

Werner Busch

Joseph Wright of Derbys "Experiment mit der Luftpumpe"

Wright of Derby ist kein Klassiker der Kunstgeschichte. Viel dürfte zumindest auf dem Kontinent nicht von ihm bekannt sein. Wer sich ein wenig mit englischer Malerei beschäftigt hat, wird ihn immerhin einordnen können: englisches 18. Jahrhundert, in erster Linie Porträtmaler, bekannt aber allenfalls für seine präzise Darstellung technischer Experimente und frühindustrieller Arbeitsprozesse. Ein einziges Bild von ihm ist häufig abgebildet, seine Darstellung eines **"Experimentes mit der Luftpumpe"**. Bezeichnenderweise findet es jedoch weniger in kunsthistorischen Zusammenhängen Berücksichtigung als vielmehr in Geschichtsbüchern und wirtschaftsgeschichtlichen und kulturhistorischen Abhandlungen. Dort ist es so etwas wie der Inbegriff einer Darstellung des technischen Fortschritts in der industriellen Revolution geworden. Klingender in seinem Standardwerk "Art and the Industrial Revolution" konnte selbstverständlich nicht an ihm vorbei.¹ Es wird sich zeigen, daß es seine Rolle in diesen Zusammenhängen zwar nicht zu Unrecht spielt, daß seine Bedeutung aber keinesfalls auf diese Rolle zu reduzieren ist.

Warum kennt auch der Kunsthistoriker zumeist nicht sehr viel mehr Werke dieses Künstlers? Wer Originale von Wright gesehen hat, weiß, daß es an der Qualität nicht liegen kann. Wrights Porträts sind von einem frappierenden Realismus und einer erstaunlichen malerischen Delikatesse, seine Bilder bei Kerzenschein übertreffen, was die Wiedergabe differenzierter Lichteffekte angeht, alles, was aus der Tradition niederländischer Caravaggisten stammt.

Die Gründe für unsere wirklich mangelhaften Kenntnisse sind historischer Natur, zwei einander bedingende Gründe sind vor allem zu nennen. Zum einen stammt Wright of Derby, wie der Name schon sagt, aus der Provinz, aus Derby in den Midlands. Den größten Teil seines Lebens verbrachte er in Derby und Umgebung und malte vor allem Porträts für das gehobeneren Bürgertum und den einen oder anderen Adligen seiner Region. Bis zum heutigen Tag befindet sich der allergrößte Teil seiner Bilder in ländlichem Privatbesitz; bis zur Monographie von Benedict Nicolson von 1968 war sein Werk noch nicht einmal in groben Umrissen bekannt;² das einzige Bild, das schon relativ frühzeitig in einer größeren Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich war, ist eben **"Das Experiment mit der Luftpumpe"** in der National Gallery in London.

Das ist der eine, eher äußerliche Grund; der zweite ist gravierender. 1768 als Wright sein "**Experiment mit der Luftpumpe**" malte, wurde die Royal Academy of Art mit Sir Joshua Reynolds als erstem Präsidenten gegründet. Damit war ein längerer Prozeß abgeschlossen, bei dem sich die orthodoxe Fraktion schließlich durchgesetzt hatte. Die Akademie schloß sich in Theorie und Praxis an eine mehrhundertjährige kontinentale Hochkunsttradition an, die auf dem Kontinent selbst gerade zu diesem Zeitpunkt - denkt man an Diderots Salonberichte, vor allem seine Chardin-Kritik - zunehmend fragwürdig wurde. Reynolds dagegen führte die klassische italienische und französische Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts in seinen "Discourses",³ seinen Akademievorlesungen, zu ihrem letzten Höhepunkt und verpflichtete auch die englische Kunstöffentlichkeit für zumindest zwei Jahrzehnte auf die klassischen Hochkunstnormen, über deren Einhaltung er geradezu eifersüchtig wachte. Dagegen hatten antiakademische Künstler vorerst kaum eine Chance. Ohne die Weihen akademischer Zugehörigkeit war der Zugang zur Kunstöffentlichkeit so gut wie verschlossen, wie etwa noch John Constable schmerzlich erfahren mußte.

Keine Frage, Wright of Derby bemühte sich um die Akademie, stellte in London aus, versuchte Kontakte zu knüpfen, wurde jedoch in Ausstellungen und in der Kritik derartig schlecht behandelt, daß er es zum Bruch mit der Akademie kommen ließ. Er war nicht der einzige, der diese Konsequenz zog. Der Pferdemaalerei Stubbs, der vor wenigen Jahren in London eine grandiose Ausstellung gehabt hat,⁴ hatte wie Wright bis in die sechziger Jahre in der City gewissen Erfolg, erst das Normendiktat der Akademie setzte dem ein Ende. Beide Künstler stammten aus der im Zuge der industriellen Revolution aufstrebenden Provinz. Ja man kann sagen, daß die Provinz durch die industrielle Revolution überhaupt erst sichtbar wurde. Und es sind diese aus der Provinz stammenden Künstler, die sich zuerst an den Normen der Hauptstadt rieben, die, verkürzt gesagt, ihren auf die Rangordnung der Gattungen nicht reflektierenden Realismus nicht zu idealisieren, sondern geradezu wissenschaftlich zu fundieren suchten. Allerdings, das gilt es vorab zu behaupten, stießen sie damit auch ganz notwendig auf das Problem, daß ein extremer Realismusanspruch den Kunstcharakter von Kunst aufzusaugen droht. Wie heutige Hyperrealisten antworteten sie auf diesen Realismusdruck mit einer teilweise extremen formalkompositorischen Stilisierung.

Wright of Derby galt seinen Zeitgenossen, trotz seiner zahlreichen Porträts als Spezialist für "candlelight pictures", Kerzenscheinbilder also. Er folgte in diesem Genre eng der Gattungstradition der niederländischen Caravaggisten. In akademischer Tradition wurden sowohl Caravaggio als auch seine niederländischen Nachfolger auf Grund ihres Realismus, der als bloße, nicht idealisierende Naturnachahmung begriffen wurde, niedrig eingestuft. Ohnehin wurden Gattungsspezialisten, die sich nicht klassischer Historie widmeten,

