

25. Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts

Werner Busch

Die Ansichten eines gebildeten Engländer des 18. Jahrhunderts sind weitgehend geprägt von einem Vernunftdenken in der Tradition NEWTONS und John LOCKES. Wissenschaft, Moral, vor allem auch Religion sind erst einmal schlicht vernünftig, folgen nachweisbaren, objektiven Vernunftprinzipien. Der Mensch, der nach diesen Prinzipien erzogen wird und ihnen folgt, wird notwendig ein erfolgreiches und nützliches Mitglied der Gesellschaft werden, jeder an seinem Platz: als Armer, Bürger oder Adliger. Verbesserungen und Veränderungen sind nur im Rahmen des gegebenen gesellschaftlichen Gefüges denkbar, hier allerdings notwendig. Individueller Aufstieg ist möglich, ja wünschenswert, solange die Grenzen der sozialen Herkunft nicht grundsätzlich überschritten werden. Dieser moralische Pragmatismus ist die ideologische Basis für die Entstehung einer bürgerlichen Kultur in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts in England. Er bringt eine bildende Kunst hervor, die idealtypisch durch einen Künstler verkörpert wird: William HOGARTH (1697–1764). Wie kein Künstler vor ihm schildert er alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit. Dabei läßt er sich von der Auffassung des Dichters und Journalisten ADDISON tragen, der schon zu Beginn des Jahrhunderts klipp und klar festgestellt hatte, daß die Kunst nicht einer absoluten Norm, sondern dem gesunden Menschenverstand und dem Geschmack der jeweiligen Zeit zu folgen habe. Praktische Wirksamkeit, und darauf kommt es nach diesem Konzept an, erlangt die Kunst nur, wenn sie einerseits bestimmten Bedürfnissen entgegenkommt, wenn sie Erfahrungen, Meinungen bestätigt, exemplarisch sichtbar werden läßt, und wenn sie andererseits Verstöße gegen die gemeinsam für richtig gehaltene Vernunftmoral geißelt, wo sie sie auffindet. Auf diese Weise läßt die Kunst die gesamte soziale Wirklichkeit sichtbar werden. Jeder Gegenstand hat im Bild sein Recht, wenn er zur Erhellung der zu schildernden Zustände beiträgt, er mag noch so häßlich oder nebensächlich, nach klassischen Kunstkriterien unpassend oder überflüssig sein. Nach der Jahrhundertmitte, mit Beginn der Industriellen Revolution, reicht diese plane Vernunftmoral nicht mehr hin, um den radikalen ökonomischen und sozialen Wandel zu rechtfertigen. Die Umwälzungen der Besitzverhältnisse und Wirtschaftsformen, das sich grundlegend wandelnde Verhältnis von Stadt und Land, von Hauptstadt und industriell erschlossener Provinz, hatten notwendig auch Rückwirkungen auf die Kunst. Die Provinz artikulierte eigene kulturelle Normen, die in ein Spannungsverhältnis zu den Normen der kulturell dominierenden Schichten der Hauptstadt traten.

Andererseits waren die Künstler nach wie vor, was Ausbildung und Absatzchancen ihrer Werke anging, auf die City angewiesen. Resultat einer langjährigen Auseinandersetzung über den weiteren Gang der Kunst war die 1768 erfolgende Gründung der „Royal Academy“, die in Theorie und Praxis versuchte, Anschluß an die kontinentale Hochkunst zu gewinnen: im Grunde genommen ein anachronistisches Unterfangen, denn klassisch-idealistische Hochkunst konnte, betrachtet unter aufgeklärt-wahrnehmungsästhetischem Aspekt, nur unglaubwürdig wirken. Und so häufen sich die Belege dafür, daß das Konzept klassischer Kunst kritisch oder satirisch reflektiert sowie Wirklichkeitserfahrung und Wirklichkeitssicht in der Kunst thematisiert werden.

Im Folgenden sind der Wandel von der 1. zur 2. Jahrhunderthälfte ebenso zu verfolgen wie die Auseinandersetzungen um eine adäquate Form der Wirklichkeitsdarstellung.

Die historischen Gründe eines radikalen Kunstwandels

Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts entstand fast aus dem Nichts. In der Tat gibt es so gut wie keine originäre englische Malerei des 17. Jahrhunderts. Künstler, Bilder und Geschmack wurden importiert. RUBENS und noch mehr van DYCK setzten die Norm vor allem für das höfische Porträt. Anthonis van DYCK, von 1632 bis zu seinem Tode, 1641, Hofmaler CHARLES' I. in London, warf noch am Beginn des 18. Jahrhunderts einen überlebensgroßen Schatten, der auf so gut wie jeden englischen Porträtkünstler fiel. Das flämische Vorbild war auch für die Auffassung der englischen Historienmalerei wirksam, erhielt hier jedoch Konkurrenz durch die klassisch

italienische Kunst; RAFFAELS berühmte Kartons befanden sich ebenfalls seit der Regierungszeit CHARLES' I. in England, aber auch die italienische Barockmalerei stand in hohem Ansehen. Englische Reisende auf ihrer Grand Tour kauften noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch alles Italienische, das Bedeutung hatte, von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Gegenwart.

Für englische Künstler des 18. Jahrhunderts war es ungemein schwer, sich von dieser vom Adel getragenen Geschmacksnorm zu lösen. Der Lösungsprozeß soll hier verfolgt werden, der Reihe nach für die Bildgattungen *Porträt, Historienmalerei, Genre, Spezialgattungen, Landschaft* und *Karikatur*. Es ist ein Prozeß der Verbürgerlichung der Kunst, der im letzten Drittel des Jahrhunderts durch die Gründung einer englischen Akademie wieder aufgefangen werden sollte. Bis zu diesem Punkt, der Auseinandersetzung zwischen Akademikern, die auf eine im Grunde genommen überholte Norm verpflichtet werden sollten, und Nichtakademikern, die einen sehr viel direkteren Wirklichkeitszugriff vertraten, wollen wir unsere Untersuchung führen. Die, vereinfacht gesagt, romantischen Neuansätze am Ende des Jahrhunderts, die wir etwa mit Namen wie FÜSSLI, BLAKE oder TURNER verbinden, wollen wir hier nicht mehr verfolgen. Uns interessiert also vor allem der Strang der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts, der in verschiedenen Formen einem möglichst getreuen Abbild existierender Wirklichkeit verpflichtet ist. Der Zugriff fällt von Künstler zu Künstler, von Gattung zu Gattung verschieden aus; er ändert sich entschieden von der 1. zur 2. Hälfte des Jahrhunderts, aber in einem stimmen alle diese Ansätze überein: sie sind anticlassisch und antiakademisch, selbst wenn sie sich schließlich im Rahmen der Akademie aufspüren lassen. Sie wenden sich gegen eine einseitige Verpflichtung auf eine nun schon mehrhundertjährige Kunsttradition, selbst wenn sie sich produktiv mit ihr auseinandersetzen. Sie sind „realistisch“, nicht „idealistisch“.

Die historischen Gründe für diesen radikalen Kunstwandel im englischen 18. Jahrhundert sind leicht zu benennen. Die „Glorious Revolution“ von 1688 hatte nicht nur der katholischen Stuart-Herrschaft ein Ende gesetzt, sondern England eine im wesentlichen bis heute gültige Staatsform beschert: die konstitutionelle Monarchie. Die Macht des Königs war entschieden eingeschränkt zugunsten des Landadels und der Londoner City. Die Theorie der Gewaltenteilung in Legislative und Exekutive wurde bereits 1689 von JOHN LOCKE formuliert, die Besitzrechte des einzelnen Bürgers wurden gesichert. Kein Zweifel, die Adelherrschaft bestand fort, aber auch der Adel wurde fortschreitend auf die Wirtschaftsprinzipien des Handelsbürgertums verpflichtet. Diese Wirtschaftsprinzipien wurden in der 1. Hälfte des Jahrhunderts von einer Moral getragen, welche die bestehende Gesellschaftsstruktur nicht nur voraussetzte, sondern noch zu verfestigen suchte; sie diente unter anderem einer verhältnismäßig strengen Platzzuweisung innerhalb der Gesellschaftsschichtung. Sicher, der Lehrling konnte es zum Meister bringen, der Meister zum Gildevorstand, der Gildevorstand im Idealfall zum Lord Mayor, zum städtischen Bürgermeister – diese Form des Aufstiegs wurde als erstrebenswert angesehen. Er hatte Schritt für Schritt in den Bahnen bestehender Strukturen zu verlaufen, er berührte keine bestehenden Privilegien und Besitzverhältnisse. Diese Moral, seit Beginn des Jahrhunderts in zahlreichen Wochenschriften, Lehrlingsbrevieren und nicht zuletzt in bildender Kunst und Literatur zur Norm erhoben, die den Fleißigen mit Erfolg belohnt, den Faulen zugrunde gehen läßt, reicht nach der Jahrhundertmitte jedoch nicht mehr aus, den schnellen Strukturwandel in Wirtschaft und Gesellschaft normativ zu unterfüttern. Die Industrielle Revolution, ab den sechziger Jahren in allen Bereichen spürbar, der eine Umschichtung im Landbesitz aufgrund entschieden geänderter Bewirtschaftungsformen entspricht, bringt die statischen Strukturen der 1. Hälfte des Jahrhunderts binnen kurzem durcheinander. Wenn der Barbier in wenigen Jahren zum reichsten Fabrikbesitzer werden konnte, wenn andererseits der kleinere jahrhundertalte Landbesitz plötzlich verkauft werden mußte, wenn schließlich der verarmte Land- oder Fabrikarbeiter nicht die geringste Chance zur Verbesserung seines Zustandes sah, dann reichte eine bloß pragmatische Moral nicht hin, dann brauchten beispielsweise die unteren Klassen Tröstung etwa in Form missionarischer Religion. Derartig systematisch erzeugter Religionsenthusiasmus diente, wie wir selbst in konservativer Geschichtsschreibung lesen können, vor allem sozialer Disziplinierung. Sosehr das Schulsystem der Methodisten für erste Schulausbildung der Kinder der Armen sorgte – es verschrieb sich zugleich, wie DANIEL DEFOE es genannt hat, dem großen Gesetz der Unterordnung. Religiösem Enthusiasmus mit Ventilfunktion auf seiten der Armen entsprach am anderen Ende der Skala auf seiten derer, die sich die Haare pudern (wie der Historiker des 18. Jahrhunderts, EDWARD GIBBON, sagt), eine hochgradige religiöse Toleranz, ein Deismus, der in der Konsequenz in Gott allenfalls noch ein ursächliches, aber gänzlich weltfernes Bewegungsprinzip sah. Diese Aufgeklärten glaubten an die irdische Möglichkeit zur Vervollkommnung des Menschen, an Fortschritt und wissenschaftlich-technische Machbarkeit in der Nachfolge NEWTONS und JOHN LOCKES. In ihrem Haushalt gewannen Kunst und Kultur erneut einen anderen Stellenwert. Diesem kulturellen Funktionswandel wollen wir uns jetzt in der praktischen Entwicklung der einzelnen Kunstgattungen zuwenden. Der Vorrang gebührt der englischsten Gattung überhaupt, dem Porträt.

Das Porträt

Kein Zweifel, der weitaus größte Teil der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts ist Porträtmalerei. Anhand von sieben Beispielen wollen wir die Geschichte des Porträts im 18. Jahrhundert verfolgen. Es ist ein Weg vom höfischen zum bürgerlichen, vom idealistischen zum realistischen, vom offiziellen zum privaten Porträt, der auch durch die Gründung der Royal Academy im Jahre 1768 nicht eigentlich aufzuhalten war, wenn auch im folgenden die realistisch abbildende Tradition besonders betont werden soll.

Sir Peter Lely und die frivole Öffentlichkeit im Rollenporträt des 17. Jahrhunderts

LELY, Nachfolger van DYCKs im Amt des Hofmalers, ist – was nicht wundert – kein gebürtiger Engländer, sondern Holländer. Er vertritt die englische Porträtmalerei bis 1680. Sein Nachfolger, immer noch in LELYS bzw. van DYCKs Bahnen wandelnd, wird Sir Godfrey KNELLER, ein in Holland ausgebildeter gebürtiger Deutscher. Er beherrscht die Porträtszene für vierzig Jahre, bis etwa 1720. Realistischer zwar als LELY und am Ende seines Lebens neuen Auffassungen gelegentlich offen, ist er doch einer zu Ende gehenden großen Tradition zuzuordnen. Als Beispiel für dieses ungebrochene van Dyck-Erbe wollen wir allein ein Porträt LELYS betrachten (*Abb. 1*).



Abb. 1: Peter Lely: Nell Gwynn als Schäferin. Um 1675. Englischer Privatbesitz

LELYS Spezialität waren gelegentlich durchaus zweideutige weibliche Rollenporträts. Die Duchess of CLEVELAND etwa, die Mätresse CHARLES' II., ließ sich in erotischer Pose als reuige Magdalena, heilige Katharina oder Barbara darstellen. Als Maria mit Kind kam sie gar zu Altarehren, wie Horace WALPOLE im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert entrüstet berichtet. Doch auch als Juno, die gestrenge, züchtige Gattin des Jupiter, erscheint sie eher frivol. Schon Alexander POPE mokiert sich am Beginn des 18. Jahrhunderts in Epistle II seiner „*Moral Essays*“ darüber, wie viele Verwandlungen ein und dieselbe „Nymphe“ im Bilde durchmachen kann: Schäferin aus diesem oder jenem literarischen Epos soll sie sein, reuige Magdalena, heilige Cäcilia oder gar nackte Leda mit Schwan.¹ Sehr viel Individualität wird diesen Damen auf den Bildern nicht gegönnt, der Schein ist wichtiger als das Sein. Der Typus, das Schönheits- oder Kunstideal, triumphiert entschieden über die reale Erscheinung. Der eleganten Attitüde entspricht der elegante Malstil, den rauschenden, aber summarisch angegebenen Faltenbahnen entspricht die im Ton stimmige, erst recht summarische Landschaftswiedergabe.

Sir Godfrey Kneller und die private Attitüde im Künstlerporträt

Die Kritik an dieser gepflegten, aber oberflächlichen Malweise setzt früh im 18. Jahrhundert ein. Der Prozeß, der sich nun entwickelt, ist der einer zunehmenden Privatisierung und Individualisierung des Porträts.



Abb. 2: Godfrey Kneller: Porträt des Dichters und Diplomaten Matthew Prior. 1700. Cambridge, The Master and Fellows of Trinity College

Dabei – und das würde einmal eine gesonderte Untersuchung verdienen – scheint es so zu sein, daß Individualität sich zuerst im Künstler- bzw. Dichterporträt verkörpert findet. Kunstmachen wird ganz offensichtlich als ein nicht öffentlicher, sondern eher privater Akt begriffen. So erscheint der Künstler im 18. Jahrhundert früh ohne Perücke, häufig mit Hauskappe, im bequemen häuslichen Untergewand. So malt schon KNELLER den Dichter und Diplomaten Matthew PRIOR (*Abb. 2*) im Jahre 1700 zwar maßlos arrogant und mit genialisch angehobener Braue, aber ebenso auffällig mit äußerst kurzen Haaren und offenem Hemd. Angenommene Attitüde, der das hingeworfene Gewand korrespondiert, und reale Erscheinungsform gehen hier eine erstaunliche Synthese ein.

