

JOHANN JAKOB SCHEUCHZER  
(1672–1733)

**KUPFER-BIBEL IN WELCHER DIE  
PHYSICA SACRA ODER GEHEILIGTE  
NATURWISSENSCHAFT DERER  
IN HEIL. SCHRIFT VORKOMMEN-  
DEN NATÜRLICHEN SACHEN  
DEUTLICH ERKLÄRT**

Augsburg/Ulm: Johann Andreas Pfeffel, 4 Teile,  
1731–1735, Teil 1, Tafel XXIII

Kupferstich von Jakob Andreas Fridrich nach  
Johann Melchior Füssli und Johann Daniel  
Preißler; 31,1 × 19,8 cm (Platte), 40,0 × 27,0 cm  
(Blatt)

FDH-FGM, Bibl. II R 1

Literatur: Müsch 2000; dies. 2001, S. 87–102;  
Felfe 2003; Hofmann 2013, S. 277–282.

Johann Jakob Scheuchzers ‚Kupfer-Bibel‘ kann insofern zur Vorgeschichte der Bildgattung Arabeske gezählt werden, als eine strukturelle Verwandtschaft eines Großteils der mehr als 750 Kupfertafeln des bei Pfeffel in Augsburg erschienenen Monumentalwerks vor allem mit Runges ‚Zeiten‘-Arabesken zu konstatieren ist, und zwar in formaler wie inhaltlicher Hinsicht. Scheuchzers ‚Kupfer-Bibel‘ dient dem physikotheologischen Gottesbeweis. Die Physikotheologie geht davon aus, dass die Schöpfung, wie sie in der Bibel berichtet wird, nicht im Widerspruch zur Naturerkenntnis des Menschen steht, sondern im Gegenteil perfekt mit ihr harmoniert, ja, verborgene Naturwahrheiten aufbewahrt. Sie stützt sich dabei auf das von den Cambridger Platonisten geprägte Design-Argument, das propagiert, dass alles, was durch Gottes weisen Ratschluss geschaffen wurde, sinnvoll und damit gut ist. Dieser Abgleich war nötig geworden, weil die fortschreitende Naturerkenntnis biblische Setzungen etwa zum Schöpfungsvorgang, zur Entstehung der Erde oder zur Sintflut infrage zu stellen schien. Begriff man die Sprache der Bibel in solchen Fällen als metaphorisch, so waren die Widersprüche aus der Welt zu schaffen. Tendenziell entwarf die Physikotheologie ein optimistisches, Fortschritt bejahendes Weltbild. Allerdings blieb es einerseits bei dem Faktum des unerklärlichen Uranfangs und andererseits



bei der unausweichlichen Einsicht in die Vergänglichkeit irdischer Existenz. Insofern ist Tafel 23, die sich auf 1. Mose, Vers 26 und 27, auf die Schöpfung des Menschen bezieht, ein gutes Beispiel für den Nachweis der religiösen Fundierung von Text und Bild der ‚Kupfer-Bibel‘, für den Versuch, biblischen Schöpfungsbericht und naturwissenschaftlichen Erkenntnisstand zum menschlichen Werden von der Zeugung bis zur Geburt in ein sinnvolles Verhältnis zu setzen. Schließlich dafür, dass das Werden immer auch unter dem Sig-

num des Todes steht, aber auch dafür – ob Scheuchzer dies wollte oder nicht –, dass naturwissenschaftlicher Randkommentar und biblisches Binnenbild durch den gezeichneten Rahmen durchaus voneinander getrennt und unterschiedlichen Wirklichkeitssphären zugehörig sind und ihr Verhältnis eine Bedeutungsverkehrung erlebt: Der Rahmen wird wichtiger als das Binnenbild, die Rahmenerkenntnis dominiert die biblische Wahrheit, ihr gilt das eigentliche Interesse. Darin spiegelt sich ein typisch aufklärerisches Problem, ein

Kompromiss, der die Säkularisierungstendenz erträglich machen soll.

