

Helldunkel als Seherfahrung. Zur Differenzierung des Sehens im 18. Jahrhundert

Werner Busch

1 Die Reproduktion von Claudes *Liber Veritatis*

Claude Lorrains sogenannter *Liber Veritatis* enthält einhundertfünfundneunzig eigenhändige Zeichnungen Claudes nach seinen Gemälden.¹ Es befindet sich heute in aufgelöstem Zustand im British Museum in London. Ursprünglich handelte es sich um ein gebundenes Skizzenbuch mit Lagen von jeweils vier weißen und vier blauen Seiten, Claude scheint es 1635 begonnen zu haben. 1637 nimmt es systematischen Charakter an; von da an bis zu seinem Tode 1682 dokumentiert es so gut wie alle von Claude gefertigten Gemälde. Es sollte Claude vor Fälschungen schützen, insofern ist es zumeist in den Details genau, wenn auch Format und Proportionalität nicht unbedingt dem jeweiligen Originalgemälde entsprechen. Insbesondere in Claudes späterer Phase dürfte der *Liber* auch als Motivvorrat, als Repertoire, gedient haben, zugleich ist er eine Art 'Catalogue raisonné'. Die vorwaltende Technik ist Federzeichnung mit Lavierung, gelegentlich mit weißen Höhungen, selten mit geringfügigen weiteren Farbangaben. Eine schwach andeutende Vorzeichnung der Federzeichnung kann in schwarzer Kreide angelegt sein. Zumeist hat die Federzeichnung einen deutlichen Braunton, die Lavierung ist grauer abgetönt. Als Tinte verwendet Claude Bister, dessen Braunton unterschiedlich ausfällt und der so auch unterschiedlich tonal einsetzbar ist. Der Nachteil von Bister ist, daß er 'frißt', man darf ihn nicht zu dick auf-

¹ Kitson/Lorrain 1978.



Abb. 1: Richard Earlom nach Claude Lorrain, *Pastorale mit Konstantinsbogen*, aus dem „Liber Veritatis“, Nr. 115, Radierung und Mezzotinto, 1775.

tragen. Der Titel des Bandes geht offensichtlich auf Claude selbst zurück. Baldinucci, der den Band noch bei Claude selbst gesehen hat, überliefert seine doppelte Benennung: *Libro d'Invenzioni* und *Libro di Verità* und auch seine Funktion, vor Fälschung schützen zu sollen.²

Der Band hat eine bewegte Geschichte: Verblieb er zuerst in Claudes Familie in alter Funktion, dann in römischer Besitz, so war er 1718/19 in Paris, um dann um 1720 in die Sammlung des 2. Duke of Devonshire überzugehen. Wohl erst hier wurde er auseinandergenommen und albumartig wieder aufbereitet, dabei wurden die Seiten leicht beschnitten. Da sie jedoch mehrfach durchnummeriert sind, stellt der Nachvollzug der alten Ordnung kein Problem dar. Und da die Blätter in chronologischer Abfolge zumeist datiert sind, zudem auf der Rückseite nicht selten der Käufer vermerkt ist, lässt sich Claudes Oeuvre besonders gut erschließen.

1774 wurde das Album erneut auseinandergenommen. Der Grund: die Zeichnungen dienten Blatt für Blatt der druckgraphischen Reproduktion durch Richard Earlom.³ Er radierte die Umrisse der Vorlagen und sorgte durch die Verwendung von Mezzotinto für die Wiedergabe der Lavierung,

² Ebd., 20.

³ Wessley 1886, 58–82, Kat. Nr. 149–448 Liber Veritatis.

er wählte ausdrücklich einen braunen Sepiaton für seine Drucke (Abb. 1). Die Blätter sind unterschiedlich zwischen 1774 und 1777 datiert. Durch Ergänzungen in der Devonshire-Sammlung belief sich die Zahl der Claude-Zeichnungen inzwischen auf genau zweihundert, diese gab Earlom ab 1774 in zwei Bänden zu je einhundert Blatt heraus. Erst in dieser Form bekamen Claudes Zeichnungen den latinisierten Titel *Liber Veritatis*. Verleger war John Boydell, der später, um den Standard der nationalen Historienkunst zu heben, die Shakespeare Gallery ins Leben rief und die Nachstiche publizierte, was seinen spektakulären Bankrott während der napoleonischen Kontinentalsperre nicht verhindern konnte. Richard Earloms Nachstiche waren ein Erfolg, weit verbreitet und dienten Künstlern in der Folgezeit als Vorlage, vor allem bei der Herausgabe druckgraphischer Serien, ja, Claude Lorrain wurde in dieser Form am breitesten rezipiert. In der Forschung sind Earloms Blätter kritisiert worden – als nicht sehr präzise, aber auch als zu düster durch die Verwendung des Mezzotinto. Dabei hat man übersehen, daß Earlom 1819 einen dritten Band mit Reproduktionen nach Claudes Zeichnungen herausgegeben hat mit noch einmal hundert Blättern, sie waren zuvor zwischen 1802 und 1817 in Einzellieferungen erschienen. Man hat diese Publikation „*Liber Veritatis*“, Bd. 3, genannt, obwohl sie mit Claudes *Liber* nichts zu tun haben, sondern Claude-Zeichnungen der verschiedensten Provenienzen aus englischem Privatbesitz wiedergeben. Und diese Nachstiche geben die Lavierung, also den Flächenton, nicht in Mezzotinto, sondern in Aquatinta wieder: ganz offensichtlich, um einen etwas helleren und gleichmäßigeren Ton zu erzeugen.⁴

Es gilt dreierlei festzuhalten: 1. Bei Richard Earloms Wiedergabe des Claudeschen *Liber* handelt es sich um druckgraphische Reproduktionen nach Handzeichnungen – was keineswegs selbstverständlich ist. 2. Zur Faksimilierung der Lavierung wählt Earlom Mezzotinto und Aquatinta, gedruckt wird das jeweilige Blatt in differenzierten Abstufungen des rötlich-braunen Sepiatons. 3. Daß gerade die Werke Claude Lorrains zur Wiedergabe für ein derartig aufwendiges Werk gewählt wurden, hat vor allem einen Grund: Claude galt nicht nur als der bedeutendste Landschaftsmaler der europäischen Hochkunsttradition, sondern vor allem als derjenige Künstler, dem es in erster Linie auf die überzeugende Wiedergabe des Atmosphärischen ankam, hinter dem das gewählte Thema im Grunde genommen zurücktrat. Und Atmosphärisches wurde in der Malerei vor allem durch die Verwendung feinsten Lasuren erreicht, ihr Äquivalent in der Zeichnung war für Claude die Lavierung, die er aufs höchste zu differenzieren wußte: zarte Abstufungen und Übergänge von vorne nach hinten ließen die Luftperspek-

⁴ Forrester 1996, 17.

tive überzeugend erscheinen. Die druckgraphische Wiedergabe nun wiederum suchte durch die Verwendung von Mezzotinto und Aquatinta ebenfalls dafür ein Äquivalent.