Das „Conversation Piece“ als formalisierte Privatheit

In den zwanziger Jahren führte der Franzose Philippe MERCIER, aus der Schule WATTEAUS stammend, einen neuen Porträttypus in England ein, der bis in die vierziger Jahre ungemeinen Erfolg hatte, das „Conversation Piece“, das Konversationsstück. Wie der Name sagt, handelt es sich um einen eher informellen Gruppenporträttypus. Familien mit Gästen im Gespräch beim Tee oder Spiel, in Gärten oder Salons werden auf verhältnismäßig kleinen Bildern dargestellt. Englische Künstler ergriffen diesen Typus mit Vergnügen, unter ihnen war William HOGARTH (*Abb. 3*), der begriff, daß „diese Bildart [...] der Phantasie freieren Lauf als das gewöhnliche Porträt“² ließ. Adel und gehobene Mittelklasse gleichermaßen fanden sich in diesem Bildtypus angemessen wiedergegeben. Nicht so sehr auf das individuelle Porträt kam es an, im Gegenteil, die Gesichter und Figuren sind äußerst formalisiert, typisiert, schon dem kleinen Format entsprechend. Aber die Familien sind auch nicht in großer Robe zum Porträt angetreten, um Rang und Namen in repräsentativer Form zur Anschauung zu bringen, sondern bei aller Steifheit im Figürlichen geben sie sich unkonventionell, besonders die Kinder dürfen tun, was ihnen Spaß



Abb. 3: William Hogarth: The Cholmondeley Family. 1732. The Marquess of Cholmondeley

macht. Man ist entspannt und freut sich des kultivierten Lebens. Da stoßen Kinder ein Kartenhaus, einen Bücherstapel um, ein Hund jagt den anderen, da fällt etwas herunter – in der Tat kommt es auf die Darstellung des in der klassischen Kunst verpönten transitorischen Momentes an. Das kleine erzählerische Detail zeigt bereits an, daß auf Dauer der formalisierte Typus des einzelnen Porträts von dem Bedürfnis nach realer, abgebildeter Individualität aufgezehrt werden wird. Spätestens 1742 auf HOGARTHS großartigem Bildnis der Graham-Kinder (Abb. 4) ist dieser Punkt erreicht.



Abb. 4: William Hogarth: The Graham Children. 1742. London, The Tate Gallery

Louis-François Roubiliacs Händel-Statue und die öffentliche Privatheit

Die Forderung nach Darstellung der Individualität äußert sich auch als Kritik an der Idealisierung des Porträts. Der Dichter John GAY, ganz auf HOGARTHS Linie, lieferte in seiner 18. Fabel eine Parodie auf die schmeichlerische Idealisierung des Malers beim Porträtieren. Die Fabel ist betitelt: „Der Maler, der Niemandem und Jedermann einen Gefallen tat.“ Erst malt der Maler realistisch, was er sieht – und geht pleite: „Er traf den Charakter, die Züge, die Miene / So ähnlich, daß das Leben selbst anwesend war.“ Doch dann beginnt er seinen Modellen zu schmeicheln, hat unmittelbar Erfolg und kann seine Preise erhöhen. Sein Verfahren ist einfach, den männlichen Porträts legt er den Typus Apoll, den weiblichen den der Venus zugrunde: „Wer immer ihm Porträt

saß, er bediente sich dieser Idealfiguren, / Jedes Gesicht korrigierte er entsprechend, / Und jeder garstigen Kreatur hauchte er klassischen Geist ein.“³

Das klassische Porträt scheint seine Daseinsberechtigung zu verlieren. 1738, als GAY den zweiten Band seiner Fabeln veröffentlichte, errichtete der in England lebende französische Bildhauer Louis-François ROUBILIAC das zentrale Monument bürgerlichen englischen Porträtverständnisses: seine Händelstatue in Vauxhall Gardens, dem Londoner Vergnügungspark (Abb. 5). Ein Franzose also verhilft mit dem Bildnis eines deutschen Musikers den



Abb. 5: Louis-François Roubiliac: Händel-Statue. 1738. London, Victoria and Albert Museum

Engländern zu einem Identifikationsobjekt. ROUBILIAC war eng mit HOGARTH befreundet, hat auch dessen Büste modelliert; beide sahen in dem populären Freizeitpark ein ideales Betätigungsfeld für bürgerliche Kunst. Von einem klassischen öffentlichen Denkmal hat das Händelmonument nicht viel an sich; nicht distanzierender Imposanz sehen wir uns gegenüber, sondern HÄNDEL bietet sich uns geradezu vertraut dar: Er klimpert bequem auf einer Leier vor sich hin, sein Hausrock ist verrutscht, die Knöpfe sind halb geöffnet, die Beine hat er übergeschlagen, mit bloßem Strumpf steht er gar auf einem seiner Pantoffeln. Wir wollen nicht verschweigen, daß HÄNDEL immer noch im Typus eines – nun allerdings bürgerlichen – Apolls erscheint, daß ROUBILIAC sich des klassisch-allegorischen Apparates bedient, den tradierten Typus des Genialen wählt, auch nicht, daß er das informelle Skulpturenporträt aus Frankreich kannte, dennoch bleibt sein Bildnis in seiner unverstellten Direktheit, auch gerade an dem Ort, für den es gedacht war, überraschend. Zu diesem Zeitpunkt ist ihm nur

HOGARTHS 1740 datiertes Ganzfigurenporträt des Captain CORAM (*Abb. 6*), des Gründers des Findelhauses, an die Seite zu stellen.

Auch hier finden wir durchaus die Benutzung des klassischen Porträtapparates: Säule, geraffter Vorhang, Blick aufs Meer, die Ansammlung von charakteristischen Attributen – aber auch hier ist die Unmittelbarkeit der Erscheinung verblüffend.



Abb. 6: William Hogarth: Captain Thomas Coram. 1740. London, The Thomas Coram Foundation for Children (Foundling Hospital)

William Hogarths „Simon Lord Lovat“ – der öffentliche negative Held

Einen Schilling kostete HOGARTHS Porträtdradierung des berühmt-berüchtigten politischen Verschwörers Simon Lord LOVAT von 1746 (Abb. 7).



Abb. 7: William Hogarth: Simon Lord Lovat. 1746

10000 Stück waren im Nu verkauft. Die Radierung spielte die Rolle, die heute ein Pressefoto hat. Die Menge wollte sehen, wie er aussah, von dem man so viel wußte. Natürlich kannte man seine Geschichte auch nur aus der Presse, die tagtäglich von dem Fall berichtete. HOGARTH lieferte die Anschauung. Er reiste dem prominenten Gefangenen auf seinem Transport nach London entgegen und hatte sein Bildnis bei seinem Eintreffen im Tower schon parat. Die Druckpresse stand Tag und Nacht nicht still. Details waren bei der Wiedergabe nicht gefragt. Der feiste, trotz seines Alters ungebeugte Klotz sitzt uns direkt gegenüber; er wendet den Blick nicht, zeigt uns sein Selbstverständnis. Man ahnt, er wird erhobenen Hauptes zum Galgen schreiten.

Auch verfeinerte Linienführung eines sorgsam in die Platte gegrabenen Kupferstiches war hier nicht vonnöten, sondern die direkt in den Plattengrund gezeichneten ungekünstelten Linien der Radierung, die der Erscheinung nichts von ihrer unmittelbaren Präsenz nahmen. Vieles war an diesem Vorgang neu: die Rolle der Presse, die lustvolle Teilhabe der Öffentlichkeit an einem öffentlichen Vorgang, die Rolle des Künstlers als Dokumentaristen. Die Öffentlichkeit als Medium der Kunst war entdeckt.

Sir Joshua Reynolds' „Geschwister Parker“ – die Nobilitierung des bürgerlichen Porträts

Nach der Jahrhundertmitte begann sich eine englische Kunstöffentlichkeit zu bilden. HOGARTHS verschiedene Versuche, eine national-englische Kunst zu etablieren, indem er ihr vor allem in Sozialinstitutionen Raum verschaffte, zielten auf eine Öffentlichkeit, der soziale Reformen im Rahmen des Bestehenden unmittelbares Bedürfnis waren. Seine Kunst versuchte, hier Handlungsanweisungen zu geben; sie formulierte ein Programm, das unterhalb klassischer Kunst und oberhalb bloß volkstümlicher Gebrauchskunst in der Mittelklasse zu moralischer Wirkung kommen sollte. Mit den drastischen Umwälzungen im Gefolge der Industriellen Revolution begann ein solches Programm seinen historischen Ort zu verlieren, wie HOGARTH am Ende seines Lebens schmerzlich erfahren mußte.

Für die Kunstöffentlichkeit stellte sich als Fernziel ganz gegen seine Absichten die Gründung einer klassischen Akademie heraus. Sir Joshua REYNOLDS wurde 1768 ihr erster Präsident; er forderte in seinen Akademievorlesungen ein klassisches Hochkunstkonzept, das im Grunde zu diesem Zeitpunkt bereits anachronistische Züge trug. Nach wie vor war für ihn klassische Historie nach italienischem Vorbild die höchste Form der Kunst; aber aus der englischen Tradition heraus mußte ihm die Aufwertung der traditionell niedrig eingestuftem Porträtmalerei am Herzen liegen. Noch dazu war er selbst fast ausschließlich Porträtmaler. Ein „composite style“ sollte die Nobilitierung dieser Gattung leisten: ein Stil, der die Porträtkunst an den Gedankenflügen der Historie teilhaben lassen sollte.⁴

Wie ist das zu denken? REYNOLDS verwendete ein Verfahren, das bereits eine Art kunsthistorischen Sehens voraussetzte. Er unterlegte eine ganze Reihe seiner Porträts mit bestimmten in der klassischen Kunsttradition spezifischen Themen vorbehaltenen Bildschemata. Der Betrachter, der unter einem Porträt ein solches Schema entdeckt, kann den traditionellen Sinn des Schemas an seiner neuen Verwendung messen. Horace WALPOLE hat 1771 dieses Verfahren REYNOLDS' als Verfahren eines bewußt eingesetzten „wit“, eines besonderen Witzes, der dem Betrachter herauszufinden aufgegeben ist, bezeichnet: er besteht vor allem darin, daß die alte Bedeutung des Schemas in der neuen Verwendung auf den Kopf gestellt wird.

Ein Beispiel: 1781 malte REYNOLDS „*John Parker, later 1st Earl of Morley, and Theresa Parker*“ (Abb. 8), die Geschwister Parker:⁵

Die beiden Kinder sitzen in einer Landschaft auf einer Rasenbank und schauen den Betrachter direkt an. Der Junge ist der Aktive; er umfaßt schützend seine Schwester in Brusthöhe; dazu hat er seinen Oberkörper ihr zugewandt, das linke Bein in weiter Schrittstellung so vorgesetzt, daß es das Kleid des ruhig mit gefalteten Händen dasitzenden Mädchens überschneidet. Dieses Schema, bestehend aus Motiven des Brustumgreifens und des zum Partner ausgestellten Beines, kennzeichnet nun ein klassisches biblisches Thema, das REYNOLDS etwa aus Nachstichen zu RAFFAELS Loggiefresken im Vatikan wohl vertraut war, das Thema: Abimelech belauscht Isaak und Rebekka beim Austausch von Zärtlichkeiten (Gen 26, 7–11).

Um zu begreifen, worauf REYNOLDS zielt, muß man sich die biblische Geschichte deutlich machen. Isaak und Rebekka, Mann und Frau, waren an den Hof Abimelechs gezogen und hatten sich dort, um vor Verfolgung sicher zu sein, als Bruder und Schwester ausgegeben. Abimelech belauscht sie, erkennt, daß sie Mann und Frau sind und



Abb. 8: Joshua Reynolds: Master and Miss Parker. 1781. Saltram, The National Trust

bürgt schließlich trotz der Täuschung für ihre Sicherheit. Isaak und Rebekka spielen Bruder und Schwester, sind aber Mann und Frau – Master und Miss Parker spielen Mann und Frau: Isaak und Rebekka, sind aber Bruder und Schwester. Möchte man jetzt noch annehmen, daß REYNOLDS wußte, daß REMBRANDTS berühmte „Judenbraut“, die ebenfalls dieses Schema zeigt, ein Rollenporträt darstellt, in dem die Brautleute die Rolle von Isaak und Rebekka einnehmen, dann erwiese sich das Reynoldssche Verfahren in der Tat als hochgradig raffiniert. Entscheidend ist, und das konnte ihn nur kunsthistorisches Sehen lehren, daß er Form und Inhalt gegeneinander ausspielt. Dieses Spiel mit den Form- und Bedeutungsebenen ist sehr typisch für die englische Kunst des 18. Jahrhunderts. Es wird uns noch mehrfach begegnen und scheint Zeichen für zweierlei zu sein: Zum einen zeigt es das Bedürfnis englischer Künstler, ihre Kunst, wenigstens vom intellektuellen Rang her, an die kontinentale Hochkunst anzugleichen, obwohl klassische Historie im englischen Kulturbewußtsein nicht annähernd den Rang innehatte wie in der italienischen oder französischen Tradition. Man wich auf das Porträt und, wie weiter unten zu zeigen sein wird, auf das aus, was man „Genre“ zu nennen pflegt. Auch hier unterlegte man die Erscheinungsform mit verstecktem Formsinn. Für dieses Verfahren gab es zum anderen im 18. Jahrhundert eine ästhetische Rechtfertigung. Man begriff, daß alle Wahrnehmung relativ ist, nicht also eine absolute, klassische Norm eine gleiche Reaktion beim Betrachter auslöst, sondern im Gegenteil jedes Kunstwerk individueller Rezeption ausgesetzt ist. Der Künstler mußte begreifen, daß das, was er tat, mit zeitbedingtem, funktionsbedingtem und eben auch individualpsychologisch bedingtem Rezeptionswandel zu rechnen hatte. Die Wirkungspsychologen

und Wirkungsästhetiker des 18. Jahrhunderts begannen, den Wirkprozeß des Kunstwerkes selbst zu untersuchen. Es wurde schnell deutlich, daß etwa das Enträtseln von Verstecktem im Bilde dem Betrachter ein besonderes Vergnügen zu bereiten und die erste Wirkung des ästhetischen Gegenstandes noch zu steigern vermochte; es konnte auch zu Gedankenverbindungen führen und den Betrachter zu eigener Phantasieleistung anregen. Unter diesem Aspekt wird REYNOLDS' Versteckspielen vielleicht verständlicher. Die Möglichkeit jedoch, derartige Rätsel zu lösen, stand nicht mehr allein dem Adel offen; der kunsthistorisch gebildete Bürger konnte gleichermaßen daran teilhaben. Ja es scheint sogar so, als habe gerade er am Nachweis seiner bildungsbürgerlichen Möglichkeiten besonderes Vergnügen gehabt. Der dargestellte Master John Parker etwa stammt aus reicher aufstrebender Bürgerfamilie, er wurde später der 1. Earl of Morley.

Joseph Wright of Derbys „Arkwright“ – der lebende Beweis für wirtschaftlichen Erfolg

Doch neben der akademischen Tradition behauptet sich vor allem in der Provinz auch eine wesentlich realistischere Kunstauffassung, deren Funktion es war, schlicht das so getreu wie möglich abzubilden, was war. Selbstbewußt wollten die erfolgreichen Bürger, Unternehmer, Industriellen oder auch aufgeklärten Privatgelehrten sich ein Bild von ihrer wirklichen Erscheinung machen können. Keine Falte, Narbe oder Warze galt es zu verschweigen; denn so, wie sie waren, und nicht anders, waren sie zu Erfolg gekommen – ohne ererbten Rang und Namen; sie sind „selfmade“, haben für ihre Bildung selbst gesorgt, brauchen die verfeinerte City nicht unbedingt.

ARKWRIGHT, den WRIGHT of Derby 1790 malt (*Abb. 9*), war Barbier gewesen, ins Industriegebiet gezogen, hatte sich ein wenig Geld geliehen, um experimentieren zu können, hatte zweimal die Webmaschinen mit eigenen Erfindungen entschieden verbessert, war schnell zu Erfolg gekommen, hatte sich von seinen Geldgebern losgekauft und schließlich ein Baumwollfabrikimperium aufgebaut – nun läßt er sich malen, das Kernstück seiner Erfindung wie ein Abzeichen auf einem schmucklosen Tischchen neben sich – eine wahrlich nicht schöne, aber imposante Erscheinung, breitbeinig, mit mächtigem pot-belly, wie die Engländer sagen, einem drallen Schmerbauch. Verdammt noch mal, er kann ihn sich leisten, oder etwa nicht? WRIGHTS Bild wird ihm wirklich gerecht. So genau, wie die Maschine wiedergegeben ist, die sich auf dem blanken Tisch spiegelt, so lebensnah erscheint ARKWRIGHT; wenn er aufsteht, dann sprengt er das Bild, und aufstehen tut er, wann er will. Doch seltsam, je länger wir sein Bildnis betrachten, um so mehr sehen wir auch, daß er neben aller Poltrigkeit und Erfolgsorientiertheit auch sensibel ist. Essen wird er gut und reichlich, sicher, aber über das Leben nachgedacht hat er offenbar auch. Unbedingt sympathisch ist er uns sicherlich nicht, aber man kommt, schaut man ihn an, im wörtlichen und übertragenen Sinne nicht an ihm vorbei.