An der Entstehung der Illustrationen waren nicht nur verschiedene Künstler beteiligt, es nahm auch der Verleger Einfluss, der die Illustrationsmenge des über 2000-seitigen Werkes aus Kostengründen zu steuern suchte, vor allem aber musste Scheuchzer das Illustrationsmaterial liefern. Er stand europaweit mit Wissenschaftlern und Verlegern im Austausch, sammelte naturwissenschaftliche Traktatliteratur und Illustrationen und gab vor, was die Illustratoren wiedergeben sollten. Für das Binnenbild und die naturwissenschaftlichen Gegenstände des Rahmens war Johann Melchior Füssli zuständig, für die dekorativen Rahmen Teile der Augsburger Akademiedirektor Johann Daniel Preißler; die in zwei Schritten gefertigten Vorlagezeichnungen setzten Stecher in Pfeffels Verlag um. Preißlers dekorative Rahmenformen, die das jeweilige Blatt mit einem imaginierten Steinrahmen versahen, einem Typus, der aus der Tradition der Titelblattentwürfe stammte, gab einem jeden Blatt ein geradezu monumentales Aussehen. Man konnte dies lesen – und sollte es wohl auch – als monumentalen Gottesbeweis, als verewigte Schöpfungsgeschichte. Doch die Neugierde weckenden wissenschaftlichen Details des Rahmenwerks ließen das Binnenbild zu einer metaphorischen Illusion schrumpfen. Tafel

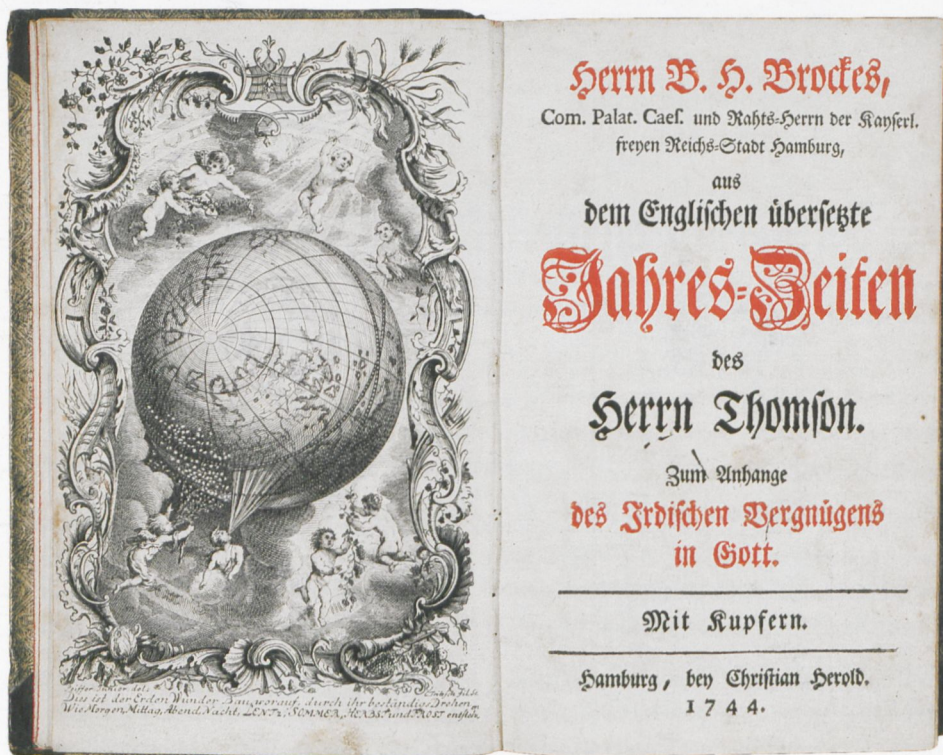
XXIII hat die Rahmenfiguren, die sich bei Frederic Ruyschs 1701–1716 in 10 Bänden in Amsterdam erschienenem ‚Thesaurus Anatomicus cum Figuris Aeneis‘ bedienen, durchnummeriert. Dabei verfolgen die Ziffern eins bis sieben das Einnisten der befruchteten Eizelle im Uterus bis zur Herausbildung des Fötus in drei Entwicklungsstufen. Die seitlichen Nummern acht bis elf zeigen das kindliche Skelett in drei Stufen auf der linken Seite, während rechts ein erwachsenes Skelett mit von Adern durchbluteter, abgezogener Haut in der Hand sich offenbar Tränen wegwischt, gedacht als Verweis auf irdische Vergänglichkeit. Zugleich aber folgen die Skelette anatomischer Literatur und sind vor allem auch lesbar als Beleg für Gottes hochkomplexe Ordnungsstruktur.