2 Vom Dunklen zum Hellen: das Mezzotinto

Mezzotinto ist die englische Technik schlechthin, selbst wenn sie bereits im 17. Jahrhundert in Deutschland erfunden wurde, ihre tonale wie technische Verfeinerung fand sie im englischen 18. Jahrhundert.⁵ Mezzotinto ist ein trockenes, also kein Ätzverfahren. Eine Kupferplatte wird aufgerauht, würde man sie einschwärzen und drucken, so ergäbe sich ein samtener, schwach gerasterter Schwarzton für die gesamte Fläche. Durch unterschiedlich starkes Glätten der Platte sorgt der Stecher für Aufhellungen, tonale Differenzierung ist das Resultat, je mehr geglättet ist, desto weniger Farbe bleibt haften. Das Mezzotintoverfahren arbeitet also als einziges Druckverfahren vom Dunklen zum Hellen, ist besonders geeignet für die Wiedergabe von Gemälden, die malerisch angelegt sind und von starken Licht-Schatten-Kontrasten leben. Die gesamte Porträtmalerei des englischen 18. Jahrhunderts mit Sir Joshua Reynolds im Zentrum hat sich zur Verbreitung der eigenen Bildfindungen dieser Technik bemächtigt. Eine Fülle von professionellen Stechern stand den Porträtmalern zu Diensten: James McArdell, Edward Fisher, James Watson, William Pether, Valentine Green, George Kealing (Abb. 2), John Dixon, John Raphael Smith oder eben auch Richard Earlom.⁶ Seltenere wurde Mezzotinto mit anderen graphischen Techniken wie der Radierung gemischt – für die Gemäldewiedergabe reichte die reine Tonalität, die umreißende Linie war weitgehend verzichtbar. Das, was in der Landschaftsmalerei die Abnahme der tonalen Stärke als Äquivalent für schrittweises atmosphärisches Verschwimmen von vorne nach hinten bewirkt, dient in der Porträtmalerei der differenzierten Wiedergabe unterschiedlicher Farben und vor allem unterschiedlicher Stofflichkeit.

Die Tonstärke und Tonstruktur unterschiedlicher Farben und Stofflichkeiten mußte mit der Variation eines Grundtons erreicht werden. Das setzt nicht nur ein hohes technisches Vermögen voraus, sondern vor allem ein hochdifferenziertes Sehvermögen, auf seiten des Künstlers wie auf seiten des Rezipienten, das vor dem 18. Jahrhundert schlicht nicht gegeben war. Man kann die These äußern, daß die naturwissenschaftlich-technischen Errungenschaften die Voraussetzung für ein größeres Differenzierungsvermögen in Darstellung und Rezeption abgegeben haben, aber auch umgekehrt, daß

⁵ Wax 1990.

⁶ Zuletzt: Kat.Aukt. Kleve 2002.



Abb. 2: George Keating nach Sir Joshua Reynolds, Georgiana, Duchess of Devonshire und ihre Tochter, Mezzotinto, 32,2 x 42,5 cm, Berlin, Privatbesitz.

das Bedürfnis nach größerem Differenzierungsvermögen naturwissenschaftlich-technische Erfindungen erst hervorgetrieben hat. Newtons „Opticks“ mit den Experimenten in der Camera obscura, in der mit Hilfe des Prismas die Farbzerlegung erfolgte, vor allem aber die Popularisierung entsprechender Beobachtungen durch reisende Scholaren, die mit großem Equipment unterwegs waren – einer Luftpumpe, einem Tischplanetarium, einer Camera obscura, einem Fernrohr, einer Elektrisiermaschine –, sorgten für verfeinerte Wahrnehmung.⁷

Um es mit einem Beispiel zu sagen: Wenn ich auf der milchigen Glasplatte der Camera obscura aufgrund der Linsenbündelung des Lichts verstärkte Lichtkonzentration an Gegenständen wahrnehme, wozu mir nicht nur die Lichtbündelung durch die Linse selbst, sondern auch die Wahrnehmung dieses Phänomens auf der Fläche – und nicht im Raum – verholphen hat, dann bin ich anschließend auch in der Lage, das abgeschwächte Phänomen in der Natur wahrzunehmen, vor allem seine Umsetzung in der Dar-

⁷ Busch 1994.

stellung als besondere Form der Verlebendigung einzusetzen.⁸ Oder: Wenn selbst Rubens, der Maler zahlreicher Landschaften mit Regenbogen, trotz seiner Freundschaft mit dem Farbtheoretiker Aguilonius nicht in der Lage oder nicht willens ist, die Abfolge der Farben des Regenbogens richtig wiederzugeben,⁹ dann ist es wohl nötig, daß man sie in ihrer richtigen Folge in Newtons Experiment erst einmal gesehen und beschrieben gefunden hat, vor allem auch ihre Ursache sich vorzustellen in der Lage ist. Wir sehen nur, was wir wissen. Noch bei Joseph Anton Koch in seiner *Heroischen Landschaft mit Regenbogen* (Münchner Fassung, 1804-1815) ist der zweite Regenbogen nicht als Spiegelung des ersten begriffen worden.¹⁰

3 Charles Rogers, Prints in Imitation of Drawings

Nun hat das differenzierte Sehen von Tonalität seine Vorgeschichte. Man könnte sie über die Geschichte der graphischen Techniken einholen. Ich muß gestehen, daß ich sie nicht eigentlich erkannt habe, bevor ich nicht den Appendix zum zweiten Band von Charles Rogers, *Prints in Imitation of Drawings*, zwei Bände, London 1778, gelesen hatte.¹¹ Rogers Sammlung nach Zeichnungen aus englischem Besitz, u. a. nach Guercino (Abb. 3 und 4) und van Dyck, ist die wohl bedeutendste je unternommene Publikation mit Reproduktionen nach Handzeichnungen. Perfekt und mit den unterschiedlichsten graphischen Techniken, häufig auch in gemischter Anwendung, werden lavierte Federzeichnungen, Kreide- oder Tuschzeichnungen faksimiliert. Neben Mezzotinto dominiert bei dem Hauptstecher William Wynne Ryland die Crayonmanier, ein Verfahren, von Ryland um 1760 aus Frankreich importiert, das in der Lage ist, den körnigen, etwas breiteren Strich der Kreidezeichnung zu imitieren, sei es in Schwarz oder in Röteln. In England herrschte geradezu eine Manie, was die Beliebtheit des weichen Röteltens anging. Crayonmanier war die eine Möglichkeit, die Stipple- oder Punktiermanier die andere. Beide wurden perfekt von Francesco Bartolozzi beherrscht, und mit Vorliebe hat dieser Künstler die sentimentalischen Szenen von Angelika Kauffmann in dieser Form wiedergegeben. Sie fügten sich perfekt der englischen Wanddekorationsmode mit ihrer Orientierung an Pompejanischer Wandmalerei ein, wie sie durch die Gebrüder Adams auf ungezählten Landsitzen innerhalb weniger Jahre zu einem 'must' wurde.¹² Zum sel-

⁸ Busch 1996.

⁹ Parkhurst 1961; Jaffé 1971; Held 1979; Kat.Ausst. London 1996.

¹⁰ Kat.Ausst. Stuttgart 1989, 68, Abb. 36, vgl. Kat.Nrn. 75, 76, 77, 130 und S. 55-57.

¹¹ Rogers 1778, Bd. 2, Appendix, 229-246.

¹² Alexander 1998; Rykwert/Rykwert 1987.

ben Zeitpunkt – erst zögerlich, hatte man doch die Mezzotintentechnik



Abb. 3: Guercino, Rosenkranzmadonna mit der heiligen Katharina und dem heiligen Domenikus, Feder und braune Lavierung, 35,8 x 26,8 cm, New York, Pierpont Morgan Library.