Historie

Historie, nach klassischen Vorstellungen die höchste Form der Kunst, war in England ohne Voraussetzungen. Ihr Stellenwert verbesserte sich auch im 18. Jahrhundert nicht grundlegend. Zwar hatten einige englische Künstler Anteil am internationalen Neoklassizismus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, zwar propagierte auch die Akademie die Historie und versuchte selbst der Handel in England, große Unternehmungen zur Förderung der nationalen Historie in Gang zu bringen – dennoch blieb die englische Vorliebe für Porträt und, später, Landschaft erhalten. In einem Punkt jedoch war die englische Historienmalerei neuartig: sie widmete sich dem Problem zeitgenössischer Geschichte. Dies wollen wir an zwei Beispielen zeigen.

James Thornhills „Landing Georgs I.“ – Historienmalerei und historisch-faktische Treue

Auch beim Historienbild lebte man vor allem von italienischem Import. Der englische Adel wußte um die Bedeutung der Historienmalerei in der Rangordnung der Künste, aber ganz offensichtlich traute man den Möglichkeiten der einheimischen Künstler nicht recht. Einzig nennenswerte Ausnahme am Beginn des 18. Jahrhunderts war der Hofmaler Sir James THORNHILL. Er folgte italienischen und französischen Vorbildern, bekam große, nicht selten politisch-programmatische Freskoaufträge, unter ihnen die „Painted Hall“ in Greenwich und die Kuppel der St.-Pauls-Kathedrale, war gar Unterhausabgeordneter der Whigs und ein

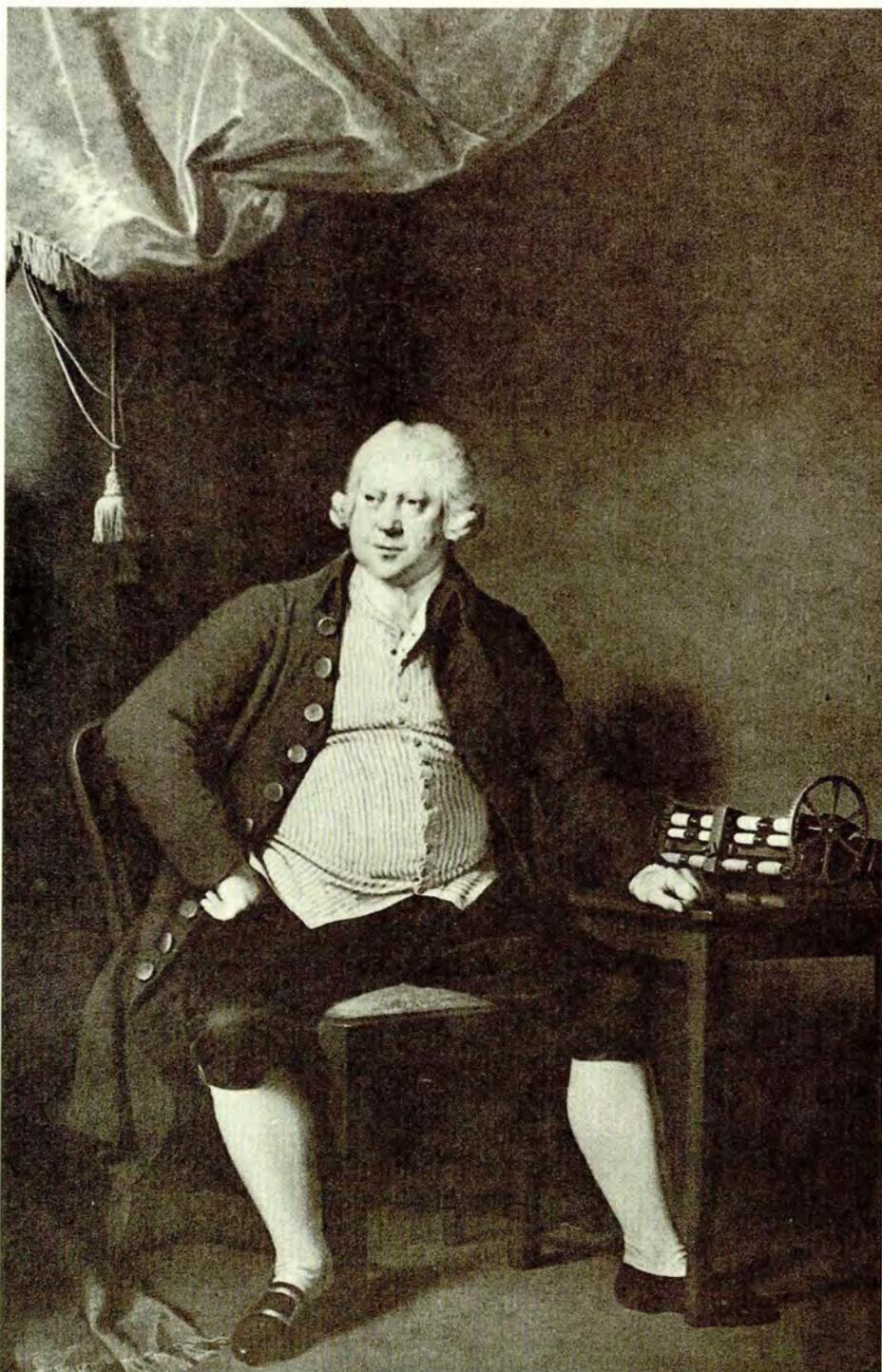


Abb. 9: Joseph Wright of Derby: Sir Richard Arkwright. 1789/90. Sammlung Col. Peter Arkwright

hochangesehener Mann. Sein Stil war ein schwerer Barock des 17. Jahrhunderts, seine Figuresprache schulte er an RAFFAELS Kartons in Hampton Court, den großen Teppichentwürfen mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte. THORNHILL war also ein klassisch ausgebildeter und gebildeter Künstler. Dennoch kamen ihm bei der Ausmalung in Greenwich gewisse Zweifel an den klassischen Gesetzen der Historienmalerei. Er plante, die Landung König GEORGS I. in England im Jahre 1714 zu malen. Auf einer Entwurfszeichnung (Abb. 10) für dieses Fresko notierte er seine Überlegungen zur Frage der historischen Richtigkeit in der Darstellung.⁶ Er fragte sich immerhin, ob er nicht verpflichtet sei, das Ereignis der Landung so darzustellen, wie es sich wirklich zugetragen habe, mit genau den Personen, die dabei tatsächlich anwesend gewesen, in eben der Aufmachung, in der sie im



Abb. 10: James Thornhill: Die Landung Georgs I. in Greenwich. Entwurfszeichnung mit Randkommentaren. Um 1720. London, British Museum

Augenblick der Landung erschienen seien. Zugunsten eines Kompromisses zwischen historischer Wahrheit und künstlerischer Norm verwirft er diese realistisch abbildende Darstellungsweise und notiert die Einwände, die dagegen sprechen:

„Von den Fürstlichkeiten und Adligen, die damals zugegen waren, sind einige jetzt in Ungnade [...] Die Kleider so zu haben, wie sie wirklich waren, ist schwierig [...] des Königs eigene Kleidung war damals nicht anziehend [...] Es gab ein großes Gedränge, das darzustellen häßlich wäre, aber nicht darzustellen falsch.“ Die abgedroschene traditionelle Allegorisierung eines solchen Augenblicks will er allerdings auch nicht unternehmen, und so entschließt er sich, verhältnismäßig frei zu verfahren: „Nur 5 oder 6 von den wichtigsten Adelspersonen zu malen, ihre Kleidung zu erfragen [...] ihre Gesichter nach dem Leben aufzunehmen, des Königs Kleider zu malen, wie sie jetzt sind und damals hätten sein sollen, das Gedränge zu verringern wie es damals hätte sein müssen.“⁴⁷

Das zweimalige „hätte sein sollen“ bzw. „hätte sein müssen“ verweist auf die literarische, höhere Wahrheit zu Lasten der bloß historischen Richtigkeit. Insofern bleibt THORNHILL konventionell. Aber die bloße Tatsache, daß ihm das Problem der historischen Wahrheit bewußt ist, verdeutlicht den sich abzeichnenden Wandel in der Auffassung vom Historienbild. Von da an ist das Problem nicht mehr aus der Welt zu schaffen, es schlägt sich vor allem bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in ungezählten Debatten über das angemessene Kostüm im Denkmal nieder:⁸ Soll der Dargestellte Idealkostüm oder zeitgenössische, historisch richtige Kleidung tragen, soll er überzeitlich oder als Geschichtsbeispiel erscheinen, soll er, und das steht letztlich dahinter, einer absoluten (adligen) oder einer relativen (bürgerlichen) Norm entsprechen? HOGARTH, so sehr er seinen Schwiegervater THORNHILL verehrte, hätte sich für die reale Zeitgenossenschaft des Dargestellten entschieden. Selbst klassische oder biblische Themen mußten sich bei ihm tagespolitische Aktualisierung und funktionale Anbindung gefallen lassen.

Als er 1746 die wichtigsten englischen Künstler dazu gewann, dem Findelhaus, einer der großen aus rein privatbürgerlicher Initiative entstandenen Sozialeinrichtungen, Gemälde zur Ausstattung zu schenken und damit die erste öffentliche, ständig zugängliche Kunstausstellung Englands schuf, wollte er auch auf Historienbilder nicht verzichten. Aber, so argumentierte er, sie müßten vom Thema her einen unmittelbaren Bezug zu ihrem

Erscheinungsort im Findelhaus haben, dort eine sinnvolle Funktion erfüllen. Was er meinte, zeigte er in seinem eigenen Historienbildbeitrag für das Findelhaus: „Moses wird der Tochter des Pharao gebracht“ – womit die Findelgeschichte des ausgesetzten Moses zu einem glücklichen Ende geführt wird. Mit einem solchen Thema richtet sich die Historie an zeitgenössisch-bürgerlich-menschliches Gefühl und appellierte nicht an überzeitliche klassische Größe.

Benjamin Wests „Death of General Wolfe“ – die Nobilitierung des bürgerlichen Helden der Geschichte

Das Problem der Geschichtstreue blieb auch nach der Gründung der englischen Akademie im Jahre 1768 bestehen, so sehr sich deren erster Präsident, Sir Joshua REYNOLDS, in Wort und künstlerischer Tat bemühte, klassische Historien- und Kunstauffassung wiederzubeleben bzw. auf den nüchternen englischen Boden zu verpflanzen. 1771 brachte Benjamin WEST auf der Akademieausstellung sein Gemälde „Death of General Wolfe“ (Abb. 11) heraus; es erregte weites Aufsehen; Scharen von Patrioten pilgerten täglich zu diesem nationalen Identifikationsbild. Der Nachstich nach dem Bilde brachte binnen kürzester Zeit die ungewöhnlich hohe Summe von 15000 Pfund ein.



Abb. 11: Benjamin West: Death of General Wolfe. 1771. London, Kensington Palace

Was löste diesen Sturm der Begeisterung aus? Offenbar zum einen das Thema, zum anderen seine Behandlung: General WOLFE war 1759 bei der siegreichen Schlacht um Quebec gefallen. Von WEST dargestellt ist der Augenblick, in dem WOLFE im Tode die Nachricht vom siegreichen Ausgang der Schlacht erhält – das Thema ist also der Opfertod fürs triumphierende Vaterland. 1771 war für das Gemälde ein günstiger Zeitpunkt. Der Siebenjährige Krieg war beendet; der französische Druck auf die englischen Siedler in Nordamerika schien endgültig genommen. Zudem sympathisierten große Teile der englischen Öffentlichkeit mit den Unabhängigkeitsbestrebungen der Kolonisten; WEST selbst war gebürtiger Amerikaner. Zum Bruch mit dem Mutterland war es jedoch noch nicht gekommen. So verstand man WOLFES Heldentod als zugleich für Freiheit und Vaterland geleistet.

Das andere ist die Art der Darstellung: das Bild strahlt einerseits ein barockes Pathos aus, andererseits ist es eine Mischung aus historisch Genauem und Fremdländischem. Der trauernde Cherokee-Indianer sorgt für das

exotische Lokalkolorit, der Held im zeitgenössischen Gewand für die historische Glaubwürdigkeit. Die Anekdote will es, daß REYNOLDS sich im Atelier von WEST angesichts des Bildes von der Berechtigung der Zeitgenossenschaft des Dargestellten hat überzeugen lassen.

Nun war WEST durchaus akademischer KÜNSTLER, er wird REYNOLDS' Nachfolger als Akademiedirektor, und so fragt es sich, wie erfüllt er, trotz der unmittelbaren historischen Nähe und Wirklichkeit des Dargestellten, den idealen Anspruch des Klassischen? Anders ausgedrückt: wie macht er das scheinbar bloß Abbildende zu Kunst im herkömmlichen Verständnis? WEST greift, um dieses zu erreichen, auf ein Verfahren zurück, das in anderer Form und mit anderer Zielsetzung HOGARTH vor ihm benutzt hat und das wir bereits von REYNOLDS als Verfahren zur Nobilitierung des Porträts kennen: er unterlegt das zeitgenössische Thema mit einem klassischen Hochkunstschema. Er greift, wie andere vor und nach ihm, zur höchsten christlichen Würdeformel der Kunst überhaupt, zum Typus der „Beweinung Christi“. Wie Johannes und die Marien um Christus, so scharen sich die umstehenden Soldaten um WOLFE, der ganz in der Pose des sterbenden Christus erscheint, wie sie in England aus der van Dyck-Tradition (Abb. 12) nur zu vertraut war: der Körper in elegantem Schwung, der linke Arm im



Abb. 12: Anthonis van Dyck: Toter Christus. 1634. München, Alte Pinakothek

Bogen herabhängend, der rechte gestützt, den Blick verklärt gen Himmel gewendet, der nach der Schlacht aufreißt und einen neuen Tag verkündet; in der barocken Tradition ist hier der Erscheinungsort Gottes. Kein Zweifel, so wie Christus für die Menschheit, so ist WOLFE fürs Vaterland gestorben. Er wird zum nationalen Märtyrer in der Nachfolge Christi. Das hat man in der Zeit durchaus gesehen. Die Aneignung dieses Typus geht nicht nur bis zu DAVIDS Gemälde des berühmten Revolutionsmartyrers MARAT (1793), sondern er hat selbst noch im 20. Jahrhundert bei Künstlern wie PICASSO, BECKMANN oder KOKOSCHKA Nachfolge gefunden. Geschichtliches und Überzeitliches verschränken sich, damit der Kunst ihre ideale Dimension gerettet werden kann.

Das Genre

Nach klassischen Vorstellungen ist das, was wir als „Genre“ bezeichnen, in der Rangfolge der Kunstgattungen niedrig einzustufen. Im England des 18. Jahrhunderts können wir den Prozeß der Aufwertung dieses Niederen, das durch realistische direkte Wiedergabe des Alltäglichen gekennzeichnet ist, verfolgen. Es ist das Ziel, zwischen dem Hohen und dem Volkstümlich-Platten eine mittlere, bürgerliche Kunstform zu schaffen, die über das bloß Dokumentarische hinaus einerseits moralisch oder sozial wirksam werden, andererseits unter Bezugnahme auf die klassische Kunsttradition die eigenen Kunstanprüche beweisen will. Der Hauptvertreter dieser Kunst-richtung ist William HOGARTH, an ihm und am Beispiel eines Künstlers der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sei diese neue Kunstauffassung veranschaulicht.

William Hogarth und die Aufwertung des Belanglos-Alltäglichen zum zentralen Moralexempel

Auch in diesem Kapitel können wir den entscheidenden Funktionswandel einer Gattung verfolgen. In diesem Falle werden die klassischen Werte vollends auf den Kopf gestellt. Vom Begriff her muß man allerdings vorsichtig sein. Der Begriff „Genre“ ist eine Prägung des 19. Jahrhunderts als Bezeichnung für die Darstellung harmloser, anekdotischer Milieuschilderungen aus dem bäuerlichen, volkstümlichen oder bürgerlichen Bereich. „Reines“ Genre als anspruchlose, scheinbar auf nichts außer sich verweisende Darstellung bloßer Gegenständlich- und Zuständlichkeit gab es vor dem 19. Jahrhundert nicht. Derartige Darstellungen des Alltäglichen waren zuvor durchaus direkt funktionsgebunden. In der Kunstgeschichte wird zur Zeit eine große Debatte darüber geführt, welche Bedeutung, welchen Sinn denn die holländischen „Genredarstellungen“ des 17. Jahrhunderts hätten (vgl. dazu den vorangehenden Beitrag). Wenn die Debatte auch noch nicht abgeschlossen ist, so läßt sich doch das Folgende sagen.

