

Werner Busch

Reynolds und Gainsborough – Zwei Weisen der Auseinandersetzung mit der überlieferten Bildsprache

1.

Reynolds und Gainsborough werden in der Forschung und wurden schon von den Zeitgenossen als Antipoden betrachtet. Der konventionelle, an klassischer Kunst und ihren Normen orientierte Reynolds wird nach wie vor dem unkonventionellen, sich um Traditionen nicht scherenen Gainsborough kontrastiert. Reynolds selbst hat sich zum literarischen Künstler stilisiert, seine *Discourses* gelten als das Resümee einer mehrhundertjährigen klassischen kunsttheoretischen Tradition. Gainsborough legte Wert darauf, als Illiterat angesehen zu werden; seine Briefe forcieren diese Sicht.

Reynolds' und Gainsboroughs Stilisierung ihrer künstlerischen Position ist Ausdruck klassischer *aemulatio*. Die öffentliche Kenntnissnahme dieses Wettstreites konnte der jeweiligen Auftragslage durchaus zugute kommen. Die Positionsbeziehung erfolgte in der einzig zur Verfügung stehenden Sprachregelung, derjenigen der klassischen Kunsttheorie. Reynolds bezog den akademischen, Gainsborough den antiakademischen Standpunkt, beider Position hatte in der Portraitauffassung der Kunstöffentlichkeit durchaus ihren Ort. Die eine markierte primär intellektuelle Ansprüche, die andere primär ästhetische, beide konnten auf eine identische Klientel gemünzt sein. Es sei behauptet, daß Reynolds' und Gainsboroughs künstlerische Mittel zur Einlösung dieser Ansprüche gleichermaßen die Vorgaben klassischer Kunst überboten, allerdings auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlich starkem Maße. Das jeweilige bildsprachliche Verfahren soll an Hand einer ausführlicheren Analyse je eines Werkes der beiden Künstler nachvollzogen werden, die Differenz wird die kurze Untersuchung eines weiteren Werkes von Gainsborough verdeutlichen.

2.

Anfang 1760 publizierte Reverend Laurence Sterne die ersten beiden Bände seines *Tristram Shandy*; sie waren ein unmittelbarer Erfolg. Als Sterne am 4. März nach London kam, war er eine Berühmtheit. Bereits am 20. März saß er Reynolds zu einem Portrait (*Abb. 1*); einen Monat später, nach verschiedenen Sitzungen, scheint das Portrait weitgehend fertig ge-

wesen zu sein, der Stecher wurde bestellt. Inzwischen war die zweite Auflage von *Tristram Shandy* erschienen. Reynolds scheint, durchaus ungewöhnlich, das Portrait ohne Auftraggeber gemalt und gleich an die graphische Reproduktion gedacht zu haben, um dem öffentlichen Interesse an Sterne gerecht zu werden.

Insofern ist das Portrait zweifellos programmatisch: Es zeigt Sterne, den Autor des *Tristram Shandy*, das Manuskript liegt deutlich erkennbar, mit Titel und Jahreszahl 1760 versehen, auf dem Tisch neben ihm. Sterne trägt ein schwarzes Predigergewand mit Schal und Schärpe, hat den rechten Arm auf sein Manuskript gestützt, die Hand ist in inspirierter Denkerpose mit weit ausgestrecktem Zeigefinger an den Kopf gelegt. Der Autor hat sich offensichtlich vom Schreibtisch hin zum Betrachter gewandt, dabei die Linke in die Hüfte gestützt, die Beine übergeschlagen und fixiert sein Gegenüber nun mit einem Blick, der die Zeitgenossen fasziniert hat und dessen irritierende Wirkung in der Tat unabweisbar ist.

Die Kritik sah, als das Bild 1761 in der Society of Artists ausgestellt wurde, in Sternes Gesicht einen »späßigen Humor, als wolle er eine Geschichte aus *Tristram Shandy* erzählen«, oder auch einen »subtilen, verschwimmenden Ausdruck von Satire um seine Lippen«.¹ Spätere Interpreten stellten ein eigentümlich ironisches, sarkastisches, sardonisches oder diabolisches, gar heimtückisches Lächeln fest. Die englische Übersetzung von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* von 1789 nimmt einen Umrißstich nach dem Gemälde auf und beschreibt den Ausdruck als *Anzeichen für des Autors »schaffenden, suchenden, durchdringenden Witz; für seine höchst originelle Phantasie, voller Feuer, für die Kraft seiner Erfindung«*.² Die Pose hat man, gemäß traditioneller Ikonographie, als meditative Konzentration oder als Zeichen für geistige Inspiration gelesen. Das alles ist nicht falsch, doch erschöpfen die vorgeschlagenen konventionellen Konnotationen zu Pose und Ausdruck ihre Möglichkeiten mitnichten. Erkennt man, auf welche Weise Reynolds die Sternesche Physiognomie mit einem komplexen, aus ganz anderen Zusammenhängen stammenden Typus überblendet hat, so präzisiert und differenziert sich deren Ausdruckscharakter. Einen ersten wichtigen Hinweis auf diesen Ausdruckscharakter kann notwendig die Charakterisierung von Sternes Buch *Tristram Shandy* selbst geben, das man gemeinhin einen Roman nennt. Es soll hier nicht über die genaue gattungsmäßige Zugehörigkeit des Textes gestritten werden, doch ist auffällig, daß *Tristram Shandy* von den Zeitgenossen durchaus als ein beinahe anachronistischer Spätling der augusteischen Satire eines Pope oder Swift gelesen wurde, mit zahlreichen kaum verhüllten obszönen und skatologischen Anspielungen.

Was liegt näher, als Pfarrer Sterne im Gemälde als Satyr zu präsentieren, den Dr. Johnson 1755 in seinem *Dictionary* im Sinne der Antike als ungehobelt und triebhaft charakterisiert. Das Satirische nun allerdings ist nicht eine bloße Allusion. Vielmehr ist die komplette Ikonographie eines Satyrn auf höchst subtile Art und Weise dem darob hintergründig lächelnden Sterne aufgeprägt. Es ist keine Frage, daß Reynolds genau wußte, was einen klassischen Satyr physiognomisch auszeichnet. William Seward berichtet von einem Besuch Carle van Loos in Reynolds' Atelier im Jahre 1764, bei dem der pompöse Franzose sich als Kenner bei Besichtigung von Reynolds' berühmter Sammlung gründlich blamiert habe. Das meiste hielt er für Kopie, erst vor einer Reynoldsschen Kopie nach einem Rubensschen Satyr war er von dessen Originalität überzeugt.³

Es muß sich bei der Reynoldsschen Kopie um einen Rubens (*Abb. 2*) von der Art des in der Alten Pinakothek in München aufbewahrten gehandelt haben: um einen frontalen

