Zuge dieser Entwicklung wird die Provinz auch kulturell sichtbar, entwickelt sie eigene Bedürfnisse und Normen. Kein Zweifel, nach wie vor strebten alle Künstler nach London; wie ein Schwamm sog London Begabungen auf, aber die dort eintreffenden Künstler begannen sich an den Kunstnormen der City zu reiben. Seit 1760 arbeitete London, gefördert auch durch den neuen König Georg II., auf die Etablierung einer klassischen Kunstakademie hin und erreichte dieses Ziel 1768/69 mit der Einrichtung der Royal Academy mit Sir Joshua Reynolds als erstem Präsidenten. Daneben zeigten sich jedoch Tendenzen, die den akademischen Normen weitgehend widersprachen. Im Jahrzehnt unmittelbar vor Gründung der Akademie hatten die Künstler dieser neuen Tendenzen auch durchaus Erfolg. Die Gründung der Akademie brachte jedoch eine von Reynolds eifersüchtig gehütete und propagierte und bis weit in die achtziger Jahre reichende, letztlich anachronistische Geschmacksdiktatur mit sich; Künstler, die sich nicht anpaßten, hatten es in der Hauptstadt nun ausgesprochen schwer. Auf einen dieser Künstler wollen wir hier besonders verweisen, einen jener Künstler, dessen Kunst durch einen ungewöhnlichen Realismus ausgezeichnet ist, und auf den die Akademiker nur ablehnend reagieren konnten: Joseph Wright of Derby. Schon die Tatsache, daß Wright als Gattungsspezialist galt, disqualifizierte ihn in den Augen der Öffentlichkeit. Wright war allein berühmt für »candlelight pictures«, Kerzenscheinbilder also. So hatte er als Spezialist zwar seinen Markt, blieb aber weit unter dem Rang eines akademischen Historienmalers. Spät erst versuchte er, sich mit der Akademie zu arrangieren, sah sich jedoch auf den akademischen Ausstellungen ausgesprochen schlecht behandelt und überwarf sich mit der Akademie. Wright of Derbys Publikum war gemischt. Es kaufte bei ihm der eine oder andere hohe Adlige, vorwiegend entstammte sein Klientel jedoch dem besitzenden und gebildeten Bürgertum aus Derby und Umgebung. Primär waren hier schlicht Porträts gefordert, das eine oder andere Genrebild

mit Candlelight-Effekt, wenig anderes. Was Wright in den Augen dieser Käufer vor allem auszeichnete, war die ganz außerordentliche Wiedergabegenauigkeit seiner Bilder.

Betrachten wir eines seiner größten und das zu Recht berühmteste Bild, das sogenannte Experiment mit der Luftpumpe, 1768 entstanden (*Abb. 139*). Das Bild mißt im Original 1,83 m in der Höhe und 2,44 m in der Breite.

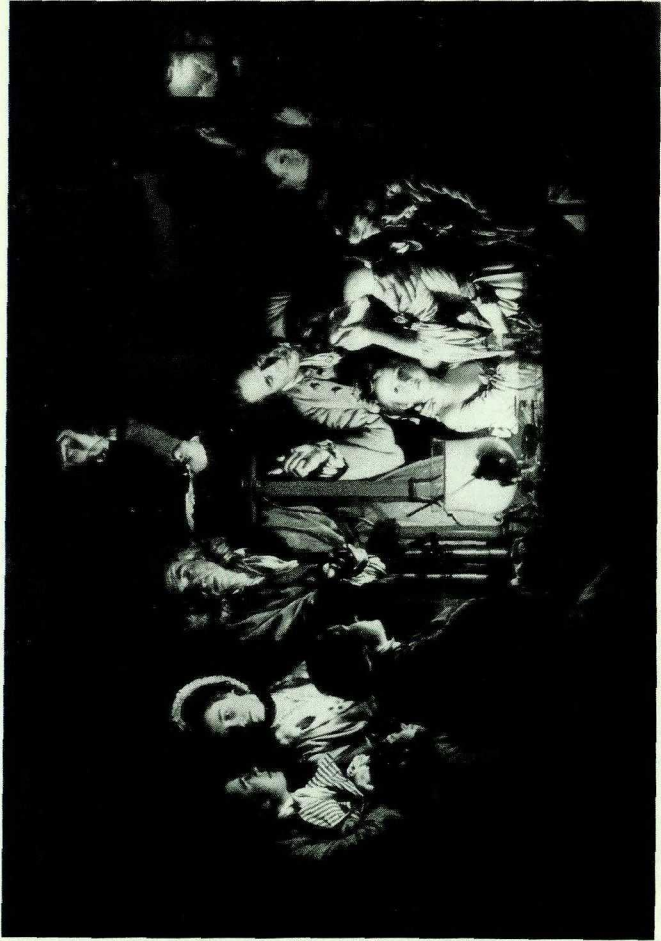
Dargestellt ist ein trotz der nächtlichen dramatischen Beleuchtung bis in alle Einzelheiten nachvollziehbares und in den technischen Details absolut genau wiedergegebenes Experiment mit einer mechanischen Luftpumpe, bei dem es darauf ankommt, aus einem Glasbehälter mit Hilfe eines Kolbens Luft zu pumpen, um ein Vakuum herzustellen. Um dieses anschaulich demonstrieren zu können, hat der Experimentator einen Vogel in den Glasbehälter gesetzt, der sich beim Auspumpen der Luft zuerst konvulsivisch windet, schließlich wie tot am Boden des Behälters liegenbleibt. Dieser Moment ist gezeigt. Jetzt kommt es darauf an, daß der Experimentator mittels eines Ventils – auf der Darstellung hat er es noch in der Hand – im rechten Augenblick wieder Luft in den Behälter läßt, um den Vogel gleichsam wiederzubeleben. Wartet er zu lange, so stirbt das Tier. Dieser dramatische Moment löst bei den zahlreichen Zuschauern des Experiments die unterschiedlichsten, offenbar ihrem jeweiligen Alter entsprechenden Reaktionen aus. Sie haben sich um den runden Tisch des Experimentators versammelt, lassen vorn eine Lücke, so daß auch der Betrachter zum Zuschauer des Experimentes werden kann, der Experimentator scheint den Betrachter zudem mit den Augen zu fixieren. Wenn auch die verdeckte Lichtquelle auf dem Tisch hinter dem Glas mit der trüben Flüssigkeit die Szene atmosphärisch zusammenbindet, und auch zahlreiche Konturen unsichtbar werden läßt, so ist doch das, was beleuchtet wird, von extremer Präzision in der Wiedergabe.