Vor allem zwei Formen der Sinngebung dieser Darstellungen lassen sich scheiden:

- Zum einen können sie mit Hilfe der Emblemik hochgradig moralisch oder auch kunsttheoretisch argumentieren: Die abgeschilderten Gegenstände erhalten also in ihrem Bildzusammenhang zusätzlichen, verweisenden Sinn; dadurch gewinnen sie beispielhafte Bedeutung.
- Zum anderen können derartige Bilder, wenn sie bewußt im niederen, volkstümlichen oder bäuerischen Bereich angesiedelt sind, nach einem an den antiken Lehren der Rhetorik, der Dichtung und des Theaters geschulten Verständnis der Sphäre des Komischen zugeschlagen werden. Damit dienen sie nicht etwa nur dem Vergnügen, sondern der sozialen Distinktion: man amüsiert sich über das Niedere, Ordinäre im Bewußtsein der eigenen sozialen und kulturellen Überlegenheit. So ist in diesem Bereich auch manches erlaubt, das in der ernsteren Kunst keine Berechtigung hat. Da wird geprügelt und geliebt; da säuft man und verrichtet ungeniert seine Notdurft; die Dargestellten sind nicht wohlänständig, sondern lassen sich gehen. Es dürfte deutlich sein, daß hier der Kunst ein weiter Bereich gesellschaftlicher Wirklichkeit offenstand, ja daß hier im Komischen das Realistische überhaupt seinen Ort hatte. Der Prozeß, der sich im englischen 18. Jahrhundert abspielt, ist der einer Aufwertung dieses ursprünglich niederen Realistischen.

William HOGARTH, der Hauptbefürworter dieser Aufwertung, möchte ein neues, mittleres Genre zwischen dem Hohen und dem Niederen ansiedeln mit von ihm so genannten „modern moral subjects“ (zeitgenössischen Moralthemen). Das scheint auf den ersten Blick nicht sonderlich revolutionär (denn die Kategorien „hoch“, „mittel“, „tief“ stammen bereits aus der antiken Rhetoriklehre), doch muß man sich die Folgen eines solchen Vorganges klarmachen. Das Hohe nämlich wird auf den Rang des Mittleren herab-, das Niedere auf den Rang des Mittleren heraufgezogen: beide Formen der Kunst werden vom Mittleren aufgesogen und verlieren ihre Daseinsberechtigung. Adlige Hochkunst und populäre Volkskunst werden von einer für alles Soziale die Norm gebenden bürgerlichen Kunst ersetzt. Das ist in der Tat revolutionär. Jahrhundertalte Kunstgesetze werden außer Kraft gesetzt. Kein Wunder, daß HOGARTH von Zeitgenossen, welche die adlige Hochkunstnorm vertraten, wie etwa Horace WALPOLE, dem Sohn des Premierministers Sir Robert WALPOLE, gezielt herabgesetzt wurde. Seine Werke wurden der Karikatur zugeschlagen, künstlerischer Erfolg wurde ihm allein in der volkstümlichen Graphik zugesprochen; seinen Gemälden dagegen wurde jeglicher künstlerische Wert abgesprochen.

Analysieren wir HOGARTHS Verfahren im einzelnen, wie es sich besonders in seinen moralischen Bilderzyklen (Abb. 13) zeigt. Bei diesen „Lebensläufen“ ist auf die ungemeine Detailvielfalt hinzuweisen, die bis zu diesem Zeitpunkt gänzlich unerreichte Präzision in der sozialen Festlegung alles Dargestellten. Nicht nur die Umgebung ist stimmig, sondern auch Mimik und Gestik des Personals entsprechen genau der jeweiligen sozialen Zugehörigkeit bzw. dem sozialen Anspruch. So hat alles seinen Sinn im sozialen Zusammenhang. Dennoch gilt es auch festzuhalten, daß die Bedeutung der Gegenstände und ihre Sinnbezüge untereinander ungemein vielfältig sind und sich auf den verschiedensten Ebenen abspielen, daß ihre Bedeutung dadurch mehrdeutig wird. Man weiß



Abb. 13: Gérard Scotin nach William Hogarth: Marriage à la Mode, Szene 1: Der Heiratskontrakt. 1745

schließlich nicht mehr, auf welcher Ebene man ein solches Blatt lesen soll. Ist es von der Tendenz her moralisch, sozialkritisch, sozialreformerisch, bloß abbildend-neutral, ist es ein Lehrstück in Kunsttheorie, vertritt es eine neue Ästhetik, kritisiert es eine alte? Jede Lesweise scheint doch ihre Berechtigung zu haben. Daß diese Mehrdeutigkeit erfahren wurde, ist aus den Einsichten der Wirkungsästhetik der Zeit heraus verständlich zu machen. Wenn man begreift, daß alle Rezeption relativ ist, der eine dies, der andere das, ja man selbst einmal dies und zu anderer Gelegenheit und Gestimmtheit einmal jenes sieht, dann scheint die Möglichkeit einer verbindlichen objektiven Kunstsprache ein für allemal in Frage gestellt. Für den Künstler lag es unter diesen Voraussetzungen nahe, in seinem Kunstwerk auf den verschiedensten Ebenen zu argumentieren. Es ist ein seltsames Paradox: in dem Augenblick, in dem der Künstler die Erscheinungssphäre in ihrer sozialen Bedingtheit so genau wie nie zuvor schildert, geht ihm zugleich die Eindeutigkeit der Bildersprache verloren.

Betrachten wir unter dieser Prämisse nun Szene 8 (Abb. 14), das Ende der Geschichte vom Rake, vom Liederlichen; er stirbt im Irrenhaus an einer Verletzung, die er sich selbst beigebracht hat.⁹ Seine getreue Geliebte, die er so schmähhlich mit Kind hat sitzenlassen, kniet neben ihm und trocknet sich die Tränen ab. Der hinter dem



Abb. 14: William Hogarth: A Rake's Progress. Szene 8: Der sterbende Rake im Irrenhaus. 1735. Radierung

Rake stehende Priester versucht sie vom Sterbenden abzuhalten, ein Wärter löst dessen Fußketten. Um diese Hauptgruppe herum wogt das absurde Leben des Irrenhauses. Wir blicken links und rechts vom Rake in offene Zellen, in denen ein religiöser und ein politischer Fanatiker zu sehen sind, vor der Zelle des letzteren gibt ein irrer Schneider seinen seltsamen Kommentar zur Hauptgruppe ab. Schräg hinter ihm tauchen zwei feine Damen im Irrenhaus auf, die dem unsäglichen Sonntagsbrauch der Engländer der Zeit nachgehen, für Sixpence einen Irrenhausbesuch zum bloßen Vergnügen zu machen. Rechts bei einer Treppe hocken drei Irre, die LICHTENBERG, HOGARTH'S Kommentator vom Ende des Jahrhunderts, sehr schön als eine Art Verkörperung der Kardinaltugenden Glaube, Liebe, Hoffnung bezeichnet hat. Den unglücklich Liebenden vorn kann in seinem Wahn selbst das Gebell eines Hundes nicht mehr erreichen.

Man weiß, daß HOGARTH hier wie andernorts sorgfältige Krankenstudien getrieben hat, und in der Tat gibt es vor ihm nicht eine Darstellung, die den Wahnsinn mit derartig erschreckender Wirklichkeit eingefangen hätte. Wieder also läßt sich eine ausgeprägte Abbildungsgenauigkeit feststellen. Dennoch erschöpft sich die Graphik nicht darin. Auch HOGARTH, wie WEST und REYNOLDS nach ihm, ist es darum zu tun, den Kunstcharakter des bloß Naturgetreuen, Alltäglich-Zeitgenössischen hervorzuheben. Die Gruppe des Rake, kein Zweifel, folgt in der Anlage bis in Einzelheiten einer „Beweinung Christi“ (Abb. 15). Der Rake nimmt die Pose des toten Christus ein, ihm fehlt selbst die Seitenwunde nicht; seine Geliebte ist die trauernde Maria; der sich um sie kümmernde Priester schlüpft in die Rolle des Maria tröstenden Johannes; der die Fußketten lösende Wärter schließlich hat den Part der Maria Magdalena übernommen, die in der Passionsgeschichte die Füße Christi liebkost. Selbst der bei der



Abb. 15: Lucas van Leyden: Beweinung Christi. 1521. Kupferstich aus der Kleinen Passion

Beweinung Christi oft auftauchende Salbtopf fehlt nicht – ein Suppentopf, der zur Linken die dreieckförmige Hauptgruppe abschließt, tritt an seine Stelle. Doch die Übernahmen aus dem zentralsten aller christlichen Bildtypen gehen weiter; denn der religiöse und der politische Fanatiker in den Zellen links und rechts von der Sterbegruppe vertreten den guten und den bösen Schächer, die rechts und links von Christus gekreuzigt waren. HOGARTH geht bei ihrer Charakterisierung gar in letzte ikonographische Details; denn in der Bildtradition der Kreuzigungsszene sind dem guten Schächer rechts von Christus die Sonne und dem bösen Schächer links von Christus der Mond zugeordnet. Entsprechend fällt in die Zelle des religiösen Irren das helle Tageslicht, während der vermeintliche irdische Herrscher nur von schwachem Lichtschein getroffen wird. Auf einen ganzen Golgathahügel ist also im Irrenhaus verwiesen.

Unabweisbar stellt sich die Frage, ob denn der Hinweis ausreicht, HOGARTH habe seine Szene durch die Verwendung dieses klassischen Bildschemas bloß künstlerisch „veredeln“ wollen. Haben wir hier nicht eine ausgeprägt gotteslästerliche Vorgehensweise vor uns? Der gänzlich verdorbene Rake schließlich tritt an die Stelle von Christus, das Irrenhaus wird Ort des tiefsten christlichen Mysteriums. Nun könnte man es sich verhältnismäßig einfach machen, um die Szene christlich zu retten. Die Vorstellung von der Welt als Irrenhaus ist auch dem 18. Jahrhundert geläufig – und sind nicht Schächer ausgezogen, um Christus zu fangen wie einen Mörder, und hat sich nicht Christus hingegeben für den Elendesten von uns, sind wir nicht alle schuldig und auf die Gnade des Herrn angewiesen? Ist nicht das Irrenhaus mit dem Wahn der Welt durchaus ein Ort, der auf das Heil angewiesen ist? Und könnte HOGARTH in dieser verkehrten Welt nicht auch gerade mit den beiden lüsternen Besucherinnen auf die Perversion eines der Werke der Barmherzigkeit hinweisen, auf das Werk, Kranke und Elende zu besuchen? Damit hielte er der Gesellschaft den Spiegel vor, sähe sie das Heiligste in den Dreck ziehen, sähe den Irren als den eigentlichen Heiligen, den Normalen als den eigentlich Entarteten. Es ist durchaus möglich, daß HOGARTH dies gemeint hat. Doch, um dieses zu verdeutlichen, hätte ein einzelner Hinweis genügt, hier dagegen wird geradezu christliche Bildersprache durchgespielt. Zudem sehen wir HOGARTH dieses Verfahren in zahlreichen anderen Graphiken ebenfalls verwenden; so gut wie alle wichtige Graphik scheint bei ihm, mehr oder weniger deutlich erkennbar und bis heute in seinem Umfang auch noch kaum wirklich erkannt, mit christlichen Schemata unterlegt. Wir möchten behaupten, daß HOGARTH weniger am Problem christlicher Kunst in der Gegenwart interessiert war als vielmehr am Problem der Kunstsprache überhaupt. Tradierte christliche Kunst, so können wir bei ihm lesen, sei in der Gegenwart schlicht „out of date“, es bestehe kein Bedarf danach.¹⁰ Er schreibt dies nicht aus Unglauben, sondern aus der Einsicht heraus, daß mit Hilfe der christlichen Argumentationsschemata offenbar in der Gegenwart zur Besserung der Menschheit nichts mehr zu erreichen sei. Das Jüngste Gericht hat in der Gegenwart offenbar seinen Schrecken verloren; das mag man bedauern oder nicht, scheint er uns sagen zu wollen, es ist halt so. Der Galgen auf Tyburn allerdings, das Fleet-Gefängnis, das Irrenhaus Bridewell – sie alle schrecken in der Gegenwart; die reale Rechtsprechung, und mag sie noch so korrupt sein, löst Angst und Schrecken aus. Deswegen wohl HOGARTHs geradezu verzweifeltes Sichklammern an das, was ist, seine lebenslangen sozialreformerischen Kampagnen.

Seine Zusammenarbeit mit Henry FIELDING, insbesondere in der Kampagne gegen den dramatischen Ginmißbrauch, der ganze Stadtteile ruinierte, veranlaßte sein Gegensatzpaar „*Beer Street*“ und „*Gin Lane*“ von 1750/51 (Abb. 16 und 17). Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, daß es sich bei diesen Darstellungen, wie auch jüngste Forschung übersehen hat, wohl um nichts anderes als ein weltliches Jüngstes Gericht handelt, bei dem die „*Beer Street*“ das Reich der Seligen, die „*Gin Lane*“ das Höllenreich der Verdammten zeigt. Das Jüngste Gericht als Versatzstück christlicher Moraldidaktik also hat seinen Schrecken verloren und damit auch seine traditionelle Darstellung ihren Sinn, nicht aber das wirkliche Jüngste Gericht, wenn auf Erden, in der Realität, der letzte Tag anzubrechen scheint. Vier Jahre später – und man wird mit dem Erdbeben von Lissabon eine neue irdische Metapher für das Jüngste Gericht haben.

Ein dramatischer Vorgang spielt sich hier also in der Kunst ab – und um ein Kunstproblem handelt es sich in der Tat für HOGARTH in allererster Linie. Die Norm der Hochkunst lehnt er ab; die Inhalte und Begründungsmuster dieser Hochkunst, die vor allem christliche Kunst war, verwirft er; doch die Kunst an dieser Kunst versucht er zu retten. Die Anwendungsbereiche von RAFFAELS Kunst sind seiner Meinung nach ein für allemal überholt, das lehre die Erfahrung der Gegenwart – was ihn nicht hindert, die Kunstform RAFFAELS nach wie vor zu bewundern. Sie gilt es für die Gegenwart und die Zukunft zu bewahren, sie schlägt sich nieder in unüberbietbaren, in Jahrhunderten von Kunstausübung gefundenen absoluten Formen, Formschemata. Sie sind ihres Inhaltes zu entleeren und mit neuen, der Gegenwart angemessenen Inhalten zu füllen. Unter dem Mantel überholter Sprachregelung sucht er nach der unvergänglichen Ursprache der Kunst, um sie für sich und die Gegenwart in Dienst zu nehmen, um ihr neues Leben einzuhauchen. Dramatisch ist dieser Vorgang insofern, als es sich um ein gewagtes Spiel handelt. Denn Form und Inhalt drohen endgültig auseinanderzubrechen. Wenn, wie wir gesagt haben, das 18. Jahrhundert die Relativität aller Wahrnehmungs- und Wirkweise von Kunst begreift, dann sind nicht nur eine absolute Ursprache und die Suche nach ihr eine Fiktion, sondern die neuen Inhalte bleiben ihr auch gänzlich äußerlich, sind theoretisch beliebig austauschbar. Was bleibt – und das ist verkürzt gesagt das Problem der Moderne –, ist die gänzlich subjektive, schließlich gegenstandslose Kunstsprache des individuellen Künstlers. HOGARTH scheint also auf dem besten Wege gewesen zu sein, die Tragik des modernen Künstlerschicksals zu entdecken. Noch einmal: in dem Augenblick, als der Künstler in bis dahin ungekanntem Maße die reale soziale Wirklichkeit abzubilden in der Lage ist, wird die Wahrheit dieses Abgebildeten höchst fragwürdig.

BEER STREET.