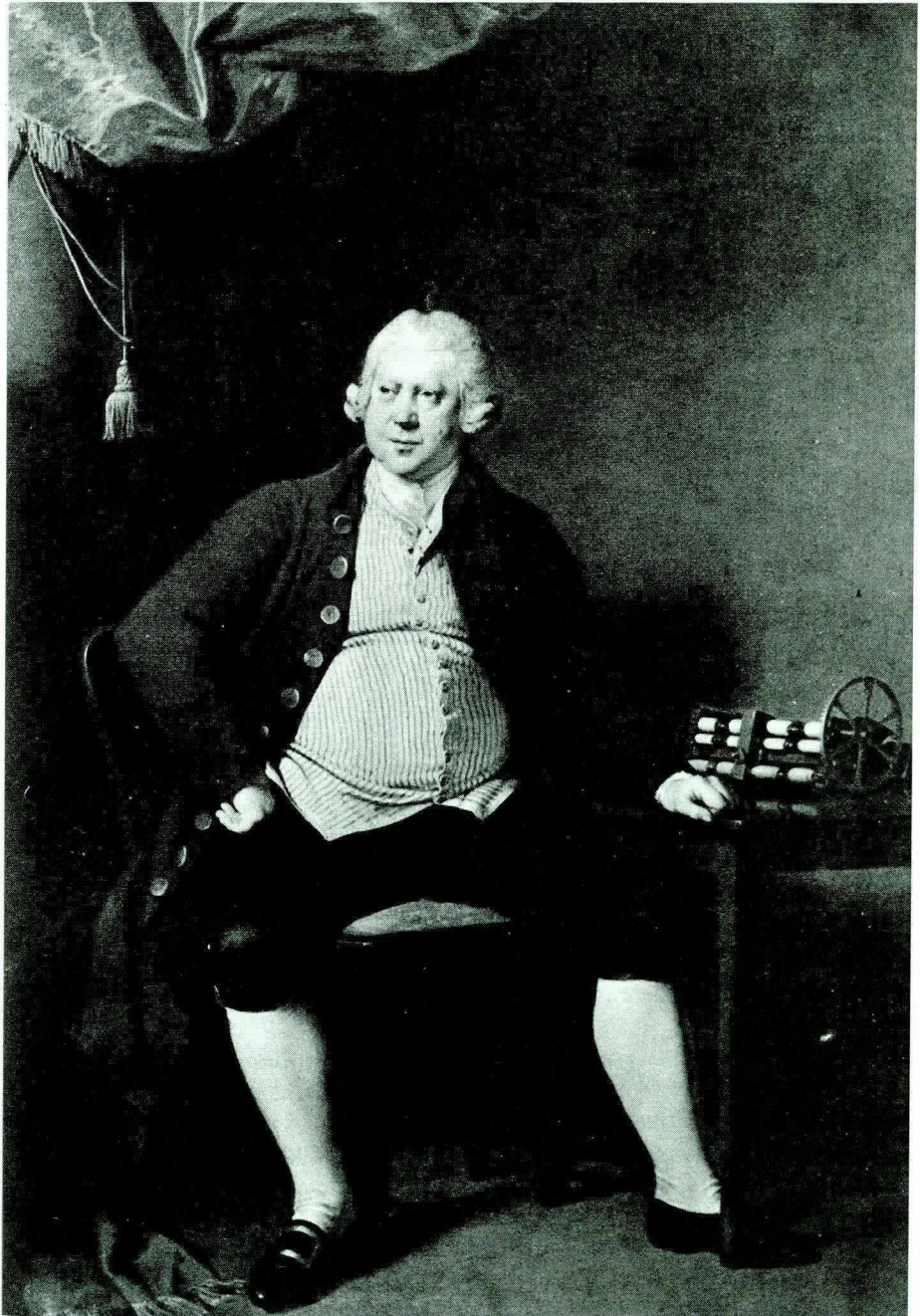


Abb. 1: Joseph Wright of Derby, Portrait of Richard Arkwright, 1789/90, Sammlung Col. Peter Arkwright.

als Künstler zweiter Klasse angesehen. Mit Hilfe klassischer Theorie also wehrte sich die Hauptstadt gegen den Ansturm der Künstler aus der Provinz und ihre Kunstnormen und sorgte dafür, daß diese Künstler häufig bis in die Gegenwart keinen Platz im Bewußtsein der Kunstöffentlichkeit eingenommen haben.

Es wird zu zeigen sein, daß die klassischen Gattungsdefinitionen bei einer Kunstauffassung, wie der Wright of Derbys, im Grunde genommen nicht mehr fassen. Das ist wiederum in genauer zeitlicher Parallele zu Frankreich zu sehen, wo die klassische Gattungshierarchie in der Theorie durch Diderot, in der Praxis durch Chardin oder Greuze ein für allemal in Frage gestellt wurde.

Bevor das "**Experiment mit der Luftpumpe**" im Detail untersucht werden soll, sei an einem Wrightschen Porträt dessen normensprengender Realismus verdeutlicht. Es ist die Aufgabe dieses Realismus, schlicht das so getreu wie möglich abzuschildern, was ist. Dennoch wird man feststellen, daß diesem Realismus immer eine verblüffende formale Abstraktion oder Stilisierung entspricht. Sie äußert sich etwa in kristalliner Klarheit der Entscheidung oder in einer Reduktion allen zusätzlichen erzählerischen Details. Selbstbewußt wollten die erfolgreichen Bürger, Unternehmer, Industriellen oder auch aufgeklärten Privatgelehrten im Bilde sich ein Bild von ihrer realen 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 Protektion, ohne ererbten Rang und Namen; sie sind "selfmade", haben für ihre Bildung selbst gesorgt, brauchen die verfeinerte City nicht unbedingt. Auch **Richard Arkwright** (*Abb. 1*) scheut sich nicht, sich so zu zeigen, wie er ist, feist und bullig, aber vital. Das ist er und was hat er erreicht! Aus armer Familie stammt er, hat als Barbier angefangen, ist nach Nottingham ins Zentrum der Baumwollverarbeitung gezogen, weil er dort mehr Chancen für sich sah. Mit geliehenem Geld hat er an der Verbesserung der Webmaschine experimentiert, Erfolg gehabt und ein Baumwollimperium aufgebaut mit großen Tag und Nacht arbeitenden Fabriken, die übrigens Wright of Derby gemalt hat, sie gehören zu den Inkunabeln des Fabrikbildes. Im Porträt neben sich auf dem schmucklosen Tisch hat er seine alles Weitere nach sich ziehende Erfindung stehen, das zentrale Kernstück seiner Spinnmaschine, die, so kann man ohne Übertreibung sagen, die englische Wirtschaftsstruktur entschieden veränderte. Wright malt die Maschine so genau wie ihren Erfinder. Die Maschine als Attribut dokumentiert erfolgreiches Unternehmertum, sie ist aber auch Zeuge für ein neues Zeitalter, in dem die alten Mythen nichts mehr gelten, in dem, um Karl Marx zu paraphrasieren,⁵ der Blitzableiter Jupiter ersetzt, die Zeitungen der Ruhmesgöttin Fama ihre Funktion rauben, der Schmiedegott Vulkan neben einem mechanischen Eisenhammer, wie ihn bezeichnenderweise Wright of Derby in mehreren Bildern dargestellt hat, schlicht deplaziert wirkt. Wir haben in diesem Bild also auch einen Beleg für

das Ende der klassisch-allegorischen Bildersprache im 18. Jahrhundert zu sehen.

Nun ist es nicht etwa so, als sei Wright auf dieses Idiom einer strotzenden Selbstgewißheit festgelegt; ganz und gar nicht. Er kann durchaus den aufstrebenden Bürger in adligem Idiom malen, den Intellektuellen "sophisticated". Sein Realismus besteht also nicht allein in extremer Wiedergabegenauigkeit, sondern eher darin, daß er soziale Zugehörigkeit, sozialen Anspruch oder individuelles Selbstverständnis in höchst differenzierter Weise zum Ausdruck



2. Joseph Wright of Derby, *Das Experiment mit der Luftpumpe*, 1768, London, National Gallery.

bringt. Im Reynoldsschen Porträt dagegen fallen künstlerische Norm und gesellschaftliches Selbstverständnis seiner Dargestellten scheinbar problemlos in einem durchgängigen, altmeisterlichen Idiom adliger Eleganz zusammen. Insofern beläßt Wright of Derby dem einzelnen Dargestellten ein relatives individuelles Recht im Bilde, während Reynolds dieses Recht zugunsten einer umfassenden Norm weitgehend aufopfert. Im folgenden wird sich zeigen, daß Wright of Derby dieses Differenzierungsvermögen in seinem

"Experiment mit der Luftpumpe" in ganz erstaunlichem Maße bei der Charakterisierung seines Personals zugute kam.