Das Innenbild zeigt Adam im Paradies, umgeben von den zuvor von Gott geschaffenen Tieren, er wird vom Sonnenstrahl, den wir als Gottes Strahl begreifen sollen, getroffen und auf diese Weise belebt. Die Schaffung Evas aus Adams Rippe wird ausgelassen, sie erschien wohl der naturwissenschaftlichen Erkenntnis nicht vermittelbar. So kommt auch der Physikotheologe Scheuchzer an der deistischen Einsicht nicht vorbei, dass die Annahme Gottes als uranfängliches Bewegungs- und Belebungsprinzip unverzichtbar ist, dann jedoch zu erforschende Naturprozesse einset-

zen, die Gottes direktes Einwirken nicht mehr brauchen. Doch vor der daraus ableitbaren menschlichen Hybris warnen die Skelette, die Vergänglichkeit ist nicht aufzuheben.

Das Gebilde einer scheuchzerschen Illustration ist ein Hybrid. Zwischen Rahmen und Innenbild existiert nur eine behauptete Konvergenz: Das ist bei den rungeschen Arabesken nicht anders, die Innenbilder folgen einem naturzyklischen Weltbild, der Rahmen einer teleologischen, religiösen Vorstellung, die Spannung soll arabesk aufgehoben werden, in künstlerischer Fiktion. Scheuchzer frönt letztlich noch einem Fortschrittsoptimismus, behauptet ein ganzheitliches Weltbild. Runge hat es verloren und kann nur melancholisch die Hoffnung auf einen zukünftigen durch die Kunst erneuerten utopischen universalen Zusammenhang äußern. W. B.

42



42

**BERTHOLD HEINRICH BROCKES  
(1680–1747)**

**AUS DEM ENGLISCHEN ÜBERSETZTE  
JAHRES-ZEITEN DES HERRN  
THOMSON [JAMES THOMSON, THE  
SEASONS]. ZUM ANHANGE DES  
IRDISCHEN VERGNÜGENS IN GOTT**

Hamburg: Christian Herold 1744

FDH-FGM, Bibl. IX B 202/F 3

Literatur: Cohen 1964; Harris 1968 (zu Thomsons Naturbegriff: S. 239–247); Brockes 1972 (Faksimile-Reprint der Ausgabe 1745); Busch 1996, S. 17–32; Goodman 2004.

James Thomsons (1700–1748) ‚The Seasons‘ ist ein Jahrhundertgedicht. 1726 erschien der ‚Winter‘, 1727 der ‚Sommer‘, 1728 der ‚Frühling‘ und 1730 im Rahmen der ersten Gesamtausgabe der ‚Winter‘. Der besondere Reiz und die besondere Bedeutung des Gedichtes bestehen darin, dass aufgeklärtes Wissen, vor allem das der Naturwissenschaft, in einen poetischen Zusammenhang integriert wurde. Verbindendes Element ist der Drang nach Naturerkenntnis – und Erkenntnis wird gefördert durch empirisch genaue Beschreibung. Selbst wenn der Ton gelegentlich wie aus einem botanischen oder geologischen Lehrbuch klingt, die Hingabe auch an das

kleinste Phänomen ist offensichtlich. Heros des Gedichtes ist Newton, dessen Prismenexperiment im Detail, aber eben auch in poetischer Sprache beschrieben wird. Das wiederum stärkt Thomsons Farbbeschreibungen. Selbst wenn Thomson in letzter Instanz Gott beruft und um die Grenzen menschlicher Existenz weiß, so ist er doch von Fortschritts-optimismus geprägt. Thomson ist Deist, d. h. er sieht Gott als uranfängliches Bewegungsprinzip, dann aber hat Gott nach deistischer Überzeugung den Menschen die Welt in Eigenverantwortung überlassen, was ihn allerdings zu Hybris führen kann. Um nicht auf die falsche Bahn zu kommen, wozu die Großstadt verleiten kann, ist in popescher, vor allem aber in horazscher Tradition der Rückzug in die Natur in voller Konzentration auf ihre Erscheinungen vonnöten.

