

London

London und die Provinz Wie Wissenschaft und Sensibilität kunstwürdig werden

Das englische 18. Jahrhundert bemüht sich, Anschluß an die europäische Hochkunst zu finden. Eine eigenständige englische Malereitradition existierte bis zu diesem Zeitpunkt nur in Grenzen, die Hofkünstler wurden zumeist vom Kontinent gerufen, von Holbein bis zu van Dyck. Die Entwicklung im 18. Jahrhundert geht zwei Wege, von denen hier nur einer dokumentiert wird. Der eine, offizielle Weg, zielt auf die Begründung einer klassischen Kunstakademie unter königlicher Patronage. Dieses Vorhaben ist 1768 erreicht, Joshua Reynolds, bald geadelt, wird ihr erster Präsident. Seine »Discourses«, jährliche Akademiereden, liefern den theoretischen Überbau in klassisch italienisch-französischer Tradition. Ziel ist die Etablierung einer idealistischen Historienmalerei. Diese Tradition wird hier nicht verfolgt. Vielmehr geht es um den antiakademischen Strang, der sich direkt an der realistischen Kunst William Hogarths (1696–1764) mit seinem Reflex auf zeitgenössische Erfahrungen und Themen orientiert.

Eine Zeitlang konnten beide Stränge ungestört nebeneinander und auch im Austausch miteinander existieren. Mit der Gründung der Royal Academy 1768 und ihrem theoretischen Alleinvertretungsanspruch mußten die Dinge sich zuspitzen. Verschiedene Künstler ließen es zum Bruch mit der Akademie kommen, vor allem, weil sie in den jährlichen Akademieausstellungen ungenügend berücksichtigt beziehungsweise insbesondere in Fragen der Hängung ihrer Arbeiten schlecht behandelt wurden. Im Zuge dieser Auseinandersetzung forcierten sie ihre antiakademische und antiidealistische Position. Sie fanden ihre Klientel im eher liberalen Lager der City, aber auch in der Provinz. Ihre Bilder zeigten sie in Gegenausstellungen zur akademischen Schau, in ersten Einzel- oder auch Atelierausstellungen. Ihre antiakademische Überzeugung spiegelt sich in einem weitgehenden Verzicht auf allegorisch-emblematische Bildersprache wider, in einem Verzicht auf ausdrücklich überzeitliche, idealisierende Antikenorientierung und in einer Konzentration auf zeitgenössisches.

Der Kunstcharakter ihrer Werke fand seinen Niederschlag nicht in einem Einstieg in eine normative kontinentale Kunsttradition seit Raffaels Zeiten, sondern in der Herausbildung einer ostentativen Konzentration auf Malphänomene selbst. Diese Konzentration bringt drei Facetten hervor: eine extreme Wirklichkeitsverpflichtung, eine forcierte Stilisierungstendenz und eine Perzeption und Rezeption reflektie-

rende, Optik und Farbtheorie rezipierende, den Gegenstand nur zum Anlaß nehmende selbstbezügliche freie Malweise. Die Künstler, die diese Tendenzen exemplarisch vertreten, sind Joseph Wright of Derby, George Stubbs und Thomas Gainsborough. Sie stehen im Zentrum der London-Sektion.

Das Verblüffende ist, daß diese Künstler nicht nur, wie Wright of Derby, alle drei Facetten der genannten Malphänomene in ihrem Werk zur Anschauung bringen (Realismus, Stilisierung, autonome Malmittel), sondern – wie zu zeigen sein wird, mit Notwendigkeit – gleichermaßen den beiden thematischen Bereichen verbunden sind, die hier vorgestellt werden. Sie haben sich mit der Naturwissenschaft der Zeit in der Tradition Newtons beschäftigt und gehören zu den künstlerischen Begründern des Sensibilitätskultes.

Wright hat engsten Kontakt zur bedeutendsten Wissenschaftsvereinigung des 18. Jahrhunderts, der Birminghamer Lunar Society. Er porträtiert ihre Mitglieder und verfertigt große, anspruchsvolle Bilder mit Darstellungen wissenschaftlich-technischer Experimente, aufs engste der avancierten Aufklärung verbunden. Daneben malt er extrem neoklassizistisch stilisierte Historien nach der zeitgenössischen Literatur der Empfindsamkeit (Sterne, Beattie) und Literaten, die im Kontext des Sublimen gesehen wurden (Shakespeare, Milton). Schließlich entwirft er im Spätwerk bis heute nicht untersuchte Landschaften von radikal neuer Farbigkeit und Malweise, bei denen vorläufig nur zu vermuten ist, daß sie sich an den farbtheoretischen Untersuchungen des zum Kreis der Lunar Society gehörenden Naturwissenschaftlers Joseph Priestley orientieren.

Stubbs ist, man sollte es endlich begreifen, der nach Leonardo bedeutendste Künstleranatom. Nach einem Geburtstraktat, für das er lange in Krankenhäusern gearbeitet hat, und vor einer vergleichenden Anatomie verfertigt er eine Pferdeanatomie, die alles Bisherige überbietet. Er seziiert jahrelang selbst, legt das Skelett der Tiere in sehr kleinen, immer von Zeichnungen dokumentierten Schritten frei. Er kann keinen Stecher für dieses Maß an Differenziertheit finden, bringt sich die druckgraphische Technik selbst bei, gibt die Anatomie in grandiosen Stichen mit Seit- und schrägen Vorder- und Rückansichten der Tiere heraus, mit einer paradoxen Lebendigkeit, die die Tiere selbst noch als Skelett traben läßt. Seine Pferde- und Gesellschaftsbilder profitieren in ihrer kristallinen Klarheit von diesen Erkenntnissen. Diesen Hyperrealismus kompensiert ästhetisch eine extreme Stilisierung einerseits und eine extreme farbige Differenziertheit andererseits. Gainsborough, der große Kontrahent Reynolds, liefert einerseits erstaunliche Farboxperimente, trägt dünnflüssige,

Joseph Wright of Derby (1734–1797),

Sir Brooke Boothby (Ausschnitt), 1781, siehe Kat.-Nr. 30

durchscheinende Lasuren auf, die den Darstellungen in Figur und Landschaft eine extreme Lebendigkeit verleihen, entwickelt ein maltechnisches Verfahren, das durch Andeutung von den Zeitgenossen konstatierte, verblüffende Ähnlichkeit stiftet und zugleich gegenständlich unabhängigen, durch Malwirkung evozierten Ausdruck bewirkt. Höchste Sensibilität in der Rezeption ist gefordert. Die Selbsterfahrung des Betrachters tritt an die Stelle der gegenständlichen Belehrung. Auch diese Form der Malerei ist ohne die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse der Zeit nicht denkbar. Wissenschaftlicher Realismus und Sensibilität einfordernde Abstraktion sind zwei Seiten einer Medaille. Werner Busch