Dieses Bild (*Abb. 2*), das schon mit seiner repräsentativen Größe von 1,83m x 2,44m einer Zuordnung zu harmlosen, dekorativem Genre widerspricht, ist 1767/68 im Auftrag eines offenbar wohlhabenden Privatgelehrten entstanden, der besonders naturwissenschaftliche Interessen pflegte.⁶ Dargestellt ist ein trotz der nächtlichen dramatischen Beleuchtung bis in alle Einzelheiten nachvollziehbares und in den technischen Details absolut genau wiedergegebenes Experiment mit einer mechanischen Luftpumpe, bei dem es darauf ankommt, aus einem Glasbehälter mit Hilfe eines Kolbens Luft zu pumpen, ein Vakuum herzustellen. Um den Erfolg dieses Experimentes anschaulich demonstrieren zu können, hat der Experimentator einen Vogel in den Glasbehälter gesetzt, der sich beim Auspumpen der Luft zuerst konvulsivisch windet, schließlich wie tot am Boden des Behälters liegenbleibt. Dieser Moment ist gezeigt. Jetzt kommt es darauf an, daß der Experimentator mittels eines Ventils, auf der Darstellung hat er es in der Hand, im rechten Augenblick wieder Luft in den Behälter läßt, um den Vogel quasi wiederzubeleben. Wartet er zu lange, so stirbt das Tier. Dieser dramatische Moment löst bei den zahlreichen Zuschauern des Experimentes die unterschiedlichsten Reaktionen aus. Sie haben sich um den runden Tisch des Experimentators versammelt, lassen vorn eine Lücke, so daß auch der Betrachter zum Zuschauer des Experimentes werden kann, der Experimentator scheint ihn zudem zu fixieren, damit ist auch er in den Kreis der "Opfer" des Experimentes eingeschlossen. Rechts, ebenfalls auf den Betrachter schauend, wie um seine Reaktion zu testen, ist ein Knabe, der Gehilfe des Experimentators, zu erkennen; er läßt einen hochgezogenen Vogelkäfig herunter, dessen Tür geöffnet ist. Er weiß, daß das Experiment gut ausgeht, er wird den Vogel anschließend wieder in seinen Käfig setzen.

Wenn auch der "candlelight"-Effekt die Szene atmosphärisch zusammenbindet, auch zahlreiche Konturen unsichtbar werden läßt, so ist doch das, was beleuchtet ist, von extremer Präzision in der Wiedergabe. Wright 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,⁷ im übrigen nicht nur für dieses Bild. Diese Abbildungsgenauigkeit löst beim Betrachter ein bestimmtes Leseverhalten aus. Er wird das Bild sukzessive, von Gegenstand zu Gegenstand wandernd, lesen. Wright bannt die Gefahr, das Bild durch absolute Detailgenauigkeit auseinanderfallen zu lassen, dadurch, daß er ihm ein rigides Formkonstrukt unterlegt. Gegen alle klassische Regel hat das Bild eine deutlich betonte zentrale Vertikalachse, die das ganze Bild mitsamt seinem dargestellten dramatischen Moment 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 Experimentators liegen, die das für das Experiment allentscheidende Ventil halten, als nächstes folgt der Kopf des Vogels, an dessen Reaktionen im luftleeren Glasbehälter das Experiment anschaulich wird, darunter sitzt, wie ein Zeichen im Zentrum des ganzen Bildes die weisende Hand des Vaters der beiden irritierten Kinder und schließlich erkennt man darunter auf dem Tisch hinter dem trüben Glasbehälter die verdeckte Lichtquelle des Ganzen, eine hell leuchtende Kerze, die ein milchig-fahles Licht auf die Szene wirft. Die Hand des Experimentators und der durchstrahlte 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 Moment, dem Höhepunkt des Experimentes, adäquat. Der gewissen formalen Erstarrung des Bildes korrespondiert das kurzfristige atemlose Innehalten aller vom Experiment betroffenen Personen.

Nun läßt sich nachweisen, daß Experimente, wie das hier dargestellte, in der Tat zur Zeit der Entstehung des Bildes in den Midlands, auch in und um Derby, von wissenschaftlich versierten Experimentatoren einem ebenso neugierigen, wie bildungsbeflissenen, zumeist bürgerlichen Publikum vorgestellt wurden.⁸ Wir befinden uns in der Phase der Popularisierung von Wissenschaft, die in der Entwicklung bürgerlichen Bewußtseins eine so entscheidende Rolle gespielt hat. Die Luftpumpe selbst, wie auch die auf dem Tisch liegenden sogenannten Magdeburger Halbkugeln sind eine Erfindung des 17. Jahrhunderts, des Magdeburger Physikers Otto von Guericke, aber wie die Gesetze Newtons gehörten sie dem allgemeinen Bewußtseinsschatz erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts an und konnten somit auch erst jetzt ihre praktische Nutzbarkeit für die industrielle Entwicklung erweisen. So ist etwa das Luftpumpenprinzip für die Kohleförderung oder die Entwicklung der Dampfmaschine von großer Wichtigkeit gewesen. Wright hat mehrere wissenschaftliche Experimente, bzw. die Nutzung ihrer Ergebnisse in industriellen Zusammenhängen gezeigt, er kannte eine ganze Reihe von Wissenschaftlern und von wissenschaftlichen Gesellschaften, die sich auch in den nicht-hauptsächlichen Bezirken formierten. Nun könnte man meinen, man bräuchte nun nur noch die einzelnen Personen, die Geräte und den Raum mit dem Blick aus dem Fenster auf den in den Wolken schwimmenden Mond etwas genauer zu beschreiben, dann hätte man dem Bilde genüge getan, wenn nicht zweierlei irritierend wäre: zum einen die gänzliche Frontalität des Experimentators, der mit seinem bestickten Hausmantel eher wie ein Zauberer aussieht, und zum anderen die Tatsache, daß der alte weißhaarige, auf seinen Stock gestützte Herr rechts vorn als einziger nicht auf das Experiment, sondern offenbar in Richtung der verborgenen Kerze, der Lichtquelle schaut. Sein Blick ist nicht eigentlich zielgerichtet, er hat sich durch den Blick ins Kerzenlicht zu einem