Diese Grundanschauung musste bei Brockes auf gänzliche Zustimmung stoßen. In seinem ‚Irdischen Vergnügen in Gott‘, das zwischen 1721 und 1748 in neun Bänden erschien, sucht er gleichfalls in poetischer Form nach einem Ausgleich von Wissenschaft und Religion. Brockes war Physikotheologe. Auch für ihn ist die Beobachtung selbst des Kleinsten und Unbedeutendsten in der Natur unverzichtbar, auch er findet eine Sprache zur Benennung differenziertester Phänomene, wobei er allerdings – im Gegensatz zu Thomson – bei einem jeden Phänomen dessen Wert direkt aus Gottes Schöpfung herleitet. Bei Thomson ist Gott ein ferner Übervater, bei Brockes ist er in allem und jedem unmittelbar anwesend. Brockes Übersetzung des thomsonschen Gedichtes ist von großer sprachlicher Schönheit, er spürt den Nuancen nach und findet für alles eine bildreiche Sprache.

Das Frontispiz zu seiner Übersetzung, die im Rahmen des ‚Irdischen Vergnügens‘ erschien, ist insofern interessant, als es den Erkenntnisstand von Thomson und Brockes und auch die elaborierte Form der Benennung der Phänomene mitnichten erreicht. Die Darstellung bleibt verblüffend konventionell. Die Erdkugel schwimmt im himmlischen Äther umgeben von einem Puttenkranz, der die Jahreszeiten mit geläufigen Attributen verkörpert. Bei jedem der vier Jahreszeitenputtenpaare

taucht aus den Wolken jeweils ein Stück des Zodiakus mit den zugehörigen Monatssternbildern auf. Eingefasst ist das Ganze von aneinander anschließenden Rocaillebögen, die in den Ecken noch einmal jahreszeitlich passende Pflanzen und Früchte aufführen. Das folgt in allem und jedem der barocken Jahreszeitenikonographie – Blume im Frühling, Korn im Sommer, Wein im Herbst, Wind und Schnee im Winter. Da helfen auch die als Bügel um den Globus geführten Wendekreise nichts. In jeder barocken Bibliothek, in höfischen Räumen als Supraporten, in der Jahreszeitengraphik: Das Repertoire ist identisch. Liest man Thomson dagegen, so spricht zwar auch er von den Blumen im Frühling, aber mit botanischer Präzision, im Winter stellt er Überlegungen zu Frostkristallen an, die er im Mikroskop gesehen hat, im Herbst reflektiert er über geologische Strukturen. So ruft das Frontispiz geläufige, gewachsene Vorstellungen auf, die von den Dichtern im Text in jeder Hinsicht überboten werden. Und doch sind auch Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrichs Tages- bzw. Jahreszeitenzyklen vor der Folie dieser Tradition zu sehen: Die barocken Putten geistern noch durch Runge ‚Zeiten‘, ja, man muss sogar sagen, dass in Wissenschaftsillustrationen des späten 18. Jahrhunderts Putten die gezeigten Experimente vorführen, selbst die aus den Wolken erscheinende Hand Gottes wird zur verweisenden Zeigehand: „Schaut her, hier ereignet sich Entscheidendes“. Den spätaufklärerischen Säkularisierungsprozess allerdings versucht die romantische Jahreszeitenikonographie wieder durch Aufladung mit tieferem Sinn rückgängig zu machen – in einer Form der Remythologisierung. Sie erschien nötig, weil der thomsonsche Optimismus nach dem Europa erschütternden Erdbeben von Lissabon 1755, spätestens aber nach den Erfahrungen der Französischen Revolution verloren gegangen war. Allerdings wissen etwa die Romantiker Caspar David Friedrich oder der Engländer Wordsworth durchaus den naturwissenschaftlichen Erkenntnisstand für diese Remythologisierung zu nutzen. Sie prägen dafür neue künstlerische Formen, die auch das Unklärliche nicht unterschlagen. W. B.