Satyr in Halbfigur, hintergründig lächelnd, den Kopf leicht gesenkt, so daß der von den Brauen verschattete Blick wie von tief innen zum Betrachter aufsteigt, dabei unter der Iris einen schmalen Streifen vom Weiß der Pupille freilassend. Durch die Senkung des Kopfes erscheinen die Augenbrauen dräuend zusammengezogen und links und rechts von der Nasenwurzel leicht ansteigend. Diese Grundkonstellation hat Reynolds seinem Bildnis des Laurence Sterne eingeschrieben, doch sich damit keinesfalls zufriedengegeben, sondern die Satyrphysiognomie bis ins letzte Detail studiert und für seinen Portraitkopf nutzbar gemacht. Die Senkung des Kopfes nämlich bedeutet für die Erscheinung der Nase dreierlei: sie scheint gelängt, rückt näher an die Lippen, und der Nasenrücken wirkt plattgedrückt – alles Charakteristika des Satyrn, wie ein Blick auf die Satyrprofile, etwa auf Riberas berühmten, auch im Stich von 1728 überlieferten *Trunkenen Silen* (Abb. 3), deutlich machen kann. Lang war Sternes Nase auch in der Realität, plattgedrückt nun allerdings wirklich nicht, wie Nollekens Büste in der National Portrait Gallery in London überdeutlich beweist. Der Blick auf Riberas *Silen* lehrt auch, daß Sternes wulstige Lippen ebenso zum wollüstigen Wesen des Satyrn gehören wie die schräggestellten Augen, die ihm etwas Tierisches, Widderartiges geben. Daß der Bock für tierische Lust einsteht, wußte auch Reynolds. Doch damit nicht genug, Reynolds ließ sich auch die Allusion auf die Bockshörner des Satyrn und seine Spitzohren nicht entgehen. Die Stützhand mit dem langen vom Backenknochen zur Schläfe führenden Zeigefinger mag für die spitz zulaufenden anliegenden Satyrohren stehen, und der Perückenotyp mag zwar dem Pfarrer ziemen, doch der tiefe Einschnitt mit Hilfe der starken Verschattung über der linken Schläfe macht das Perückenkompartiment eher zum Horn. Der Ikonograph fühlt sich unmittelbar an Moses' Horn erinnert, das die neuzeitliche Kunst, realisierend, daß es Moses nur auf Grund eines klassischen Übersetzungsfehlers zugewachsen war, zu einer Korkenzieherlocke umbildete.

Daß es mit Sternes Perücke etwas auf sich hat und der Kunsthistoriker hier nicht projiziert, verrät erneut die Künstleranekdote, die auch noch im 18. Jahrhundert rhetorische Verkleidung künstlerischer Vorgehensweise und kunsttheoretischer Setzung ist. Charles Robert Leslie und Tom Taylor berichten, daß Sternes Perücke, als er Reynolds zum Portrait saß, leicht zu einer Seite verrutscht sei, Reynolds habe die Gelegenheit ergriffen und Sterne in dieser Form festgehalten. Durch die Verrückung, im Wortsinn, bekomme Sterne etwas von dem in seinem Roman entwickelten und sprichwörtlich gewordenen »Shandean Air«. ⁴

Laurence Sterne hat nicht nur in diesem Punkt sofort auf Reynolds' Portrait reagiert. Im gleich 1760 in Angriff genommenen dritten Band zu *Tristram Shandy* findet sich ganz am Anfang, im zweiten Kapitel, eine entschieden absurde Perückengeschichte, die Sterne mit einer Hommage auf Reynolds und Bemerkungen zur Pose im Portrait verbindet. Einmal auf eine derartige Wechselwirkung zwischen Portrait und Roman aufmerksam geworden, wird man nicht umhinkönnen, die Satyrnase in Reynolds' Portrait mit einem der zentralsten Motive von Sternes Roman, auf das er noch und noch zu sprechen kommt, in Zusammenhang zu bringen: mit *Tristram Shandys* durch einen Geburtsfehler plattgedrückter Nase, von der Sterne am Ende des 15. Kapitels des ersten Buches *Tristram* sagen läßt, er werde später auflösen, welch weitreichende Folgen für sein ganzes Leben die »Quetschung dieses einzigen Gliedes« gehabt habe. ⁵ Der Leser mag sich soviel in Geduld üben, wie er will, die versprochene Auflösung erfolgt, wie so oft in diesem Roman, nicht. Dafür aber spielt generell das Nasenmotiv im Roman eine eindeutig zweideutige Rolle. Wie schon die

Formulierung von der »Quetschung dieses einzigen Gliedes« nahelegt, noch dazu im Zusammenhang mit Onkel Tobys Unterleibsverletzung, so ist im weiteren Roman die jeweils lange Nase unverhohlene Penisallusion. Auch der arme Tristram bekommt Satyrzüge und -triebe, die Reynolds dann seinem Autor, dem großen Vexierkünstler, auferlegt. Dessen *alter ego* im Roman, Yorick, stellt bekanntlich eine explizite Anknüpfung an Shakespeares berühmten Narren dar. Umgekehrt geben spätere Illustratoren von Sternes Roman Yorick und Tristram eindeutig die Züge von Reynolds »Sterne«. ⁶

Doch würde man Reynolds unterschätzen, wenn man annähme, er habe die Überblendung von Sternes Physiognomie mit der Satyrmaske ohne doppelten kunsthistorischen Boden unternommen. Es gibt nämlich in der biblischen Historie eine sehr verwandte Überblendung, die den Triebcharakter eines bestimmten biblischen Helden offenbaren soll, mit dem sich Reynolds nachweislich künstlerisch auseinandergesetzt hat: gemeint ist der trunkene Lot, der von seinen Töchtern verführt wird. ⁷ Auch hier scheint in der ikonographischen Tradition Lots Lust im Rausch durch die Überblendung seiner Züge mit denen eines Satyrn bezeichnet worden zu sein. Verwiesen sei allein, als besonders deutlicher Beleg, auf Giovanni Battista Spinellis Darstellung Lots (*Abb. 4*), bei der nicht nur platte Nase, wulstige Lippen, schräger Augenstand und gieriges Lächeln ihn kennzeichnen, sondern auch zwei Haarwirbel über den Schläfen ihm Hörner aufsetzen. Trauben und Weinranken machen die ikonographische Parallele zwischen Lotgeschichte und dem Milieu des Satyrn endgültig manifest.

Für einen Moment seien die Konsequenzen des subtilen Reynoldsschen Übertragungsverfahrens bedacht. Er adaptiert die Ikonographie des Satyrn für sein Portrait von Laurence Sterne, weiß sich zudem aus der Geschichte der Kunst für diese Form der Überblendung legitimiert. Und doch setzt er keinesfalls diese Tradition nur bruchlos fort. Denn Sterne geht in der Rolle des Satyrn ja nicht auf, ist nicht Satyr wie Lot, sondern gibt sich für den Moment, so will Reynolds es den Betrachter spüren lassen, den Ausdruck eines Satyrn. Er schauspielert gänzlich überzeugend.