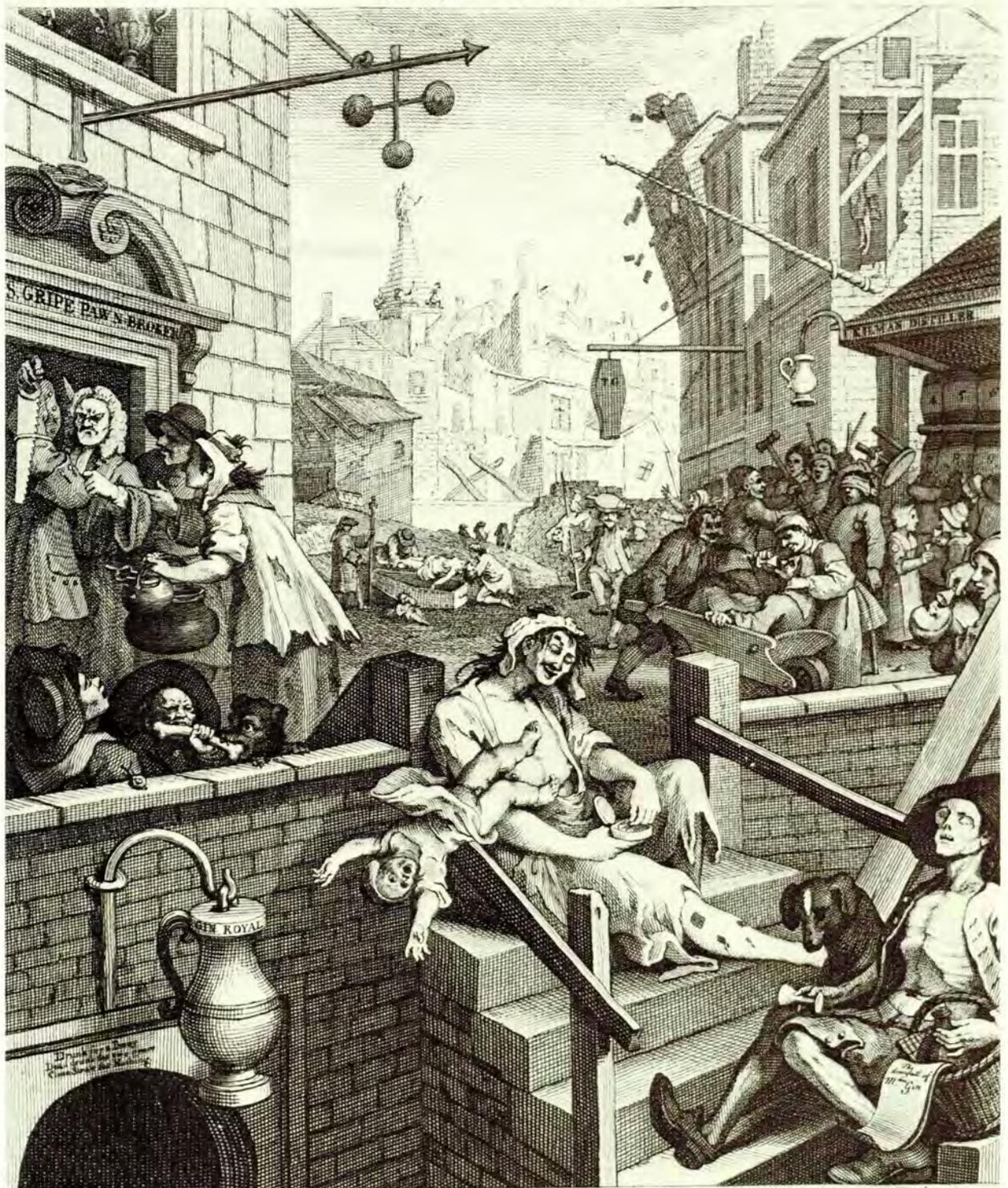
*Beer, happy Produce of our Isle
Can sinewy Strength impart,
And wearied with Fatigue and Toil
Can cheer each manly Heart.*

*Labour and Art upheld by Thee
Successfully advance,
We quaff Thy balmy Juice with Glee
And Water leave to France.*

*Genius of Health, thy grateful Taste
Rivals the Cup of Love,
And warms each English generous Breast
With Liberty and Love.*

Abb. 16: William Hogarth: Beer Street. 1750/1751

GIN LANE.



*Gin-cursed Friend with Fox bought,
Make human Race a Prey,
Wenters by a double Draught,
And steals our Life away.*

*Virtue and Truth down to Despair,
Her Race, example to fly,
But, all undone with British Wine,
To Hell, Methinks they fly.*

*Damn'd Cup that on the World prevails,
That by her Vice contains
Black Madness to the Heart convey
And rolls it thro' the Veins.*

Abb. 17: William Hogarth: Gin Lane. 1750

Joseph Wright of Derbys „Experiment mit der Luftpumpe“ und das formale Problem der Abbildung mit wissenschaftlicher Genauigkeit

Wir wollen das Abbildproblem noch einen Schritt weiter treiben. WRIGHT of Derbys Luftpumpenbild ist die peinlich genaue Wiedergabe eines technischen Experimentes – trotz der dramatischen nächtlichen Inszenierung (Abb. 18). Er hat die technischen Instrumente im Detail studiert und war über ihre praktische Funktion genauestens unterrichtet. Ganz offensichtlich hat er zeitgenössische wissenschaftliche Literatur mit zugehörigem Abbildungsapparat genutzt, nicht nur für dieses Bild.¹¹ Das Thema des Bildes: „Zuschauer verfolgen eine Demonstration“ müßte, selbst wenn es in dieser Form neu ist, nach klassischen Kriterien dem, was wir als Genre bezeichnet haben, zugeordnet werden. Es soll hier nicht verfolgt werden, wie WRIGHT das nach herkömmlichem Verständnis niedere Thema nobilitiert, dem Range eines Hochkunstwerkes angleicht. Es ließe sich zeigen. Es soll hier nur darauf verwiesen werden, daß WRIGHT die Gefahr, das Bild durch absolute Detailgenauigkeit auseinanderfallen zu lassen, dadurch bannt, daß er ihm ein strenges Formkonstrukt unterlegt.

Gegen alle klassische Regel hat das Bild eine deutlich betonte zentrale Vertikalachse, die es mitsamt seinem dargestellten dramatischen Augenblick fest verankert. Die in eine elliptische Form eingeschlossenen Lichtbereiche werden halbiert von einer Achse, auf der, von oben nach unten gelesen, zuerst die Fingerspitzen der linken Hand des Experimentierenden liegen, die das für das Experiment allentscheidende Ventil halten; als nächstes folgt der Kopf des Vogels, an dessen Reaktionen im luftleeren Glasbehälter der Versuch anschaulich wird, darunter sitzt, wie ein Zeichen im Zentrum des Ganzen, die weisende Hand des Vaters der beiden irritierten Kinder, und schließlich erkennen wir darunter auf dem Tisch hinter dem trüben Glasbehälter die verdeckte Lichtquelle des Ganzen – eine hell leuchtende Kerze, die einen milchig-fahlen Schein auf die Szene wirft. Hand des Experimentators und durchstrahlter Flüssigkeitsbehälter machen den höchsten und niedrigsten Punkt der Lichtellipse aus. Diese höchst ungewöhnliche Verstrebung des Bildes macht einerseits die Detailgenauigkeit erträglich (weil sie allem einen abstrakt-geometrischen Ort gibt), sie ist andererseits auf erstaunliche Art und Weise dem dargestellten Augenblick, dem Höhepunkt des Versuchs, angemessen. Der gewissen formalen Erstarrung des Bildes entspricht das kurzfristige atemlose Innehalten aller am Experiment Beteiligten, die sich gebannt fragen, überlebt der Vogel das durch Pumpen erzielte Vakuum im Glasbehälter oder läßt der Experimentator die Luft zu spät wieder in den Glaskörper.¹²

Im folgenden Kapitel werden wir den Prozeß der formalen Abstraktion bei einem noch sehr viel extremeren Beispiel weiter verfolgen.

Spezialgattungen

Gattungsspezialisten, die sich nicht der Historie widmeten, galten traditionell als Künstler zweiter Klasse. Im England des 18. Jahrhunderts emanzipierten sich diese Spezialisten. Gerade auf ihrem jeweiligen engen Feld gelingt es ihnen insbesondere durch fortschreitende Wiedergabegenauigkeit auf Grund wissenschaftlicher Analyse der Natur und ihrer Erscheinungen, die engen Gattungsgrenzen aufzuheben.

Joseph Wright of Derbys „Candlelight Pictures“ – bloße Naturnachahmung?

In einem Kapitel „Spezialgattungen“ hätte im Grunde genommen auch WRIGHT of Derby mit seinem „Luftpumpenexperiment“ seinen Platz. Seinen Zeitgenossen nämlich galt er, trotz seiner zahlreichen Porträts, vor allem als Spezialist für „Candlelight Pictures“, Kerzenscheinbilder also (Abb. 19). WRIGHT folgt in diesem Genre eng einer niederländischen Gattungstradition. Die sogenannten niederländischen Caravaggisten insbesondere in der Schule von Utrecht am Beginn des 17. Jahrhunderts waren Spezialisten für realistische Nachtszenen mit schlaglichtartiger künstlicher Beleuchtung; sie selbst hielten sich eng an das Vorbild des Italieners CARAVAGGIO. Sowohl CARAVAGGIO als auch die niederländische Kunst allgemein wurden auf Grund ihres Realismus als bloßer, nicht idealisierender Naturnachahmung von der klassisch-akademischen Theorie niedrig eingestuft.

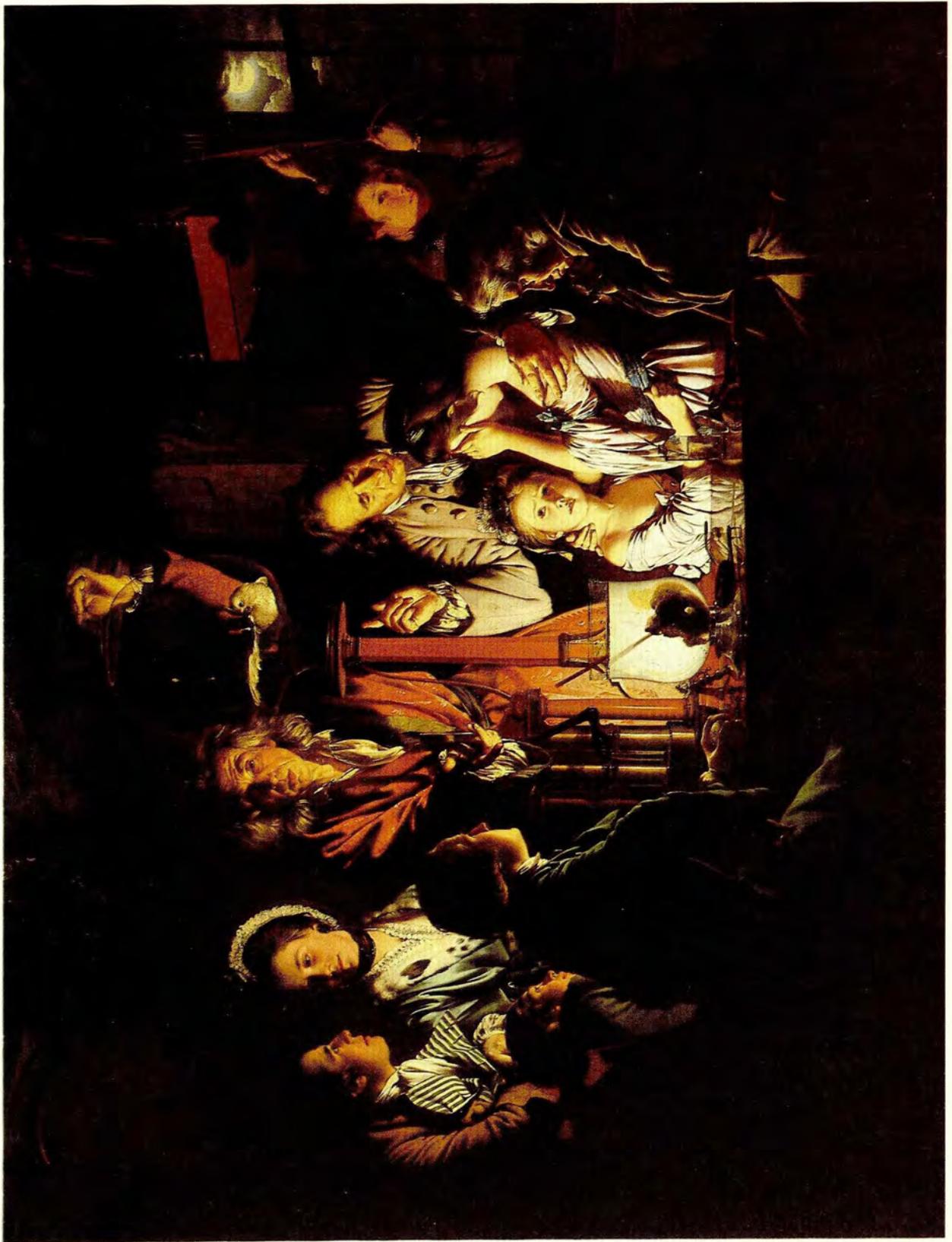


Abb. 18:
Joseph Wright
of Derby: Das
Experiment
mit der Luft-
pumpe. 1768.
London, Tate
Gallery



Abb. 19: Joseph Wright of Derby: An Academy by Lamplight. Um 1768/69.
New Haven, Yale Center for British Art

George Stubbs' „Hambletonian“ – die Emanzipation des Gattungsspezialisten

Diese Einschätzung traf sowohl WRIGHT of Derby wie auch den anderen Gattungsspezialisten, mit dem wir uns in diesem Kapitel beschäftigen wollen, George STUBBS. Er galt der Öffentlichkeit als reiner Pferdemaal. Er hatte zwar als Spezialist seinen Markt, blieb aber weit unter dem Rang eines akademischen Historienmalers.

Für beide waren die sechziger Jahre die erfolgreichste Zeit; die Bildung der englischen Kunstszene war noch nicht abgeschlossen, die Akademie erst in ihrer Gründungsphase, aber eine neue Interessenten- und Käuferschicht bereits vorhanden. Nun wäre es falsch, in der Kunst der beiden, wie im Falle HOGARTHS, einseitig Kunst der bürgerlichen Mittelklasse zu sehen. STUBBS' Pferdebilder wurden von sportbegeistertem höchsten Adel gekauft, reichen jungen Großgrundbesitzern, die sich etwa in dem in den fünfziger Jahren gegründeten Jockey Club zusammenfanden. Diese Adelsgeneration war nicht mehr mit dem zufrieden, was die traditionellen Pferdemaaler lieferten, ihr Geschmack war ausgesprochen „sophisticated“, und eine Zeitlang konnte STUBBS diesem „verfeinerten“ Anspruch genügen. Erst das Normendiktat der Akademie setzte diesem Erfolg ein Ende.

Beide Künstler stammten aus der im Zuge der Industriellen Revolution aufstrebenden Provinz. Und es sind diese aus der Provinz stammenden Künstler, die sich zuerst an den Normen der Hauptstadt London rieben, die, und dafür ist STUBBS das überzeugendste Beispiel, ihren Realismus nicht zu idealisieren, sondern wissenschaftlich zu begründen suchten. Daß auch sie auf das Problem stießen, daß der extreme Realismusanspruch den Kunstcharakter ihrer Darstellungen aufzusaugen drohte, ist im folgenden zu zeigen.

Betrachten wir zuerst eine der Vorlagezeichnungen für STUBBS' 1766 veröffentlichtes Traktat zur Anatomie des Pferdes (Abb. 20).