Brosch. Superföhrung 1973, 24. Dez. 1991, 126 f. Es mßten dringend Quellen- und Technik-
geschichtlich über die Rolle Jakob Christoph Leupold's in der Entwicklung der Super-
föhrung gearbeitet werden. Inzwischen liegt aus Technik von Radio 2000

ben Zeitpunkt – erst zögerlich, hatte man doch die Mezzotintotechnik – wurde eine neu erfundene Technik aus Frankreich importiert: die Aquatintamanier. Sie war gut mit der Radierung zu kombinieren, denn beides sind Ätzverfahren. Das Aquatintakorn ist aufgrund des federleichten, auf die Druckplatte geschmolzenen Staubs, etwa Kolophoniums, feiner als das Raster des Mezzotinto, allerdings nutzt die Platte auch schnell ab. In Frankreich vor allem, dann aber auch in England, nutzte man die Crayonmanier in Kombination mit Schabkunst (Mezzotinto) oder Aquatinta auch zum Mehrfarbendruck, indem man unterschiedlich eingefärbte Farbplatten nacheinander druckte. Der Nachteil der Aquatintamanier ist darin zu sehen, daß sie die geätzte Fläche gleichmäßig im Farbton druckt, während das Mezzotinto auf Grund des manuellen Schabens zarteste Farbübergänge und -nuancen ermöglicht.

Parallel zu diesen Entwicklungen, um nur das noch zu erwähnen, wurde auch das Zeichnen mit Sepiatusche verfeinert. Prof. Seydelmann an der Dresdner Akademie, der sich nach langem Italienaufenthalt darauf spezialisiert hatte, besonders nach italienischen Künstlern, vor allem Raffael zu reproduzieren, entwickelte zugleich hochdifferenzierte Sepiatonmischungen.¹³ Bis zu dreizehn Abstufungen des einen Grundtons der braunen Sepiatusche vertrieb er, die Dresdner Tradition der Sepiazeichner von Zingg bis Caspar David Friedrich sollte es ihm danken. Nach Auskunft von Physiologen ist das menschliche Auge in der Lage, bis zu fünfzehn Tonstufen eines Grundtons, wenn sie gesondert erscheinen, zu unterscheiden. Erfindungen wie das Farbklavier, das Farb- und Musikton in Relation setzte, können deutlich machen, in welchem Umfang Differenzierung, Vergleich, Grenzauslotung der Verfeinerung der Sinne diene. Kunstkritik, Ästhetik und Kunstgeschichte als Disziplinen sind letztlich das Resultat dieses Prozesses, technisch gesehen münden diese Experimente in die Erfindung der Photographie.

Rogers, im zweiten Band seiner *Prints in Imitation of Drawings*, lieferte einerseits eine Geschichte der Handzeichnungssammlungen, andererseits eine Geschichte der Reproduktionsgraphik, und eingeschrieben in diese Geschichte ist als Kernstück eine Geschichte des Clairobscur-Holzschnittes. Das mag auf den ersten Blick wunder nehmen, denkt man an seine eigenen hochdifferenzierten Reproduktionsverfahren, doch dann wird deutlich, daß in der Tat der Clairobscur-Holzschnitt die entscheidende Vorstufe für Mezzotinto oder Aquatinta bildet. Denn zuvor war allein der Clairobscur-Holzschnitt in der Lage, Flächenton zu drucken. Rogers kennt durchaus die

¹³ Börsch-Supan/Jähniß 1973, 22; Bailey 1991, 126 f. Es müßte dringend quellen- und technikgeschichtlich über die Rolle Jakob Crescentius Seydelmanns in der Entwicklung der Sepia-Technik gearbeitet werden. Immerhin liegt zur Technik vor: Radis 2000.

Frühgeschichte des Mediums: Ugo da Carpi Holzschnitte nach lavierten Feder-, Kreide- oder Rötel-Zeichnungen, gelegentlich weiß gehöhlt, von Raffael. Er weiß, daß er mit zwei Holzblöcken gedruckt hat, der erste wurde für die Umrisse und die dunkelsten Schatten, der zweite für die Halbtöne genutzt. Die Partien, die vollständig weggeschnitten waren, blieben schlicht frei. Sie waren das Äquivalent für die Weißhöhung. Doch Ugo habe auch schon mit drei oder vier Blöcken gedruckt, dunkel, mittelstark, schwach – von vorne nach hinten. Ugo da Carpi machte aus seinem Verfahren ein Geheimnis; erst Parmigianino, nach dessen Zeichnungen Ugo ebenfalls geschnitten hat, war in der Lage, das Verfahren weiter zu vermitteln. In der Folge druckte man im 16. Jahrhundert mit bis zu vier Blöcken. Rogers kennt die Clairobscur-Holzchnitte nach Rubens und manches mehr, wie den Dreifarbendruck von Le Blon nach Gemälden.¹⁴

4 Zanetti und Jackson

In Venedig griff in den 1720er Jahren Antonio Maria Zanetti d. Ä. das Verfahren wieder auf, das in Vergessenheit geraten war, er schnitt erneut nach den Zeichnungen von Parmigianino, die er zu einem guten Teil aus England 'reimportiert' hatte, und druckte gelegentlich wieder mit vier Blöcken.¹⁵ Es wurde weiter experimentiert, es wurden Radierung und Clairobscur-Holzschnitt gemischt – etwa im *Recueil* von Crozat,¹⁶ vor allem aber druckte der Engländer John Baptist Jackson in Venedig nach dortigen Hauptwerken von Tizian, Tintoretto, Veronese (Abb. 5) und Bassano nicht nur von verschiedenen Blöcken, sondern zudem mit Relief, indem er das angefeuchtete Papier beim Druck in die ausgeschnittenen Holzmulden drückte. Er reproduzierte im üblichen Sepiaton, aber auch in Graublau. Das Maß an Verlebung, das so erzielt wird, ist außerordentlich. Zugleich veröffentlichte Jackson 1754 ein Traktat zum Clairobscur-Holzchnitt.¹⁷ Rogers schließt seinen Bericht, um ihn historisch an seine eigene Publikation grenzen zu lassen, mit der Nennung einer Reihe von Publikationen, in denen druckgraphisch Handzeichnungen nachgeahmt wurden. Er spricht von einem „lately discovered Wash“ und meint ganz offensichtlich die Aquatinta, was deutlich macht, daß sich in England das neue Verfahren 1778 noch nicht wirklich gegen das primäre englische Verfahren des Mezzotinto durchgesetzt hat.¹⁸

¹⁴ Rogers 1778, bes. 238 f. (Ugo da Carpi), 242 (Rubens, Le Blon).

¹⁵ Ebd., 240, Anm. 6, 243; Kat.Ausst. London 1995, 122–125, 513, Kat.Nr. 49; Haskell 1996, 479–486.

¹⁶ Ausführlich zum *Recueil*: Haskell 1993.

¹⁷ Rogers 1778, 244; Dobai 1975, 990 f.; Kainen 1962; Kat.Ausst. Rom 1979, Kat.Nrn. 110–114.

¹⁸ Rogers 1778, 245. Er gibt an, das Verfahren sei in Frankreich von Le Prince und Saint Non verwendet worden, in England habe es Paul Sandby übernommen.



Abb. 5: John Baptist Jackson nach Tintoretto, Das Sklavenwunder, rechte Hälfte, 1740, 56,3 x 45,0 cm, Clairobscur-Holzschnitt von vier Platten, Berlin, Privatbesitz.