Doch auch damit nicht genug: Das Sternesche Vexierbild ist nicht bloßes Spiel zur Irritation des Betrachters. Die Satire hat tiefere Bedeutung, und zwar sowohl für Reynolds wie für den dargestellten Sterne. Denn indem Sterne nur äußerlich Satyrzüge annimmt, gibt er sich auch als ein neuer Sokrates zu erkennen. Sterne wie Reynolds dürfte die berühmte Passage aus Platons *Symposion* geläufig gewesen sein, in der Alkibiades im Rausch seinen Lehrer Sokrates begehrt und ihn in einer Rede mit einem Silen vergleicht. Er denkt an Figuren der Bildhauer, die äußerlich die häßlichen Züge des Silen tragen, doch, wenn man sie öffnet, im Inneren kleine Götterfiguren beherbergen. Das häßliche, unverwechselbar satyrhafte Äußere des Sokrates, das in deutlichem Gegensatz zu seiner einnehmenden Rede steht, verweist den Hörer auf den tieferen Sinn der Worte, er soll sich nicht allein vom bloßen Klang berauschen lassen, sondern ihre verhüllte Wahrheit erkennen. ⁸

Der Silen des Alkibiades ist in der Emblematik sprichwörtlich geworden. Er kann schlicht unter dem Lemma stehen: *meliora latent* – das Bessere ist verborgen. ⁹ Auf sein furchteinflößendes Äußeres kann verwiesen werden, das Göttliches birgt und Symbol für verborgene Tugend ist. Für ein Emblemwerk ist er titelgebend geworden, und zwar für Jacob Cats' *Silenus Alcibiadis, sive Proteus* von 1618. Reynolds dürfte auch dieses Werk vertraut gewesen sein, zählte er doch Cats zu den entscheidenden Quellen seiner Ausbil-

dung.¹⁰ In der Vorrede zum *Silenus Alcibiades* erklärt Cats seinen Titel, weist darauf hin, daß die folgenden Liebesembleme oberflächlich gesehen erotisch zu verstehen, doch in Wahrheit moralisch und schließlich in tiefstem Sinne religiös zu lesen seien – wozu sein Traktat Anleitung geben solle.¹¹

Diese Form der literarischen Verhüllung dürfte von der Tendenz her der Vorstellung von Sternes Satire entsprochen haben, allerdings läßt Sterne das Verhältnis der Deutungsmöglichkeiten zueinander offen. *Tristram Shandy* ist auf den ersten Blick grob, ja obszön, doch erweist sich die Geschichte als unterschwellig moralisch und letztlich auch als religiös determiniert – was bei Sternes eigentlichem Beruf nicht wundert. Erinnerung sei allein an Yoricks Predigt im 17. Kapitel des zweiten Buches, die bei aller Komik des Vortrages durchaus ernstgemeint ist. Bezeichnenderweise publizierte Sterne 1760 parallel zu *Tristram Shandy* seine gesammelten Predigten in einer Neuauflage. Man soll den obszönen *Tristram* vor der Folie der moralischen Predigten lesen – und umgekehrt.

Für Reynolds und sein Selbstverständnis als Portraitist stellt sich das Problem geringfügig anders dar. Das Bildnis von Laurence Sterne bot ihm die Gelegenheit, das Verhältnis von Wesen und Erscheinung im Portrait zu reflektieren. Der Silenscharakter von Sterne konnte ihm als anschauliche Metapher für eine allein vom Künstler verfügte Synthese von Innen und Außen dienen. Sie wies einerseits auf die Diskrepanz von Innen und Außen – Sterne spielt Satyr und Sokrates, tut so, als sei er häßlich. Andererseits ermöglichte die Dimension des Spiels, die eigentliche Wahrheit des Sterneschen Charakters anschaulich werden zu lassen. Die Satyrmaske ist vorgeblich. Indem dies erfahrbar wird, scheint dahinter im Lächeln Sternes sein Wesen auf. Der Betrachter, der dieses dialektische Spiel nachvollzieht, wird Reynolds' künstlerische Synthese, indem er am Prozeß ihrer Entzifferung beteiligt wird, schließlich als Erkenntnis des Wesens des Dargestellten an das Bild zurückgeben. Damit nutzt Reynolds Ikonographie nicht allein zur Bezeichnung, sondern vor allem als Mittel, um die Reflexion des Betrachters in Gang zu setzen und ihn an der Vollendung des Bildes zu beteiligen. In den *Discourses* heißt es: „the imagination supplies the rest.“¹²

3.

Gainsboroughs *The Mall in St. James's Park* (Abb. 5) aus dem Jahr 1783 wurde von den Zeitgenossen sofort als stark von Watteau geprägt eingestuft. Dies und anderes scheint dem Auftraggeber Georg III. allerdings nicht gefallen zu haben. Der König hatte offenbar einen präzise identifizierbaren Blick auf die berühmte, seinem Palast gegenüberliegende Promenade gewünscht. Gainsborough dagegen gibt *The Mall* wie eine Parkanlage in freier Natur, mit waldlichem Dunkel und abgestorbenen Eichen wieder. Tote Bäume haben auf einer geordneten, mondänen städtischen Promenade nichts zu suchen, noch viel weniger gehört die Kuhherde hierher, die im Hintergrund zur Linken aus einem Gatter trottet. Der König nahm Gainsborough das Bild nicht ab, es verblieb im Atelier; Gainsborough Dupont durfte es sich später auswählen. Ein geplantes Pendant, *Richmond Water-walk*, zu dem eine Reihe grandioser Figurenstudien in Kreide erhalten ist, wurde erst gar nicht ausgeführt.¹³

Dem König wird eher ein unkritisches, soziales Portrait der Modemeile vorgeschwebt haben, wie es wenige Jahre später Edward Dayes lieferte (Abb. 6), der den Blick nun von

The Mall und seinem Promenadenpublikum auf Georges Buckingham House, den späteren Buckingham Palace, gibt. Die Bänke unter den Bäumen, die immerhin auch Gainsborough zeigt, sind genau wiedergegeben, doch darüber hinaus findet sich etwa ein Wachhäuschen, und statt der abgestorbenen Bäume sieht man vielmehr sorgfältig von hohen Staketenzäunen geschützte Neuanpflanzungen, davor ein buntgemischtes Publikum. Die Szene ist zweifelsfrei zu lokalisieren. Zu datieren ist die Promenade allerdings auch bei Gainsborough. Besonders die Hutmode entspricht exakt der Saison, doch sonst ist so gut wie nichts von *The Mall* erkennbar vorgeführt. Was hat Gainsborough dann dargestellt? Man fragt sich, ob der König es gehaut hat. Wenn er es gesehen hat, dann würde seine Ablehnung nur um so verständlicher. Denn so sehr die Form der Einbettung des Personals in einen überindividuellen, unentfremdeten Naturraum Watteaus Auffassung ähnelt, so sehr unterscheidet sich die Rolle des Personals selbst. Selbst wenn Watteaus Figuren Arkadien nur spielen und seine Bilder von einem elegischen Ton getragen werden, der von der Unmöglichkeit der Dauer irdischen Glückes spricht, so ist das Verhältnis von Personal und Landschaftsraum bei ihm doch zumeist stimmig.