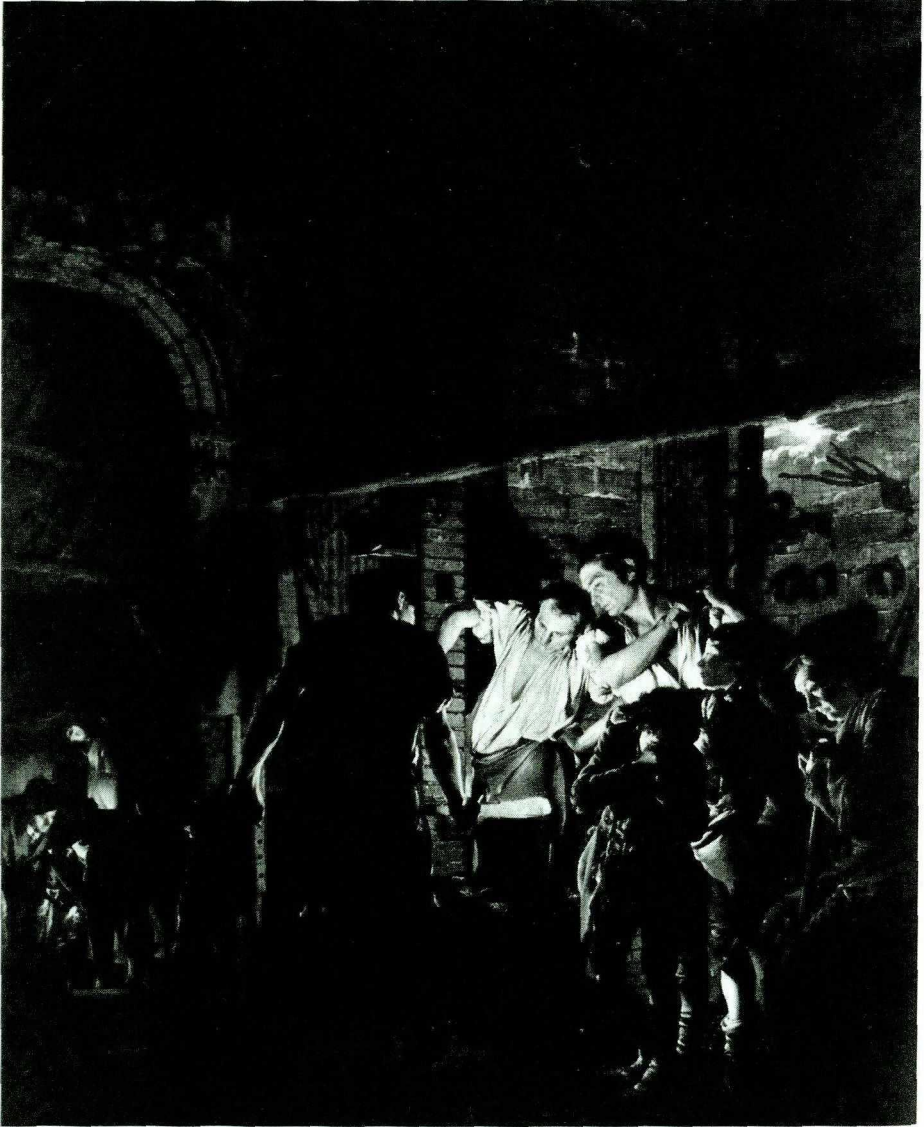


Abb. 3: Joseph Wright of Derby, *Die Schmiede*, 1771, Mr. and Mrs. Paul Mellon.

Nachsinnen, zu einem Nach-Innen-Schauen führen lassen. Daß er in der Tat nicht am Experiment interessiert ist, belegt seine abgenommene Brille, die er mit der Rechten locker hält. Doch worüber sinnt er nach?

Nun könnte man sagen, der Experimentator dramatisiert eben seine Demonstration, um die Aufmerksamkeit zu steigern. In der Tat ist überliefert, daß derartige Experimentatoren geradezu mit Jahrmarktseffekten gearbeitet haben. Und zu dem Alten könnte man schlicht bemerken, er sei eben alt. Nun ist jedoch das Seltsame, daß diese Figur des in sich gekehrten Alten auch auf anderen Bildern Wright of Derbys auftaucht. Eines davon sei genauer betrachtet, weil auf diesem Umweg auch die Rolle des Alten auf unserem Bilde erhellt werden kann.

Es zeigt in einer Fassung von 1771 die Darstellung einer **Schmiede** (Abb. 3). Wright hat dieses Motiv in verschiedenen Variationen gemalt. Die Fassung von 1771 ist die kompletteste. In einem zerfallenen Gemäuer wird bei Nacht ein glühendes Stück Eisen auf einem Amboß von mehreren Schmieden zurechtgeschlagen. Ähnlich wie beim Experiment mit der Luftpumpe haben sich Neugierige in der Schmiede versammelt, die mit der eigentlichen Arbeit nichts zu tun haben. Wieder zwei Kinder, von denen eines sich wiederum abwendet, das den Anblick des glühenden Eisens nicht ertragen kann, und wieder ist der alte auf den Stock gestützte Mann da, der wiederum nicht auf das Ereignis schaut, mit sich selbst beschäftigt ist, nach innen schaut. Das Ereignis, so dramatisch es wieder inszeniert ist, scheint als solches nichts Besonderes. Es gibt weitere Übereinstimmungen mit dem "Experiment": neben der künstlichen Lichtquelle, hier dem glühenden Stück Eisen, taucht erneut der Mond auf der rechten Bildseite auf. Über das Verhältnis dieser Lichtquellen wird nachzudenken sein. Auf der ersten Ebene scheint Wright schlicht seine Fähigkeit beweisen zu wollen, Hell und Dunkel in extremer Form aufeinanderprallen zu lassen. Irritierend neben dem sinnenden Alten ist bei diesem Bilde die Örtlichkeit, das Personal befindet sich in einem zerfallenen Gebäude, das notdürftig mit einem Strohdach versehen ist. Schaut man genau hin, so erkennt man, daß das Gemäuer ursprünglich offenbar eine Kirche war: über dem Rundportal, das zu einem zweiten Raum der Schmiede führt, in dem ein Pferd beschlagen wird, findet sich ein Relief mit einer Engelsdarstellung, die Flügel sind unverkennbar. Rechts davon sehen wir einen kannelierten Pilaster, der außer Frage stellt, daß es sich hier um ein Gebäude handelt, dem einst eine hohe architektonische Ordnung zustand.

Sieht man für einen Moment von dem zeitgenössischen Bezug der Szene ab und macht sich deren ikonographisches Vokabular klar, so wird man geradezu notwendig zu einer überraschenden Beobachtung geführt. Eine Reihe von Personen, die sich in einem nächtlichen Stall, der ursprünglich ein würdiges Gebäude war, um ein künstliches Licht versammelt; eine der Personen, ein Alter, sitzt nachsinnend ein wenig abseits und stützt sich auf einen Stock, in

einer Szene, bei der zudem künstliches und natürliches Licht einander gegenübergestellt werden: das gibt es in der gesamten Ikonographie nur bei einer einzigen Szene: bei der Anbetung des Christuskindes durch die Hirten. Sollte es sich hier um eine bewußte Übertragung eines ikonographischen Schemas auf die Schmiedeszene handeln, dann sind die Konsequenzen, wenn man die Übertragung zu Ende denkt, geradezu erschreckend. Sollte hier das glühende Stück Eisen, auf dem die Arbeiter herumschlagen, an die Stelle des auf Stroh gebetteten Christuskindes getreten sein? Man sträubt sich gegen einen derartigen Gedanken, aber man sollte ihn für einen Moment nicht von sich weisen. Man muß sich die Bildtradition der Anbetungsszene klar machen; im folgenden seien ausschließlich Beispiele der frühniederländischen Malerei angeführt. Begonnen sei mit der Geburtszene beim **Meister von Flémalle**, dem berühmten Bild aus Dijon von 1425, wobei hier, wie bei den folgenden Beispielen auf ikonographische Besonderheiten nur insoweit einzugehen ist, als sie für unser Bild des 18. Jahrhunderts eine Rolle spielen könnten. Dargestellt ist die Anbetung im Stalle durch die Hirten und zwei Heilige. Das Christuskind liegt nackt und bloß auf dem Boden, nicht etwa auf Stroh, sondern von einem Strahlenkranz umgeben. Obwohl die Sonne aufgeht, leuchtet Joseph zusätzlich mit einer Kerze. Dieses Motiv wie der ungewöhnliche weiße Mantel der Maria verweisen ikonographisch auf die Lichtmystik der heiligen Brigitta, die himmlisches Licht, das vom Christuskind ausgeht, und irdisches Licht des Joseph kontrastiert. Maria, die Reine, in weißem Lichtgewand ist als Mutter des heiligen Kindes zu dessen Sphäre gehörig, Joseph als der nicht leibliche Vater leuchtet mit seinem irdischen Licht vergeblich, er kann das Mysterium nicht durchdringen. Das zweite Beispiel beschränkt sich auf den linken Flügel von **Roger van der Weydens** Mirafloresaltar mit der Heiligen Familie. Maria betet das auf ihrem Schoß liegende Kind an, Joseph, auf seinen Stock gestützt, ist eingeschlafen und nimmt an dem hoheitsvollen Moment nicht eigentlich teil. Die Szene ist von einer Art Portal gerahmt mit figürlichen Szenen aus dem Marienleben, am Ende der Szenenreihe befinden sich je ein Apostel und ein Evangelist. Das Portal führt zu einer Art Altar- oder Chorraum, der die Szene umgibt. Hier kommt es auf die Josephsfigur und den Kirchenraum an. Noch einen Schritt weiter führt das dritte Beispiel, **Petrus Christus'** Geburtszene aus Washington. Wieder zeigt es ein Kirchenportal, hier mit typologischen Bezügen, dahinter den verfallenen Stall. Auf den Trümmern also des alten Gotteshauses, gründet, ohne den bloß äußerlichen Anspruch des alten Hauses, das neue. Das Christkind als Verweis auf christliche Humilitas liegt wieder auf dem Boden, aber erneut vom Strahlenkranz umgeben. Joseph erscheint erstaunlich prominent, auf seinen Stock gestützt, die Hirten finden sich im Hintergrund. Wert ist gelegt auf die Gegenüberstellung von altem und neuem Bund, von ehemals grandiosem Gebäude und gegenwärtigem Stall. Ein kurzer Blick auf **Roger van der Weydens** Münchner Anbetung der Abb.