5 Wright of Derby und das Mezzotinto

Der Künstler, dessen Werke am adäquatesten in Mezzotinto zu reproduzieren sind, ist zweifellos Joseph Wright of Derby.¹⁹ Der Grund ist leicht zu nennen, er ist ein Spezialist für 'candlelight pictures' in der Tradition der niederländischen Caravaggisten. Das vom Dunklen zum Hellen arbeitende Mezzotinto entspricht unserem Wahrnehmungsvorgang bei der schrittweisen Durchdringung des Raumdunkels mit seiner zumeist verdeckten, nur Teile erleuchtenden punktuellen Lichtquelle. Zudem ist Wright insofern ein typischer Vertreter des Zeitalters der Empfindsamkeit, als er nicht eigentlich Handlungsbilder darstellt, sein Bildpersonal vielmehr absorbiert erscheint, konzentriert oder versunken, also zielgerichtet oder nicht zielgerichtet reflektierend, nach außen oder nach innen schauend (Abb. 6). Beide Formen der Absorption als das jeweilige Bild durchwaltender Grundton geben in ihrer Wirkung auch dem Rezipienten Raum und vor allen Dingen Zeit zur Reflexion oder Versenkung. Die Gefahr der Erstarrung für Bild und Rezipienten wird aufgehoben durch das Clairobscur, denn unsere Wahrnehmung hat vieles zu ergänzen, das Dunkel zu durchdringen. Das Clairobscur führt den Generierungsprozeß von Bedeutungsstiftung vor. So wie die Gegenstände aus dem Dunkel auftauchen, stellt sich auch, nur mit unserem gehörigen Anteil, ihre Bedeutung erst im Prozeß der Wahrnehmung ein, aber auch nur, wenn wir sie bewußt zeichenhaft gerinnen lassen. Das Bild fordert uns dies nicht notwendig ab. Es ist auch damit zufrieden, wenn wir vor ihm im Zustand des Nachsinnens verbleiben, gleichsam in einem Zustand der Selbsterfahrung.

Die Anerkennung der Erzeugung eines derartigen Zustandes als Ziel der Bildproduktion setzt, sehr verkürzt gesagt, Verschiedenes voraus: Ästhetik, Anthropologie und Psychologie als Disziplinen. Ästhetik verstanden als Theorie der Analyse von Wahrnehmungsprozessen, Anthropologie verstanden als Wissenschaft der Erforschung und damit neutralen Anerkennung auch der nicht vernunftgeleiteten menschlichen Reaktionen als zum Menschen gehörig und Psychologie als versuchte Erklärung dieser Reaktionen aus der Veranlagung und Lebensgeschichte des Einzelnen heraus. Lebensgeschichte, verstanden in der Tradition John Lockes, ist erfahrungsgesättigt und bei Ansprache von gemachten Erfahrungen reflexgeleitet. Erfahrung nun wiederum wird durch Sensationen vermittelt. Nun wußte etwa David Hume, Erfahrung hin, Erfahrung her, daß der Mensch von seiner Einbildungskraft überwältigt werden kann, die Rationalisierung des Erfahrenen al-

¹⁹ Kat.Ausst. London 1990, darin: Catalogue of Engraved Works, 231–258; Clayton 1990; Kat.Aukt. Kleve 2002, Kat.Nrn. 16, 17, 20, 27–29, 51.

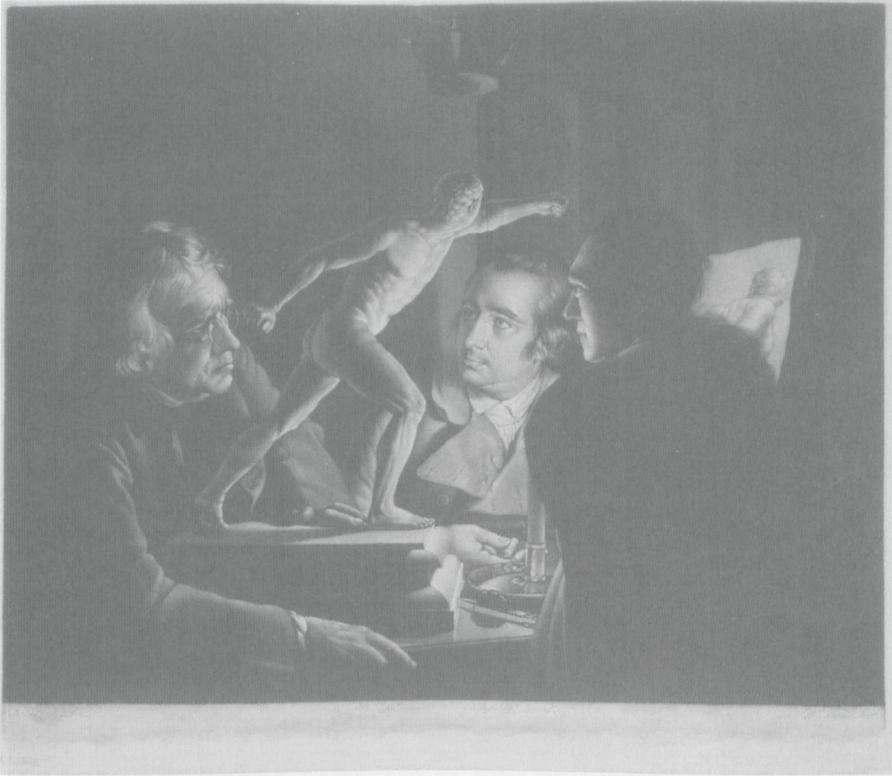


Abb. 6: William Pether nach Joseph Wright of Derby, Zeichnen nach dem Gladiator, Mezzotinto, 1769, 48,2 x 56,0 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

so mißlingen kann, und er forderte strengste Selbstkontrolle und eine gänzliche Herabstimmung der Leidenschaften auf ein stoisches Gleichmaß.²⁰ Laurence Sterne dagegen kehrte gerade mit großem Vergnügen die sich zu Obsessionen auswachsenden Reflexe auf Erfahrungen als zur Wahrheit des Menschen gehörig hervor. Und so sehr uns die rituellen Obsessionen von Walter und Onkel Toby in *Tristram Shandy* amüsieren, wir begreifen auch, daß unsere Obsessionen verhandelt werden. Und die *Sentimental Journey* macht deutlich, daß unsere scheinbar so originären, unser Menschsein bestimmenden Gefühle einerseits geradezu verbraucht sein können, andererseits zumeist nicht von 'self-interest' frei sind, und doch sind sie zugleich wahr, weil wirklich.²¹ So wird uns vor den Mezzotinti nach Wright, mehr noch als vor seinen Gemälden bewußt, daß sie uns auch einen subjektiv zu

²⁰ S. etwa Wind 1932, 157–164.

²¹ S. Busch 1999/2000.