Bei Gainsborough ist diese Stimmigkeit nur scheinbar gegeben. Auch sein Personal bewegt sich mit leichter Eleganz und Grazie, quasi natürlich im Park, doch dann entdeckt der Betrachter unter der eleganten Oberfläche einen irritierend ironischen Ton der *Comédie humaine*, der das elegante Spiel der besseren Gesellschaft nicht bildhaft zur Erfüllung bringt wie bei Watteau, sondern andeutungsweise durchschaubar werden läßt. Man muß allerdings genau hinsehen. Das vielfigurige Personal ist in drei Gruppen geordnet, die Baumkulissen korrespondieren mit dieser Dreiteilung. Links, bildeinwärts schreiten zwei hell gekleidete Damen, in ihrem Schatten ganz links auf der Bank zu Füßen des rahmenden, halb abgestorbenen Baumes finden sich Beobachtende, in der Mitte im Bildmittelgrund drei Frauen, in ihrem Schatten Begleiter. Diese mittlere Gruppe kommt zögernd auf den Betrachter zu, teils blickt man aus ihr heraus auf die herantretenden hell gekleideten Damen, teils werden Blickverbindungen zur rechten Gruppe hergestellt, deren Vertreterinnen, zwei dunkel gekleidete Damen, ihrerseits sich bildauswärts bewegen. Das Ganze zeigt bei scheinbar gelassen fließender Promenade eine innere Spannung an, über deren Charakter wir auf Grund weniger gegebener Zeichen allenfalls spekulieren können. Die im Bilde Anwesenden dagegen, die samt und sonders bei aller beibehaltenen Nonchalance aufmerken, wissen offenbar, um was für eine Begegnung es sich handelt, sie wissen im Gegensatz zum Betrachter, wer die Protagonisten sind und was ihre Begegnung unterschwellig dramatisch macht. Die beiden Zweiergruppen links und rechts nämlich bestehen jeweils aus einer Hauptperson mit begleitender eingehakter, auf sie einflüsternder Freundin. Die Protagonistinnen messen sich, über das Bild hinweg, mit Blicken. Dabei ist die links auftretende, stolz gereckte Weißgekleidete offenbar im Vorteil, sie betritt die Bühne, um sie zu beherrschen, während die Dunkelgekleidete rechts im Nachteil ist, sie blickt über die Schulter zurück, kurz vor ihrem Abtreten, sie räumt das Feld. Die Mittelgruppe, mit Blick auf beide Protagonistinnen, scheint einen Ausbruch zu erwarten, obwohl er, wie alle wissen müssen, ausbleiben wird. Die Begegnung bleibt ohne sichtbare Folgen, für einen Moment aber scheinen die Gefühle hoch aufgewallt zu sein. Eifersucht dürfte das Thema sein. Genausogut könnte es sich aber auch um eine soziale Gegenüberstellung handeln, von Ehefrau und Mätresse. Schließlich wohnten die gehobenen Mätressen nahebei. Dann wäre Neid das Thema.

Die Frage bleibt, wie erreicht es Gainsborough, daß der Betrachter zu derartigen Vermutungen geführt wird. Offenbar durch sehr unterschiedliche bildsprachliche Mittel, durch Zeichen von unterschiedlichem Charakter. Die Siegerin ist weiß gekleidet, tritt auf, ist stolz aufgereckt, muß ihren Blick nur leicht wenden, die Verliererin ist dunkel gekleidet, tritt ab, hat den Blick jäh wenden müssen. Die Darstellung von Auftritt und Abgang, links und rechts, nutzt kompositorisch die geläufigen Seh- und Lesegewohnheiten und Farbkonventionen: Bildlektüre im klassischen Sinn europäischer Tradition beginnt links, endet rechts, Weiß ist positiv, Dunkel ist negativ konnotiert.

Die beiden im Bilde sich verfolgenden Hunde sind eine Variation auf dieses Thema, der weiße, sich umschauende Hund, ironisch der Verliererin zugeordnet, lockt den hinter der Siegerin auftauchenden dunklen Hund, der sich die Seele aus dem Leibe rennt. Diese Art der paraphrasierenden Zuordnung ist kein Zufall, sie hat eine Gainsborough vertraute Tradition, und er nutzt sie auch selbst zur gleichen Zeit in anderen Zusammenhängen. Die Tradition dürfte Gainsborough etwa aus Hogarths erster Szene zu *Marriage à la mode* geläufig gewesen sein. Bei Hogarth finden sich zwei aneinandergekettete Hunde zu Füßen des mißmutigen Paares, das gerade aus Familienrason verheiratet wird. Aneinandergekettet auch die ‚Verheirateten‘, ohne das geringste Interesse aneinander. Direkt greift Thomas Rowlandson in einem satirischen Aquarellpaar, betitelt *Courtship* (Abb. 7) und *Matrimony* (Abb. 8), diese Hogarthische Vorgabe wieder auf. Auf beiden Blättern streift ein Paar durch die Landschaft und hat dabei, höchst sonderbares Motiv, ein Gatter zu überwinden. Auf dem ersten Bild, kurz vor der Heirat, ist das Paar sich zugetan: Er stützt sie galant beim Überklettern des Gatters. Auf dem zweiten Bild hat sich manches in der Ehe abgenutzt: Er hat das Gatter bereits überstiegen und schert sich nicht darum, wie sie sich alleine mit langem Kleid abmüht, den Zaun zu überwinden. Auf diesem Bild kommentieren zwei aneinandergekettete Hunde den nun erreichten Zustand der Ehe, ein schwarzer und ein weißer.

Daß Gegnerschaft, aber auch charakterliche Differenz durch Schwarz-Weiß-Malerei bei Mensch und Tier auszudrücken ist, demonstriert Gainsborough auf einem gleichermaßen berühmten Bild in Kenwood, das wie *The Mall* aus dem Jahre 1783 stammt und zwei Schäferknaben mit kämpfenden Hunden zeigt (Abb. 9). Von hier fällt ein bezeichnendes Licht auf die Argumentationsform von *The Mall*. Der dunkle Hund hat den hellen auf den Rücken gezwungen und geht ihm an die Gurgel, der blonde, ängstlich dreinschauende Knabe möchte die Hunde mit einem hochehobenen Stecken auseinandertreiben, was der dunkelhaarige Knabe, der den Kampf voller Vergnügen sieht, handgreiflich zu verhindern sucht. Diese Verschränkung von Hunden und Knaben, die sich wechselseitig kommentieren, variiert Gainsborough in *The Mall*, wo die Hunde einen beredten Kommentar zum Streit der Frauen abgeben.