Diese Abbildungsgenauigkeit löst beim Betrachter ein bestimmtes Bild-Leseverhalten aus. Er wird das Bild nach und nach lesen, mit den Augen von Gegenstand zu Gegenstand wandernd. Dreh- und Angelpunkt des ganzen Bildes, auch ziemlich genau in der Bildmitte befindlich, ist die Hand des weisenden Vaters mit den beiden Kindern rechts vom Experimentator. Sie sitzt wie ein

Zeichen im Bild. Der Kopf des Vogels, die Fingerspitzen des Experimentators, die die entscheidende Drehung des Ventils auszuführen haben, befinden sich oberhalb der demonstrierenden Hand auf der senkrechten Mittelachse des Bildes; unterhalb ist die verdeckte Lichtquelle und damit die größte Helligkeit auf dieser Achse zu finden. Damit ist dieses Bild durch Mittelpunkt und Mittelachse ausgesprochen fest verankert. Wright mildert diesen Eindruck geschickt, indem er die größte Helligkeitsfläche nach klassischen Bildgesetzen rechts von der Mitte setzt, sie umfaßt den Vater mit seinen Kindern. Dennoch führen bei diesem Bild Detailrealismus und formale Verankerung zu dem Eindruck, als habe es ein plötzliches, alles umfassendes Einhalten gegeben, nichts rührt sich im Moment, in der Tat ist die Luft angehalten. Die Bildordnung entspricht damit perfekt dem dargestellten Moment im denkbaren Handlungsablauf.

Es läßt sich nun nachweisen, daß solche Experimente in der Tat zur Zeit der Entstehung des Bildes in den Midlands, auch in und um Derby, von wissenschaftlich erfahrenen Experimentatoren einem ebenso neugierigen wie bildungsbeflissenen Publikum vorgestellt wurden. Wir befinden uns in der Phase der Popularisierung von Wissenschaft, die in der Entwicklung bürgerlichen Bewußtseins eine so entscheidende Rolle gespielt hat. Die Luftpumpe selbst, wie auch die auf dem Tisch liegenden sogenannten Magdeburger Halbkugeln sind eine Erfindung des 17. Jahrhunderts. Aber wie die Gesetze Newtons gehörten sie dem allgemeinen Bewußtseinsschatz erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts an und konnten somit auch erst jetzt ihre praktische Nutzbarkeit für die industrielle Entwicklung erweisen. Wright hat eine Reihe von wissenschaftlichen Experimenten bzw. die Nutzung ihrer Ergebnisse in industriellen Zusammenhängen gemalt, er kannte eine ganze Reihe von wissenschaftlich Experimentierenden und wissenschaftlichen Gesellschaften, die sich auch und vor allem in den nicht-hauptstädtischen Bezirken formierten. Und er kannte auch mehrere der erfolgreichsten Unternehmer der Zeit.