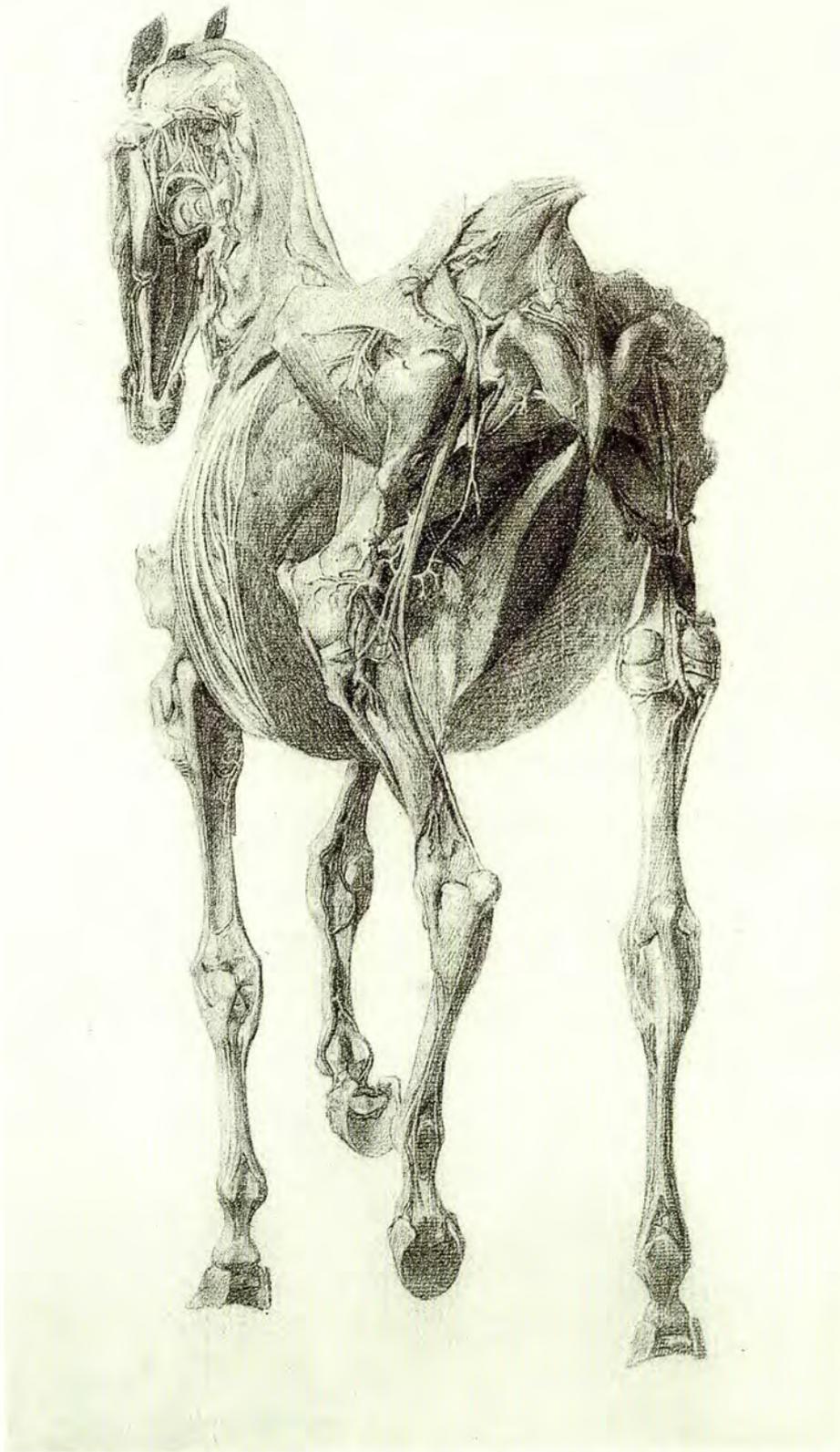


Abb. 20: George Stubbs: Entwurfszeichnung für seinen Traktat „The Anatomy of the Horse“, London 1766, Taf. 15. London, Royal Academy of Arts

STUBBS war von frühester Zeit an mit Anatomie befaßt; in Liverpool, York und Hull, seinen ersten Lebensstationen, nahm er nicht nur an anatomischen Demonstrationen teil, sondern lernte selbst Sezieren und Präparieren. 1751 lieferte er die Illustrationen zu einem Traktat über Geburtshilfe, dafür hatte er in York am Krankenhaus gearbeitet und bereits in Anatomie unterrichtet. Ab 1756 konnte er sich offenbar mit adliger Unterstützung sechzehn Monate lang auf dem Lande dem Studium der Pferdeanatomie widmen, wieder seziierte und präparierte er selbst, baute Vorrichtungen zum Aufhängen der Pferde und trieb genaueste Studien am schrittweise bis zum Skelett seziierten Pferdekörper. Kein Künstler seit LEONARDO ist mit derartigem wissenschaftlichen Anspruch an die Kunst herangegangen. 1758 konnte er in London keinen professionellen Stecher für seine Studien finden, und so wurde das Traktat mit STUBBS' eigenem ausführlichen wissenschaftlichen Text erst 1766, nachdem er ab 1760 mit seinen Pferdebildern in London ausgesprochenen Erfolg hatte, veröffentlicht. Eine Sequenz zeigt das Pferd im Trab von hinten; aus dieser Folge ist unsere Abbildung ausgewählt. Das Außerordentliche an diesen Zeichnungen ist nicht nur die bis dahin nicht erreichte wissenschaftliche Genauigkeit in der Wiedergabe der Details, sondern die auf Grund der differenzierten Zeichnung erzielte Lebendigkeit des toten Pferdekörpers. Es handelt sich also nicht um geläufige anatomische Demonstrationstafeln, bei denen es um die bloße eindeutige Kennzeichnung des gezeigten Körperteils geht – erreicht durch scharfe Umrißzeichnung –, sondern die Teile werden in ihrer Lebensfunktion bildlich anschaulich; trotz der fortgeschrittenen Sektion bleibt der Gesamtorganismus bildlich, sinnlich erfahrbar. Überspitzt ausgedrückt: bis zum Skelett scheint das Pferd zu traben.

Diese seltsame Qualität der Lebendigkeit des Toten auf der Grundlage von wissenschaftlicher Genauigkeit und ihrer Umsetzung in Kunstsprache ist nun erstaunlicherweise der wichtigste Wesenszug aller Kunst von STUBBS. Wie ist das zu verstehen? Die vollständige Hingabe an die Erscheinungswirklichkeit, das Sichvertiefen in die kleinsten Strukturmerkmale von Körperlichkeit führt bei der Wiedergabe zu einem doppelten Effekt: Einerseits zu einer geradezu erschreckenden Wahrhaftigkeit des Abgebildeten, andererseits zu einer völligen Stilllegung – alles Gezeigte wirkt wie im Augenblick erstarrt.

Betrachten wir „*Hambletonian*“ (Abb. 21) unter diesem Aspekt. Das uns irritierend nahe gerückte, noch dazu in leichter Untersicht gesehene Pferd füllt nahezu die gesamte Bildfläche, die immerhin rund 2,10 Meter × 3,70 Meter mißt. Bestandteil des schmalen Vordergrundstreifens sind auch Trainer und Stallbursche, beide ernst auf den Betrachter schauend; die tiefliegende Landschaft, das Turfgelände von Newmarket, ist bloßer Hintergrund.



Abb. 21: George Stubbs: *Hambletonian* being rubbed down, with a trainer and a stable-lad. 1799. Mount Stewart, National Trust

Der Maler befand sich in einem Dilemma: Einerseits sollte er ein Porträt von Hambletonian, dem berühmten Rennpferd, liefern, sein Aussehen für die Nachwelt überliefern – das forderte STUBBS' anatomisches Auge. Andererseits aber sollte Hambletonian nach seinem größten Rennen festgehalten werden. Er hatte seinen stärksten Widersacher auf den letzten Metern um halbe Kopfeslänge geschlagen, sein Reiter hatte ihn, das Letzte aus ihm herausholend, ins Ziel gepeitscht; Hambletonian war anschließend so erschöpft, daß er nie wieder erfolgreich Rennen laufen konnte. Das in der Tat war eine Geschichte nach dem Herzen des englischen Adels.

Was für ein Ereignisbild hätte ein anderer Maler daraus gemacht! Die tosende Menge, die den Sieg feiert, das dramatisch zusammenbrechende Pferd, das Entsetzen in den Augen der Nahestehenden und ähnliches mehr. Nichts davon bei STUBBS, allein die kreatürliche Existenz des Pferdes, ebenso die reale Präsenz von Stallbursche und Trainer sind gegeben. Die Geschichte wird uns verweigert – was nur folgerichtig ist; denn die unmittelbare Anwesenheit der Dinge, ihre gleiche materielle Berechtigung zehrt alles Erzählerische, über das So-sein der Gegenstände Hinausgehende auf.

In der Geschichte der Kunst sind wir wiederum an einem heiklen Punkt angelangt. Wahrnehmungsgeschichtlich ist die Stufe vor der Photographie erreicht. Das Bild in seiner Realitätsforderung droht in seine Teile zu zerfallen. STUBBS scheint sich dieser Tatsache wohl bewußt gewesen zu sein; denn er bindet seine Darstellung in ein abstraktes Form- und Kompositionsgerüst von großer Strenge.¹³

Dazu gehören ausgeprägte Formentsprechungen – der Rückenkontur des Trainers etwa entspricht dem Kontur des Pferdehinterteils, die Höhe des Pferdeschwanzes der Höhe des Zylinders; ferner die strikte Anwendung des Goldenen Schnittes, dessen senkrechte Achse durch den Schnittpunkt von rechtem Bein des Stallknechtes und gehobenem Vorderbein des Pferdes gebildet wird und dessen Waagerechte von der Achsel des ausgestreckten Armes des Trainers über den unteren Rand des Pferdekinnbackens, die Nasenspitze des Burschen zum farblich und formal hervorgehobenen Halsansatz des Pferdes verlaufen. Genau hier liegt auch der Schnittpunkt der Linien des Goldenen Schnittes.

Diese Verankerung in einem abstrakten, aber ästhetisch wirksamen Liniensystem, das auf anderen Bildern STUBBS' noch wesentlich ausgeprägter ist und für das wir eigentlich erst heute, nach den Erfahrungen der gegenstandslosen Kunst, sensibilisiert sind, ist STUBBS' Antwort auf den das Bild sprengenden Realitätsanspruch. So bildet er zwar ab, was ist, ordnet das Abgebildete aber auf der Fläche so an, daß es einem absoluten Formanspruch gehorcht. Das Ergebnis aus absolutem Realitätsanspruch, auf den ein ebenso absoluter Formanspruch antwortet, ist ein gesteigerter Realismus, eine Art Hyperrealismus.

Eines bleibt nachzutragen: bürgerlich ist dieser Realismus insofern, als er die völlige Gleichberechtigung alles Erscheinenden verfügt. Hat man je in der Kunst zuvor (sieht man vielleicht von HOGARTHS Bildnis seiner fünf Dienstboten ab) die individuelle Würde von zwei Abhängigen, hier des Stallknechtes und des noch dazu zwergenhaften und mit seinem riesigen Zylinder eigentlich lächerlich wirkenden Trainers, in ihrer sozialen Existenz derartig unausweichlich dargestellt gefunden? Und auch das Dilemma der bürgerlichen Gesellschaft scheint sich abzuzeichnen: völlige Gleichberechtigung führt zugleich zu völliger individueller Vereinzelung. Auf STUBBS' Bildern ist jeder für sich geradezu handgreiflich anwesend, aber miteinander haben seine Personen nichts zu tun: sie kommunizieren nicht.

Im Grunde genommen gibt es für eine derartige Darstellungsart das Gattungsproblem nicht mehr. Realismus- und Formanspruch werden so vorherrschend, daß sie eine Gattungszuordnung nicht mehr zulassen. Akademisches Beharren auf der Gattungshierarchie kennzeichnet noch weite Strecken des 19. Jahrhunderts. Zweifellos ist es jedoch ein Anachronismus; denn der gesellschaftlich bedingte Wandel in der Wahrnehmungsweise hatte die Funktion der Bilder ein für allemal verändert. Spätestens die Romantik hat dies begriffen und in Theorie und Praxis die Gattungsunterscheidungen abzuschaffen gesucht.

Landschaft

Am Ende des 18. Jahrhunderts beginnt die englische Landschaftsmalerei sogar die Porträtkunst in den Schatten zu stellen. Selbst wenn sich englische Landschaftsmaler das ganze 18. Jahrhundert hindurch mit der klassischen Landschaftstradition insbesondere eines CLAUDE LORRAIN auseinandergesetzt haben, so ist doch auch in der Gattung „Landschaft“ ein Prozeß fortschreitender Naturtreue in der Wiedergabe zu verfolgen. Einen seltenen Höhepunkt in dieser Hinsicht bilden die unmittelbar vor der Natur aufgenommenen Ölskizzen von Thomas

JONES, die durch eine erstaunliche Beschränkung im Gegenständlichen und durch die Bevorzugung eines radikalen Bildausschnittes gekennzeichnet sind. Damit stellt sich das Problem der künstlerischen Bewältigung einer Verpflichtung auf extreme Wiedergabegenauigkeit verstärkt; es sei in zwei Schritten verfolgt.

Richard Wilson – der Kompromiß zwischen klassischer Landschaftsauffassung und unmittelbarer Naturerfahrung

Die Spannung zwischen Realismus- und Formanspruch, die wir bei WRIGHT of Derby und sehr viel intensiver noch bei STUBBS vorgefunden haben, wäre auch einfacher zu benennen als die außerordentliche Spannung von Natur und Kunst. Diese Spannung bezeichnet der Engländer im 18. Jahrhundert mit dem Begriff „pittoresk“. Im Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei ist daraus eine ganze Theorie des „picturesque“ geworden. Ihr Hauptvertreter war William GILPIN. Der Theorie nach zeichnet sich eine „pittoreske“ Landschaft dadurch aus, daß sie einerseits äußerst naturgetreu ist, andererseits aber einen höchst malerisch anmutenden Naturausschnitt oder Naturanblick zum Thema wählt. „Höchst malerisch“ heißt dabei: extrem in seiner formalen Erscheinung. In der Praxis der Landschaftsmalerei, die bewusst dieser Pittoresk-Theorie folgte, sind die Ergebnisse gelegentlich schnell banal geworden. Man überbot sich, zackige, riesige Felsen, gewaltige Wasserfälle oder schwindelerregende, düstere Schluchten zu malen. Das Pittoreske verkam zu einem bestimmten Motivrepertoire. Sehr viel interessanter – und wegweisend für die Moderne – sind die Künstler, die sich nicht vornahmen, ein Bild im pittoresken Typus zu malen,¹⁴ sondern bei denen die pittoreske Spannung zwischen Kunst und Natur, zwischen formaler Strenge und wissenschaftlicher Genauigkeit in der Wiedergabe der Erscheinungswirklichkeit, Ergebnis künstlerischer Notwendigkeit war – wie bei WRIGHT und stärker bei STUBBS und wie auch bei dem gleich zu behandelnden Landschaftsmaler Thomas JONES.

JONES war Schüler eines der wichtigsten Landschaftsmaler des englischen 18. Jahrhunderts, Richard WILSON, gewesen. WILSON hatte sich in den Jahren 1750 bis 1757 in Rom und Neapel zum Landschaftsmaler ausgebildet,



Abb. 22: Richard Wilson: Ansicht von Rom, von der Villa Madama aus. 1753. New Haven, Yale Center for British Art (Paul Mellon Collection)

ermuntert durch den erfolgreichen französischen Landschaftsmaler Claude-Joseph VERNET und orientiert am allgegenwärtigen Vorbild CLAUDE Lorraine. WILSON lernte schnell die Claudeschen Kompositionsprinzipien für die Landschaft, wie sie der Franzose hundert Jahre früher entwickelt hatte: er lernte die Form der seitlichen Rahmung; auch das oft von CLAUDE verwendete Motiv des zentralen Baumes, der zwei Landschaftsausblicke eröffnet; er lernte die Rolle der nahsichtigen Staffagezone einzuschätzen oder die Anwendung des Gegenlichtes, das die Blätter der Bäume zu durchstrahlen scheint, vor allem aber lernte er von CLAUDE, aber auch bei VERNET, seine Bilder in eine bestimmte atmosphärische Erscheinung einzutauchen (Abb. 22).

Wie bei den genannten Vorbildern gab es auch bei ihm sich ergänzende Pendants, die je ein Motiv in Morgenlicht, eines in Abendstimmung betteten: das eine Mal in den Gegenständen eher verschwommen, das andere Mal schärfer umrissen. Er verwandelte sich den Typus der Claudeschen Landschaft in erstaunlichem Maße an. Im Spätwerk wurde seine Palette heller, die Malweise unter dem Einfluß zeitgenössischer venezianischer Landschaftsmalerei duftiger. In einem Punkte jedoch hatte sich WILSON auch schon zuvor deutlich von CLAUDE Lorraine unterschieden, und in diesem Unterschied ist sein eigentlicher Beitrag zur Geschichte der Landschaftsmalerei zu sehen. Zwar sind auch bei CLAUDE gelegentlich genau bestimmbare Örtlichkeiten dargestellt, aber im Werkprozeß wird die Nähe zur wirklich vorhandenen Landschaft immer mehr gelöscht und einem bestimmten Typus, einem bestimmten Ton, der allgemeinen Komposition geopfert. Bei WILSON dagegen bleibt die Nähe zum unmittelbar erfahrenen Natureindruck in seinen überzeugendsten Italienlandschaften erhalten. Wenn CLAUDE stärker an typischen Lichteffekten auf gleichförmig hingetupftem Blattwerk interessiert ist, so beginnt WILSON sich auf den einzelnen Baum zu konzentrieren. Der konventionelle Kompositionstypus gibt ihm das Bildschema, gefüllt wird es jedoch mit stärker an der realen Erscheinung orientierten Detailbeobachtungen. Die Gewichte beginnen sich erst zu verschieben, noch ist die Gattung konventionsbestimmt – aber es zeichnen sich neue Möglichkeiten ab. Die unmittelbar vor der Natur aufgenommene Landschaft ist für sich noch nicht bildwürdig, sie ist noch nicht öffentlich anerkannte Bildform. Die in ihr gemachten Beobachtungen beginnen sich jedoch ins offizielle Bild zu schleichen.