Abb. 4: Geertgen tot Sint Jans, Geburt Christi, um 1485, London, National Gallery.

Könige kann lehren, daß die Gestaltung des Stalles in einem zerfallenen Kirchengebäude des alten Glaubens auch weniger demonstrativ zeichenhaft als bei Petrus Christus erscheinen kann. Beim fünften Beispiel spielt die Szene zum ersten Mal auch bei Nacht. **Geertgen tot Sint Jans** Londoner Bild zeigt das Christuskind in der Krippe von Engeln und Maria angebetet (*Abb. 4*). Das Christuskind selbst, sieht man von der Verkündigung im fernen Hintergrund ab, ist hier in der Tat selbst die einzige wirkliche Lichtquelle, es leuchtet aus sich heraus. Darauf wäre hier hinzuweisen, wie auch auf den im Schatten stehenden Joseph. Geertgens Bild ist die erste wirklich überzeugende, auch empirisch überzeugende Nachtszene der Kunst, und dennoch kommt alles auf die Gegenüberstellung von himmlischem und irdischem Licht an. Joseph trägt auch hier, kaum sichtbar, eine Kerze, die aber so gut wie kein Licht spendet, und das Feuer der Hirten auf dem Felde wird bei weitem übertrumpft von dem in der *Claritas Dei* erscheinenden Verkündigungengel. Geertgen hat mit seinem Bild eine feste Tradition gestiftet, nicht nur bei seinen unmittelbaren Nachfolgern und Nachahmern, bei denen die Krippe noch stärker wie ein bloßer Steinklotz wirkt, sondern etwa auch noch bei den Bassani. Auch bei ihnen ist Christus selbst die einzige Lichtquelle. Es bietet sich aber auch an, auf eines der im 18. Jahrhundert gepriesensten Bilder überhaupt hinzuweisen, das für das 18. Jahrhundert der Inbegriff einer Nachtszene war: **Correggios** eben auch "**Notte**" genanntes Anbetungsbild in Dresden.

Im Lichte dieser Tradition kann an der bewußten Übernahme des ikonographischen Schemas durch Wright of Derby kein Zweifel mehr bestehen, auch nicht daran, daß das glühende Stück Eisen tatsächlich an die Stelle des strahlenden Christus, quasi als Leuchtkörper, getreten ist. Ebenso klar dürfte es sein, daß es sich bei dieser Übernahme kaum um eine bloß formale Angleichung an ein zufällig passendes Schema handelt, also nicht um einen über Jahrhunderte tradierten Werkstattbrauch, der sich zumeist auch nur auf die Übernahme einzelner gelungener Formfindungen beschränkt. Der Bestätigung eines Formkanons kann das Zitat hier nur gerade nicht dienen. Was aber ist es dann? Ein Beweis für extreme Blasphemie?

Auf einer ersten Ebene, aber eben auch nur auf einer ersten Ebene, scheint Wright typologisch zu argumentieren, und so verstanden, ist das Bild in der Tat blasphemisch. So wie in der christlichen Bildtradition der Stall auf und aus den Trümmern der alten Kirche errichtet wird, so wird nun hier das Gebäude menschlichen, technischen und wissenschaftlichen Fortschritts auf den Ruinen der Neuen Kirche erbaut. Überirdisches christliches Licht braucht der Mensch nicht mehr, Materie verwandeln kann er selbst, er ist selbst erleuchtet, aufgeklärt. Das Bild also verstanden als extremes Denkmal Gott vereinender aufgeklärter Fortschrittsgläubigkeit?

Stellen wir die endgültige Beantwortung dieser Frage noch einen Moment zurück und fragen vorerst, ob Wright of Derby in England mit einem derartig

extremen Übertragungsverfahren isoliert dasteht. Das ist nun keineswegs der Fall. Es gibt eine Reihe von Anzeichen, das Wright of Derby sein Verfahren direkt von William Hogarth übernommen hat.⁹ Zwei Hogarth'sche Beispiele als Beleg mögen genügen. "**A Rake's Progress**", Szene 8: "**Der Tod des Liederlichen im Irrenhaus**" ist eine bis in die letzten Einzelheiten gehende Paraphrase der Beweinung Christi. Nicht nur hat der Rake die Pose und die Seitenwunde des toten Christus, nicht nur treten Priester und Geliebte an die Stelle von tröstendem Johannes und sich die Tränen trocknender Maria, nicht nur tritt der Wärter, der die Ketten löst, an die Stelle der sorgenden Maria Magdalena, selbst der Salbtopf Christi feiert seine Wiederkunft in Form eines Suppentopfes bei Hogarth. Ja, selbst die Zellen mit dem von religiösem Wahn Heimgesuchten und dem verrückten König verweisen mit ihrem Personal auf den guten und den bösen Schächer, die mit Christus gekreuzigt wurden. In der Bildtradition sind sie bekanntlich durch Sonne und Mond gekennzeichnet, etwa bei Dürer. Bei Hogarth ist die eine Zelle sonnenhell erleuchtet, die andere liegt im Mondesschatten. Der verrückte Schneider im Mittelgrund stammt von den Figuren der Verspottung Christi ab, die Parallelen ließen sich vermehren. Wir haben offenbar einen profanen Golgathahügel vor uns. Auch hier: an der Übernahme kann es gar keinen Zweifel geben, ein zweites Beispiel soll dies nur noch bestärken. "**Die Gefangennahme des Mörders**" in Hogarths "**3. Stufe der Grausamkeit**", betitelt "**Grausamkeit in Perfektion**", ist ganz ohne Frage dem verbindlichen ikonographischen Schema einer Gefangennahme Christi nachgebildet. Wieder bis ins letzte Detail. Selbst der in der Bibel genannte aus den Kleidern fahrende fliehende Jünger findet bei Hogarth seine Entsprechung. Aber was liegt hier nur vor? Der irre Liederliche und der Mörder anstelle von Christus, die Passion also in höchst profanen Lebensläufen?

Nun könnte man die Szenen durchaus für das christliche Verständnis retten. Der Topos von der Welt als Irrenhaus ist auch dem 18. Jahrhundert geläufig - und sind nicht die Schächer ausgezogen, um Christus zu fangen wie einen Mörder, und hat sich nicht Christus hingegeben für den Eelendsten von uns, sind wir nicht alle gleichermaßen schuldig und auf die Gnade des Herrn angewiesen? Ist nicht das Irrenhaus mit dem Wahn der Welt ein Ort, ja geradezu der Inbegriff eines Ortes, der auf das Heil angewiesen ist? Und könnte Hogarth in der verkehrten Welt des Irrenhauses nicht gerade auch mit den beiden lüsternen Besucherinnen, die für Sixpence zur Irrenhausbesichtigung gekommen sind, 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 eigentlich Heiligen, den Normalen als den eigentlich Entarteten. Es ist durchaus möglich, daß Hogarth dies gemeint hat. Doch, um diese Dimension anzudeuten, hätte im Grunde genommen ein einzelner

Hinweis genügt; hier dagegen wird geradezu christliche Bildersprache durchdekliniert.