Wrights Publikum forderte ungeschönten Detailrealismus, wollte die Dinge so sehen, wie sie sind. Der Künstler hat dem entsprochen, mit schier photographischer Genauigkeit seine Modelle wiedergegeben. Hier ist ein prekärer Punkt erreicht. Kunst und



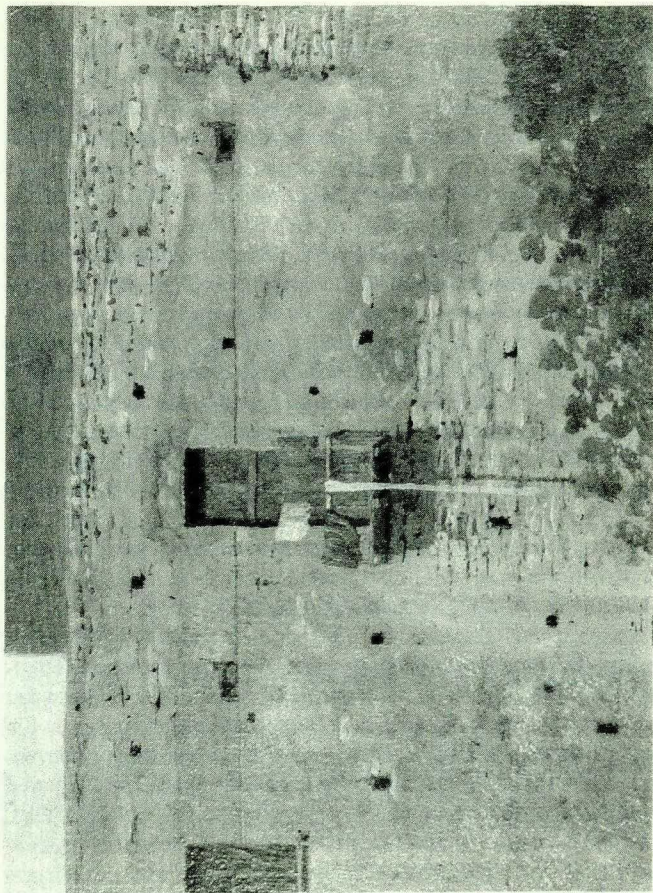
139. Joseph Wright of Derby: Das Experiment mit der Luftpumpe. 1768. London, National Gallery

Leben scheinen sich einander extrem anzunähern. Die Differenz bezeichnet den Künstler fortan durch formale Abstraktion. Das sei zum Schluß an einer kleinen Ölskizze des Landschaftsmalers Thomas Jones exemplifiziert (*Abb. 140*). Sie ist im Original nicht größer als etwa 11×16 cm und stammt, so kann man rekonstruieren, vom Mai 1782. Das Bild zeigt, auch das läßt sich ziemlich sicher nachweisen, die rückwärtigen Anbauten einer kleinen Kapelle in Neapel, auf die Jones aus seinem winzigen Atelierraum in einem benachbarten Konvent schauen konnte.

Viel war da wahrlich nicht zu sehen und Interessantes auch nicht: eine hohe, beigegraue Mauer, von der der Putz abblätterte, in die wenige Fenster und eine Balkontür gebrochen waren; auf dem kümmerlichen Holzbalkon war ein wenig Wäsche aufgehängt. Von seinem Fenster sah er offenbar nur wenig vom Erdboden, auf dem ein undefinierbares Grün sproß; sehen konnte er auch einen schmalen Streifen blauen Himmels und ein weiteres Stückchen Wand hinter der Mauer.

Ein unattraktiverer Ausblick ist kaum zu denken – und dennoch wird er gemalt. Warum? Dafür gibt es zwei Gründe, die einander bedingen. Zum einen hält Jones seine momentane Situation in Neapel fest. Er ist mehrfach in Neapel umgezogen und hat jeweils die Ausblicke aus seiner Atelierwohnung festgehalten, für sich selbst zur Erinnerung an Situationen und Eindrücke. Uns mag das heute als etwas ganz Selbstverständliches erscheinen. 1782 dagegen ist die Wiedergabe eines solchen Ausblicks höchst ungewöhnlich, ja wir können sogar sagen, nie vor Jones hat es einen derartig radikalen Bildausschnitt gegeben.