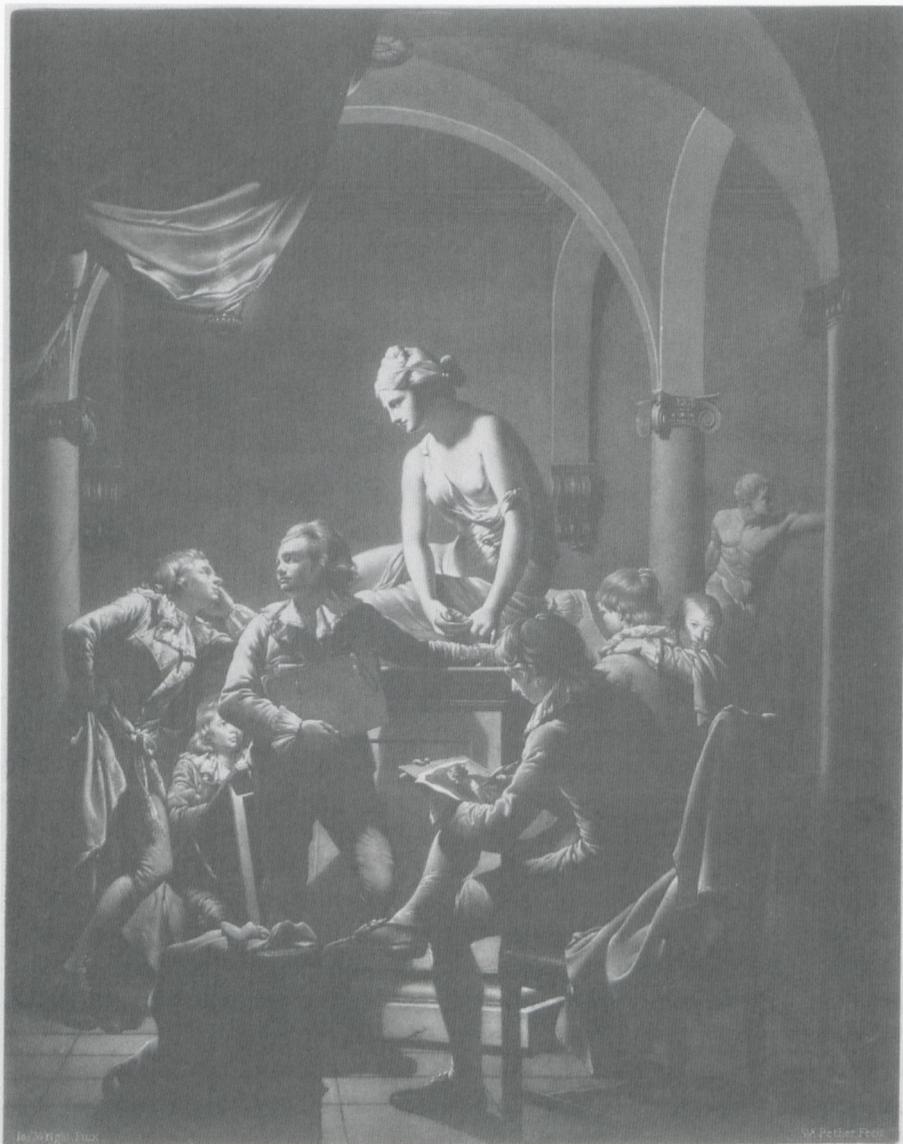


Abb. 7: William Pether nach Joseph Wright of Derby, *An Academy by Lamplight*, Mezzotinto, 1772, 58,3 x 45,8 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C. von 1772.

besetzenden Gefühlsraum eröffnen, den unsere Vernunft nicht allein zu durchdringen vermag. Anders ausgedrückt: das Dunkel bleibt, zumindest tendenziell.

Das Gesagte sei exemplifiziert an einem einschlägigen Mezzotinto, und zwar der Graphik von William Pether nach Wrights *An Academy by Lamp-*

light (Abb. 7).²² Auf den ersten Blick sehen wir eine klassische Akademie, immerhin zeichnen drei Schüler nach einer leicht überlebensgroßen Gipsfigur oder Marmorkopie der antiken *Nympe mit der Muschel*, damals in der Villa Borghese, heute im Louvre. Man könnte als ferneres Vorbild an die nächtliche Akademie Baccio Bandinellis denken, die Agostino Veneziano 1531 im Stich wiedergegeben hat. Doch hier geht es um anderes. Trotz des gewölbten, offenbar von vier Säulen unterteilten, perspektivisch logischen Raumes, in dessen Mitte auf einem Piedestal die Nympe hockt – am stärksten von allen Figuren von einer verdeckten Lampe angestrahlt – scheinen die Zeichenschüler sonderbar miteinander verschränkt. Scheinbar willkürlich überschneiden sie sich, trotz ihrer Nähe ist keiner einem anderen zugewandt. Diese radikale und harte Verschränkung der Figuren ist uns seit Caravaggio geläufig und hier wie da scheint sie das Resultat eines bewußten Raumordnungsverzichts, d.h. eines tendenziellen Verzichts auf sinnfällige Zuordnung in Hinsicht auf einen nachvollziehbaren Erzählzusammenhang. Hier wie dort läßt sich eine abstrakte Flächenordnung ausmachen, der keine Raum- und Gegenstandsordnung entspricht. Was bei Caravaggio eine dramatische Zuspitzung bringt, bei der der Höhepunkt einer Geschichte plötzlich wie von einem Blitz erleuchtet und in einem Schreckensmoment erstarrt zu sein scheint, bewirkt bei Wright trotz des unruhigen Lichts Vereinzelung. Die einzige Beziehung, die hier gestiftet scheint, ist die bloß imaginierte, pygmalionartige Versenkung des linken sinnenden Schülers in den toten und nur für ihn lebendigen Blick der Nympe. Am interessantesten ist der von ihr ganz abgewandte Schüler mit der geschlossenen Zeichenmappe, mit seinem Leib uns gegenüber, doch mit seitwärts gewendetem Kopf, den Blick verloren nach links leicht in die Höhe gewandt. Die empirisch-pragmatischen Engländer sehen in ihm den Ältesten und darum den Lehrer der anderen, er habe gerade belehrend gesprochen und nun warte er die Umsetzung durch die Schüler ab.²³ So unzureichend diese Annahme erscheint, sie fordert dem Bilde im Grunde nur das ab, was ein klassisches Bild zu liefern hat: eine Geschichte. Aber eben diese verweigert Wright in eigentlich allen seinen Werken. Was er gibt, um es noch einmal zu sagen, ist Reflexionsraum und -zeit. Die Reflexion wird die Vereinzelung des Personals nicht aufheben, vielmehr werden wir der Realität aller Formen des 'human understanding' gewahr. Da mag ein Fokus des Interesses sein, doch keiner reagiert darauf wie der andere, allein Licht und Schatten ordnen die Dinge, auch unabhängig von ihrer Bedeutung. Sein und Schein sind zweierlei und über das Sein läßt sich nur mutmaßen.

²² Kat.Ausst. London 1990, Kat.Nr. 159 (P 9); Kat.Aukt. Kleve 2002, Kat.Nr. 28.

²³ Kat.Ausst. London 1990, Kat.Nr. 23, S.63.