Die vorgeschlagene Lektüre von *The Mall* konnte nicht nach klassischen Kriterien erfolgen. Zwar waren bildstrategische Mittel zur Sinnstiftung aufzuweisen, doch nicht eigentlich Handlungsabläufe. Eine konsequente Ausrichtung aller Handlung auf ein auch kompositorisch markiertes Handlungszentrum, in dem alle Stränge des Bildes zusammenliefen, fand sich nicht. Es war auch nicht Gainsboroughs Ziel, einen Handlungsablauf und seine Erfüllung anschaulich werden zu lassen. Vielmehr blieb es bei Anspielungen, die den Betrachter zum Nachsinnen und zu mehrfacher Überprüfung der angedeuteten Beziehungen im Bilde führten. Allerdings muß man auch sagen, daß Gainsborough nicht völlig auf

konventionelle Zeichensprache verzichtet hat. Denn es findet sich immerhin ein zeichenhafter, wenn auch versteckter Hinweis darauf, worum es eigentlich in *The Mall* geht. Hinter der stolzen Siegerin, aus dem Dunkel der Bäume kommend und dann nach links abschwenkend, erkennt man eine Kuhherde. Unmittelbar vor dem Gesicht der Schönen und hinter dem Kopf ihrer Begleiterin tauchen Kuhhörner auf. Erinnert man sich, daß Hogarth 1738 in der Abendsszene der Tageszeitenserie den gehörnten Ehemann mit Kuhhörnern einer im Hintergrund gemolkenen Kuh markiert, dann erscheinen die Kuhhörner auch bei Gainsborough nicht von ungefähr – zumal diese Form der Bezeichnung, wenn auch zumeist durch ein Hirschgeweih, in der englischen Karikatur ein Standardmotiv war; bei Rowlandson findet es sich in vielen Varianten. Doch ist die Kennzeichnung in derartigen Fällen eindeutig: der gehörnte Ehemann bekommt Hörner aufgesetzt. Das Zeichen ist konventionell. Bei Gainsborough bleibt es uneindeutig. Der Betrachter fühlt sich, hat er die unterschweligen Bezüge zwischen den Personen als sinnhaftig erkannt, bemüht, auch dem Motiv der Hörner Bedeutung beizumessen. Um einen gehörnten Ehemann kann es nicht gehen, wohl aber um eine betrogene Ehefrau. Die auf der Promenade Anwesenden scheinen um die Affäre zu wissen; der Betrachter, durch die allgemeine Aufmerksamkeit selbst neugierig geworden, wird sagen können, daß da etwas im Busche ist, doch nicht genau was. So bezeichnen die Hörner in diesem Falle nicht einen präzisen Sachverhalt, weil über die Form der Bezeichnung Einverständnis bestünde, sondern das Zeichen eröffnet nur, da es nicht präzise gegenstandsbezogen ist, Assoziationsräume zu seiner ursprünglich konventionellen Bedeutung. Die Assoziationen sind naheliegend, aber nicht zwingend, zumal die Kühe auch noch in einem ganz anderen Kontext zu lesen sind, den sie ähnlich unpräzise markieren. Diese Offenheit der Zeichen scheint Methode, da sie einerseits die Mitarbeit des Betrachters einfordert, andererseits verhindert, daß das Bild als bloße Übersetzung einer Geschichte, eines *conchetto*, gelesen wird. Insofern ist Gainsborough in der Tat unliterarisch. Wir hatten gesagt, daß die Kühe und die absterbenden Eichen links und rechts – wobei die rechte eindeutig ruinöser ist, die Schlacht schlechter überstanden hat – im Kontext der *Mall* in St. James' Park wirklich nichts zu suchen haben. Ihre Existenz soll, so sei vermutet, die modische Promenade konterkarieren, Natur und verfeinerte Kultur einander gegenüberstellen, wobei die städtische Kultur als nur vorgeblich formvollendete decouviert wird. Die Sozialstrukturen der Stadt verhindern offenbar die vollständige Harmonie mit der Natur.

In diesen Kontext gehört Gainsboroughs Bemerkung in einem Brief an seinen Freund William Jackson: »Ich bin krank vom Porträtmalen und wünschte mir sehr, ich könnte meine Viola da Gamba nehmen und fortgehen zu irgendeinem lieblichen Dorf, wo ich Landschaften malen und den letzten Rest meines Lebens in Ruhe und Behaglichkeit genießen könnte. Aber diese feinen Damen mit ihrem ewigen Teetrinken, ihren Tanzgesellschaften und ihrer Jagd nach dem Ehemann und Ähnlichem werden mich um die letzten zehn Jahre bringen.«¹⁴ In der Tat trauert Gainsborough einem Ideal ländlichen Rückzugs nach. Er ist darin, wie Marcia Pointon gezeigt hat, den Vorstellungen des literarischen Zirkels um William Shenstone auf dessen Landsitz *The Leasowes* stark verpflichtet.¹⁵ Zu diesem Kreise gehörte Reverend Richard Graves, der wiederum gut mit Gainsborough befreundet war. Auf *The Leasowes* mit seinem exquisiten Landschaftsgarten stilisierte man die eigene Existenz in deutlicher Gegnerschaft zum Leben in der Londoner City, feierte in pastoralen Ele-

gien den Rückzug aufs Land, erging sich in kultivierten Gesprächen im Garten. In einem Gedicht von Graves an Shenstone wird deutlich, daß man sich des Privilegs dieser stilisierten Existenz durchaus bewußt war: »(...) sieh den schlanken Jüngling, der durch einen einseitigen Ratschluß des Schicksals/ im Überfluß geboren wurde und frei von jedem Zwang ist. Begierig sucht er Schauplätze fröhlichen Amüsemments, die ›Mall‹, die große Gesellschaft, das Theater, den Hof (...) Doch wenn ihm dann ein wohlgesonnener Genius den Weg weist,/ dorthin, wo die Musen über Leasowes schweifen, wo die waldreichen Schönheiten des Ortes ihn erfreuen (...) dann wird auch er sich danach sehnen, wie ein glückseliger Eremit hier zu verweilen.«¹⁶ Die ›Mall‹ ist Inbegriff falscher städtischer Kultur – das Land, die Natur, Ort eigentlicher Kultur.

Für Gainsborough war Richmond ein derartiges natürliches Refugium, und so dürfen wir annehmen, daß die als Pendant zu *The Mall* geplante Szene *Richmond Water-walk* ein wirklicher Gegenentwurf zur städtischen Sphäre hätte werden sollen, wo die Städter bekehrt sich der Natur zuwenden und das Gefühl gewinnen können, nun wirklich eins mit ihr zu sein.

4.

Das Ideal des Rückzugs in die unentfremdete Natur ist zweifellos mit verantwortlich für den vorherrschenden Ton einer ganzen Reihe Gainsboroughscher Portraits. Es sind diejenigen, bei denen die Auflösung in Farbmaterie am weitesten fortgeschritten ist, Portraitfigur und Landschaft miteinander verschwimmen, sich wechselseitig Farbe geben und vor allem der melancholisch-sinnende Ausdruck der dargestellten Personen sein Pendant im sanften Dämmer der Landschaft findet. Sie stellen offensichtliche Gegenbilder dar zu den mit gewagten Glanzlichtern, fast schon schrillen Bonbonfarben herausgestrichenen modischen Schönen, deren Darstellung Gainsborough durchaus auch beherrschte und deren forcierte Effekte die Bilder der Konkurrenten auf der Akademieausstellung aus dem Felde schlagen sollten. Der erste Typus dagegen trifft den *mood* seiner Landschaftsbilder – und den Landschaften galt seine ganze Liebe. Sie stapelten sich in seinem Atelier, weil sie schlecht verkäuflich waren. Es ist auch kein Zweifel, daß die Dargestellten derartiger Portraits Gainsborough nicht selten persönlich nahestanden.