Zudem sehen wir Hogarth dieses Verfahren in zahlreichen anderen Graphiken ebenfalls verwenden, bei denen eine christologische Ausdeutung schwerfallen würde. So gut wie alle wichtige Graphik scheint beim ihm, mehr oder weniger deutlich erkennbar, und bis heute in seinem Umfang auch noch nicht annähernd 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. Traditierte christliche Kunst, so können wir bei ihm lesen, sei in der Gegenwart schlicht "*out of date*", es bestehe kein Bedarf danach.¹⁰ Hogarth schrieb dies nicht aus Unglauben, sondern offenbar aus der Einsicht heraus, daß mit Hilfe christlicher Argumentation in der Gegenwart zur Besserung der Menschheit nichts mehr zu erreichen sei. Das Bild vom Jüngsten Gericht hat in der Gegenwart offenbar seinen Schrecken verloren; das mag man bedauern oder nicht, scheint er uns sagen zu wollen, die Realität ist halt so. Der Galgen auf Tyborn allerdings, das Fleet Gefängnis, das Irrenhaus Bridewell - sie alle schrecken in der Gegenwart. Also müssen sie dargestellt werden. Aber welche Form bietet sich dafür an? Eine bloße Reportage der realen Gegebenheiten hätte keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, würde nicht per se Kunst ergeben können. Die Künstler haben seit je ihre Kunst in den Dienst christlicher Inhalte gestellt. Wäre es nicht möglich, diese Kunst ihrer Inhalte zu entkleiden, um an ihren Kern, an das zu kommen, was ihre Kunst ausmacht? Wie ist das zu denken?

Die christliche Bildersprache hat im Laufe der Jahrhunderte Formen, Zeichen entwickelt, die menschliche Grundsachverhalte adäquat bezeichnen. Der Erfahrungsschatz der Menschheit, der Leidschatz würde Warburg sagen,¹¹ ist in ihnen aufgehoben. Ihre Grammatik freizulegen, sowohl von der christlichen, wie von ihrer klassisch-formalen Bedingtheit zu lösen, das heißt, sie von ihrer Norm in Bezug auf Inhalt und Form zu befreien, das ist die Aufgabe des Künstlers im 18. Jahrhundert. Ihr scheint Hogarth sich mit seinem Verfahren zu stellen. Die klassische Kunst und ihre Formen sind für ihn also nicht mehr vorbildhaft, weil sie klassischen Idealen entsprechen und weil sie einen bestimmten Inhalt transportieren, sondern allein deswegen, weil sie so etwas wie Urformen, die Ursprache der Kunst, die unter dem Flor ihrer Normativität aufscheint, für die Zukunft der Menschheit aufbewahren. Damit verliert Hogarths Verfahren nicht seine antichristliche Dimension, aber die für ihn wichtigere ästhetische Dimension wird offenbar.

Ein kurzer Blick noch auf die Inflation dieser neuen Währung. Insbesondere in England, bekanntlich aber auch in Frankreich, wird es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgerade Mode, jede klassische oder historische Todesszene im Typus der Beweinung Christi wiederzugeben. Das berühmte-

ste Beispiel in England ist Benjamin Wests "**Death of General Wolfe**" von 1771; er nutzt den klassischen van Dyckschen Typus der Beweinung; auch bei West finden wir eine bis ins Detail gehende Adaption des christlichen Schemas.¹² In der Folgezeit erfährt, bis hin zu Davids Marat, jeder Tod fürs Vaterland eine formal-ikonographische Nobilitierung zum Tod für die Menschheit, wie ihn Christus auf sich genommen hat.

Doch zurück zu Wright of Derbys "**Experiment mit der Luftpumpe**". Vor die Folie der aufgezeigten Übertragungstradition und vor der Folie von Wrights Schmiedebildern gilt es zu fragen, inwieweit auch beim "Experiment" mit einer bewußten Verwendung und vor allen Dingen auch inhaltlichen Nutzung des angesprochenen Verfahrens zu rechnen ist.

Machen wir uns noch einmal klar, was beim Experiment eigentlich passiert: Luft wird aus einem Glasbehälter gepumpt, ein Vakuum entsteht. Nichts ist in dem Behälter. Wir haben zu begreifen, welche Ungeheuerlichkeit das im 18. Jahrhundert philosophisch gesehen war. Der Mensch ist in der Lage, Nichts zu erzeugen, er vermag vor der Schöpfung zurückzugehen. Bei der Schöpfung hat Gott der Welt Pneuma eingehaucht, mittels des göttlichen Hauchs die tote Materie verlebendigt.

Man kann sich diese radikal neue Erkenntnis auch aus der Ikonographie des Nichts verdeutlichen.¹³ Zuvor gibt es das Nichts in odysseeischer Tradition nur in personalisierter Form, als Nemo, als Niemand. Durch die Personalisierung ist die beängstigende Dimension des Nichts gebannt, es wird zum Bestandteil der Schöpfung. Jetzt aber wird das Nichts als Nichts bildkünstlerisch und literarisch dargestellt, benannt und philosophisch gedacht. Goyas Desastres Nr. 69 trägt den Titel "**Nada**", Nichts, die verwesende Leiche auf der Radierung trägt einen Zettel mit diesem Wort in der Hand. Was bleibt, ist Nichts. Der Schluß der Nachtwachen des Bonaventura lautet: *"... bei der Berührung zerfällt alles in Asche und nur auf dem Boden liegt noch eine Handvoll Staub und ein paar genährte Würmer schleichen sich heimlich hinweg, wie moralische Leichenredner, die sich beim Trauermahle übernommen haben. Ich streue diese Handvoll Staub in die Lüfte und es bleibt: Nichts. Drüben auf dem Grabe steht noch der Geisterseher und umarmt Nichts! Und der Widerhall im Gebeinhaus ruft zum letzten Male: Nichts!"*¹⁴ Der Mensch, der das Nichts im Leben erzeugen kann, scheint den Glauben von einem Leben nach dem Tode ein für allemal verloren zu haben.

Bei Wright of Derby wird die Erzeugung des Nichts empirisch-technisch demonstriert. Und der Mensch, hier der Experimentator, verfügt durch eine winzige Ventildrehung über Nicht-Sein und Sein. Im Glasbehälter sitzt ein weißer Vogel, ornithologisch gesehen ein Haubenkakadu. Aber es läßt sich einfach der Gedanke nicht abweisen, daß in ihm ein Hinweis auf die Taube des Heiligen Geistes zu sehen ist. Womit hier, es fällt fast schwer, es auszusprechen, der Heilige Geist ausgepumpt würde. Es pumpt der Experimentator,