Das andere ist das Kunstproblem, das sich hiermit als entscheidend verändert darstellt. *Klassische* Landschaft ist ein jeweils in sich gerundeter, ganzheitlicher Entwurf von Natur und Welt, nach klassischen Regeln gebaut mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund, mit seitlichen Rahmungen, mit einem eingebetteten figürlichen Thema, das dem dargestellten Typ von Landschaft entspricht. Bei Jones gibt es keinen räumlichen Aufbau, keinen Entwurf von Naturfülle, sondern, zugespitzt gesagt, ein Stück bildparallel angeordneter Mauer. Offenbar ist es eine abstrakte, unmittelbar erfahrbare, strenge, mit einfachen Entsprechungen arbeitende Bildordnung, die den an sich banalen Bildausschnitt künstlerisch inter-



140. Thomas Jones: Mauer in Neapel. 1782. Englischer Privatbesitz

essant macht. Nicht nur wiederholen sich die Grundfarben des Bildes in den Wäschestücken, sondern vor allem ist das Bild durch Senk- und Waagerechte verankert. So bezeichnet etwa der obere Rand der Balkonbrüstung exakt die waagerechte Mittelachse des Bildes, die rechte Türlaibung ebenso genau die senkrechte Mittelachse. Durch die skizzenhafte Malweise gewinnen wir einen atmosphärisch überzeugenden Eindruck, durch die abstrakte Bildordnung dagegen nehmen wir zugleich den Bildträger, die Bildfläche als eine mit abstrakt-kompositorischen Mitteln gestaltete Fläche wahr. Ein solches Bild läßt an die gegenstandslose Malerei des 20. Jahrhunderts denken, etwa an Piet Mondrian. Wir haben also zugleich ein Höchstmaß an formaler Abstraktion und andererseits eine verblüffende Wiedergabetreue – man beachte nur den hellen Streifen, den das jahrelang vom Balkon gegossene Waschwasser an der Mauer hinterlassen hat. Die absolute Hingabe an die Erscheinungsphänomene und deren Abbildung fordert, um überhaupt zum Bild werden zu können, zugleich höchste Künstlichkeit. Anders ausgedrückt: je perfekter die Illusion der Abbildung erscheint, um so mehr verflüchtigt sie sich auch wieder, die Kunst hebt die Illusion auf. Oder noch anders formuliert: die Abbildung der Wirklichkeit macht auch das Bild als Bild sichtbar.

Fassen wir nach diesem überraschenden Befund am Schluß unsere Überlegungen noch einmal zusammen. Die Kunst des englischen 18. Jahrhunderts ist in bisher nicht gekanntem Maße in der Lage, soziale Unterscheidungen anschaulich werden zu lassen. Sie erreicht dies, wie wir am Beispiel von Hogarth gezeigt haben, indem sie sich von klassischen Normen lossagt, auch dem kleinsten Detail Beachtung schenkt und es darstellungswürdig werden läßt. Man kann von einer Demokratisierung im Gegenständlichen sprechen. Die Kunst, die dies zeigt, ist in der Tat eine Kunst der bürgerlichen Mittelklasse. Nun war schon für Hogarth die Relativität der Wahrnehmung, die Mehrdeutigkeit der Bedeutung alles Abgebildeten zum Problem geworden. Er stand vor dem Dilemma, daß Form und Bedeutung auf Grund einer fehlenden verbindlichen Kunstnorm auseinanderklafften. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, im Zuge eines radikalen gesellschaftlichen Wandels, hatten die statischen Moralvorstellungen der ersten Hälfte des Jahrhunderts keinen Ort mehr. Die offizielle Kunst strebte nach

klassischer Hochkunst, nach akademischer Überhöhung, nicht nach getreuer Abbildung. Bei den nichtakademischen, zumeist aus der Provinz stammenden Künstlern allerdings, die sich der Wiedergabe und Durchdringung der Erscheinungswelt verschrieben hatten, stellte sich zugleich das Kunstproblem mit nicht zu übersehender Deutlichkeit. Je genauer sie abbildeten, um so mehr drohte ihnen das Bild in Detailbeobachtungen zu zerfallen. Mit einem abstrakten künstlerischen Ordnungssystem versuchten sie die auseinanderstrebenden Teile zusammenzubinden. Kunst und Natur fielen am Punkt ihrer größten Annäherung paradoxerweise wieder auseinander. Das Resultat mutet uns heute hochgradig modern an.

Eine These könnte nun lauten, daß erst diese Spannung zwischen Wiedergabegenauigkeit und formaler Abstraktion der Kunst die Möglichkeit eröffnet, Realität auch kritisch zu analysieren. Den Möglichkeiten der kritischen Analyse von Wirklichkeit durch die Kunst soll im nächsten Beitrag nachgegangen werden.

Literaturverzeichnis:

- J. BURKE: English Art 1714–1800 (The Oxford History of English Art, Bd. 9). Oxford 1976.
- J. DOBAI: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. 3 Bde. Bern 1974–1977.
- R. PAULSON: Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century. London 1975.
- E. K. WATERHOUSE: Painting in Britain, 1530 to 1790. London 1953.
- M. WHINNEY: Sculpture in Britain 1530–1830. Harmondsworth 1964.
- Kat.-Ausst. Zwei Jahrhunderte englische Malerei. Haus der Kunst, München 1979/80.