Bei WILSONS Schüler Thomas JONES befreit sich die Bildform zwar auch noch nicht endgültig; aber aus heutiger Sicht müssen wir sagen, daß seine inoffiziellen Naturstudien, seine Landschaftsölskizzen, seine offiziellen Bilder an Qualität, Modernität und malerischer Behandlung bei weitem übertreffen.¹⁵

Thomas Jones' „Mauer in Neapel“ und die Darstellung der individuellen, subjektiven Momenterfahrung

In diesen Bildern, die JONES allein für sich selbst machte und nicht an die Öffentlichkeit gelangen ließ, ist das Problem der pittoresken Spannung in außergewöhnlichem und in seiner Zeit in der Landschaft nicht wieder erreichtem Maße dargestellt. Zudem ist das Problem der individuellen, subjektiven und fragmentarischen Wahrnehmung geradezu radikal zugespitzt. Das Bild soll, das ist seine neue Funktion, dieser radikalen Position Ausdruck geben. Die erstaunlichsten Produkte dieser neuen Sicht entstanden am Beginn der 1780er Jahre in Neapel.

JONES war nach Neapel ausgewichen, weil er in Rom nicht genügend Aufträge fand; doch auch in Neapel war ihm nicht mehr Erfolg beschieden. Da er finanziell verhältnismäßig unabhängig war – er stammte aus einer wohlhabenderen Landbesitzerfamilie –, konnte er sich neben seinen wenigen offiziellen Aufträgen dem privaten Studium widmen. Geradezu systematisch hat er in Neapel seine ganz individuelle Situation in kleinen Ölbildern festgehalten. Er wechselte seinen Wohnsitz verhältnismäßig oft, und jedesmal malte er sein neues unmittelbares Umfeld von seiner jeweiligen Behausung aus. Aus allen Fenstern nahm er das auf, was er sah – es mochte noch so anspruchslos, der Ausblick nach klassischen Kunstkriterien noch so wenig bildwürdig sein. Er wollte seine augenblickliche individuelle Situation für spätere Erinnerung festhalten. Dabei muß ihm schnell das Problem des radikalen Bildausschnittes deutlich geworden sein.

So sah er im Mai 1782 aus seinem kleinen Atelierraum, den er in einem Konvent, der sogenannten Cappella Vecchia, gemietet hatte, aus dem einzigen Fenster auf die rückwärtigen Mauern und Anbauten der Cappella Nuova (Abb. 23). Im Grunde genommen war ihm der Ausblick durch diese Gemäuer verstellt, JONES aber macht sie zum Thema. Was kann ihn daran gereizt haben? Dreierlei wäre zu nennen:

- Das Bild ist Dokument seiner augenblicklichen Situation; später werden ihm beim Anblick dieser Aussicht nicht nur seine objektive Situation von damals einfallen, sondern auch seine subjektiven Gefühle in dieser Situation.

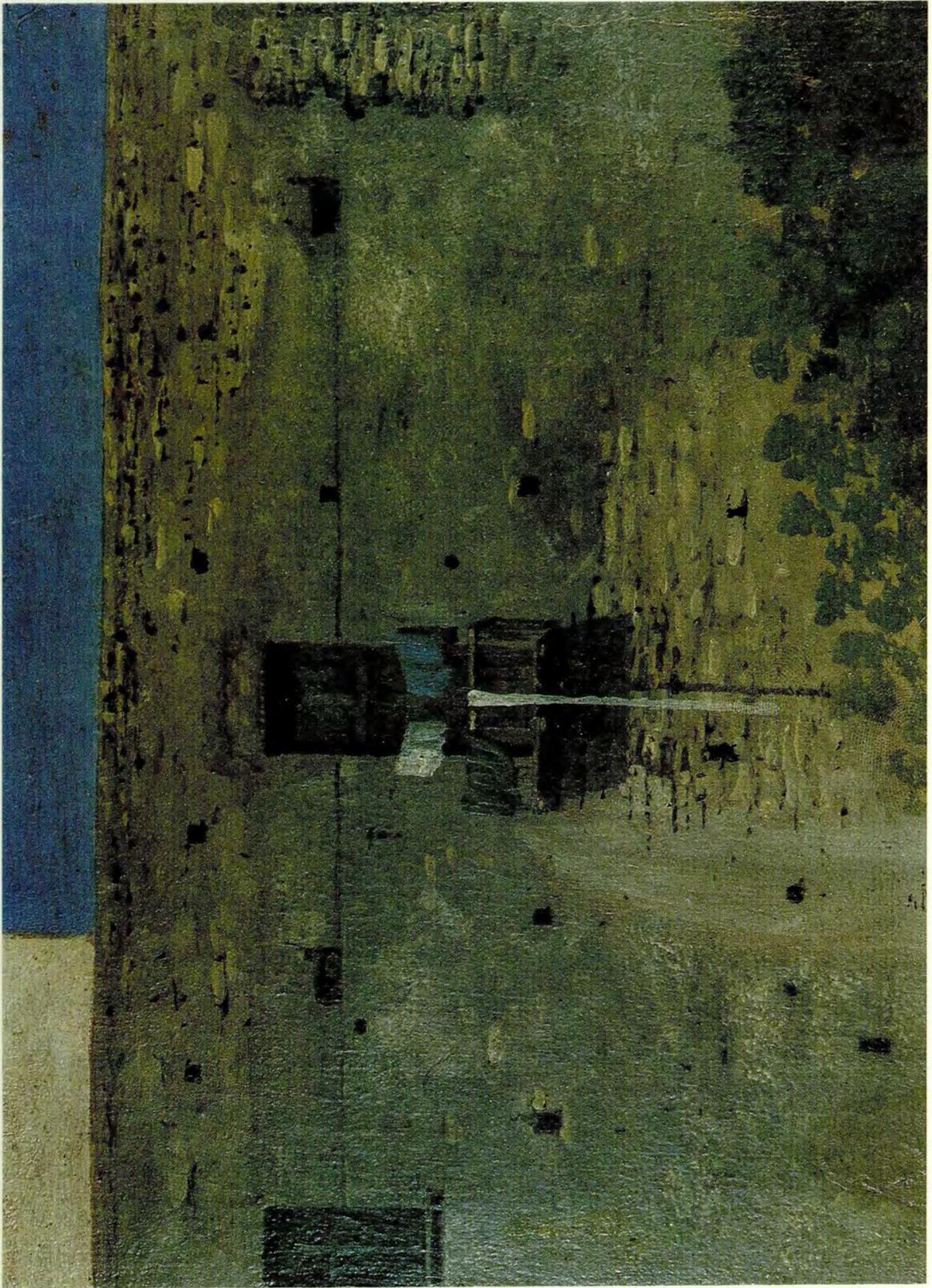


Abb. 23:
Thomas
Jones:
Mauer in
Neapel.
1782.
Englischer
Privatbesitz

- Der gegenständliche bzw. atmosphärische Eindruck, so bruchstückhaft er ist, wird genauestens festgehalten. Das gelingt trotz der skizzenhaften Malweise in ganz erstaunlichem Maße. Man betrachte nur, wie die Spuren der Zeit sich in die zur Hauswand umfunktionierte Mauer gefressen haben: hier sieht man den Putz abblättern, dort die Fugen späterer Aufmauerung, und schließlich neben dem kleinen angeklebten Wäschebalkon sieht man die Spuren des jahrelang von dort hinabgegossenen Waschwassers; man ahnt geradezu, wie die Hausfrau in immer gleicher Bewegung ihren Eimer geleert hat.
- Das formale Problem drängt sich bei diesem gegenständlichen Nichts fast selbstverständlich in den Vordergrund.

Einfache Waagrechte und Senkrechte überwiegen, ihnen zugeordnet sind ebenso einfache Farb- und Formentsprechungen. Die Wäschestücke sind ockerweiß, blau und grün. Diesen im Zentrum angeordneten Farben folgen, das Bild oben und unten rahmend, das ockerweiße Wandstück oben links, der blaue schmale Himmelsstreifen daneben und das unbestimmbare Grün am Boden. Der hellsten Partie oben links entspricht die dunkelste unten rechts. Die Balkontür ist durchaus klassischen Bildgesetzen folgend leicht aus der Mitte nach links verschoben, aber ihr rechter Rand liegt genau auf der Mittelachse. Der Balkon selbst dagegen mit seinem Gitter ist leicht in die untere Bildhälfte verschoben, sein oberer Abschluß jedoch liegt genau auf der horizontalen Mittelachse.

Wir könnten noch eine Reihe derartiger Beobachtungen treffen, fest steht, daß das Bild in ganz ungewöhnlichem Maße auf der Bildfläche verankert ist und daß wir diese Verankerung auch unmittelbar wahrnehmen, selbst wenn wir ihre Angelpunkte nicht sofort genau benennen können. Der atmosphärische Eindruck ist völlig stimmig; die gegenständliche Belanglosigkeit wird formal überzeugend aufgefangen. Wieder also haben wir eine äußerste Spannung zwischen Abbildgenauigkeit und formaler Künstlichkeit. Unsere Wahrnehmungsweise ist also eine doppelte: der Eindruck des Gegenständlichen ist zugleich ein Eindruck von etwas gänzlich Abstraktem. Die Kunst ist immer noch gegenständliche, atmosphärische Illusion, aber zugleich wird ihr Kunstcharakter offenbar.

Karikatur

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist Karikatur eine nichtöffentliche Kunstform privater Künstlerbelustigung und künstlerisches Experimentierfeld. Sie ist strenggenommen auf das Porträt des einzelnen Menschen beschränkt. Im 18. Jahrhundert gewinnt sie Öffentlichkeit, wird druckgraphisch reproduziert und tritt in szenischen Zusammenhängen auf. Damit kann sie politisch und sozial wirksam werden. Ihre Hauptvertreter sind GILLRAY und ROWLANDSON; von beiden soll hier je eine Graphik untersucht werden. Es wird gezeigt, daß sich auch bei ihnen, deren Kunst doch so sehr an die tagespolitische Realität gebunden zu sein scheint, die Frage des Kunstcharakters ihrer Werke mit Dringlichkeit stellt.

James Gillray – die politische Realität als Absurdität

Die beiden größten Karikaturisten des 18. Jahrhunderts, vielleicht die beiden größten Karikaturisten in der Geschichte der szenischen druckgraphischen Karikatur überhaupt, Thomas ROWLANDSON und James GILLRAY, haben einen gemeinsamen, in seiner Bedeutung gar nicht zu überschätzenden Ausgangspunkt. Beide wollten „ernsthafte“ Künstler werden, beide studierten an der Royal Academy in London. ROWLANDSON begann konventionell als Bildnis- und Landschaftsmaler, GILLRAY zeichnete von vornherein auch Karikaturen. ROWLANDSON betrieb in erster Linie Gesellschaftssatire, GILLRAY vor allem politische Karikatur. Bei ROWLANDSON ist das Problem des Widerspruchs von Kunst und Leben häufig selbst Bildthema, bei GILLRAY wird zwar das Mißverhältnis von hehrem politischen Anspruch und banaler Wirklichkeit aufgezeigt, aber das Problem von Kunst und Leben ist auch bei ihm, wie wir sehen werden, unterschwellig immer vorhanden. Man hat bis zum heutigen Tag auch noch nicht einmal annähernd erkannt, in welchem Maße beide Künstler sich mit der klassischen Kunsttradition und ihrer Bedeutung in der Gegenwart auseinandersetzten. Man könnte sagen, sie setzen sich so fortwährend mit ihrer eigenen akademischen Vergangenheit auseinander. Beide hatten sich von der Akademie, ihren Zielen, Normen und Idealen in der Überzeugung losgesagt, daß die dort betriebene Kunst im Leben, in der Wirklichkeit keinerlei Berechtigung, keinen Sinn mehr habe, daß die Tradition, der die Akademie verpflichtet war, tot sei. Für beide war dies eine ungemein schmerzliche Erfahrung; denn sie bedeutete nichts anderes, als daß das, wonach sie eigentlich strebten: nach Verwirklichung in absoluter Kunst, in der Gegenwart nicht mehr möglich sei. Ihre Karikaturen kann man verstehen als geradezu verzweifelte Reaktion auf diese entmutigende Einsicht. In der Karikatur überdachten sie das Problem des Endes der Kunst in der Gegenwart.

GILLRAY gilt in der Karikaturgeschichte zu Recht als der große antifranzösische Polemiker der Revolutionszeit und der Napoleonischen Ära. Von NAPOLEON heißt es, er habe GILLRAYs Karikaturen mehr gefürchtet als die gesamte englische Politik. In der Tat hat wohl selten die Karikatur wieder eine derartige Schlagkraft erreicht wie in GILLRAYs mit entlarvender Schärfe und Überzeichnung vorgetragenen, auch vom Stil her gänzlich unverkennbaren Radierungen. Doch sollte man sich mit dieser Feststellung nicht zufriedengeben.

Betrachten wir eine vom Anlaß her eigentlich harmlose Karikatur GILLRAYs, betitelt „Der Marsch zur Bank“ (Abb. 24), von 1787. Dargestellt ist der allabendliche Aufmarsch der Schutzgarde der Bank of England. Seit den Gordon Riots, den Volksaufständen von 1780, gab es diese Schutzwache. Sie war der Londoner City, wie jede



Abb. 24: James Gillray: Der Marsch zur Bank. 1787. Radierung

militärische Ansammlung, hochgradig verhaßt. Wir brauchen uns nur daran zu erinnern, daß die Engländer selbst in die Bill of Rights das Verbot stehender Heere aufgenommen hatten. Militär galt ihnen als notwendiges Übel gegen Feinde von außen; man wollte aber nicht selbst davon bedroht werden, man wollte es nicht einmal sehen. GILLRAY gibt dieser ausgeprägten Abneigung in seiner Graphik höchst drastischen Ausdruck; er sieht die Wache äußerst brutal über die Londoner Bevölkerung hinwegmarschieren. Wie eine Walze zerdrückt die Garde, was ihr in den Weg kommt. Unter anderem führte GILLRAYs Graphik dazu, daß der Garde der kriegerische Aufmarsch verboten wurde, und sie höchst brav im Gänsemarsch in die Bank einziehen mußte. So absurd GILLRAYs Darstellung auch ist, sie hat auch etwas entsetzlich Beklemmendes. Der sein Taktschwert schwingende Offizier ist eine wahnsinnige Paraphie des den Leib verzerrenden Stechschritts, seine dumpfen oder fanatischen Gefolgsleute wecken unmittelbar die Abneigung gegen diese Art von Menschendressur. Schlimmer noch sind die panischen Opfer in ihren grotesken Verformungen. Vorn in der Mitte schaut uns ein schier in den Boden getrampelter Lastenträger mit entsetzlich verdrehtem, gebrochenen Bein voller Wahn unmittelbar ins Auge. Ohnehin sehen wir den Marsch der Garde aus der Perspektive der Niedergewalzten. Am schlimmsten zu ertragen ist jedoch das

Motiv vorn links. Ein Gardist stößt gerade mit Schwung seinen linken Fuß aus dem Gesicht eines nackten Babys ab, vergeblich sucht ein verzweifelt Schreiender den Gardisten wegzuschieben, der merkt es noch nicht einmal. Doch damit nicht genug: der Korb der Fischfrau, auf deren Bauch der Offizier seinen seltsamen Tanz aufführt, hat sich ergossen, ein Aal scheint dem unglücklichen Kind auch noch ins Geschlecht zu beißen. Man kann diese Gruppe kaum anschauen, es bleibt einem schier das Herz stehen. Das Absurde gewinnt eine erschreckende Realität.

Und dieses Motiv nun ist zweifellos GILLRAYS Übersetzung eines klassischen Kunstmotivs in eigene Sprache. Es stammt aus Nicolas POUSSINS Bild des „Kindermordes zu Bethlehem“ (Abb. 25) vom Ende der 1620er Jahre: POUSSIN verringerte das traditionell vielfigurige dramatische Geschehen auf wenige, äußerst klassische Figuren. Hat man sich ein wenig eingesehen, so wird man feststellen, daß nicht nur das Motiv mit dem niedergetrampelten

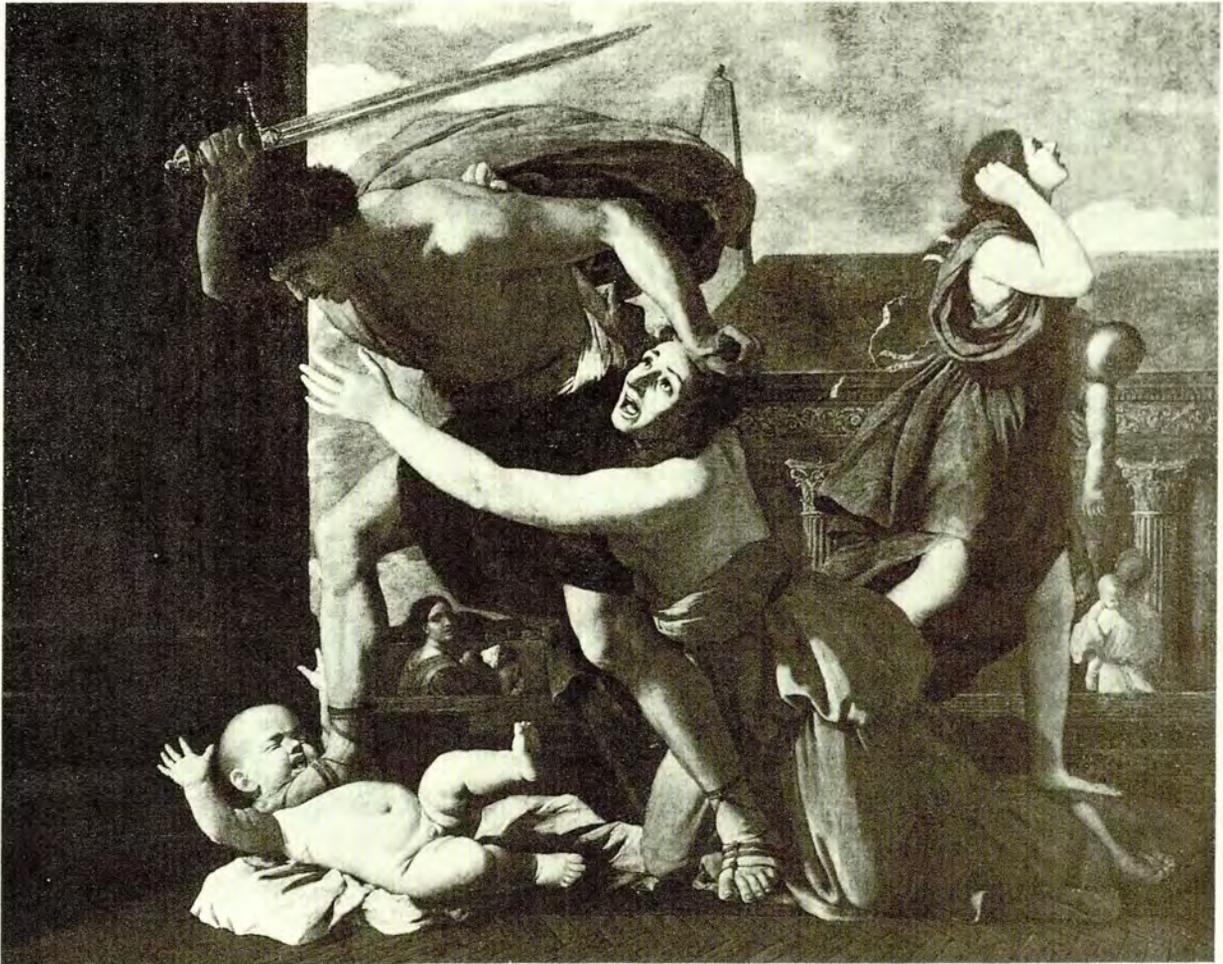


Abb. 25: Nicolas Poussin: Kindermord zu Bethlehem. 1628/30. Chantilly, Musée Condé

Kind sich bei POUSSIN vorgebildet findet, sondern daß etwa auch die Gesichtszüge der verzweifelten Mutter Pate für den Schreienden ganz links bei GILLRAY gestanden haben; selbst der mit dem Schwert ausholende Scherge mag eine erste Anregung für GILLRAYS schwertschwingenden Tambourmajor gewesen sein. Wir wollen hier nicht verfolgen, inwieweit ihn andere Bilder POUSSINS beeinflusst haben, sondern nur darauf hinweisen, wie sich das Motiv des niedergetrampelten Kindes durch seine Anwendung bei GILLRAY verändert hat. Das Seltsame ist nämlich, daß wir POUSSINS Darstellung nicht annähernd so entsetzlich finden wie GILLRAYS. Die klassische Formensprache, das schönheitliche Pathos auch noch beim Entsetzlichen hebt das Schockierende auf; wir genießen ohne Probleme jeglichen klassischen Mord und Totschlag. Das eben hat GILLRAY begriffen. Er verneint in der Anwendung die klassische Form des Motivs und gibt ihm in der grotesken Überzeichnung das Schockierende zurück. Dazu wäre die bloß realistische Darstellung nicht in der Lage gewesen. Das, was etwa bei STUBBS auseinanderzufallen drohte: Form und Inhalt, Kunst und Leben, das wird hier überraschenderweise in

der antiklassischen Karikaturform zusammengebracht – auf Kosten realistischer Abbildung. Auf einer anderen Stufe allerdings ist damit das eigentlich Reale bezeichnet. Der folgende Beitrag wird diese beiden Formen des Realen als das bloß Abgebildete und das eigentlich Realistische definieren.

Thomas Rowlandson – Kunst als unzureichende Ersatzbefriedigung für Leben

Betrachten wir zum Schluß eine Karikatur von Thomas ROWLANDSON, welche die zumindest in der Kunst unaufhebbare Spannung zwischen Kunst und Leben zum Thema hat. Sie trägt den Titel „*The Life Class*“ (Abb. 26) – gemeint ist die Klasse also, in der das Studium nach dem lebenden nackten Modell betrieben wird. Das Thema hat in der italienischen, französischen oder niederländischen Kunst eine feste Tradition, doch ROWLANDSON

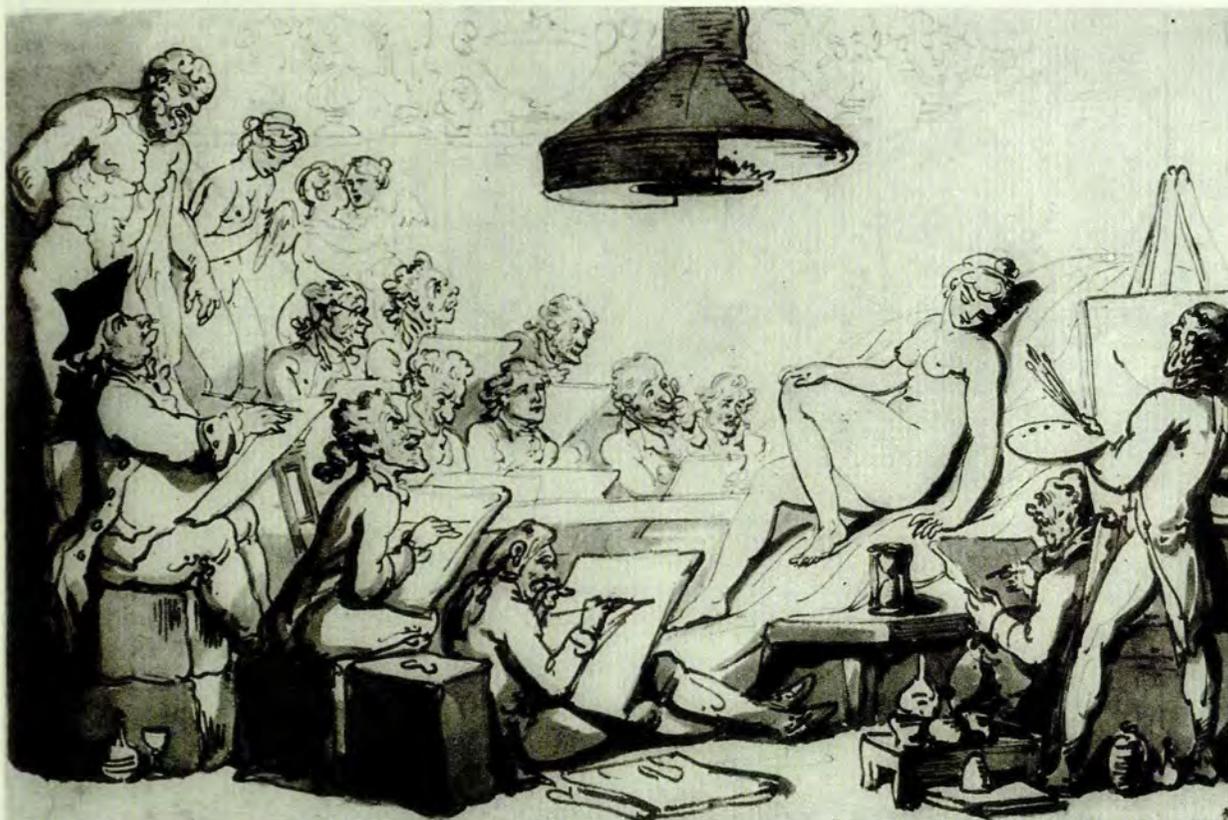


Abb. 26: Thomas Rowlandson: *The Life Class*. San Marino/Los Angeles, Henry E. Huntington Library and Art Gallery

spitzt es in ungewöhnlicher Weise zu. Er läßt sich um ein schönes nacktes weibliches Modell eine Gruppe von häßlichen, garstigen älteren Männern versammeln – mit der einen Ausnahme eines hübschen jungen Mannes, der als einziger nicht damit beschäftigt ist, das lüsterne Geschehen aufs Papier zu bannen, sondern das Modell mit ungeteilter Zuneigung – eben ohne seine Kunst zu verfolgen – betrachtet. Er ist das Pendant der Schönen, ihr Gegenspieler jedoch ist der fette Alte ganz links, der ROWLANDSONS „*Comparative Anatomy*“ von 1821 entsprungen zu sein scheint, einem drastischen Kompendium mit Mensch-Tier-Vergleichen. Seine borstige Nase ist genau auf einer Ebene mit der schlanken Nase der Schönen, aber er schaut sie nicht an; offenbar läßt er sich zudem von den antiken Skulpturen anregen. Der Herkules Farnese scheint etwas abfällig seine Zeichenversuche zu kommentieren. Die Mediceische Venus schaut einem seiner Kollegen über die Schulter; allein Amor und Psyche sind mit sich beschäftigt, ähnlich wie der schmucke Jüngling es sich vielleicht mit der nackten Schönen erhofft.

Wir wollen nicht über ROWLANDSONS Gleichung von Schönheit und Jugend bzw. Häßlichkeit und Alter sprechen, auch nicht von seiner Gegenüberstellung von absoluter Schönheit und absoluter Häßlichkeit,¹⁶ sondern nur auf das Spiel mit den Realitätsebenen hinweisen. Vier Ebenen sind zu scheiden:

- die Natur: das Leben, die reale Schöne und ihr Verehrer,
- die Kunst: die unbelebte Antike,
- die Umsetzung des Lebens in Kunst: die garstigen Alten, denen die Lebensqualität des Schönen bereits abhanden gekommen ist, die sich mit dem Ersatz in der Kunst zufriedengeben müssen,
- der Künstler: er überdenkt all dies in der Karikatur, einer Antikunstform.

In der Kunst plädiert ROWLANDSON gegen die Kunst und für das Leben – ein in der Tat fast verzweifelter Akt, der anzeigt, welchen problematischen Platz, welche problematische Funktion die abbildende Kunst am Ende des Jahrhunderts und am Beginn des neuen im Leben, in der gesellschaftlichen Realität hat. Die Realität des Lebens scheint nur noch in der Karikatur erfahrbar; sie hat einen unmittelbaren Bezug zum Leben, zielt auf Soziales und ist zugleich eine höchst künstliche Form der Kunst – eine Reflexionsform, welche die Möglichkeiten und Grenzen der Kunst bedenkt.

Abbild und Abstraktion

Wir haben in diesem Beitrag eine kurzgefaßte Geschichte der abbildenden Funktion der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts versucht. Wir haben diese Geschichte an einzelnen Gattungen verfolgt, ihren Wandel insbesondere von der 1. Hälfte zur 2. Hälfte des Jahrhunderts aufgezeigt. Dabei dürfte am Beispiel HOGARTHS deutlich geworden sein, daß die Abbildproblematik sich schon früh im Jahrhundert stellte. Die Problematik bestand darin, daß die hochgradige, auch die soziale Ebene umfassende Abbildgenauigkeit eine, wie man sagen könnte, Demokratisierung des Sujets, eine Gleichberechtigung alles Gegenständlichen, mit sich brachte, die schließlich die thematische Eindeutigkeit der Mitteilung aufhob. Das Bewußtsein von der Relativität der dargestellten Bezüge und das Bewußtsein von der Relativität aller individuellen Wahrnehmung brachten ein Bewußtsein von der Fragwürdigkeit der Kunstsprache selbst hervor. Die Selbstverständlichkeit einer mehrhundertjährigen Kunstsprache ging verloren. Die Künstler mußten sich fragen, wie übermittelte Form denn überhaupt Inhalt, welche Mechanismen sind dabei wirksam? Wie kommt es, daß ein und dasselbe Gebilde verschieden lesbar ist? In der Folge untersuchten die Künstler die überkommene Kunstsprache, hofften jenseits ihrer gebräuchlichen thematischen Verwendung auf grundsätzliche Formgesetze zu stoßen und versuchten die freigelegten Formgebilde mit zeitgemäßem Inhalt zu füllen. Sie standen also einerseits nicht mehr bruchlos in einer andauernden Tradition, sondern begannen die geschichtliche Bedingtheit dieser Tradition zu durchdenken. Andererseits suchten sie nach einer absoluten Formensprache, entwickelten eine ausgesprochene Empfindlichkeit für den Kunstcharakter ihrer Darstellungen. Form und Inhalt traten auseinander. Die Künstler der 2. Hälfte des Jahrhunderts haben auf diese Erfahrung reagiert. Kunst und Leben fanden nicht mehr problemlos, nicht mehr in idealer Gestaltung zusammen. Von nun an war die pittoreske Spannung von Kunst und Leben das Thema. Die Kunst entwickelte abstrakte strenge Gestaltungsprinzipien, die das nur noch bruchstückhaft wahrgenommene und dargestellte Leben in eine Kunstform zwangen. Die Künstlichkeit der Kunst wurde offenbar. Und auch die Realität der Dinge schien jenseits ihrer bloßen Erscheinung zu suchen zu sein.

Wenn wir in den drei vorangegangenen Beiträgen den Prozeß der schrittweisen Eroberung der Erscheinungswirklichkeit durch die Kunst verfolgt, wenn wir gesehen haben, wie der einzelne Künstler seinen Entwurf von der Welt auf objektive Darstellungsgesetze zu gründen sucht, wie er sich Körper, Raum und Atmosphäre in der künstlerischen Abbildung erobert, so haben wir in dieser Einheit darauf hingewiesen, daß Kunst und Leben am Punkte ihrer größten Annäherung wieder auseinanderzutreten scheinen. Die beiden das Kapitel zur abbildenden Funktion abschließenden Beiträge werden zu zeigen versuchen, wie die neue Erfahrung von der Künstlichkeit der Kunst einerseits die Künstler dazu führen kann, die Verfassung der Realität kritisch zu analysieren, und andererseits dazu, die Einsicht in die verlorene Ganzheit von Kunst und Leben in Kunstbildern zeichnerhaft anschaulich werden zu lassen.