Der Inbegriff dieses Typs ist das Portrait von Elizabeth Linley, Mrs. Richard Brinsley Sheridan von 1785/86 (*Abb. 10*). Gainsboroughs Bildnis scheint von konventioneller Zeichenhaftigkeit weit entfernt. Doch wird es zu leichtfertig als *peinture pure* gefeiert. Die Werkgenese zeigt an, wie schwer Gainsborough auch bei diesem Bild um eine metaphorische Fassung gerungen hat, die hier wie andernorts nicht nur den Anteil des Betrachters herausfordert, sondern vor allem etwas von der seelischen Verfassung der Dargestellten zu veranschaulichen sucht. Die Quellen legen nahe anzunehmen, daß das Gemälde im Zustand von 1785 eher dem Typus der *fancy pictures* entsprochen, vielleicht auch attributiv auf ein ländlich bäuerisches Ambiente verwiesen hat. Denn der Kritiker Henry Bate-Dudley, ein enger Freund Gainsboroughs, schrieb 1785, die Dargestellte sitze unter einem romantischen Baum und sei von Gegenständen begleitet, die auf »retirement«, Rückzug aufs Land, verwiesen.¹⁷ Als Betsy Sheridan, Richard Sheridans Schwester, das Bild 1786 zum zweiten Mal

sah, war sie zwar immer noch nicht vom Portrait ihrer Schwägerin angetan, doch froh darüber, daß Gainsborough die Idee aufgegeben habe, sie zu einer Bäuerin zu machen,¹⁸ Auch Bate-Dudley sah das Bild 1786, als es in Gainsboroughs Atelier ausgestellt war, noch einmal und berichtet von Gainsboroughs Absicht, Schafe hinzuzufügen, um dem Gemälde einen noch stärker pastoralen Ton zu geben.¹⁹ Gainsborough hat also den ursprünglichen Gedanken, den Rückzug aufs Land direkt durch ein Rollenportrait Elizabeths als Bäuerin zu markieren, zurückgenommen, doch den Verweis nicht etwa völlig aufgegeben, sondern durch eine Anspielung auf eine arkadische Landschaft ersetzt, die die Assoziation »retirement« ebenfalls zuläßt. Im Falle der ihm seit ihren Kindertagen vertrauten Elizabeth ist diese Assoziation nun allerdings auch ausgesprochen naheliegend. Sie verbrachte, wo sie nur konnte, ihre Zeit auf dem Lande, getrennt von ihrem Ehemann Richard Sheridan, der sie spätestens ab 1783 mit einer Londoner Schönheit nach der anderen betrog, wovon sie wohl wußte. Sie haßte London und hoffte, so sehr sie sich ihrem Mann entfremdet hatte, er werde ihr »a little quiet home« auf dem Lande schaffen.²⁰ Die Stadt verband sie mit den Affären ihres Mannes, Land und Natur konnten ihr allein noch Trost gewähren. Insofern schafft Gainsborough in seinem Gemälde die Illusion eines vollkommenen, wenn auch melancholischen Eintauchens in die Natur.

Elizabeth sitzt auf einer flachen Steinbank in einer herbstlichen Landschaft, ihre Haltung ist gänzlich unaufwendig, die Hände im Schoß spielen versonnen mit einem von den Schultern fließenden durchsichtigen Gaseschal, die Beine sind ausgestreckt übereinandergelegt, der Kopf ist leicht zur Seite geneigt, das Gesicht gänzlich en face dem Betrachter zugewendet, der Blick allerdings trifft ihn nicht wirklich. Dieses Sitzmotiv, das insgesamt eine aufsteigende Diagonale, ohne große Abweichungen, bildet, wird im Blattwerk der Bäume wieder aufgenommen, schließlich durch die vorherrschende Richtung der Pinselführung des einzelnen Striches zu einer das ganze Bild umfassenden fließenden Bewegung. Dadurch, daß wir einerseits eine von links unten nach rechts oben aufsteigende Diagonale lesen, andererseits das Blätterdach sich im leichten Wind von oben herabzuneigen scheint und auch die Haare in entgegengesetzter Richtung wehen, die damit in ihrem Flug auch der Pinselführung von rechts oben nach links unten entsprechen, wird das Bild auf ebenso einfache wie subtile Weise im Gleichgewicht gehalten. Die Farben der Kleidung – altrosa im Gewand, blaugrün in der Schärpe, durchsichtig weißlich in dem an den Armen sichtbaren Untergewand und im Schal, den die leichte Brise ebenfalls erfaßt zu haben scheint –, aber auch die Farben des Teints und der Haare finden sich samt und sonders als Farbnuancen in der Natur wieder. Die Haare scheinen ins Laubwerk überzugehen, der Schal verschmilzt mit dem Himmel, das Gewand mit dem Erdboden. Umgekehrt scheint auch die Natur eine Metamorphose mit der Person zu vollziehen, die Ranken an Elizabeths Sitz überwuchern das Gewand, der Himmel löst Schal und Haar auf. Die Helle der untergehenden Sonne findet ihren Widerschein in Gesicht, Hals und Unterarm der Sitzenden. Der Betrachter taucht in das vorwaltende Sentiment ein, dessen fortdauernde Wirkung weder durch aufdringliche Zeichen noch durch Handlungshinweise gestört wird. Wir verspüren allenfalls einen leisen Zug innerer Unruhe, der auch durch die vibrierende Malweise vermittelt scheint. So wie die dargestellte Person in ihren Gefühlen befangen ist, ohne daß diese präzise benannt werden könnten, so ist auch der Betrachter absorbiert, was ihn zum Nachsinnen über das angebotene Sentiment führt, wobei, da er selbst animiert ist, Bildsinn und Betrachtergestimmtheit

einander wechselseitig durchdringen. Zugleich durchdringen sich aber auch die Wahrnehmung von Bildillusion und Bildfeldrealität.

Nicht rationale Lektüre eines dem Bilde abziehbaren Textes, sondern subjektive Auseinandersetzung des Betrachters mit der wirkmächtigen Erscheinung des Bildes ist das vom Maler durch seine besondere künstlerische Instrumentalisierung angestrebte Ziel. Dennoch existiert ein vorgängiger Kontext, dem das Bild in der historischen Betrachtung einzufigen ist und der seinen besonderen Zeichencharakter zu erhellen weiß. In Kenntnis konventioneller nachahmender Zeichen und auf ihrer Folie prägt der Künstler kommunikative, künstlerische Zeichen, um eine Wateletsche Unterscheidung aufzugreifen.²¹ Diese Prägung kommunikativer, künstlerischer Zeichen bezeugt eine fortschreitende Einsicht darein, daß künstlerische Zeichensetzung nicht mehr auf vorgängige metaphysische Sinnbezüge rekurrieren, sondern allein noch mit der individuellen Psyche, ihren Antrieben und Reaktionsweisen rechnen kann. Dabei fordert der Künstler notwendig die Mitarbeit des Betrachters ein.