der sich damit Gottesfunktion anmaßt. Dies anzunehmen, ist nicht so abwegig, wie es scheint: denn auf welche Weise wiederbelebt der Experimentator den Vogel? Durch eine winzige Drehung mit den Fingerspitzen. Die Beseelung der toten Materie, aus der Gott Adam geformt hat, erfolgt in der bloß angedeuteten Berührung Adams durch die Fingerspitzen Gottes, auf einem der berühmtesten Bilder der Christenheit, auf Michelangelos Fresko an der Decke der Sixtinischen Kapelle, ist es bekanntlich so dargestellt. Ohne Frage, ikonographisch ist der Experimentator hier im tradierten frontalen Gottestypus dargestellt. Er ist Herr über Leben und Tod, ersetzt Gott. Sein Mitarbeiter, der vielleicht sein Sohn ist, schaut uns, wie sein Vater oder Herr, direkt an. Damit wäre die Trinität vollständig: Vater, Sohn und Heiliger Geist. Man möchte sich gegen eine derartige interpretatorische Zumutung sträuben. Aber wie wird die Trinität in der ikonographischen Tradition dargestellt? Es sei allein auf ein einziges beliebiges Beispiel verwiesen: **Oostsanens** Dreifaltigkeitssaltar (*Abb. 5*). Man sieht nicht nur Vater, Sohn und Heiligen Geist, sondern auch die Glaskugel, die gläserne Weltkugel und, salopp gesagt, ein großes Publikum, das diese göttliche Epiphanie erfährt. Ein kleiner Einwand gegen die Annahme einer bewußten Übertragung des Dreifaltigkeitsschemas auf das "**Experiment mit der Luftpumpe**" wäre noch denkbar. Bei den Dreifaltigkeitsdarstellungen befindet sich die Taube natürlich grundsätzlich außerhalb der Weltkugel, wenn auch zusammen mit der Kugel auf der Mittelachse des Bildes, wie auch bei Wright of Derby. Aber es gibt seltsamerweise durchaus auch eine christliche Tradition, bei der die Taube sich in der Kugel befindet. Bei den sogenannten Heilig-Geist-Kugeln¹⁵ ist die Taube, wie das Schiff beim Flaschenschiff, in die geblasene Glaskugel eingelassen. Derartige Heilig-Geist-Kugeln dienen als volkstümlicher Wohnzimmerschmuck, sie werden entweder im Herrgottswinkel oder als Haussegnen über dem Eßtisch angebracht. Der Typus existiert seit 1740, wenn er allerdings auch auf den süddeutschen und österreichischen Raum beschränkt zu sein scheint. Ob dieser Beleg direkt oder indirekt zur Erhellung des Wrightschen Bildes etwas taugt, sei dahingestellt. Immerhin ist die Parallele verblüffend. Aber das Wichtigste steht noch aus. Denn das Bild erschöpft sich nicht in der Blasphemie, ganz im Gegenteil. Es gilt noch die Rolle des Alten, der von dem Experiment nichts sehen will, zu klären. Worüber sinnt dieser verkappte Joseph denn nun wirklich nach? In ihm allein einen altmodischen Frommen zu sehen, der die Demonstration menschlicher Allmacht nicht wahrhaben will, wäre zu einfach. Will man ihm eine positive Rolle im Bilde zuweisen wollen, ihn bei allem demonstrierten Fortschritt über die Vergänglichkeit alles Irdischen nachsinnen lassen, ihn bei seinem Blick ins Kerzenlicht begreifen lassen, daß alles irdische Licht gegenüber dem göttlichen Licht, gegenüber der ewigen Natur mit dem ewigen Mond, nur platte vorübergehende Erleuchtung bringt, dann muß man sich Gedanken machen über das generelle Ver-



Abb. 5: J.C. von Oostsanen, Dreifaltigkeitsaltar, 1523, Kassel, Gemäldegalerie.

hältnis von wissenschaftlich-technischem Fortschritt und Religion im englischen 18. Jahrhundert.

Die Ansichten eines gebildeten Engländer des 18. Jahrhunderts sind sehr 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 Vernunftsprinzipien. Der Mensch, der nach diesen Prinzipien erzogen wird und ihnen folgt, wird notwendig ein erfolgreiches und nützliches Mitglied der Gesellschaft, jeder an seinem Platz. Ein solches Konzept tendiert notwendig zum Deismus. Das heißt, über seinen Weg auf Erden bestimmt der Mensch selbst, er nutzt seine fortschreitenden Erkenntnisse, ist in einem ständigen Prozeß der Selbstverbesserung begriffen. Das Göttliche wird als das ferne, ungreifbare und unbennbare Bewegungsprinzip des Ganzen begriffen. Da der Deismus an die Perfektibilität des Menschen glaubt, entwickelt er auch Konzepte vom stufenweisen Fortschritt des menschlichen Lebens zu größtmöglicher Weisheit. Das vielleicht berühmteste dieser Konzepte hat der englische Arzt und Philosoph David Hartley mit seinem Traktat "**Observations on Man**" 1749 veröffentlicht.¹⁶ Es lohnt sich in Hinblick auf das Luftpumpenbild von Wright of Derby, dieses Konzept in groben Zügen zu referieren, zumal es von Wissenschaftlern in Wrights unmittelbarer Umgebung, im Kreis der sogenannten Lunar Society um Erasmus Darwin direkt aufgegriffen wurde.¹⁷ Hartley, wie Newton vor ihm, sieht Wissenschaft, Moral und Religion nach den gleichen natürlichen, logischen Prinzipien verfahren. Modern ausgedrückt ist für Hartley der Mensch ein Triebwesen, das schrittweise lernt, seine Sinne immer mehr von bloßer Materialität zu reiner Spiritualität zu vervollkommen. Das Maß einer solchen Vervollkommnung ist von den einzelnen Altersstufen des Menschen abhängig.

Auf der ersten, kleinkindlichen Stufe wird der Mensch von bloßen Sinnesreflexen regiert; auf der zweiten Stufe, der Stufe der heranwachsenden Jugend, setzt als erste Kategorie der intellektuellen Freuden die Imagination ein, die Einbildungskraft, noch aber laufen wir Gefahr, von ihr überwältigt und auf den falschen Weg geführt zu werden. Auf der nächsten, der dritten Stufe entwickeln wir Ambitionen, erfahren auf unsere Ambitionen hin soziale Reaktionen von anderen, positiv oder negativ. Die nächste Stufe, Stufe vier steigert dies noch, nach Hartley entwickeln wir hier ausgesprochenes Selbstinteresse. Der Mensch der nächsten, der fünften Stufe, ist nicht mehr allein an sich, an seinem Fortkommen interessiert, er entwickelt Sympathie, Mitleid oder Hilfsbereitschaft für andere. Er nähert sich bereits seinem bleibenden Endzustand. Als nächstes nämlich, auf der sechsten Stufe, entdeckt er Gott für sich. Zum Schluß, auf der letzten, der siebten Stufe geht dieses Wissen von Gott über in eine altersweise absolute Moral, jenseits von Selbstinteresse; der

Mensch erreicht ein philosophisches Übersichstehen und legt sein Leben ruhig in Gottes Hand.

Nun ist Hartleys Traktat sicher keine Gebrauchsanweisung zur Lektüre von Wrights Bild. Aber es liefert uns doch eine Art Verständigungsschlüssel. Das kleine Kind ist bloß neugierig, das größere wird von seiner Einbildungskraft überwältigt und wendet sich voller Entsetzen ab, der junge Mann links unten wird entschieden gelockt von dem, was er sieht, der über ihm, vielleicht jungvermählt, schaut ausgesprochen interessiert auf das Experiment, er will wissen, wofür man das gebrauchen kann. Der Vater der Kinder entwickelt Mitleid, er tröstet seine Töchter. Die beiden letzten sitzen am Tisch; der linke ist nicht gut einzuschätzen: schaut er aus dem Fenster, auf den Mond, bekommt er eine Ahnung, daß es jenseits des Fortschritts noch eine Instanz gibt? Der Alte schließlich ist der Altersweise, jenseits von irdischem Interesse ruht er in sich selbst. Zwar hat auch er, wie sein Ahne Joseph, nicht unmittelbaren Anteil am Göttlichen, aber er ruht in der Gewißheit von Gottes Existenz.