6 Die Ästhetik der Newtonschen Gesetze

Folgende Frage stellt sich nun: Hat der Fortschritt der Naturwissenschaft, hat die Verfeinerung des Sehens etwas mit Wrights Licht-Schatten-Auffassung und seiner besonderen Erzählhaltung zu tun – oder anders formuliert, was hat Newton mit Wrights Wirklichkeitszugriff zu tun, was mit Wrights besonderer Ästhetik? Es dürfte aus dem Bisherigen deutlich geworden sein, daß wir nach einer antiidealistischen Ästhetik fragen, einer Ästhetik im übrigen, die sich der Ordnung der Naturwissenschaft verwandt sieht. Man könnte sie, was im Moment noch wundern mag, die Ästhetik des Hell-Dunkels nennen. Voraussetzung für die Ästhetisierung der Newtonschen Gesetze ist ihre Popularisierung – u. a. durch den Bau von Demonstrationsinstrumenten.²⁴ Ein Newton-Schüler betont mißmutig die Rolle dieser Vermittlungsform: Der selbst berühmte holländische 'natural philosopher' Willem Jacob s'Gravesande schreibt 1718 an Newton: „Da ich mit Leuten rede, die sehr wenig Fortschritt in der Mathematik gemacht haben, wurde ich gezwungen, mehrere Maschinen konstruieren zu lassen, um die Kraft der Lehrsätze zu vermitteln, deren Demonstrationen sie nicht verstanden hatten. Durch Experiment gebe ich einen direkten Beweis der Natur der zusammengesetzten Bewegungen [...].“²⁵ Die Veranschaulichung der Planetenbewegungen in ihrem systematischen Zusammenhang, den das Orrery, das Tischplanetarium (**Abb. 8**) liefert, das Wright 1766 in Benutzung gemalt und zwei Jahre später von Pether in Mezzotinto gestochen wurde,²⁶ enthebt den Betrachter des mathematischen Nachvollzuges. Alle Lecturer, reisende Scholaren, die die Provinz unterrichteten, liefern Newton ohne Mathematik, eine Benennung, die im übrigen zum Standardtitel der entsprechenden Traktatliteratur wird. Nichts anderes meint Francesco Algarotti in seinem in alle Sprachen übersetzten Traktat „Newton für die Damen“.²⁷ Ein anderer Newton-Schüler dagegen, Robert Whiston, hat in seinen Erinnerungen von 1753 nicht ohne Pathos erklärt, Newton sei so etwas wie die Einlösung von Gottes Versprechen an die Menschheit gewesen.²⁸ Gott, der Weltenbaumeister, hat alles nach Maß, Zahl und Gewicht eingerichtet, Newton hat die dahinterstehenden Gesetze erkannt. So hat er einerseits einen Gottesbeweis angetreten, andererseits den Menschen den kosmischen Zusammenhang erklärt. Schon am Anfang des Jahrhunderts hat Alexander Pope diese die Zeit be-

²⁴ Busch 1994.

²⁵ Rupert 1982, 26, zit. bei Krifka 1996, 55.

²⁶ Kat.Ausst. London 1990, Kat.Nrn. 18 und 152 (P 1).

²⁷ Algarotti 1737; Algarotti 1737 a; Algarotti 1738; Algarotti 1745.

²⁸ Whiston 1753, 34, zit. bei Krifka 1996, 28.



Abb. 8: William Pether nach Joseph Wright of Derby, *Das Tischplanetarium*, Mezzotinto, 1768, 44,6 x 58,0 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

herrschende Grundüberzeugung auf den Punkt gebracht: *Nature and Nature's Laws lay hid in night; / God said let Newton be, and all was light.*²⁹

Newton hat in doppelter Hinsicht Erleuchtung gebracht: indem er die Naturgesetze, insbesondere die Gravitation deduziert hat und indem er das Licht als Kraft analysiert und in seine Bestandteile zerlegt und wieder zusammengesetzt hat. Die Metapher, er habe Licht ins Dunkel gebracht, wurde zeitgenössisch ganz wörtlich genommen und auf andere Bereiche, Ethik und Ästhetik übertragen, zudem wurde die Schönheit seiner Gesetze erkannt. Vier Begriffe sind dabei entscheidend: das Licht und das Sehen, die Imagination und die Attraktion. Für John Locke in *Human Understanding* von 1690 ist der menschliche Verstand zu Beginn nicht nur die immer zitierte „tabula rasa“, auf der nichts geschrieben steht, sich dann schrittweise über Sinneserfahrungen alles einschreibt und über Assoziationen miteinander verknüpft wird, sondern, für uns wichtiger, auch ein dunkler Raum, eine

²⁹ Pope 1883, 74, zit. bei Willey ⁴1967, 13.

Camera obscura, in die mehr und mehr Licht fällt, „*a closet wholly shut from light, with only some little openings left, to let in external visible resemblances, or ideas of things without [...]*“.³⁰ Dazu bedarf es des Sehens, für Locke das wichtigste Sinnesorgan. Die Augen lassen in die Camera obscura des unaufgeklärten Verstandes Bilder ein, speichern und reflektieren sie, Licht ermöglicht Sehen, Sehen ermöglicht Erkenntnis. Schon hier dürfte deutlich sein, daß Wright seine Bilder in Analogie sowohl zur Newtonschen Camera obscura, die dieser zur Lichtbündelung, -brechung und -widerspiegelung und zum Auffangen der Bilder der Außenwelt brauchte, wie zur Lockeschen Camera obscura des Verstandes, der über die Bildaufnahme schrittweise aufgeklärt wird, setzen konnte. Das Clairobscur ist ein Stadium der Erhellung in vielfacher Hinsicht. Reale Gegenstände, Bilder, Ideen tauchen auf. Oder anders ausgedrückt: Das Clairobscur legt dem Betrachter nahe, Gegenstände, Bilder, Ideen zu entwickeln, durchaus im Sinne der Fotosprache. Schließlich entstammt ja auch die Fotografie der Camera obscura.

Stärker auf die Ebene der Ästhetik verschiebt Joseph Addison diesen Gedanken, und zwar durch den Begriff der Imagination, der mehr ist als der Lockesche Begriff der Assoziation, wenn er auch ausdrücklich darauf fußt. Addison entwickelt seine Gedanken in der 1712 im *Spectator* erschienenen Aufsatzfolge „The pleasures of imagination“.³¹ Während die Lockeschen Assoziationen durch Vergleichung der gespeicherten Bilder eher mechanisch entstehen, ist die Addisonsche Imagination ein freieres Gedankenspiel, zu dem sich der Mensch gereizt sieht, da ihm die tätige Imagination Vergnügen bereitet. Hier zeichnet sich die Stärkung des ästhetischen Aspektes ab, denn zu den Freuden der Imagination schreibt Addison: „*The pleasures of the Imagination arise originally from sight.*“³² „[...] *from visible objects, either when we have them actually in our view, or when we call up their ideas into our minds by paintings, statues, descriptions, or any the like occasion [...]; but we have the power of retaining, altering, and compounding those images, which we have once received, into all the varieties of picture and vision that are most agreeable to the imagination.*“³³ Das ist Locke mit ästhetischem Mehrwert.

Zu fragen ist ferner, warum die Newtonschen Gesetze per se schön sind. Die zeitgenössisch gegebenen Antworten sind ebenso gleichlautend wie einfach. Um es mit drei Worten aus James Thomsons Jahrhundertgedicht *The Seasons* von 1725-30 zu sagen, die sich im *Sommer* finden: es sind Newtons *laws sublimely simple*.³⁴ Oder etwas ausführlicher mit Alexander Gerards *Es-*

³⁰ Locke 1979, Bd. 2, Kap. 11, Sekt. 17, Seite 163.

³¹ The Spectator Nr. 411, 21. Juni 1712 – Nr. 418, 30. Juni 1712, in: The Spectator, Bd. 6, o.J., 62–100.

³² The Spectator Nr. 411, 21. Juni 1712, in: The Spectator, Bd. 6, o.J., 62.

³³ Ebd., 63.

say on Taste von 1759: „Wie der Verstand die Gesetze der Natur untersucht, so der Geschmack ihre Schönheiten. Er erfüllt uns mit Bewunderung für die stupende Großartigkeit des Weltensystems. Er ist bezaubert von seiner Regelmäßigkeit, seiner Ordnung und Proportion, die selbst dem Ungebildeten jedes Teil derselben offenbaren [...]. Die Newtonsche Theorie ist nicht befriedigender für den Verstand, durch die klare Logik, auf der sie gegründet ist, als angenehm für den Geschmack durch ihre Einfachheit und Eleganz.“³⁵ Diese Einfachheit und absolute Ordnung der Gesetze, führt er weiter aus, erfüllen uns mit der größten Bewunderung für die höchste Weisheit – womit Gott und Newton zugleich gemeint sind. Das hatte Addison 1712 genauso ausgedrückt: Wenn wir von der Erde auf den unermesslichen Kosmos schauen, *we are filled with a pleasing astonishment*.³⁶ Diese Dimension des Erhabenen liefert das Tischplanetarium in kleinen Dosen, im Nachsinnen eröffnet die Imagination allerdings die wahre Dimension des Gezeigten. Addisons Herausgeberkollege Steele hat dies 1713 als unmittelbaren Reflex auf Addisons Aufsatzfolge aus dem Jahr zuvor in der Zeitschrift *The Englishman* dem Orrery ganz direkt zugeschrieben. „Es ist, als empfände man einen neuen Sinn, wenn man in seine Imagination all das einläßt, was diese Erfindung [des Tischplanetariums] der Imagination mit derartiger Schnelligkeit und Leichtigkeit präsentiert [...]. Sie erteilt einem jeden die Freuden der Wissenschaft.“³⁷ Über den popularisierten Newton ist es möglich, ein ästhetisch-erhabenes Vergnügen am Kosmos und seinen Gesetzen zu empfinden. Eben diese Möglichkeit führt Wright uns vor.

George Turnbull, um einen letzten Ästhetiker zu nennen, schreibt 1740: „Kurz gesagt: Bilder, die sichtbare Schönheiten darstellen oder die Wirkungen der Natur in der sichtbaren Welt, und zwar durch die verschiedenen Modifikationen von Licht und Farben, in Konsequenz der auf das Licht bezogenen Gesetze [d. h. der Newtonschen Gesetze], sind Beispiele dafür, was diese Gesetze bewirken oder hervorbringen können. Und von daher sind sie geeignete Beispiele und Experimente für das Studium der Gesetze der Schwerkraft, Elastizität oder von jeder anderen Qualität der natürlichen Welt. Damit sind sie Beispiele oder Experimente der Naturphilosophie [oder wie wir sagen würden: der Naturwissenschaft]“.³⁸ Bilder verstanden als naturwissenschaftliche Experimente, streng an die Gesetze der Naturwissenschaft gebunden, das ist als Definition in der Tat radikal, aber durchaus Aus-

³⁴ James Thomson, *The Seasons*, Summer, Z. 1562.

³⁵ Gerard 1759, 190 f.

³⁶ *The Spectator*, op. cit. (Anm.29), Nr. 420, 2. Juli 1712, S.106.

³⁷ *The Englishman*, Nr. 11, 27.-29. Oktober 1713, zit. bei Maddison 1958, 164, oder King/Millburn 1978, 154.

³⁸ Turnbull 1740, 146.

druck des Newtonschen Zeitalters. Wir können auch sagen, an die Stelle der klassisch-idealistischen Norm tritt die Verpflichtung auf die Naturwissenschaft als einzig angemessener Form, der Natur gerecht zu werden. In Parenthese sei bemerkt, daß diese Turnbullsche Passage ganz offensichtlich die Quelle für John Constables berühmte Bemerkung ist: „*Painting is a science, and should be persued as an inquiry into the laws of nature. Why, then, may not landscape be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but the experiments*“.³⁹ Es kann hier nicht der Ort sein nachzuweisen, daß auch Constable einer Ästhetik des Helldunkels verpflichtet war, es mag ausreichen, darauf hinzuweisen, daß er seine späte druckgraphische Reproduktionsserie mit einem bis heute nicht recht verstandenen Untertitel versah: „*principally intended to mark the phenomena of the chiaroscuro of nature*“⁴⁰ – was wohl nichts anderes meint, als daß ein graphisches Äquivalent für tonale Differenzen in der Naturerscheinung gesucht wird –, und es mag auch ausreichen hinzuzufügen, daß es eine durchgehende anticlassische Tradition des Chiaroscuro gibt, von Tizian über Caravaggio und Rembrandt bis zu Gainsborough.

In diese Tradition gehören in besonderem Maße auch die Nachstiche von Wright of Derbys Bildern. Mezzotinto, hatten wir gesagt, ist ein trockenes, ein Kupferstichverfahren, das einzige Verfahren, das vom Dunklen zum Hellen arbeitet, das das Sichtbare aus dem Dunkel der Platte heraushebt, ans Licht befördert. Bevor Pether Wrights wichtigster Stecher wurde, hatte er nach Rembrandt gearbeitet, wie zuvor schon ein anderer berühmter Mezzotinter: James McArdell. Hofrat Brandes aus Göttingen hat nicht zu Unrecht vom „*magischen Chiaroscuro*“ der Wrightschen Wiedergaben gesprochen,⁴¹ denn sie sind in der Tat als Schöpfungsanalogie zu betrachten. Das „Es werde Licht“ wird vorgeführt, naturwissenschaftlich fundiert, auf tiefere Erkenntnis verweisend, die wiederum naturwissenschaftlich vermittelt ist. Zugleich aber fallen, womöglich ein für allemal in der Kunst, Erscheinung und Bedeutung auseinander, oder anders ausgedrückt: Die Erscheinung dominiert das Erscheinende in seiner gegenständlichen Bedeutung.

³⁹ Constable 1836, 69.

⁴⁰ Wilton 1979, 7 f., 21 Abb. des Titelblatts der Ausgabe von 1833, Seite 24 Constables eigener erklärender Text.

⁴¹ Hofrat Georg Friedrich Brandes, in: Neue Bibliothek 7, 1768, S. 166; s. Clayton 1993, 123–137.

Bibliographie

Quellen

- Algarotti, Francesco (1737): *Newtonianismo per le Dame*. Neapel.
- Algarotti, Francesco (1737a): *Newtonianism for the Ladies*. London: E. Cave.
- Algarotti, Francesco (1738): *Le newtonianisme pour les dames*. Paris: Montalant.
- Algarotti, Francesco (1745): *Jo. Newtons Weltwissenschaft für das Frauenzimmer*. Braunschweig: Schröder.
- Constable, John (1836): *Lectures*. London.
- Gerard, Alexander (1759): *An Essay on Taste*. London: printed for A. Millar, A. Kincaid and J. Bell, in Edinburgh.
- Locke, John ([1691] 1979): *Essay concerning Human Understanding* (1691), hrsg. von Peter H. Nidditch. Oxford: Clarendon Press.
- Pope, Alexander (1883): *The Poetical Works*, hrsg. von W. Ellwin/W.J. Courthope. London.
- Rogers, Charles (1778): *A Collection of Prints in Imitation of Drawings. To which are annexed Lives of their Authors with explanatory and critical Notes*. 2 Bde. London: Nichols.
- Turnbull, George (1740): *A Treatise on Ancient Painting*. London.
- Whiston, Robert (1753): *Memoirs of the Life and Writings of Whiston*. Bd. 1. London: Whiston.

Forschungsliteratur

- Alexander, David (1998): „'The whole world is angelicamade'. Angelika Kauffmann und der Markt für Druckgraphik im 18. Jahrhundert“, in: *Angelika Kauffmann*. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Kunstmuseum; München, Haus der Kunst; Chur, Bündner Kunstmuseum; hrsg. von Bettina Baumgärtel. Ostfildern-Ruit: Hatje, 73–78.
- Bailey, Colin J. (1991): „Caspar David Friedrich. Eine Einführung in Leben und Werk“, in: Ders./Monrad, Kasper: *Caspar David Friedrich und Dänemark*. Kopenhagen.
- Börsch-Supan, Helmut/Jähniq, Karl Wilhelm (1973): *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. München: Prestel (= Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1974/1975).
- Busch, Werner (1994): „Materie und Geist. Die Rolle der Kunst bei der Popularisierung des Newtonschen Weltbildes“, in: *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie. München: Klinkhardt & Biermann, 401–418.
- Busch, Werner (1996): „Die Wahrheit des Capriccio – die Lüge der Vedute“, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip*. Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Zürich, Kunsthau; Wien, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, hrsg. von Mai, Ekkehard. Mailand: Skira, 95–101.
- Busch, Werner (1999/2000): „Laurence Sterne und die bildende Kunst“, in: *Kunsthistoriker* 15/16 (= 10. Österreichischer Kunsthistorikertag), 117–125.

- Clayton, Timothy (1990): „The Engravings and Publication of Prints of Joseph Wright's Paintings“, in: Kat.Ausst. London 1990, 25–30.
- Clayton, Timothy (1993): „Reviews of English Prints in German Journals, 1750-1800“, in: *Print Quarterly* 10, 2, Juni 1993, 123–137.
- Dobai, Johannes (1975): *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 2: 1750-1790. Bern: Benteli.
- Forrester, Gilian (1996): *Turner's 'Drawing Book'. The Liber Studiorum, Tate Gallery*. London: Tate Publishing.
- Hall, Alfred Rupert (1982): „Further Newton Correspondence“, in: *Notes and Records of the Royal Society of London* 37, 7–34.
- Haskell, Francis (1993): *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*. Berlin: Wagenbach.
- Haskell, Francis (1996): *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock. Mit einem Nachwort von Werner Busch* (nach der engl. Ausgabe von Patrons and Painters, New Haven und London 1980 (zuerst 1963)). Köln: DuMont.
- Held, Julius (1979): „Rubens and Aguilonius: new points of contact“, in: *The Art Bulletin* 61, 257–264.
- Jaffé, Michael (1971): „Rubens and Optics: Some Fresh Evidence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 362–366.
- Kainen, Jacob (1962): *John Baptist Jackson: 18th Century Master of the Color Woodcut*. Washington D.C.: United States Government Printing Office.
- Kat.Aukt. Kleve (2002): *English Mezzotints from the Lennox-Boyd Collection, C. G. Boerner* (= Neue Lagerliste, 117). Kleve: Boerner.
- Kat.Ausst. London (1996): *Rubens's Landscapes*. Ausstellungskatalog London, National Gallery, hrsg. von Christopher Brown. New Haven: National Gallery Publ.
- Kat.Ausst. London (1995): *The Glory of Venice. Art in Eighteenth Century*. Ausstellungskatalog London, Royal Academy of Arts; Washington, National Gallery, hrsg. von Jane Martineau und Andrew Robison. New Haven/London: Yale University Press.
- Kat.Ausst. London (1990): *Wright of Derby*. Ausstellungskatalog London, Tate Gallery, hrsg. von Judy Egerton. London: Tate Gallery Publishing
- Kat.Ausst. Rom (1979): *Immagini dal Veronese. Incisioni dall sec. XVI al XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*. Ausstellungskatalog Rom, Villa alla Farnesina alla Lungara, hrsg. von Paolo Ticozzi. Rom: De Luca.
- Kat.Ausst. Stuttgart (1989): *Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur*. Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie, hrsg. von v. Holst, Christian. Stuttgart: Edition Cantz.
- King, Henry C./Millburn, John R. (1978): *Geared to the Stars: the evolution of planetariums, orreries and astronomical clocks*. Toronto: University of Toronto Press.
- Kitson, Michael (1978): *Claude Lorrain. Liber Veritatis*. London: British Museum Publ.
- Krifka, Sabine (1996): *Wright of Derby. Schauplätze der Wissenschaft*. Aachen.
- Maddison, Francis (1958): „An Eighteenth-Century Orrery by Thomas Heath and some Earlier Orreries“, in: *Connoisseur* 141, Nr. 569, 163 f.
- Parkhurst, Charles (1961): „Aguilonius' Optics and Rubens' Color“, in: *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* 12, 35–49.
- Radis, Boguslaw (2000): *Kunstgeschichtliche und naturwissenschaftliche Untersuchungen zur Sepia. Restaurierung und Konservierung zweier Sepiazeichnungen von Jakob Crescentius Seydelmann*. Dipl.-Arbeit Fachhochschule Köln.
- Rykwert, Joseph/Rykwert, Anne (1987): *Robert und James Adam. Die Künstler und der Stil*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.

- Wax, Carol (1990): *The mezzotint: history and technique*. London: Thames and Hudson.
- Wessley, J. E. (1886): *Richard Earlom. Verzeichnis seiner Radierungen und Schabkunstblätter*. Hamburg: Haendcke & Lehmkuhl.
- Willey, Basil (⁴1967): *The Eighteenth-Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Wilton, Andrew (1979): *Constable's 'English Landscape Scenery'*. London: Colonnade Books (= British Museum Prints and Drawings Series).
- Wind, Edgar (1932): „Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts“, in: *England und die Antike. Vorträge der Bibliothek Warburg 1930-31*. Leipzig/Berlin: B.G. Teubner, 156–229.

Allen haben ist in diesem Zusammenhang der behaupteten Text- und Bildwissenschaftlichkeit der Kunstwissenschaft als Paradigma (begrifflich) zu verstehen. Die Kunstwissenschaft ist also die Wissenschaft, die sich mit der Darstellung und dem Texten der Sprache beschäftigt. Die Kunstwissenschaft ist also die Wissenschaft und generell die Frage, die sich mit der Produktion und dem Texten der Sprache beschäftigt. Die Kunstwissenschaft ist also die Frage gestellt wird, ob es sich um eine Sache, die in Theorie- und Erklärungsprozess von einem wissenschaftlichen Leitungs geführt ist, sondern dass sie sich nicht nur auf dem Hintergrund einer steigenden Komplexität der wissenschaftlichen Erklärungsbestrebungen, eine neue Pluralität der wissenschaftlichen Erklärungsansätze und methodischer Debatte erweist, eine Pluralität, die sich nach dem Stand der Dinge, heißt, nicht ohne weiteres systematisieren oder in Hinblick auf gemeinsame Versuche und Deutungsrichtungen ausweiten lässt. Ob diese mittlerweile unübersichtlich gewordene Vielheitigkeit und die beschleunigte Aufzählung in eine typologische Serie von immer neuen Paradigmen (visual turn, performative turn, comic turn, spatial turn, transnational turn, topographic turn etc.) von der Zusammenhänge einer theoretischen Überwindlichkeit der einzelnen Disziplinen und einer wachsenden Hybridität oder der Behauptung ihrer methodischen Zentralität zu werden.

Bildnachweis: Abb. 1, 3, 6-8: Berlin, FU, Institut für Kunstgeschichte; Abb. 2, 4, 5: Berlin, Privatbesitz.