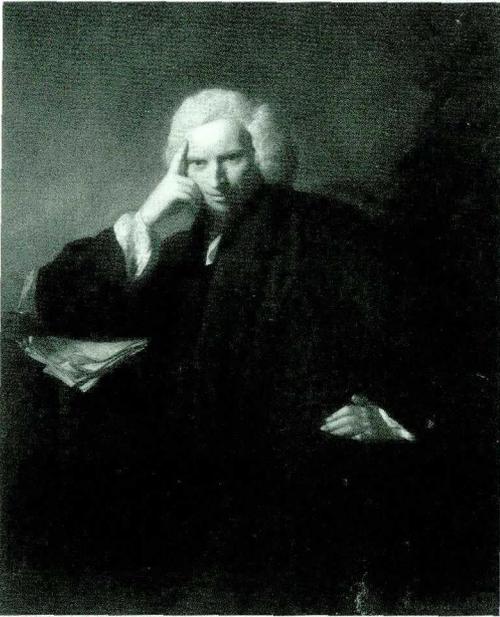
Auf die ist allerdings auch Reynolds angewiesen. Um es zu wiederholen: Der Betrachter, der in Reynolds' Werk die Diskrepanz von Vorbild und Nachbild realisiert, wird die Differenz zu überbrücken suchen, um das Bild zur Vollendung zu bringen. So wird erst kunsthistorisches Sehen eingefordert, dann intellektuelle Sinnsetzung erwartet. Gainsborough dagegen läßt allein das Bild zur Wirkung kommen. Er weiß, daß die Rezeption mit den Mitteln der Faktur auch gegenstandsunabhängig zu steuern ist. Der Rekurs auf die intellektuelle Sinnvollendung durch den Betrachter bei Reynolds würde, so können wir schließen, die literarische Dimension seiner Kunst ausmachen. Gainsboroughs Überbietung konventioneller Sinnstiftung durch das Wirksamwerdenlassen von autonomer Faktur dagegen würde das Unliterarische seiner Kunst bezeichnen.

Anmerkungen

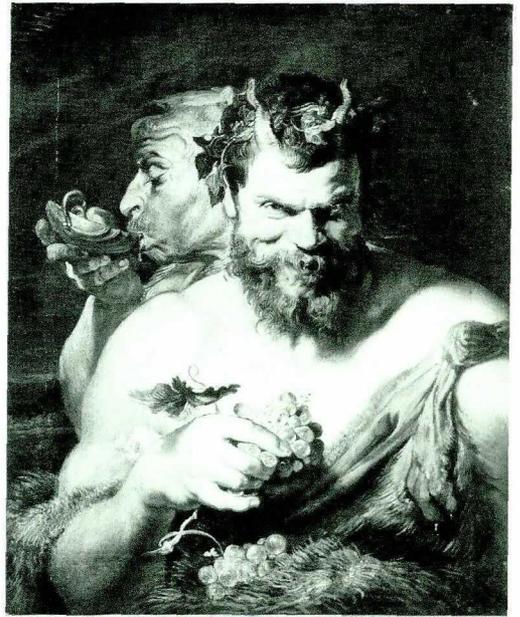
Der vorliegende Beitrag rekurriert in gekürzter Form auf Passagen eines Buches, das 1993 unter dem Titel *Das sentimentale Bild* im Beck Verlag in München erscheint. Von daher beschränke ich mich hier in den Anmerkungen nur auf die absolut notwendigen Nachweise.

- 1 Beides zitiert nach: Kat. Ausst. *Reynolds*, Royal Academy of Arts, London 1986, Kat. Nr. 37, S. 200.
- 2 Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy* (...), übers. von Thomas Holcroft, London 1789, Bd. 1, S. 66.
- 3 Siehe William T. Whitley, *Artists and their Friends in England 1700-1799*, 2 Bde., New York/London 1928, Bd. 1, S. 210.
- 4 Charles Robert Leslie/Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds: with Notices of Some of his Contemporaries*, 2 Bde., London 1865, Bd. 1, S. 193.
- 5 Lawrence Sterne, *Das Leben und die Ansichten Tristram Shandys*, überprüfte und revidierte Übersetzung von Rudolf Kassner, Leipzig 1964, S. 51.
- 6 Vgl. Catherine May Gordon, *British Paintings of Subjects from the English Novel: 1740-1870* (Phil. Diss., Courtauld Institute of Art, London 1981), New York/London 1988 (A Garland Series, Outstanding Theses in the Fine Arts from British Universities), S. 73-91.
- 7 Vgl. Werner Busch, *Hogarths und Reynolds' Portraits des Schauspielers Garrick*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, S. 92-94.

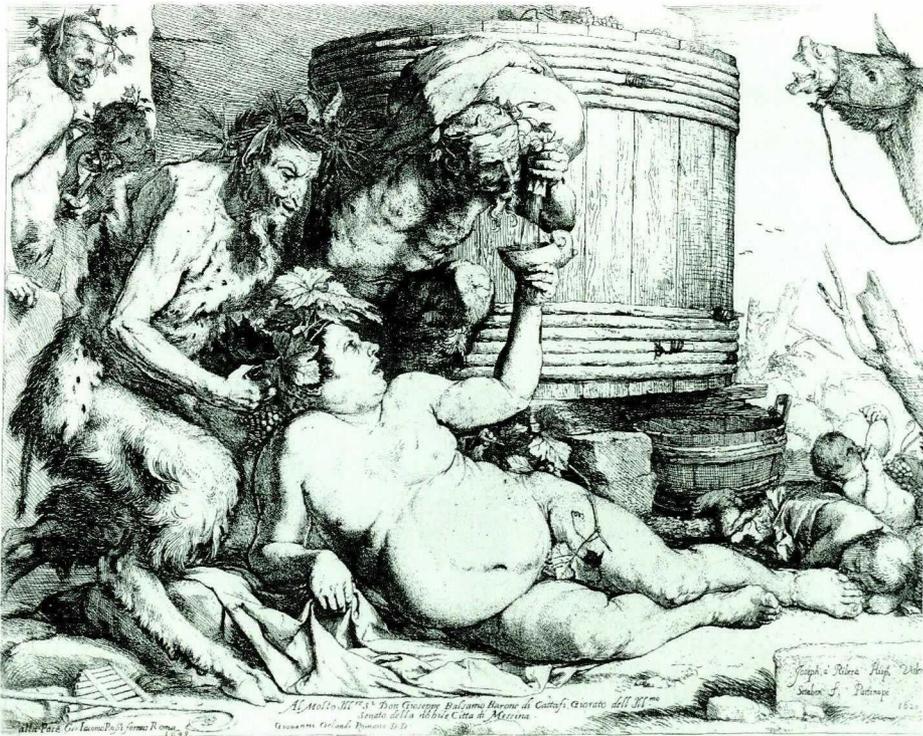
- 8 Platon, *Symposion*, 215 a – 216 e.
- 9 Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid 1610, Bd. 3, Nr. 51; vgl. Arthur Henkel/Albrecht Schöne, *Emblemata*, Stuttgart 1967, Sp. 1275.
- 10 Vgl. W. Busch, op. cit. [Anm. 7], S. 86.
- 11 Jacob Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, Amsterdam 1618, fol. I, IVv und ff.
- 12 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, hrsg. v. Robert R. Wark, 3. Aufl., New Haven/London 1988, S. 259 (14. Diskurs 1788).
- 13 John Hayes, *Gainsborough's Richmond Water-walk*, in: *The Burlington Magazine* 111, 1969, S. 28-31.
- 14 Mary Woodall (Hrsg.), *The Letters of Thomas Gainsborough*, Bradford 1963, S. 115 (Brief 56 an William Jackson aus Bath, o. D.).
- 15 Marcia R. Pointon, *Gainsborough and the Landscape of Retirement*, in: *Art History* 2, 1979, S. 441-455.
- 16 *To William Shenstone, Esq.; at the Leasowes*, by Mr. Graves of Claverton, in: *William Shenstone, The Works in Verse and Prose (...)*, 2 Bde., London 1765, Bd. 2, S. 241 f.
- 17 Zitiert und kommentiert in: Kat. Ausst. *A Nest of Nightingales, Thomas Gainsborough 'The Linley Sisters'* (Paintings and their Context: II), Dulwich Picture Gallery, 1988, Kat. Nr. 3.14, S. 76 f.
- 18 *Ibid.*, Kat. Nr. 3.14, S. 76.
- 19 *Ibid.*
- 20 Zitiert *ibid.*, Kat. Nr. 3.14, S. 77.
- 21 Vgl. dazu Mary D. Sheriff, *On Fragonard's Enthusiasm*, in: *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 28, 1987, S. 29-46.