Der Experimentator wäre demnach eine Art Verkörperung des Antriebs- oder Bewegungsprinzips für all das, was sich auf Erden, aber eben auch nur dort, tut. Er gibt sich als Gottes Stellvertreter auf Erden aus, beeindruckt sein Publikum außerordentlich. Nur die beiden Älteren, am Tisch Sitzenden scheinen ihn zu durchschauen.

Was wäre demnach die Mitteilung des Bildes? Man kann das geradezu in einem platonischen Dreischritt ausdrücken:

1. Schritt - These: Das Bild dokumentiert höchst präzise den wissenschaftlich-technischen Fortschritt;

2. Schritt - Antithese: Die Überzeugung von der gänzlichen Beherrschbarkeit aller Naturkräfte führt nicht nur zur Abschaffung Gottes, sondern zu seiner Ersetzung durch den Menschen. An die Stelle der Trinität treten der Experimentator, sein Sohn und der Vogel, der Hl. Geist wird als für den Menschen verfügbare Materie erkannt, durch die Erzeugung des Nichts kann er selbst zum Schöpfer werden, der aller Kreatur das Leben einhaucht, ja sie selbst erst schafft. Die Welt wird säkularisiert. Diese säkularisierte Welt, so können wir für die Kunst generell sagen, läßt nur noch abgeleitete Reste der christlichen, als vergangen erfahrenen Bildersprache übrig.

3. Schritt - Synthese: Der wahre Fortschritt des Menschen führt ihn schließlich zur philosophischen Weisheit und letztlich zur Einsicht, daß Gott eben doch über allem steht.

Bezeichnenderweise - und das zeigt die unübersehbare Tendenz des Deismus zum Materialismus - wird die Synthese im Bilde nicht unmittelbar anschaulich, wir haben diese Dimension des Bildes mühsam erschließen müssen, haben herauszubekommen versucht, was sich im Inneren des Alten abspielt oder abspielen könnte. Dort im Inneren des Einzelnen war das Göttliche zu erahnen, dorthin konnte es sich zurückgezogen haben. Zeichenhafte, darstell-

bare Heilsgewißheit, und damit verfaßte Kirche haben in einer derartigen Kunst keinen Ort mehr. So hatte auch das Nachsinnen des Alten keine eigentliche Bildform gefunden, ist nicht eigentlich in eine direkt ablesbare Bildersprache umgesetzt worden. Auch extremer bürgerlicher Realismus ist also offenbar nicht in der Lage, seelische Vorgänge, das Verhältnis von Innen und Außen direkt anschaulich werden zu lassen. Von David Hartley hat man sehr zu Recht gesagt, er habe eine "heilige Allianz" zwischen Wissenschaft und Religion proklamiert.¹⁸ Aber das deistische Problem durchzieht das ganze Jahrhundert; seit Newton läßt es sich nicht mehr verdrängen. Schon Alexander Pope hat es am Anfang des Jahrhunderts in ein gänzlich unübertreffliches, das ganze Paradox in wenige Worte fassendes Epigramm gebracht: *"Nature and Nature's Laws lay hid in night; (Die Natur und die Naturgesetze lagen verborgen im Dunkel der Nacht) / God said, let Newton be! and all was light" (Gott sagte, laß Newton sein, und alles wurde Licht)*.¹⁹ Einerseits haben wir also ein blasphemisches Spiel mit dem Text der Schöpfungsgeschichte zu konstatieren: nicht Gott sagt, es werde Licht, und es ward Licht, sondern Newton ist dazwischen nötig, quasi als unerläßliches Aggregat, wie der Experimentator auf unserem Bild. Aber Gottes Existenz wird nicht etwa geleugnet, sondern ausdrücklich bestätigt. Allerdings entschwindet er ungreifbar fern im All; im Grunde genommen wird er, wie man sagen könnte, verzeitlicht. Vor ewigen Zeiten hat er zwar alles gemacht, ist dann aber auf Nimmerwiedersehen verschwunden, von seiner Wirkung auf Erden ist nichts mehr zu spüren, erst unmittelbar vor dem Tod erfährt der Mensch Gottes Allmacht wieder. Diese Position ähnelt bereits sehr der Jean Paulschen, wie sie in einer berühmten Kapitelüberschrift im **"Siebenkäs"** ganz am Ende des Jahrhunderts ausgesprochen wird, sie lautet: *"Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, daß kein Gott sei"*.²⁰

Alles Irdische hat der Mensch nun selbst in seine Verantwortung genommen. Newton hat das exemplarisch getan. Das fortgeschrittene 18. Jahrhundert dankt es ihm auf seine Weise. 1755 errichtete der Bildhauer Roubiliac eine lebensgroße Statue Newtons in der Vorhalle der gotischen Kapelle von Newtons Cambridger College, also auf kirchlichem Grund und Boden: Newton ist in die Kirche eingezogen. Der Name des berühmten theologischen College, Wright of Derby hätte das gewußt, lautet Trinity College.

Anmerkungen:

1. Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, ed. New York 1970, S. 60.
2. Benedict Nicolson, *Joseph Wright of Derby, Painter of Light*. (Studies in British Art, The Paul Mellon Foundation of British Art), 2 Bd. London-New York 1968.
3. Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark, New York-London 1966.
4. Kat. Ausst. George Stubbs, 1724-1806, The Tate Gallery, London 1984/85.
5. Karl Marx, Einleitung zu den "Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie" (1857), in: ders., *Ökonomische Manuskripte 1857/58, Text, Teil 1* (Karl Marx-Friedrich Engels Gesamtausgabe (MEGA), Zweite Abteilung, Band 1), Berlin 1976, S. 44f.
6. Neben Nicolsons grundlegenden Bemerkungen, op. cit. (Anm. 2) ausführlich zu Wrights Bild: Werner Busch, *Joseph Wright of Derby, Das Experiment mit der Luftpumpe*, Frankfurt a. M. 1986. Das Folgende z.T. nach dieser Arbeit.
7. S. Nicolson, op. cit. (Anm. 2), S. 113f.
8. Nachweise ebenda, S. 112ff.
9. Dazu ausführlich: Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim-New York 1977.
10. William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, ed. J. Burke, Oxford 1955, S. 195, 203; s. auch Michael Kitson, *Hogarth's "Apology for Painters"*, in: *The Walpole Society XLI*, London 1968, S. 254-57.
11. S. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, S. 250, Anm. 1, dt. Ausgabe, Frankfurt a. M. 1981, S. 339, Anm. 10.
12. Die Literatur zu dem Bild ist Legende, kurze Zusammenfassung bei: Werner Busch, *Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts*, in: ders./ Peter Schmooock (Hrsg.), *Kunst, Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim-Berlin 1987, S. 651f.
13. Gerta Calman, *The picture of nobody. An iconographical study*, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, 1960, S. 60-104; Peter Klaus Schuster, *Niemand folgt Christus nach*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1981, S. 28-43.
14. *Die Nachtwachen des Bonaventura*, ed. Leipzig 1909, S. 296.
15. Kat. Ausst. *Heiliggeistkugeln aus dem Bayerischen Wald*, Gäubodenmuseum Straubing 1983.
16. David Hartley, *Observations on Man*, London 1749, Bd. 1, S. 416-499.
17. Robert E. Schofield, *The Lunar Society of Birmingham. A Social History of Provincial Science and Industry in Eighteenth-Century England*, Oxford 1963.
18. Basil Willey, *The Eighteenth-Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period*, Harmondsworth (4) 1967, S. 133.
19. Zitiert ebenda, S. 9, 13.
20. Jean Paul, *Siebenkäs (1796/97)*, Zweites Bändchen, Erstes Blumenstück.