1. Joshua Reynolds, *Portrait von Laurence Sterne*, 1760 (London, National Portrait Gallery)



2. Peter Paul Rubens, *Zwei Satyrn*, um 1615 (München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlung)



3. Jusepe de Ribera, *Trunkener Silen*, 1628 (London, British Museum)



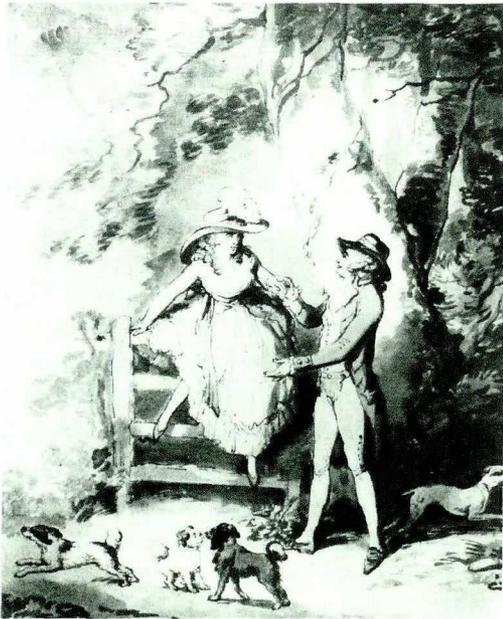
4. Giovanni Battista Spinelli, *Lot und seine Töchter*, 1630/40 (Neapel, Pisani Sammlung)



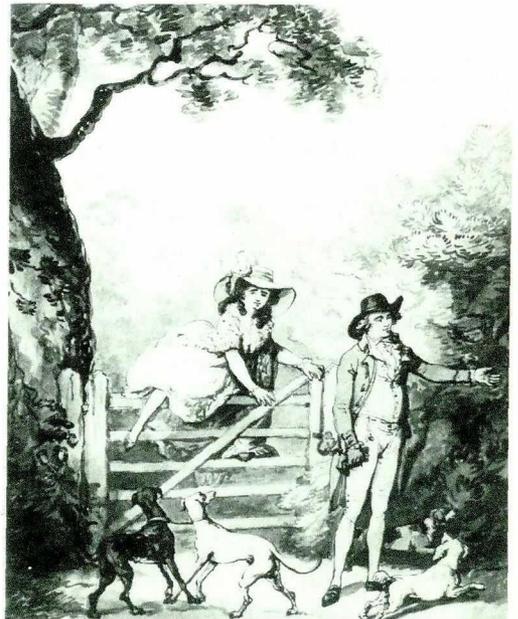
5. Thomas Gainsborough, *The Mall in St. James's Park*, 1783 (New York, Frick Collection)



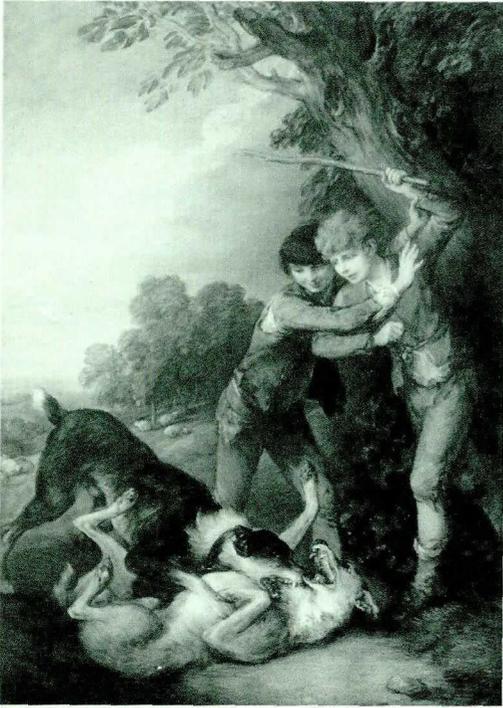
6. Edward Dayes, *Buckingham House, St. James's Park*, 1790 (London, Victoria and Albert Museum)



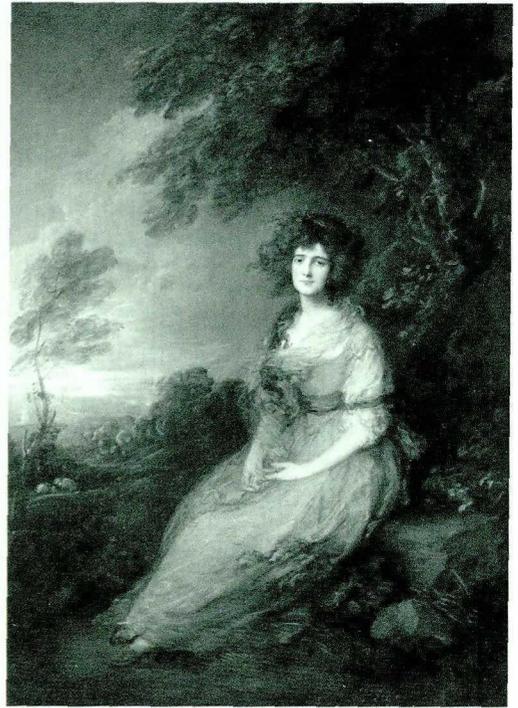
7. Thomas Rowlandson, *Courtship*, um 1785/86 (englischer Privatbesitz)



8. Thomas Rowlandson, *Matrimony*, um 1785/86 (englischer Privatbesitz)



9. Thomas Gainsborough, *Zwei Knaben mit kämpfenden Hunden*, 1783 (London, Kenwood House, Iveagh Bequest)



10. Thomas Gainsborough, *Elizabeth Linley, Mrs. Richard Sheridan*, 1785/86 (Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection)