

## Romneys ›Howard

REVOLUTION UND ABSTRAKTION

*Von Werner Busch*

Am Ende des 18. Jahrhunderts zeigt sich ein irritierendes Phänomen in der Kunst, das drei, auf den ersten Blick einander widersprechende Facetten hat. Erstens: Es kommt zu einem forcierten Wirklichkeitszugriff. Bereiche des Darstellbaren werden erschlossen, die zuvor keine Darstellungsberechtigung besaßen und damit auch gar nicht erkannt wurden. Zweitens: Parallel zu diesem neuen Wirklichkeitszugriff und, wie zu zeigen sein wird, in logischer Korrespondenz zu ihm, entwickelt sich ein hohes formales Abstraktionsniveau, das eine bis dahin unbekannte Bewußtheit für die Möglichkeiten der künstlerischen Instrumentalisierung für sich wirksamer Formen und Mittel hervorreibt. Offenbar sind Wirklichkeitszugriff auf der einen Seite und Abstraktionstendenz auf der anderen auch Resultat eines erfahrenen Bruches zwischen Inhalt und Form, oder genauer: zwischen neuem Inhalt und alter, für seine Darstellung allein zur Verfügung stehender Form. Drittens – und dies kann hier nur als These formuliert werden: Den als schmerzlich erfahrenen Bruch zwischen Inhalt und Form soll eine verstärkte Psychologisierung der Kunst überbrücken helfen. Sie betrifft sowohl die Produktions- wie die Rezeptionsseite der Kunst. So ist etwa der Held einer Historie nicht mehr (nur) exemplarischer Vertreter einer gesellschaftlich verbindlichen Norm, vielmehr wird auch nach seinen individuellen Antrieben gefragt. Da die klassische Leidenschaftstypologie auf verbindliche Zeichen rekurriert, ist sie nicht in der Lage, diesen Antrieben Ausdruck zu geben. Mit Konsequenz sehen sich die Künstler auf die für sich wirksamen Formen und künstlerischen Mittel verwiesen. Ihre selbsttätige Wirksamkeit führt im Prozeß der Rezeption zu einer psychologischen Befruchtung des Dargestellten, eröffnet eine neue, auf den Betrachteranteil angewiesene Wirklichkeit.

An einem besonders einprägsamen Beispiel sei in einiger Ausführlichkeit demonstriert, daß die Verpflichtung auf einen klassischen Kunstbegriff, die vom Künstler erfahrene Traditionsmächtigkeit klassischer Bildersprache und das fortwirkende Konzept hoher

Kunst bei einem Thema, das die Verewigung eines modernen Helden verlangt, auch zum Scheitern führen kann. Trotz Dutzender von Studien will sich das Bild nicht mehr zu einer, im Sinne der Klassik, vollkommenen Form fügen. Ausdrucksverlangen des Künstlers und kanonische Formvorgaben der Kunst kollidieren. Die Vokabeln einer alten Sprache, die im Rahmen einer klassischen Syntax Sinn machten, werden zwar, da sie nach wie vor den Begriff von Kunst konstituieren, zitiert, doch wird ihr Zitatcharakter sichtbar. Sie büßen ihre Selbstverständlichkeit ein, wirken wie Fremdkörper im Werk, man sieht ihnen ihre historische Herkunft an, ihr Kontakt zu den übrigen Bildvokabeln scheint gestört, sie können nur noch, und das ist entscheidend, mit den Mitteln forciert formaler, aber ästhetisch höchst wirksamer Zuspitzung einem Bildorganismus integriert werden.

Im Resultat kann dies durchaus zu einer Deformation der klassischen Bildvokabeln führen. Gerade jedoch in der Deformation kann das Ausdrucksverlangen des Künstlers zur Anschauung kommen. Gerade durch die Deformation ist es ihm möglich, neue Ausdrucksbereiche zu erobern, die der klassischen normativen Kunstsprache verstellt waren. Die Kunst entdeckt die Wirksamkeit tendenziell gegenstandsunabhängiger und dennoch ausdruckshaltiger Figurationen oder Formgebilde. Dem mögen die Erkenntnisse der Wahrnehmungsästhetik des 18. Jahrhunderts vorgearbeitet haben, und in einer niederen Gattung wie der Landschaft ist der Einfluß dieser Einsichten schon früh zu verzeichnen. Die Historie jedoch verwandelten sie erst, als die Krise der klassischen Bildersprache unabweisbar geworden war. Dieser Vorgang ist nicht leicht zu verstehen und im einzelnen auch nicht leicht in seinen Konsequenzen an den Gegenständen selbst zu beschreiben.

Von daher sei im folgenden versucht, an einem Historienprojekt exemplarisch den Werkprozeß im historischen Kontext nachzuzeichnen. Im Ergebnis wird dies vor allem zu zwei Erkenntnissen führen. Zum einen: um die Krise der Historie am Ende des 18. Jahr-

hundreds zu begreifen, reicht es nicht aus, allein die Werke selbst zu analysieren. Es gilt, den historischen Stellenwert des Gegenstandes der Historie genau zu bestimmen. Das impliziert bei einem zeitgenössischen Helden der Historie zudem, daß die Frage geklärt wird, in welchem Verhältnis sein eigenes Lebensverständnis zur Einschätzung durch die Zeitgenossen steht. Anders ausgedrückt: Wie kam es vor der Gesellschaft zu seiner Heldenrolle? Ist der Künstler mit diesen Umständen vertraut, so wird er, flüchtet er sich nicht in den Anachronismus klassischer Historienauffassung, diesem Verhältnis direkt oder indirekt Ausdruck geben müssen.

Zum anderen: man kann nicht mehr notwendig einen klassischen Werkprozeß erwarten, nicht in logischer Abfolge Entwurf, Detailstudie, am Modell kontrolliert, Farbstudie, Übertragung des Entwurfes auf die Leinwand und schließlich malerische Ausführung. Ziel ist nicht die Materialisierung einer Idee in der vollkommenen Form – so sehr einem Künstler des späten 18. Jahrhunderts ein derartiger klassischer Prozeß auch vorgeschwebt haben mag und so sehr er auch noch seinem Praxisverständnis entsprechen mochte. Unbewußtes Ziel dürfte es vielmehr gewesen sein, im Entwurfsvollzug selbst zu Formfindungen zu kommen, die der momentanen Reaktion des Künstlers auf seinen Gegenstand entsprechen.

Gelingt es dem Künstler nicht, zu dieser Selbstverwirklichung im körpermotorischen Akt des Entwerfens vorzudringen, da er sich durch die klassische Konvention und die Vorgabe ihres Formenrepertoires zu stark behindert sieht oder diese Tradition nicht in seinem Sinne transformieren kann, so droht er zu scheitern. Sein Bild gewinnt keine abschließende Form. Aus heutiger Sicht jedoch können die vielfältigen Anläufe zur Verwirklichung den eigentlichen künstlerischen Gewinn in sich tragen. Unter diesem Aspekt sind George Romneys in großer Zahl überlieferte zeichnerische Versuche, zu einer zeitgenössischen Historie auf den Gefängnisreformer John Howard vorzudringen, faszinierende Dokumente einer künstlerischen Erfüllung im Scheitern<sup>1</sup>.

### *Howards Leben*

John Howard (1726–1790) kann als der Inbegriff eines bürgerlichen Helden gelten. Gerade seine gänzlich

unheldische Erscheinung – er war relativ klein, wirkte eher schwächlich, war unattraktiv und nicht sprachbegabt<sup>2</sup> – und seine der Heldenverehrung gänzlich abholde Öffentlichkeitssscheu prädestinierten ihn paradoxerweise zur Übernahme der Rolle einer bürgerlichen Identifikationsfigur. Ein besessener Einzelkämpfer, der allein seiner Überzeugung und seinem Lebensziel lebte, sich extremen Strapazen und gesundheitlichen Gefahren aussetzte, sich durch nichts von seinem Weg abbringen ließ, alle gesellschaftliche oder politische Vereinnahmung abwehrte, für seine Sache schließlich mit dem Leben bezahlte: eine solche Figur konnte vor der Öffentlichkeit geradezu mythische Züge annehmen. Bei Howard war ab einer bestimmten Phase seines Lebens schwer zwischen eigenem Lebensentwurf, individueller und öffentlicher Projektion, Wahrheit und Fiktion zu unterscheiden. An der Legende wurde zu Lebzeiten gewoben, und auch für den Betroffenen wird es nicht mehr zu entscheiden gewesen sein, ob er die Legende oder die Legende ihn lebte. Zum Problem des modernen Helden gehört, daß er so sehr eine öffentliche Person ist, daß auch für ihn selbst sein privates Tun in einem öffentlichen Spiegel verzerrt erscheint. Für den Interpreten bedeutet das, daß er notwendig eine Art Psychogramm zu zeichnen hat, mit allen Risiken, die ein solches Unterfangen begleiten.

Howard entstammte einer nonkonformistischen Kaufmannsfamilie<sup>3</sup>. Seine Schulbildung war schlecht. Er begann eine Kaufmannslehre, erbt jedoch früh das nicht unbeträchtliche väterliche Vermögen mit Grundbesitz, kaufte sich aus der Lehre frei und entwickelte aufgrund der frühen finanziellen Unabhängigkeit offenbar Gentry-Ambitionen. Er ging auf eine Grand Tour, um seiner Bildung aufzuhelfen und begann das typische, im Normalfall geruhame Leben eines englischen Landlords, an Kunst interessiert, Patron eines winzigen Gemeinwesens, mit der Pflege seiner Güter in Cardington beschäftigt.

In einem allerdings unterschied er sich von vornherein von den klassischen Landbesitzern: er war streng religiös, da er aber nicht der Staatskirche angehörte, war er von den adligen »landowners« isoliert. So richtete er seinen Ehrgeiz mit großem Erfolg darauf, sein kleines Dorf zu einer Mustergemeinde auszubauen. Zwei Frauen starben ihm, die zweite nach der Geburt des einzigen Sohnes. Er widmete sich wei-

ter, unruhig eigenbrötlerisch, streng, aber gerecht seinem Gemeinwesen, das weithin zum Vorbild wurde.

Dieser Erfolg führte dazu, daß man ihn für einen Ehrenposten auserkor, der eigentlich nur Mitgliedern der Church of England offenstand: er wurde 1773 County Sheriff von Bedfordshire, und in dieser Funktion unterstand ihm auch die Gefängnisaufsicht. Erste Einblicke in die katastrophalen Zustände der Gefängnisse seiner Region brachten ihn dazu, Vergleiche mit den Verhältnissen in den Nachbarregionen anzustellen. Die Ergebnisse waren gleich deprimierend.

Rein theoretisch waren die Gefängnisse Königsbesitz, in der Realität existierten jedoch unzählige ohne jede Parlamentskontrolle. Städtische oder regionale Interessen verhinderten Kontrollen, viele Gefängnisse wurden privat betrieben, die Gefängnishalter hatten rein finanzielle Interessen. Die sehr weitgehende Ausbeutung der Gefangenen, die für alles und jedes, auch die geringste Vergünstigung zu bezahlen hatten, geschah in einem weitgehend rechtsfreien Raum. Wer nicht zahlen konnte – und das war bei weitem die Mehrheit, denn das englische Rechtssystem bestrafte primär den Schuldner mit Gefängnis –, vegetierte im Gefängnis in feuchten, dunklen Zellen dahin, unzureichend ernährt und jeder Art von Krankheit ausgesetzt. Epidemien, insbesondere Blattern und das sogenannte »goal fever«, eine Art Typhus, führten dazu, daß Neuankömmlinge in den Gefängnissen in kürzester Zeit gesundheitlich ruiniert waren. Es starben sehr viel mehr harmlose Schuldner im Gefängnis als Schwerverbrecher am Galgen.

Die gesundheitliche Bedrohung, die von den Gefängnissen ausging, führte notwendig zu ihrer völligen Vernachlässigung. Da auch Gefängnisbetreiber, Wärter, selbst Richter beständig infiziert wurden, betraten auch die Zuständigen die Gefängnisse so wenig wie möglich: das führte zu anarchischen Zuständen unter den Gefangenen. Vor diesen scheuten natürlich auch die parlamentarischen Kontrolleure zurück. Selbstverständlich wußte man um diese Zustände, doch schwieg man sie möglichst tot. Gelegentliche philanthropische Klagen bewirkten keinerlei Veränderung im System der Verwahrung.

Diese Mauer der Ausgrenzung des Problems durchbrach Howard auf sehr aufklärerische Art und Weise. Er lamentierte nicht über die Zustände, sondern schritt zu nüchterner Bestandsaufnahme, ausschließ-

lich gegründet auf persönlicher Autopsie. Seine ersten großen Rundreisen 1773/74 führten ihn bereits zu einem Großteil aller englischen Gefängnisse. 1774 redete er über die Zustände unter Ausbreitung seines statistischen Materials mit großem Erfolg vor dem House of Commons, erste rechtliche Schritte zur Verbesserung der Situation wurden unternommen. Doch die Reformen griffen nur sehr langsam. Howard unterrichtete auf neuen Touren die »goalkeepers«, schlug ihnen Verbesserungen vor. Seine Besuche wurden durchaus gefürchtet, da er jeweils nüchtern die Verhältnisse offenlegte. Man versuchte ihn hinter Licht zu führen, doch mit sehr ungewöhnlicher Beharrlichkeit verschaffte Howard sich Zugang selbst zur letzten unterirdischen Zelle, befragte Gefangene und Zuständige, um zu einer objektiven Bestandsaufnahme zu kommen. Er lebte seiner schwankenden Gesundheit zuliebe diät, schützte sich in den Gefängnissen zu Beginn allein durch essiggetränkte Tücher, später ließ er auch diese weg, allein auf peinliche Sauberkeit bedacht.

In einem zweiten Anlauf untersuchte er auch alle englischen Bridewells, die Bestrafungshäuser für Lehrlinge: die Zustände waren hier zum Teil eher noch schlimmer. Zugleich kontrollierte er in den Gefängnissen, ob sich seit seinem ersten Besuch die Verhältnisse in irgendeiner Form geändert hatten. Diese Kontrollreisen, bei denen er Tausende von Meilen zurücklegte, behielt er bis zum Ende seines Lebens 1790 bei. Doch bereits von 1775 an begann er den Kontinent zu bereisen, führte zuerst entsprechende systematische Untersuchungen in Frankreich, Holland und Deutschland durch. In Holland war er von den sehr viel sozialeren und vor allem hygienischeren Einrichtungen beeindruckt, übernahm manches von hier in seine Reformvorschläge. In diesem Zusammenhang betrieb er auch sorgfältige architektonische Aufnahmen der Gebäude.

1777 faßte er seine Ergebnisse ein erstes Mal in einem umfassenden Werk, das seinen Ruhm endgültig begründete, zusammen. Freunde hatten ihm bei der sprachlichen Abfassung geholfen. »The State of the Prisons in England and Wales«<sup>4</sup> erlebte in den nächsten Jahren verschiedene Neuauflagen, Verbesserungen und vor allem Ergänzungen, denn Howard erweiterte nicht nur auf seinen Reisen den Radius – er erfaßte die Zustände in Österreich, Italien, Portugal und Spa-

nien –, sondern dehnte auch seinen Gegenstandsbereich aus. Zuerst dokumentierte er die katastrophalen Verhältnisse auf den Gefängnisschiffen, die der Deportation der Gefangenen in die Kolonien dienten. Dann startete er ein ähnlich umfangreiches Generalunternehmen wie bei der Bestandsaufnahme der Gefängnisse: er bereiste die wichtigsten Lazarette, zuerst Europas, einschließlich Rußlands, schließlich folgte er den Spuren der Pest bis in die Türkei, nach Konstantinopel und Smyrna.

Die Ergebnisse dieser Untersuchungen flossen in die Neuauflagen des Gefängnistraktates ein, zu einer zweiten großen Zusammenfassung kam es 1789, ein Jahr vor seinem Tod. Es lohnt sich, den kompletten Titel des neuen Werkes zu zitieren: »An Account of the Principal Lazarettos in Europe; with various papers relative to the Plague: together with further observations on some foreign Prisons and Hospitals; and additional remarks on the present State of those in Great Britain and Ireland«<sup>5</sup>. Es handelte sich also um eine Arbeit, die in permanenter Verbesserung begriffen war.

Howard ließ sich auf seinen Reisen durch nichts abhalten und durch niemanden vereinnahmen. Je mehr sein Ruhm ihm in ganz Europa vorauseilte, um so mehr bemühten sich selbst gekrönte Häupter um Kontakt. Wo es ging, lehnte Howard derartige Ansinnen ab; an gesellschaftlichen Ehren war er desinteressiert und brachte dies gelegentlich in durchaus rüder Form vor. Er fügte sich auch Höhergestellten gegenüber nicht den Konventionen, was im Laufe der Zeit akzeptiert wurde. Es gelang ihm in manchen Ländern gar, eine Art diplomatischen Sonderstatus' zu erlangen, der ihm den Zugang zu gemeinhin unzugänglichen Institutionen ermöglichte.

Dennoch mußte selbst Howard zweimal kapitulieren: vor der Bastille und vor den Gefängnissen der Inquisition. Diese Rückschläge lösten bei ihm besondere Aktivitäten aus. In Frankreich verschaffte er sich unter Mühen ein verbotenes Traktat, dessen Verbreitung unter hohe Strafe gestellt war: Broussais du Parrays Pamphlet über die Bastille von 1774. Er ließ es ins Englische übersetzen und fügte es, sorgfältig kommentiert, seinem Gefängnistraktat als Anhang bei<sup>6</sup>. Die Publikation machte Howard zur persona non grata in Frankreich, was ihn nicht hinderte, weiter inkognito in Frankreich zu reisen; mehrfach entkam er nur knapp der Geheimpolizei.

Selbst wenn man heute weiß, daß die Bastille in der Spätphase des Ancien Régime bei weitem nicht das fürchterlichste Gefängnis in Frankreich war – die unterirdischen Zellen etwa des auch als Gefängnis genutzten Hospitals Bicêtre schildert selbst der nüchterne Howard als »dark, and beyound imagination horrid and dreadful«<sup>7</sup> – und selbst wenn die Bastille nicht mehr in großem Umfang genutzt wurde, so war sie doch auch schon lange vor der Revolution das Symbol absoluter, undurchschaubarer und deswegen nicht greifbarer und noch weniger angreifbarer Macht. Sie war es aufgrund des Eindrucks, den die gewaltigen aufgetürmten Steinmassen hinterließen, mehr noch jedoch aufgrund der Tatsache, daß man absolut nicht wußte, was sich hinter den Mauern verbarg. Ehemaligen Gefangenen war es unter Androhung sofortiger erneuter Einkerkering verboten, vom Inneren zu sprechen. So konnte der Mythos Bastille sich bilden und politisch genutzt werden<sup>8</sup>.

Du Parrays Traktat veröffentlichte das geheime Innere in allem Detail und nahm dem Symbol damit ein gut Teil seiner Macht. Der Autor ging dabei vor wie Howard in England, er lieferte eine äußerst nüchterne, aber höchst exakte Bestandsaufnahme sowohl der Räumlichkeiten, der Ausstattung, wie der Haftbedingungen und Regulationen bis hin zum Essensplan oder zu den Dienststunden der Wärter. Zudem begleitete das Pamphlet ein genauer Grundrißplan – all dies ließ Einsicht ins Innerste der Bastille zu, machte sie sturmreif, da man sie durchschauen konnte.

Die Gefängnisse der Inquisition funktionierten nach dem Prinzip der Bastille, auch um ihr Innenleben wußte man nicht, und Howard setzte alles daran, auch ihre Geheimnisse zu durchdringen – hier nur mit teilweisem Erfolg. Howard war sich der politischen Brisanz seiner Bemühungen durchaus bewußt. Stolz merkte er zu du Parrays Traktat an, die Freiheit der englischen Konstitution höbe sich wohltuend von dem Symbol des Despotismus, das die Bastille darstelle, ab<sup>9</sup>. Aber selbst für englische Verhältnisse mußte der Text irritierend sein, denn Howard druckte auch eine Übersetzung des entschieden revolutionären Vorwortes des französischen Herausgebers mit ab. Es stellt eine große Abrechnung mit den drei letzten französischen Regierungszeiten dar, mit dem französischen Despotismus und Staatsterror, und reflektiert selbstbewußt die Sprengkraft der Veröffentlichung der

Bastillestruktur. Ein Kernsatz des Traktates lautet, und das zeigt die aufklärerische Tendenz des Textes: »In dieser Burg ist alles Geheimnis, List, Täuschung, Falle und Verrat«<sup>10</sup>.

Howards letzte Reisen nahmen verwirrende Ausmaße an, und es läßt sich der Verdacht nicht abweisen, daß er bewußt das Martyrium gesucht hat. Schon die erste Pestreise nach Konstantinopel und Smyrna brachte ihn an den Rand des Todes, nicht nur suchte er in beiden Städten die Pest direkt auf, sondern er nahm auf der Rückreise nach Venedig ein nicht freigegebenes Pestschiff, auf dem in der Tat während der Reise die gesamte Besatzung erkrankte. Howard mußte in Venedig für lange Zeit in Quarantäne in völlig verdreckten, verpesteten Räumen verbleiben. Sofort ging er daran, die Räume zu reinigen und zu kalten – und überlebte.

Vor dem Aufbruch zu seiner letzten großen Reise, die auf drei Jahre ausgelegt war, besuchte er ungewöhnlicherweise alle seine Verwandten, nahm offenbar mit Vorbedacht Abschied. Er wollte erneut den Pestwegen folgen, diesmal über Moskau. Dort änderte er kurz entschlossen seine Reisepläne, begab sich zum Schauplatz des türkisch-russischen Krieges auf der Krim, um die Epidemien in den Soldatenlazaretten, von denen er gehört hatte, zu untersuchen. In Cherson erkrankte er und starb dort Januar 1790. Russische Offiziere bereiteten ihm ein würdiges Begräbnis und errichteten eine schlichte Grabpyramide, die sich nicht erhalten hat. Howard hatte ausdrücklich den Wunsch geäußert, man möge ihm in England kein Monument errichten. Dieser Wunsch sollte nicht in Erfüllung gehen.

Man fragt sich, was Howard umtrieb. Auf seinen letzten Reisen, die immer umfangreicher, strapaziöser und gefahrvoller wurden, war er immerhin über sechzig Jahre alt. Zwei kaum sauber voneinander zu trennende Gründe dürften für seine Unruhe, die ihn jeweils schon nach kürzester Zeit wieder von zu Hause aufbrechen ließ, verantwortlich sein.

Es ist nicht so, daß er etwa an seinem kleinen Gemeinwesen kein Interesse mehr hatte. Im Gegenteil, von Venedig aus machte er sich detailliert Gedanken über die Unterstützung bestimmter Dorfmitglieder, sorgte sich um den Ausbau seiner Wirtschaftsgebäude. Was ihn zu Hause nicht zur Ruhe kommen ließ, waren persönliche Probleme. Zum einen lief er auf sei-

nen Reisen vor sich selbst davon oder sich selbst hinterher. Sein Ruhm gründete auf seinen Reisen und seiner rastlosen Tätigkeit, in der Aufopferung für andere unter Einsatz seines gesamten Vermögens. Er weigerte sich, jegliche finanzielle Unterstützung von außen anzunehmen. Einmal versuchte er ein Gefängnisprojekt mit einem anderen Philanthropen in Parlamentsauftrag zu unternehmen, er scheiterte an unüberbrückbaren persönlichen Differenzen. Howard stilisierte sich mehr und mehr zum Einzelkämpfer, verlor zu einem gut Teil die Kommunikationsfähigkeit. Selbsterfüllung suchte er in der Sache, auf die eigene physisch-psychische Existenz nahm er keine Rücksicht.

Dies erst ermöglichte den Mythos Howard in der Realität, die Abkapselung ließ seinen Ruhm nur um so heller erstrahlen. Sein öffentliches Bild existierte unter Ausschaltung seines privaten. Deutlichstes Zeichen dieser Selbststilisierung ist Howards Porträtphorie, die Teil des Mythos wurde. Und in der Tat scheint er es geschafft zu haben, daß bis zu seinem Tod kein Porträt von ihm in Umlauf kam, obwohl die »portrait-hunters« beständig hinter ihm her waren. George Romney verweigerte er früh eine Porträtsitzung, trotz geschickter Kontaktaufnahme über Vertraute Howards<sup>11</sup>. Seinen Dienern in Cardington verbot er, weiterhin Geld zu nehmen von Reisenden, die bei seiner Anwesenheit in Scharen zu seinem Landsitz pilgerten, um einen Blick auf ihn zu erhaschen<sup>12</sup>. In London pflegte er in eine Kutsche zu springen, wenn er sich von einem Porträtisten auf der Straße verfolgt sah, und berichtete, daß er sich besonders vor seiner Haustür vorsehen mußte. Er selbst sprach von seinem Gesicht als »ugly as it is«<sup>13</sup>.

Bezeichnend ist eine Anekdote, die er in einigem Detail wiedergibt und die zugleich einiges über die bürgerlich-aufklärerische Auffassung des Verhältnisses von Körper und Seele aussagt. Der Erzählung zufolge stand Howard vor einem Printshop bei St. Paul's und betrachtete politische Karikaturen im Schaufenster, die ihn sehr amüsierten. Dabei entdeckte er bei einem Blick zur Seite »a fellow working at my phiz with all his might«. Der Ertapte ließ den Zeichenblock sinken und tat so, als sei auch er nur an den ausgestellten Karikaturen interessiert. Um es ihm heimzuzahlen, begann Howard fürchterlich zu lachen, scheinbar als alleinige Reaktion auf die gesehenen Karikaturen, und

setzte dies fort, indem er die verschiedensten Fratzen zog, »from one deformity to another«, bis der Porträtist aufgab<sup>14</sup>.

Zweierlei ist auffällig: zum einen spricht er körperfeindlich von seinem Gesicht, das er schon zuvor »häßlich« genannt hat, als von seinem »phiz«, seiner Visage. Nicht sein Körper, allein sein Tun ist es wert, festgehalten, verewigt zu werden. Zum anderen, so mag man vermuten, sieht er als das wahre Porträt in der Öffentlichkeit die Karikatur. In ihrer degradierenden Verzerrung legt sie das eigentliche Wesen und die Antriebe des Menschen frei. Durch die schnelle Verzerrung des eigenen Gesichtes zeigt Howard zwar Facetten seines eigenen Ichs, verhindert aber durch die Schnelligkeit der Abfolge der Gesichter, daß diese fixierbar werden und der Öffentlichkeit ausgeliefert werden können. Die klassische Porträtidealisierung lehnt Howard von seinem Selbstverständnis her ab, die neue Form der Relativierung der Person durch Karikatur verhindert er. Die Veröffentlichung seiner Realexistenz wird unterbunden, der Mythos bleibt unangetastet.

Howard würde seine Bilderfeindlichkeit sicher ethisch erklärt haben wollen und nicht eingestanden haben, daß sie Teil des Mechanismus der Legendenbildung war. Der neue Held steht nicht mehr mit seinem idealisierten Körper für die Verewigung ein, sondern nur noch mit dem stilisierten Leben selbst. Geradezu groteske Formen nahm das Porträtproblem an, als Verehrer Howards in seiner Abwesenheit planten, ihm ein Denkmal zu Lebzeiten errichten zu lassen und feststellen mußten, daß absolut kein Porträt von ihm aufzutreiben war. Man beschloß, auf eine allegorische Form der Darstellung auszuweichen. Von Venedig aus der Quarantäne heraus verbat sich Howard in Briefen, die nichts an Deutlichkeit zu wünschen übrigließen, die weitere Verfolgung des Denkmalprojektes, für das bereits von einem Denkmalverein hinreichend Geldmittel gesammelt worden waren. Es wurde vorläufig eingestellt<sup>15</sup>.

In Venedig wurde Howard aus der Ferne noch mit einem anderen Problem befaßt, dessen Existenz den zweiten und entscheidenden Erklärungsgrund für seine Unrast und andauernde Flucht von zu Haus und vor sich selbst liefert. Es wurde ihm brieflich berichtet, sein Sohn führe sich so extrem und ausschweifend auf, daß es vor der Öffentlichkeit nicht mehr zu verbergen

sei. Die Probleme existierten schon länger, so sehr der Vater zuerst die Augen vor den Ereignissen zu verschließen suchte. Die Fakten zur tragischen Entwicklung des Sohnes sind aus den Quellen nur schwer zu greifen, da manches nicht ausgesprochen erscheint, über anderes, besonders nach Howards Tod, auch von den Zeitgenossen nur spekuliert wurde.

So viel dürfte deutlich sein: Howard hatte einen Diener, die einzige Person, der er vollständig vertraute, die ihn auf den meisten seiner Reisen, auch auf der letzten nach Rußland begleitete, und an deren Loyalität er nie zweifelte, auch nach anderslautenden Vermutungen nicht. Dieser Diener hat offensichtlich mit dem Sohn, der ihm häufig anvertraut war, homosexuellen Umgang gepflegt, mit ihm ausschweifende Feste gefeiert. Erste Hinweise auf dieses Leben beantwortete Howard mit Erziehungsmaßnahmen. Der Sohn bekam strenge Lehrer, ging erst nach Edinburgh, nahm Drogen, trieb sich mit Dockarbeitern herum, schließlich kam er nach Cambridge, auch dieser Aufenthalt endete in wüsten Szenen. Zurück in Cardington war er schwer zu kontrollieren, die ganze Zeit scheint in ihm eine früh zugezogene Geschlechtskrankheit gewütet zu haben, die Scheu, sich damit zu offenbaren, verhinderte ihre Behandlung. Als Howard in Venedig angeschrieben wurde, scheint ein von der Geschlechtskrankheit ausgelöster Wahnsinn bereits weit fortgeschritten gewesen zu sein. Der Sohn wurde später entmündigt, verwahrt und starb bald nach Howard selbst.

Unmittelbar nach Howards Tod, im Rahmen der erneuten Denkmalplanung, wurde öffentlich, vor allem im »Gentleman's Magazine«, eine Debatte darüber geführt, wie Howards Verhalten seinem Sohn gegenüber zu bewerten sei<sup>16</sup>. Man warf ihm vor, allein mit autoritärer Härte erzogen zu haben, gerade die fehlende Zuwendung habe den Sohn abgleiten lassen. Howards wenige Freunde verteidigten ihn, fanden sein Verhalten korrekt, klagten den Diener an. Keine Frage, Howard hat nach den Vorstellungen der Zeit für seinen Sohn gesorgt, zugleich aber vor dem sich steigernden häuslichen Unheil die Flucht ergriffen, die Flucht in ein Leben, das bei höchstem sozialen Realitätsbezug früh eine irrealer Stilisierung erfuhr, die den Inbegriff eines neuen Helden erst hervorbrachte. Die literarische und künstlerische Howard-Rezeption, die ebenfalls zu Lebzeiten einsetzte, und zwar verblüffend früh, stellt dies außer Frage.

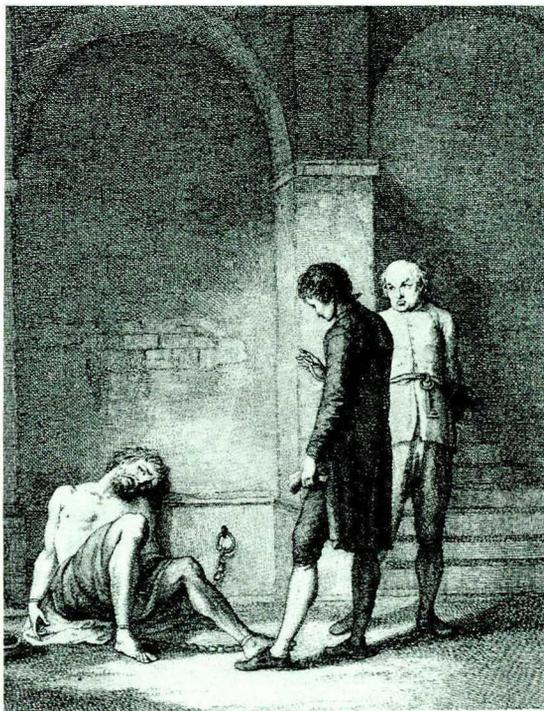
1780 veröffentlichte William Hayley eine Ode auf John Howard, den Autor des Gefängnistraktates<sup>17</sup>. Es ist mehr als naheliegend, einen Zusammenhang mit den Gordon Riots zu sehen, bei denen Gefängnisse gestürmt, Gefangene befreit worden waren, das Newgate Prison in London in Brand gesetzt wurde und die Verhältnisse in den Gefängnissen auch für eine breitere Öffentlichkeit sichtbar wurden<sup>18</sup>. In knapp 250 Versen breitet Hayley das gesamte, die folgende Rezeption charakterisierende Repertoire zu seiner Verherrlichung aus. Schon hier wird Howard zum Heilsbringer, der wie ein Gott die dunklen Zellen der Gefangenen erleuchtet, von Schutzengeln begleitet<sup>19</sup>. Sein Namensvetter, der nicht mit ihm verwandte Charles Howard, Earl of Nottingham, Verteidiger von Englands Küsten, muß herhalten, um die Überlegenheit der Taten des Seuchenbekämpfers John Howard gegenüber den kriegerischen Taten des Soldaten zu demonstrieren. Tapfer war auch der Krieger, doch eigentlich verwegen nur der Erforscher der Gefängnisse. Er hörte den Schrei der Gefangenen und brachte ihnen Heil<sup>20</sup>.

Wie sehr es in Hayleys Ode um die Propagierung eines neuen Heldentypus' der Aufklärung geht, macht ein längerer Hinweis mit begleitendem Kommentar auf Stephen Hales deutlich, den Erfinder eines Ventilators, der helfen sollte, den Pestgestank und die krankheitsgeschwängerte Luft aus den unterirdischen Zellen zu vertreiben<sup>21</sup>. Die Lyrik der Zeit ist voll von derartigen pragmatischen Verweisen, die selbst nach heutiger Einschätzung den Ton der Dichtung zu stören scheinen. Seinen einsamen Höhepunkt findet diese Art von Dichtung in Erasmus Darwins 1789–1791 veröffentlichtem riesigen Lehrgedicht 'Botanic Garden', das in betont lyrisch-pathetischer Form das gesamte naturwissenschaftliche Wissen der Zeit zusammenfaßt und das von umfassenden Kommentaren ergänzt wird, die sich auf der Höhe der naturwissenschaftlichen Erkenntnis der Zeit befinden<sup>22</sup>. Bezeichnenderweise läßt sich Erasmus Darwin den Verweis auf den Philanthropen Howard nicht entgehen<sup>23</sup>.

In seiner Ode rechnet Hayley auch mit der englischen Rechtsverfassung ab, gegen die der gesegnete Howard angehe. Die herzlose Macht des Rechts verdamme den Schuldner, kerkere ihn ein und ruiniere

ihn. Erst Howards Aktivitäten kehrten die Grausamkeit der Gesetze hervor, die Familien zerstörten und Unschuldige ermordeten<sup>24</sup>. Howard, der reine Diener des Lichts, vertreibe die Pest aus diesen scheußlichen Höhlen des Todes, schon sein Schatten schein die Dämonen zu zerstreuen<sup>25</sup>. Sein Beispiel bringe selbst Fürsten zum Nachdenken über die Verhältnisse und lehre sie das würdigste Ziel der Natur, den Elenden beizustehen<sup>26</sup>. Hier nähert sich das Gedicht dem Höhepunkt, es läßt Howard zur von Gott inspirierten Verkörperung der Barmherzigkeit werden. Sein Lohn wird größer sein als aller Lohn, den die Künste, selbst Liebe und Freundschaft, erwarten dürfen, es ist der Dank der Elenden. Das führt ihn zu einer ekstatischen, sublimen Erfahrung eines höheren Zustandes, und am Tag des Gerichts wird er ein Auserwählter sein<sup>27</sup>. Selbst wenn die Ode auf die religiöse Einbindung nicht ganz verzichten kann, letztlich stellt sie eine säkulare Heiligung Howards dar.

Der Text ist begleitet von einem Frontispiz (Abb. 1), keinem bedeutenden Kunstwerk, das dennoch für die sich herausbildende Ikonographie John Howards von



1 Francesco Bartolozzi nach George Romney, Titelblatt zu William Hayley, Ode, inscribed to John Howard, 1780

Wichtigkeit ist. Das hochformatige Blatt zeigt drei Personen, in der Mitte einen sehr jugendlichen Howard – realiter begann er seine Gefängnislaufbahn erst als knapp Fünfzigjähriger –, der sich nach links einem am Boden liegenden, angeketteten, entkräfteten Gefangenen mit einem Segensgestus zuwendet, rechts hinter ihm ein mißtrauischer Wärter mit großem Schlüssel am Gürtel. Den Hintergrund bilden kahle, durch eine Bogenstellung gegliederte Mauern und eine Treppe, die aus diesem dunklen Verlies führt, in das allein das Kommen Howards Licht gebracht zu haben scheint. Howard ist im verlorenen Profil gegeben, der Künstler reagiert wohl auf die Tatsache, daß kein Bildnis existierte. Zugleich scheint die jugendliche, gelangte ätherische Gestalt die Reinheit der Wohltätigkeit anzuzeigen.

Die Unterschrift weist Francesco Bartolozzi als den Stecher der Graphik aus, nennt den Verleger und das Publikationsdatum 26. Juni 1780 und fordert auf, für das Verständnis der Szene in der Oktavedition von Howards Gefängnisstraktat auf Seite 82 nachzuschauen. Folgt man diesem Hinweis, so findet man in der wohlfeilen Volksausgabe von 1780 einen Kommentar zum großen Wiener Gefängnis »La maison de Bourreau«, dem Henkergefängnis. Howard berichtet, er habe dort wie üblich nach Fällen von »goal fever«, Typhus, gefragt und sei negativ beschieden worden. Darauf habe er das Gefängnis durchforstet und in einem Verlies, vierundzwanzig Stufen unter der Erde, einen mit schweren Eisen an die Wand geketteten, erkrankten Gefangenen gefunden, mit Spuren von Schmerz und Elend und verkrusteten Tränen im Gesicht, er habe nicht mehr sprechen können. Eine genaue Untersuchung habe ergeben, daß er zwar nicht »goal fever«, doch einen stark unterbrochenen Puls habe. Ein weiterer Gefangener habe ihm erzählt, der Erkrankte habe ständig um Hilfe gerufen, doch niemand habe ihn gehört. Das, so schließt Howard seinen Bericht, sei erneut ein Beleg für die verheerende Wirkung von unterirdischen Verliesen<sup>28</sup>.

Um den von Howard geschilderten Sachverhalt anschaulich werden zu lassen, hat der Künstler dem kranken Gefangenen Lebruns Physiognomietypus »Douleur« und dem Wärter denjenigen von »Mépris« zugesellt. Das ist eine durchaus konventionelle Lösung, zumal Körperbildung, Kopfneigung und herabfallender rechter Arm des Gefangenen der Figuration

der Pietà entsprechen. Der Heilsbringer Howard widmet sich dem Schmerz der leidenden Menschheit, der herzlose Wärter betrachtet ihn voller Verachtung – das gibt die soziale Realität in konventioneller Form angemessen wieder. Eine eindringliche künstlerische Form hat der Stich damit nicht gewonnen. Er wurde vom jugendlichen George Romney entworfen, wie dessen Lebensbeschreibung von William Hayley aus dem Jahre 1809 zu entnehmen ist<sup>29</sup>. So unspezifisch die Handschrift der Graphik bleibt, die Verwendung der Lebrunschen Physiognomietypen spricht zusätzlich für die Autorschaft des mit Hayley befreundeten Romneys – seine frühen Skizzenbücher sind voll von Studien nach den Lebrunschen Leidenschaftsmodellen<sup>30</sup>. Die Reduktion des Personals mag aus Romneys fehlender Historienpraxis zu erklären sein, aber auch auf Anregungen aus Raffaels »Befreiung des Apostels Paulus« in den Stanzen des Vatikan zurückgehen. Von hier eröffnet sich kein Weg zu Romneys späteren Bemühungen um das Thema der Howardschen Gefängnisbesuche.

#### *Die Denkmalkampagne für Howard*

1784 lehnte Howard es in einem Brief an Hayley ab, von Romney gemalt zu werden, zu einem Zeitpunkt, als Romney bereits einer der wichtigsten Porträtisten der Londoner City war<sup>31</sup>. Im Mai 1786 begann die Denkmalkampagne für Howard, besonders das »Gentleman's Magazine« machte sich zum Fürsprecher dieser Idee<sup>32</sup>. Es druckte Ankündigungen des Denkmals. Das seit Hayley geläufige Vokabular zur Charakterisierung der Außerordentlichkeit von Howard wurde fortgeschrieben.

Dieses Vokabular prägte zu Beginn vor allem ein Gedicht von S. J. Pratt, das die vom Denkmalkomitee ausgeschriebene Subskription befördern sollte<sup>33</sup>. Es ist dem Komitee gewidmet. Die Statue, so argumentiert das Gedicht, solle nicht »grandeur« oder »pride« ausdrücken, nicht golden, nicht für einen Herrscher oder Krieger sein, sondern für einen Friedensmann, der den Menschen hilft, indem er in die dunkelsten Kerker steigt und die Gefangenen unterstützt<sup>34</sup>. Das vollständige Konzept eines christlichen Helden wird ausgebreitet, der klassische Held kritisiert: »Ein stolzer Cäsar versklavt die Erde, ein bescheidener Howard schenkt einen Himmel<sup>35</sup>.« Howard, von göttlichem

Atem beseelt, vertreibt durch sein bloßes Erscheinen Fieber, eisige Macht, Erstarrung, Krämpfe, Geschwülste oder Wahnsinn: »Unser christlicher Held kommt ohne Aufsehen, und mit jedem seiner Schritte stirbt ein gewaltiges Unheil<sup>36</sup>.« Howard wird zum Thaumaturgen.

Die zur Denkmalplanung eingehenden Zuschriften an das ›Gentleman's Magazine‹ liefern zu dem hier angeschlagenen Grundmotiv alle nur denkbaren Varianten. Howard wird der glorreichste der Sterblichen genannt<sup>37</sup>, der wahre Diener des Gottes der Barmherzigkeit<sup>38</sup>. Die Statue soll öffentlich zu Emulatio anregen<sup>39</sup>. Howard wird endgültig »God-like« oder als absoluter Freund der Natur »second to God« genannt<sup>40</sup>. Besonders breit ist die Palette beim Vergleich des modernen mit dem klassischen Helden. Denkmäler gäbe es überall für Männer, die durch Blut gewatet oder durch verräterischen Betrug zu Ruhm gekommen seien. Staatsmänner seien die Verderber, Heroen die Zerstörer der menschlichen Rasse, Howard dagegen im nobelsten und eindeutigsten Sinne des Wortes sei ihr Bewahrer<sup>41</sup>.

Durchaus wird auch das sozialpolitische Moment von Howards Vorbildrolle erkannt. In Zuschriften wird aus einer Rede von Edmund Burke in der Guildhall in Bristol 1780 zitiert, in der Howards Taten mit den Beschäftigungen eines klassischen adligen englischen Gentleman verglichen werden. Howard habe nicht die Zeit damit verbracht, prächtige Paläste oder stattliche Tempel zu besichtigen – das wendet sich gegen die Grand Tour –, er habe auch nicht die Überbleibsel antiker Größe vermessen – das zielt auf die antiquarischen Interessen à la Stuart und Revett –, habe sich nicht zum Kenner moderner Kunst gebildet, er sammle weder Medaillen noch Manuskripte, sondern er habe eine Entdeckungsreise, eine Weltumsegelung in Sachen Barmherzigkeit unternommen. Der Connaissanceur wird zur sozialen Verantwortung gerufen<sup>42</sup>.

Das Etikett »berühmt, gefeiert«, heißt es in einer anderen Zuschrift, habe es in den letzten zwanzig Jahren nur für Rebellen, Huren, Schurken, Wegelagerer und für atheistische oder deistische Autoren gegeben. Howard dagegen sei nach Shakespeare und Newton der dritte wirklich bedeutende Engländer<sup>43</sup>. Diese Ahnenschaft wird auch im folgenden beständig aufgerufen. Noch nie habe umfassende Barmherzigkeit in der

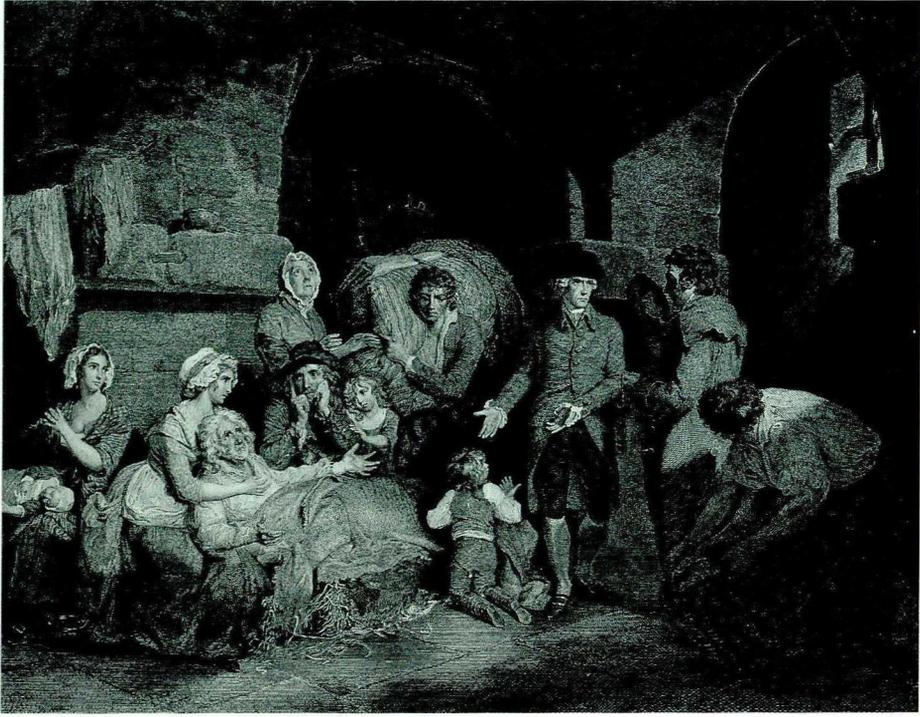
Geschichte ein Denkmal erhalten. Auch Rom habe nur engstirnige Patrioten geehrt und in der Skulptur die Erinnerung an Heroen verewigt, die sich durch Blutvergießen und Raub ausgezeichnet hätten<sup>44</sup>.

Für den gänzlich neuartigen Heldentypus wurde nun auch ein besonderer Denkmalort gesucht, und früh St. Paul's in Vorschlag gebracht, um Howard nicht im Denkmälermeer von Westminster untergehen zu lassen<sup>45</sup>. Als Howard sich gegen die Denkmalpläne zur Wehr setzte, wurde vorerst nur eine Medaille auf ihn geprägt, das gesammelte Geld verwahrte man für spätere Verwendung<sup>46</sup>.

### *Wheatleys ›Howard‹ – ein Rührstück*

Offenbar in unmittelbarem Zusammenhang mit der Denkmalsplanung der Jahre 1786/87 malte Francis Wheatley ein Gemälde, das zeigt, wie John Howard, Esquire, so der Titel, die ›Mißstände eines Gefängnisses besichtigt und mildert‹ (Abb. 2)<sup>47</sup>. Es ist eines der sentimental Rührstücke, auf die Wheatley spezialisiert war. Eine ganze Sippe, vom kranken Großvater bis zum Enkelkind, haust notdürftig im Gefängnis. Howard, nach den Regeln des Goldenen Schnittes im kompositorischen Zentrum des Bildes – auch die hinterfangende Architektur betont seine zentrale Rolle –, weist einen schlüsselbewaffneten Wärter an seiner Seite vorwurfsvoll auf das Elend der Großfamilie hin. Der Wärter versucht sein Gesicht schamvoll mit seinem Hut zu verdecken, was dieses halb verschattet. Der klagende Großvater, der sich auf seinem dürftigen Strohlager von seiner Tochter gestützt aufrichtet, ist der eigentliche Adressat von Howards Geste. Die Großmutter hat die Augen gen Himmel gerichtet, als sei durch Howards Erscheinen ein neuer Tag angebrochen. Die übrigen Familienmitglieder haben sich entweder in ihr Schicksal ergeben oder richten ihre Blicke hoffnungsvoll auf Howard.

Ganz offensichtlich folgt Wheatley in grundsätzlicher Themenstellung, Sentiment und Detailgenauigkeit dem an der »tragédie larmoyante« orientierten Typus, den Greuze in den sechziger und siebziger Jahren entwickelt hat und den etwa auch Chodowieckis ›Calas‹ propagiert<sup>48</sup>. Das Sentiment, in seiner Überzeugungskraft gesteigert durch die Detailgenauigkeit, dient der unmittelbaren Ansprache des Betrachters. Allerdings bleibt, wie bei den Vorbildern, die Diskre-



2 James Hogg nach Francis Wheatley, John Howard Esq., Visiting and relieving the Miseries of a Prison, 1790

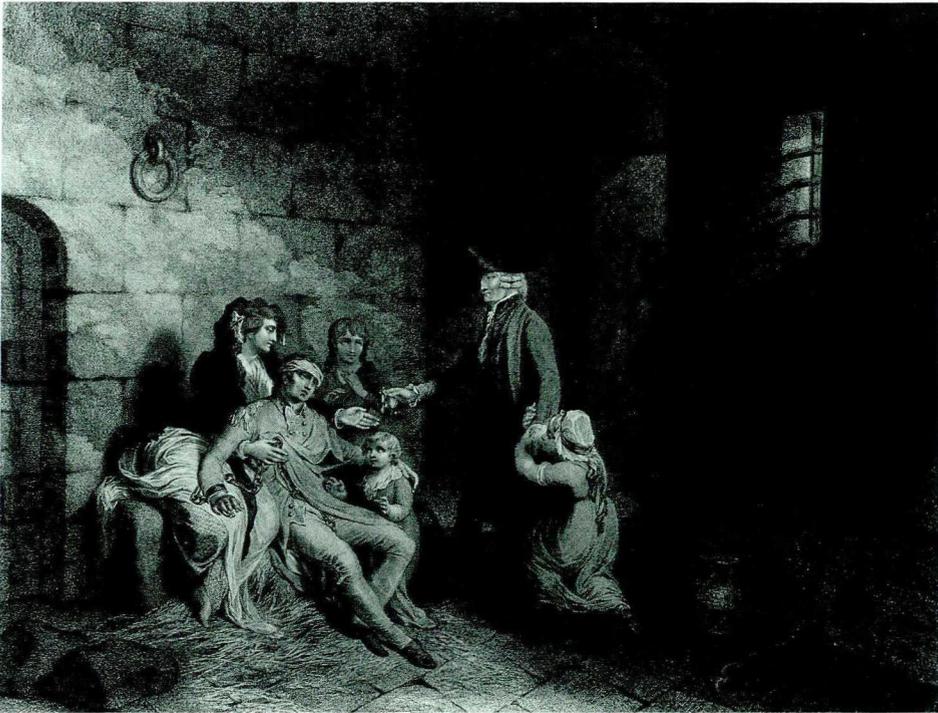
panz zwischen klassischer Bildkonzeption, die schrittweise Lektüre und geordneten Nachvollzug der Geschichte nahelegt, und schlagartiger gefühlsmäßiger Einstimmung unaufgehoben. Das wird besonders deutlich an Mimik und Gestik des Bildpersonals. Die Personen, Gegenstände und Motive legen den zeichenhaften Charakter der klassischen Tradition nicht ab. So hat beispielsweise der Typus des halbverschatteten Gesichts eine lange, in England etwa von Hogarth mehrfach aufgerufene Tradition<sup>49</sup>. Er steht ein für Betrug oder Verschlagenheit, womit der Wärter passend, aber eben konventionell bezeichnet ist.

#### *Gillrays ›Howard‹ und seine Einbindung in die Revolutionsikonographie*

Um in der Chronologie zu bleiben: am 21. April 1788 erschien eine große anspruchsvolle Graphik (Abb. 3), deutlich von Wheatleys Gemälde beeinflusst. In der älteren Literatur ist dieses Blatt nur einmal erwähnt<sup>50</sup> und in den großen, auf englische Kunst spezialisierten

Sammlungen nicht auffindbar. Es sei hier der Forschung vorgestellt<sup>51</sup>. Sein Autor ist der als Karikaturist berühmte James Gillray, der Titel ›The Triumph of Benevolence‹ folgt Pratts Gedicht zum Denkmalauf-ruf. Offenbar war der Zeitpunkt seiner Publikation nicht günstig gewählt. Das Denkmalprojekt ruhte, Howard war nach der Rückkehr aus Venedig 1787 vor den Schwierigkeiten mit seinem Sohn gleich für ein ganzes Jahr auf seine fünfte Inspektionsreise durch England, Schottland und Irland geflüchtet. So fand die Herausgabe von Gillrays Blatt offenbar wenig Reso-nanz. Nach Howards fernem Tod in Rußland am 20. Januar 1790 war die Situation eine andere.

Als die Nachricht von seinem Tod mit einiger Verzögerung in London eintraf, erschien eine ganze Reihe von ausführlichen Nachrufen. Selbst die re-gierungsamtliche ›London Gazette‹ berichtete am 23. März. Das ›Gentleman's Magazine‹ vermerkte in der Märzausgabe, dies sei das erste Mal überhaupt, daß in der ›London Gazette‹ der Tod einer Privatperson angezeigt worden wäre. Ferner wurde erneut darauf



3 James Gillray, *The Triumph of Benevolence*, 1788

hingewiesen, daß kein Bildnis von Howard existiere. Immerhin könne man eine Vorstellung durch Mr. Wilkinsons Stich ›The Triumph of Benevolence‹ gewinnen, zudem werde die vierte Auflage von Grays Gedichten ein Profil Howards bringen<sup>52</sup>. Robert Wilkinon war der Verleger von Gillrays Stich, der nun einen Bedarf abdecken konnte. Doch die Konkurrenz reagierte schnell.

Schon Anfang April 1790 ließ der Verleger Thomas Simpson eine von James Hogg gefertigte Stichfassung von Francis Wheatleys Gemälde unter dem Titel ›Visiting and Relieving the Miseries of a Prison‹ (s. Abb. 2) auf den Markt bringen<sup>53</sup>. Die aufwendige, vielfigurige Darstellung dürfte es Gillrays Stich, der ohnehin nur eine, wenn auch durchaus selbständige Ableitung von Wheatleys Gemälde war, schwer gemacht haben, sich auf dem Markt zu behaupten.

Dennoch verdient Gillrays Komposition für einen Moment Beachtung, zumal im Vergleich mit Wheatleys Entwurf. Denn in beiden Fällen läßt sich die kompositionelle Genese, oder anders ausgedrückt,

das zugrundeliegende bildersprachliche Denken relativ präzise rekonstruieren. Gillray übernimmt von Wheatley die grundsätzliche räumliche und figürliche Anordnung: den übereck gestellten Kerkerraum mit dem schwach Licht spendenden Kerkerfenster rechts, die Figurenabfolge mit der Gefangenengruppe links, Howard im kompositorischen Zentrum, dem verschlagenen Wärter rechts. Wheatley jedoch fußt in seiner Figurenvielfalt deutlich auf Greuze, etwa auf dessen ›Kindliche Liebe‹ oder, noch direkter, auf dem ›Bestraften Sohn‹ von 1778. Daß aber auch Gillray mit Greuzes sentimentalischen Dramen vertraut war, belegt ein charakteristisches Detail. Wheatleys ertappter Wärter, der mit dem Hut sein Gesicht verschattet, benutzt zwar ein geläufiges Motiv, das für Falschheit einsteht, doch dürfte er sich in seiner Bildfunktion direkt von Greuzes soldatischem Anwerber ganz rechts am Bildrand in dessen ›Väterlicher Verfluchung‹ von 1777 herleiten<sup>54</sup>. Er ist der Auslöser des folgenden Unheils, weiß auch, was er tut, hat den Hut tief ins Gesicht gezogen und verdeckt es zudem mit der Hand.

Dieser Übeltäter dürfte auch Gillray passend erscheinen sein. Wie Greuze stellt er ihn in den Türrahmen, läßt ihn verschlagen auf die Hauptgruppe schauen und staffiert ihn mit dem Greuzeschen verwegenen Federhut aus.

Doch was die Gefangenengruppe angeht, so scheint Gillray stärker auf eine einheimische Tradition zu rekurrieren, die bezeichnenderweise literarische Ursprünge hat. In Laurence Sternes ›A Sentimental Journey‹ von 1768 malt sich der Protagonist Pfarrer Yorick bei seinem Besuch in Paris in einigem Detail die Zustände in der Bastille aus. Der Gedanke läßt ihn nicht wieder los, er imaginiert sich einen alten, seit dreißig Jahren eingekerkerten Gefangenen in unterirdischem Verlies, den er in seinem trostlosen Zustand auf seinem Strohlager von der Kerkertür aus beobachtet. Dieses imaginierte Bild hat anschauliche Nachfolge gefunden, etwa in Gemälden von Joseph Wright of Derby, John Hamilton Mortimer oder Benjamin West<sup>55</sup>.

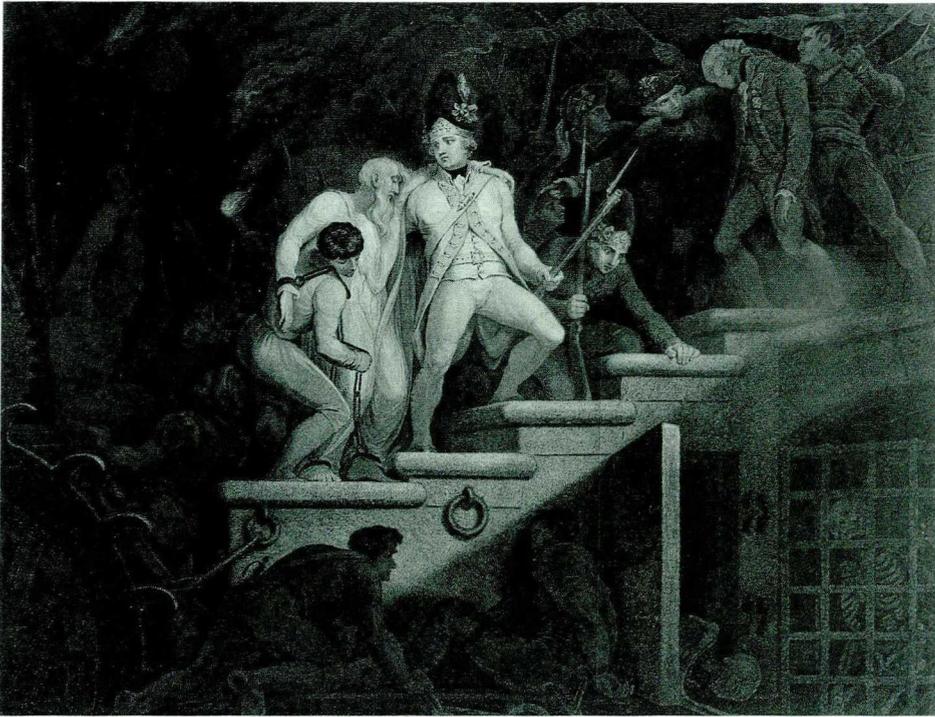
Zwei Fassungen des Themas durch Wright of Derby sind von besonderem Interesse. Sie markieren, durch graphische Reproduktion verbreitet, den Beginn einer eher romantischen englischen Tradition der Kerkerdarstellung. Der einsame Gefangene ist handlungslos in sich versunken, ein gänzlich passiver Held, der das Sentiment des Betrachters herausfordert. In Wrights erster Fassung von 1774<sup>56</sup> erinnert er an einen Schmerzensmann, in Wrights zweiter Fassung, die 1778 ausgestellt und 1779 in Mezzotinto nachgestochen wurde<sup>57</sup>, adaptiert er den van Dyckschen oder Poussinschen Typus der Beweinung Christi. Dieser Typus, bei dem der Leib Christi in sanftem Bogen sich nach rechts erstreckt, der rechte Arm herabhängt oder leicht aufgestützt erscheint, der linke halb erhoben mit leicht hängender Hand aufrucht und der Kopf dabei auf die linke Schulter gesunken ist, liegt auch Gillrays Gefangenen zugrunde. Die Inflation dieses Typs läßt sich etwa mit Wests ›General Wolfe‹ belegen<sup>58</sup>. So ist Gillrays Form gänzlich konventionell, sie wird zudem in der Tradition von Chodowiecki, Greuze und Wheatley sentimental aufgeladen. Diese Konventionalität gilt es gegenüber der ungemainen Modernität der Gillrayschen Karikaturen nachdrücklich zu betonen. Die Gattung Historie fungiert als Wächter der Tradition.

Von daher verwundert es auch nicht, daß Gillray 1793 auf seiner bitterbösen Karikatur auf den ›Ab-

schied Ludwigs XVI.<sup>59</sup> in dem von links hinzutretenden Priester Chodowieckis Priester aus dessen ›Abschied des Calas‹ sehr wörtlich in Karikaturform paraphrasiert und zugleich ironisch auf die englisch-französische ernsthafte Bildtradition von Ludwigs Abschied anspielt<sup>60</sup>. Es ist die Bloßstellung eines gesamteuropäischen Idioms, das auch die sentimentale Aufladung nicht mehr davor retten kann, unglaublich zu werden. Warburg hätte den Energieverlust oder die Abschnürung der ›europäischen Superlative der Gebärdensprache‹<sup>61</sup> zu beklagen gehabt. Die Karikatur allerdings wird die endgültig letzte Form ihrer paradoxen Revitalisierung sein.

Doch Gillray und sein Verleger gaben mit ihrem Stich von 1788 noch nicht auf. Am 26. Juni 1790 war in der ›London Gazette‹ eine Annonce zu lesen, die den Stich nun als Pendant zu Gillrays Nachstich eines Gemäldes von James Northcote mit dem Titel ›Le triomphe de la Liberté en l'élargissement de la Bastille, dédié à la Nation Française‹ (Abb. 4) ankündigte, herausgegeben wieder von Robert Wilkinson<sup>62</sup>. Das war nicht unpassend: Howards ›Triumph der Barmherzigkeit‹ konnte als Ankündigung des ›Triumphes der Freiheit‹ gelesen werden. In beiden Fällen handelte es sich um Gefangenenbefreiung. So wie die Revolution die Unrechtstaten des Ancien Régime offenlegte und sühnte, so hatten Howards Reformbemühungen zuvor die unhaltbaren Gefängniszustände sichtbar gemacht und für Abhilfe gesorgt.

Die aufklärerisch-philanthropische Sicht läßt die Revolution als eine Addition individueller Befreiungstaten erscheinen. So ist es auch kein Wunder, daß Northcote, der Akademiker, für seine anspruchsvolle Historie als Thema nicht etwa den Sturm auf die Bastille wählt. Ein solches Thema, das das Volk als Protagonisten vorzuführen hätte und nicht einen individuellen Helden, wäre gattungsmäßig dem Genre und der Illustrationsgraphik vorbehalten geblieben. In Northcotes Schauer- und Rührstück erlangen auch nicht generell die Gefangenen die Freiheit, vorgeführt wird vielmehr die Befreiung eines ganz bestimmten, legendären Opfers. Bei dem schwachen Greis mit langwallendem weißen Bart und Gewand in der vom hereinbrechenden Licht der Freiheit erleuchteten Hauptgruppe handelt es sich ganz offensichtlich um den Comte de Lorges<sup>63</sup>.



4 James Gillray nach James Northcote, *Le triomphe de la Liberté en l'élargissement de la Bastille, dédié à la Nation Française, 1790*

Der Comte de Lorges spielte in der Revolutionshagiographie eine besondere Rolle. Erfunden hat ihn der Journalist Jean-Louis Carra in einem Pamphlet von Ende 1789. Als offenbar geworden war, daß in der Bastille ganze sieben Gefangene gewesen waren, noch dazu keiner, der aus politischen Gründen eingekerkert war, und daß auch die Gefangenen durchaus nicht in grausigen unterirdischen Verliesen angekettet gelegen hatten, sondern sich relativ frei und gut versorgt in der Bastille bewegen können, da sollte die Legende dem Schreckensmythos aufhelfen. Das zentrale Symbol der Revolution sollte seine Wirkmächtigkeit nicht verlieren. Der Comte de Lorges, in dem sich offenbar gewisse Züge eines der letzten Bastillegefangenen, eines geisteskranken Franzosen irischer Herkunft, mit Zügen des Eingekerkerten aus Laurence Sternes Bastillevision verbanden, gewann im folgenden vielfältige Gestalt – am eindringlichsten in Wachs bei Madame Tussaud<sup>64</sup>, die später verbreiten ließ, sie habe den Grafen unmittelbar nach seiner Befreiung gesehen und sein Bildnis genommen.

In Northcotes pathetischer Darstellung wird der Comte de Lorges gestützt von einem Gehilfen, der die schweren Fuß- und Handketten des Greises trägt, und von einem Grenadier, der ihm den Weg aus dem dunklen Kerker die Stufen hinauf zur Freiheit weist. Kraft und Selbstbewußtsein, die sich in Miene und Standmotiv des Grenadiers ausdrücken, machen ihn zu einer Verkörperung der Menschheit, die ihr Schicksal in die eigene Hand genommen hat. Ein weiterer Grenadier vor ihm schaut mit Entsetzen von den Stufen herab zurück ins Dunkel des Kerkers, dessen Tür erbrochen ist, was ein Skelett hat hervorstürzen lassen, ein weiteres zeigt sich hinter schweren Gitterstäben. Angekettete Opfer und überdimensionale Marterwerkzeuge am Fuße der Treppe runden den schauerlichen Eindruck des tiefen Verlieses ab. Von anderen Kämpfern der Revolution wird oben an der Treppe aus der Dunkelheit heraus ein willenloser Scherge der Bastille seinem ehrfurchterheischenden greisen Opfer entgegengehalten. Als die Verkörperung der gebrochenen Macht des Bösen und der Finsternis soll er

sehen, was er angerichtet hat. Die Metaphorik von Licht und Finsternis, Gut und Böse nutzt der Künstler für eine durchaus klassische Komposition, in der auch die gespenstischen Erscheinungen des Hintergrundes nur der Steigerung des Pathos der leuchtenden Hauptgruppe dienen.

Die Figuren dieser Gruppe folgen dem klassischen Formenkanon. Während Gehilfe und Greis einer Kreuzabnahmegruppe nachgebildet erscheinen, hat der Grenadier, die Verkörperung revolutionärer Sprengkraft, eher antikische Züge, er scheint einem der Dioskuren vom Quirinal nachempfunden<sup>65</sup>. Es sind akademische, studierte Posen, zur Gruppe gefügt, die dem Betrachter Tragen, Lasten und Vorwärtstreben vorführen in einem Moment des Innehaltens, der aber zur Entfaltung drängt, da er in die Diagonalbewegung von links unten nach rechts oben eingebunden ist; Vordergrunddetails und Hintergrunderscheinungen verankern das Hauptgeschehen im Raum und sorgen so für die Ausgewogenheit von Figur und Raum. Das ist klassisch gedacht und gestaltet.

Graphisch sind beide Blätter von einiger Delikatesse. Man merkt, daß der Stecher Gillray durchaus akademisch ausgebildet ist und zu diesem Zeitpunkt noch eine Karriere als akademischer Historienmaler für denkbar hält. Er steckt, wie es akademischer Norm entspricht, auch das Zeitgenössische in klassische Gewänder. Wenig später, sicher auch entmutigt durch die automatische akademische Niedrigstufung eines Stechers und durch die fehlenden Entfaltungsmöglichkeiten für einen potentiellen Historienmaler, wird Gillray der Hochkunst den Rücken kehren, in der Karikatur ein Zerrbild des Akademischen entwerfen und für das Zeitgenössisch-Tagespolitische eine neue Form mit neuen Aussagemöglichkeiten finden, die dem akademischen Kanon nicht mehr zu integrieren ist.

#### *Denkmalplanung zweiter Teil – die Akademie sieht sich in nationaler Verantwortung*

Die Denkmalplanungen gingen nur langsam voran, obwohl man gleich nach Howards Tod erneut mit der Arbeit begonnen hatte. Im Denkmalkomitee, in dem von Anfang an der Verleger Alderman Boydell den Vorsitz einnahm, hatte die akademische Fraktion das Sagen: kein Wunder bei Alderman Boydell, der mit seiner Shakespeare Gallery, einem Unternehmen,

das sich ausdrücklich der Förderung der nationalen Historienmalerei verschrieben hatte<sup>66</sup>, primär auf die akademischen Künstler zielte. Nach längeren Verhandlungen war es einer Delegation des Komitees, das hauptsächlich aus Akademikern bestand, zuerst noch unter der Leitung des Akademiepräsidenten Sir Joshua Reynolds, gelungen, den Dean und das Chapter von St. Paul's zu bewegen, das generelle Denkmalverbot für St. Paul's aufzuheben<sup>67</sup>.

Die Akademie wollte auch in Zukunft dem Kapitel bei der Denkmalplanung beratend zur Seite stehen. Die Erlaubniserteilung zur Denkmalaufstellung sollte stark restriktiv gehandhabt werden, um zu verhindern, daß sich wie in Westminster zahllose reiche Familien in die Kirche einkauften. Die Begründung für diese Zurückhaltung war durchaus ästhetischer Natur: Wrens St. Paul's sei ein Kunstwerk an und für sich und dürfe nicht seinen Charakter verlieren.

Im Mai 1790 beschloß das Komitee, John Bacon mit der Ausführung des Denkmals zu betrauen. Doch erst im Mai 1791 einigten sich Vertreter von St. Paul's und die Akademiker mit dem Bildhauer Bacon über das Konzept des Denkmals. Geplant war eine Gruppe: ›Howard befreit einen Gefangenen‹ auf einem Piedestal mit passenden Emblemen und einer Inschrift. Bereits im Juni wies Bacon ein Modell dieser Gruppe vor, das Komitee stimmte zu, Bacon wurde bezahlt.

Doch Ende Juli diskutierte die Akademie ein zweites Denkmal in St. Paul's für Dr. Samuel Johnson, der bereits 1784 gestorben war und enge Beziehungen zur Akademie, besonders zu ihrem Präsidenten unterhalten hatte. Es war als Pendant zum Denkmal für Howard geplant, was als nicht unpassend erscheint. Dr. Johnson, Literat, Kritiker, Sprachforscher, war eine nationale Institution wie Howard. Er galt als das sprachliche und moralische Gewissen der Nation, ein säkularer Prediger mit ausgeprägtem Tory-Patriotismus. Da es sich, so argumentierte man, bei seinem Denkmal nur um ein Einfigurenmonument handeln könne, spräche alles gegen eine Gruppe im Falle Howards. Der Bildhauer war gegen jede Änderung. Doch die Akademie mit dem neuen Präsidenten Benjamin West an der Spitze setzte sich durch. West argumentierte, daß öffentliche Charaktere keine Ausschmückung bräuchten, nur die genaue Wiedergabe der Person mit einer schlichten Inschrift. Bacon erhielt auch den Auftrag für das zweite Monument.

Ebenfalls im Juli 1791 wurde, ohne Nennung des Autors, sehr positiv das Erscheinen der ›Eulogies of Howard. A Vision‹ angezeigt<sup>68</sup>. Dieses höchst sonderbare umfangreiche Traumbild stammt wieder von der zeitgenössischen Dichtergroße William Hayley<sup>69</sup>. Die Lobrede steigert die Ode von 1780 noch entschieden. Sie beginnt mit Überlegungen zur Form der Verewigung Howards, läßt einen Gegenspieler des Ich-Erzählers die Argumente anführen, die gegen eine öffentliche Ehrung Howards sprächen. Der Kontrahent weist besonders auf Howards eigene Vorbehalte zu Lebzeiten hin, empfindet jede Art des öffentlichen Aufwandes als seinem bescheidenen Wesen widersprechend. Hayley sieht zwar Howard als durchaus richtig charakterisiert, betont jedoch die öffentliche Verpflichtung, ja die Verpflichtung der Menschheit, diesem einmaligen Genius gegenüber, seine Erinnerung zu verewigen – was nicht erstaunt, auch Hayley gehörte dem Denkmalskomitee an, seine Lobrede diene dessen Rechtfertigung<sup>70</sup>.

Das folgende Traumgesicht führt Hayley in das Paradies des wahren Ruhmes, in ein riesiges luftiges Gebäude. Dort wohnen in drei Stockwerken, ihrem Rang entsprechend, diejenigen, die sich um die Menschheit am meisten verdient gemacht haben: die Juristen, die Mediziner und schließlich die Theologen. Der Ich-Erzähler ist ein wenig verstört, sucht er doch Howard, der keiner der drei Professionen angehörte, sondern sich allein der Menschheit gewidmet habe. Sein himmlischer Begleiter bittet ihn jedoch um Geduld<sup>71</sup>. Sie durchstreifen das weite Haus und hören in jedem Stockwerk Preisreden auf Howard und seine unvergleichlichen Werke. Er sei, von der Vorsehung geleitet, seiner übernatürlichen Vision gefolgt. Bei den Medizinern wird er der Cäsar im Krieg der Menschlichkeit genannt, dem römischen Cäsar, dem Zerstörer der Menschheit als dessen Bewahrer weit überlegen; dem Schlächter wir erneut der Held der Wohltätigkeit gegenübergestellt<sup>72</sup>. Seine Tapferkeit, sich Typhus und Pest auszusetzen, sei weit höher einzuschätzen als bloßer soldatischer Mut. Gerade in seiner körperlichen Schwäche habe sich seine wahre seelische Größe erwiesen. Die Argumente sind bereits geläufig: er wird zum göttlichen Heilsbringer, selbst sein häusliches Elend wird bei diesem neuen Hiob als göttliche

Probe verstanden. Ihm konnte auch Verleumdung nichts anhaben<sup>73</sup>.

Im höchsten Stockwerk, bei den Theologen, wird Howard als der wahre Nachfolger Christi gepriesen, der dem urchristlichen Gedanken der Menschenliebe gefolgt sei wie kein anderer<sup>74</sup>. Seine Pestreise in die Türkei wird einem Kreuzzug ins Heilige Land verglichen, Howard zum Pilger der Humanität. Aber im Gegensatz zu den Kreuzfahrern habe er als wahrer Aufklärer den Türken nicht mit Feuer und Schwert Verwüstung gebracht, sondern für die Türken und die Menschheit gegen die Pest angekämpft<sup>75</sup>. Diese interesselose Wohltätigkeit läßt ihn auch allen antiken Helden, die allein für ihr Land kämpften, überlegen erscheinen. So ist er nicht Eroberer, Demagoge oder Sophist, sondern wahrer Christ, der sich den Werken der Barmherzigkeit verschrieben hat<sup>76</sup>. In einer Schlußvision erscheint Howard in all seiner Gebrechlichkeit in einer Gloriole und vertreibt alles Böse dieser Welt<sup>77</sup>.

Taucht der Leser aus dieser außerordentlichen Vision wieder auf, so wird er noch darauf verwiesen, daß diese Zeilen nur entstanden seien, um die Glut der Begeisterung derer, die für ein öffentliches Monument stritten, anzufachen<sup>78</sup>. Vor dieser Folie, dieser besonderen Weise der Verherrlichung sind die beiden abschließenden Monumente für Howard zu sehen: die Statue von Bacon für St. Paul's und Romneys Historienversuche.

#### *Bacons Denkmal für Howard – der klassische Apparat und die Frage seiner Angemessenheit*

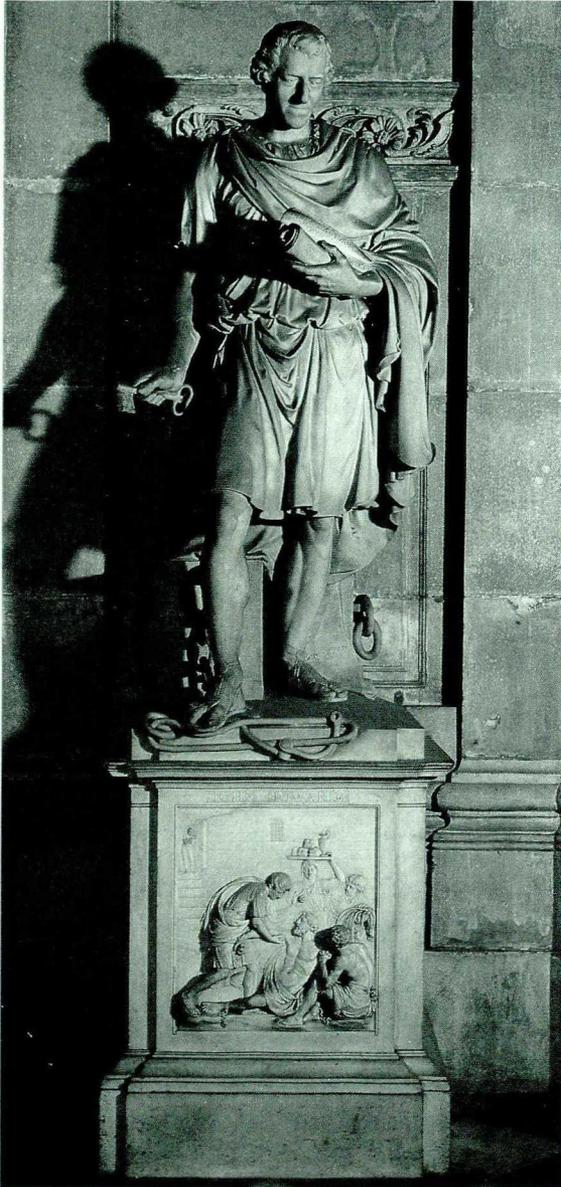
Bacons Statue (Abb. 5) wurde Februar 1796 in St. Paul's enthüllt, sie fand ihren Platz in der Nische des südöstlichen Vierungspfeilers, im Mai folgte an entsprechender Position vor dem nordöstlichen Vierungspfeiler die Statue für Dr. Johnson: beide überlebensgroß, klassisch drapiert, auf hohen Pedestalen. Howard ist mit griechischem Chiton und Sandalen bekleidet und trägt eine Schriftrolle in der linken Hand, seinen ›Plan for the Improvement of Prisons‹. In der rechten trägt er einen großen Schlüssel, der den Gefangenen die Freiheit bringen soll, zu seinen Füßen finden sich zerbrochene Ketten, in der Rückwand Kettenringe.

Auf dem Basrelief der Vorderseite des Piedestals bringt Bacon eine Variante der Szene unter, die eigentlich als Gruppe auf dem Sockel Platz finden sollte: Howard in einem Verlies beugt sich zu einem bärtigen älteren Gefangenen, richtet ihn auf, weist auf zwei Diener, die die Speise und Kleidung bringen. Rechts vorne neben dem alten ein junger Gefangener, der die Hände

gefaltet hat, links hinter Howard Stufen zum Kerkerort, in dem der Wärter mit Schlüsseln erscheint. Howard ist wieder gänzlich klassisch gewandet, auch hier fehlen die Sandalen nicht. Der alte Gefangene, nur mit einer Lendendraperie versehen, vereint Pietätmotive, wie den leicht hängenden, gestützten Arm mit dem Beinmotiv des sterbenden Galliers oder des toten Adonis, eines Flußgottes oder einer schlafenden Ariadne. Christliches und antikes Motiv durchdringen sich, die Form ist gänzlich klassisch. Auch die Reliefauffassung ist antikisch, das Relief entwickelt sich vom Voll- zum Flachrelief von vorn nach hinten. Über dem Relief findet sich nur der Name John Howards angebracht, an der rechten Seite eine längere, englisch gehaltene Inschrift mit kurzem Lebenslauf und der Aufforderung, Howards ›Christian charity‹ möge zur Nachahmung anleiten.

Durch einen Brief Bacons sind wir davon unterrichtet, wie er selbst seine Statue verstanden hat. Der Brief findet sich in einer ausführlichen Besprechung, die von einem guten Nachstich des Monumentes von James Basire begleitet ist, im März 1796 im ›Gentleman's Magazine‹.<sup>79</sup> Dieses in der Forschung nicht berücksichtigte Dokument macht schlaglichtartig das Dilemma des Künstlers deutlich, das im Zusammenhang mit den Versuchen der Darstellung des bürgerlichen Helden als typisch zu bezeichnen ist.

Bacon will ein klassisches Monument liefern, um seinem akademischen Selbstverständnis gerecht zu werden, zugleich will er Howards Wesen zur Anschauung bringen. Da ihm die Akademiker die allegorische oder szenische Einkleidung verweigert haben, ist er allein auf den Ausdruck der Figur verwiesen, den er mit Hilfe von Attributen stützen kann. Er schreibt, sein Ziel sei es gewesen, »active benevolence«<sup>80</sup> darzustellen. Der Ausdruck von Wohltätigkeit solle auch im Gesicht deutlich werden. Der Körper habe eine Vorwärtsbewegung anzudeuten, die Ringe und Ketten sollten Mitleid für die Gefangenen wecken, die Tatsache, daß Howard auf eine Kette tritt, könne anzeigen, wie sehr er gegen die Anketzung der Gefangenen gekämpft habe. So wird aus Howard eine mild schauende, in verhaltener Aktivität vorwärtsschreitende, klassische, leicht überlebensgroße Gewandfigur, bei der die klassische und attributive Einkleidung mit Hilfe eines eher irritierenden milden Ausdruckstyps den Sinn des Monumentes stiften soll.



5 John Bacon, Monument für John Howard, London, St. Paul's Cathedral, 1796

Selbst wenn diese gänzlich konventionelle Bildersprache in einer derartig offiziellen Gattung wie dem Denkmal noch eine Zeitlang ihren Dienst tat, wirklich befriedigen konnte sie kaum noch. Ein junger Geistlicher von St. Paul's, der nichts von Howard zu wissen schien, brachte es in einem Gespräch November 1989 auf den Punkt: der klassische Held wisse offenbar nicht recht, was er mit seiner Schriftrolle und seinem Schlüssel tun solle. In der Tat ist mit dieser Bemerkung unbewußt ein Generalproblem neuerer Plastik angesprochen. Da die Figur nicht mehr aus einer klassisch verstandenen inneren Dynamik heraus entwickelt scheint, hören die Attribute auf, sinnfällige Zeichen zu sein. Figur und Attribut dissoziieren sich.

Das hier erst in Umrissen erkennbare Problem wird in der gleichzeitigen neoklassizistischen, stark stilisierenden Plastik eines Canova zum bewußt eingesetzten Mittel des Ausdrucks, das aus der Negation klassischer Pathos- und Bildersprache neue Bildpotenz erwirbt<sup>81</sup>. Nicht anders verhält es sich mit Romneys Zeichnungen zu Howard, die adäquate Antworten auf die historisch sich stellende Frage nach der möglichen Form der Darstellung des zeitgenössischen Helden zu liefern scheinen. Sie gilt es unter eben diesem Aspekt ausführlicher zu analysieren.

### *Romney und Hayley – Empfindsamkeit als Leiden oder als Attitüde*

Romneys Zeichnungen stehen am Kreuzungspunkt verschiedener Entwicklungen und Interessen. Dieser Punkt muß beschrieben werden; in ihm mischen sich Persönliches und Tagespolitisches. Literarisches Verständnis, klassische Kunsttradition und Kunstanforderung stoßen aufeinander. Hochgradige psychische Erregtheit als Reaktion auf die revolutionären Ereignisse in Frankreich drängt nach Ausdruck bei einem Thema, das eine Stellungnahme zu gegenwärtiger Erfahrung erlaubt. Diese Erfahrung wird allerdings zugleich literarisch und ethisch transzendiert. In der künstlerischen Verwirklichung scheint ihre Darstellung gebremst und gehemmt durch die Verpflichtung auf eine konventionelle Kunstsprache. In der sich den Zeichnungen mitteilenden Erregung, in dem fortwährenden Ausdrucksverlangen jedoch kommt es zu einer Transformation und Sprengung der ererbten Sprache.

Romney hat sich, wie erwähnt, als erster bildender Künstler mit Howard beschäftigt. Er hat, durchaus ungewöhnlich für einen Künstler, so hoch für das geplante Denkmal subskribiert, daß er ein Anrecht auf Teilnahme am Denkmalskomitee erwarb. Seine hochgradige Scheu, von der zu reden sein wird, dürfte ihn davon abgehalten haben, an den Sitzungen teilzunehmen. Nach Howards Tod begann er sich wieder mit dem Thema zu befassen. Es sollte ihn gleich für mehrere Jahre fesseln. Vieles spricht dafür, daß er in intensiven Phasen zwischen 1790 und 1794 in immer neuen Anläufen zu einer Klärung seiner Ideen in der Zeichnung zu kommen suchte.

Die frühe Beschäftigung mit dem Thema, die Anteilnahme an der Denkmalsidee und die andauernden Bemühungen in der Zeichnung sind auch auf Anregungen seines engen Freundes William Hayley zurückzuführen. Der Einfluß des selbstsicheren Hayley auf den übersensiblen, häufig depressiven Romney ist beträchtlich gewesen. Hayleys Angedenken ist durch dreierlei verdunkelt. Zum einen durch John Romneys *Memoirs of the Life and Works of George Romney ...*, London 1830, die geradezu von Haß auf Hayley getragen sind und sich nicht genügen können, Hayleys unheilvollen und zerstörerischen Einfluß auf George Romney zu beklagen<sup>82</sup>. Zum zweiten durch die Bewertung von Hayleys Dichtung, die, so gefeiert sie zur Entstehungszeit war, sich schon bald romantischen Hohn und Spott gefallen lassen mußte, wovon sie sich nie wieder erholt hat. Zum dritten aber und wohl am entschiedensten durch William Blakes durchaus böartige Bemerkungen über Hayleys Mittelmäßigkeit, Selbstsucht und Penetranz – und das, nachdem Hayley Blake früh unterstützt, mit Aufträgen versehen und in die unmittelbare Nachbarschaft seines Landsitzes gezogen hatte, um ihn zu fördern.

Dem Vielgescholtenen ist erst 1951 durch Morchard Bishops Lebensbeschreibung Gerechtigkeit widerfahren, einem Glanzstück an Biographistik, wie es in der Mischung aus Liebe zum Gegenstand und gleichzeitiger ironischer Distanz bei unerschöpflicher Detailkenntnis wohl nur ein Engländer verfassen konnte<sup>83</sup>. Danach erweist sich Hayley als dem Geist der Sensibilität entsprungen – als Mensch und als Dichter: als ein Genie, mit Berühmtheiten empfindsame Freundschaften anzuknüpfen, als ein Talent, in der Dichtung den Ton der Zeit zu treffen. Seine breite literarische

Bildung stellte er anderen gern zur Verfügung, er sah sich als großer Anreger, der von den Verbindungen mit Edward Gibbon oder Thomas Paine, William Cowper oder Erasmus Darwin, George Romney, Joseph Wright of Derby, John Flaxman oder William Blake insofern profitierte, als er im Kontakt mit ihnen seine eigene Sensibilität zu kultivieren suchte.

Seine in der Zeit berühmteste Dichtung ›The Triumphs of Temper‹, offenbar wie die Ode auf Hayley eine unmittelbare Reaktion auf die Gordon Riots von 1780, lieferte einen ungemein erfolgreichen Entwurf kontrollierter Gefühligkeit, von dem Emma Hamilton, die berühmte Attitudendarstellerin, 1791 gestand, daß erst er sie zu einer Lady gemacht habe<sup>84</sup>. Die Hauptfigur Serena war denn auch eine der Lieblingsposen Emmas, Romney hat sie verschiedentlich in ihr festgehalten, Hayley zur Freude. In einer anderen Ausdrucksstudie Emmas, zu der ihm Hayley 1786 die ikonographische Anleitung gab, ist die Tendenz auf den Begriff gebracht, die Figur ist »Sensibility« benannt und von einem Mimosenstrauch begleitet<sup>85</sup>. Empfindsamkeit kann ein bewußt eingenommener Seelenzustand sein, Hayley war einer seiner Priester.

1791 schrieb Romney an Hayley über Emma in der Rolle der Nina: »The whole company were in an agony of sorrow...«<sup>86</sup>. Und Erasmus Darwins Freundin Anna Seward, mit der Hayley gedicht- und briefweise Kontakt aufgenommen hatte, der dann durch Besuche vertieft wurde, war sich nicht zu schade, einen Gegenstand ihrer eigenen Dichtung folgendermaßen zu beschreiben: »Eine Ruinenode mit einem Trauerwald bei Mitternacht, eine amazonische Nymphe, die ihres Vaters Grab unter magischen Zaubersprüchen öffnet und von dort ein verzaubertes Schwert entwendet, das in einer Feuersäule von den verdorrten Händen eines Kriegerleichnams aufsteigt«<sup>87</sup>. Man ist verlockt, die Reihe der Schaurigkeiten noch zu verlängern – und doch ist Vergleichbares durchaus mit Erfolg gemalt worden, etwa von Wright of Derby, dem Hayley, um ihn aus der Depression zu wecken, eine Ode widmete<sup>88</sup>, und dem Romney zugleich alles Gute wünschen ließ, da ihm der Zustand tiefer Depression nur zu vertraut war<sup>89</sup>.

Man berührt hier die häufig undefinierbare Trennungslinie zwischen Sensibilität als Mode und Sensibilität als Leiden. Romney und Hayley sind sich auf diesem unsicheren Terrain begegnet. Seit 1776 und für

über zwanzig Jahre fuhr Romney im Herbst mit schöner Regelmäßigkeit nach Eartham zu Hayley, um dort in kleinem Kreis sich zu erholen, sich anregen zu lassen und zu zeichnen. Von früh an bestärkte ihn Hayley, seinem Lebensziel nachzueifern: von der ihn erschöpfenden Porträtmalerei zur edlen Historie aufzusteigen, von der Brotarbeit zur Geistes- und Seelenarbeit. Februar 1787 schrieb Romney an Hayley: »Diese verfluchte Porträtmalerei! Wie bin ich zerrüttet durch sie! Ich habe mich entschlossen, genügsam zu leben, um in der Lage zu sein, in der Porträtmalerei kurzzutreten; sobald ich gänzlich unabhängig bin, werde ich meinen Sinn gänzlich den köstlichen Regionen der Imagination widmen«<sup>90</sup>. Romney hat es nie bis dahin gebracht, seine ›Sitter's Books‹ weisen für knapp zwanzig Jahre mehr als 9000 Porträtsitzungen auf<sup>91</sup>. So näherte er sich, von wenigen nicht sehr erfolgreichen Ausflügen in die gemalte Historie abgesehen, den »delightful regions of imagination«<sup>92</sup> allein in der Zeichnung. Über 5000 sind überliefert, kaum ein Drittel davon steht in Porträtdiensten. Blake, der sie 1804 nach Romneys Tod durchsah, war von der sich in ihnen niederschlagenden Imagination begeistert<sup>93</sup>.

#### *Hayleys Epistel auf Romney – die Forderung nach nationaler Historie*

Schon 1778 hatte Hayley in einer langen ›Poetical Epistle‹ auf Romney diesen zur Historie animieren wollen<sup>94</sup>. Dieses Gedicht, das sich einiger Beliebtheit erfreute, hat Romney in der Öffentlichkeit sicher geholfen, zugleich aber zeigt es überdeutlich, wes Geistes Kind Hayley kunsttheoretisch gewesen ist. Von allem Anfang an legt er sich auf einen klassischen Kunstbegriff fest, Romney wird ihn durchaus geteilt haben, jedenfalls hat die überlegene literarisch-klassische Bildung Hayleys ihn auch in dieser Hinsicht stark beeinflusst.

Tragisch ist das insofern, als Romney bei dieser überlegenen Anleitung nicht realisierte, daß ihn sein Ausdrucksverlangen weit über den klassischen Begriff von Kunst hinausführte. Der eine Generation jüngere Blake realisierte die Diskrepanz und ließ es zum Bruch mit Hayley kommen, ja mußte in ihm schließlich den Inbegriff alles Überholten, eigentliche Kunst Verhindernden sehen<sup>95</sup>. Hayley geht in seiner Epistel auf Romney von dem verbreiteten Wunsch der Por-

trätmalers aus, ihre Gattung aufzuwerten, Porträt und Historie zu überblenden: »and in the comprehensive picture blend / The ancient hero with the living friend«<sup>96</sup>. Hayley hält nichts von diesem Bemühen, besonders wenn die Unterlegung mit der klassischen Heldenfigur sich die peinlichen Formen moderner Kleidung gefallen lassen muß; daraus werden seiner Meinung nach nur Monster<sup>97</sup>.

Diese Bemerkung zielt ganz offensichtlich auf zweierlei. Zum einen auf Benjamin Wests berühmten ›Tod von General Wolfe‹, der besonders in Woolletts ungemein erfolgreichem Nachstich von 1776 die Tagesmeinung bestimmte und das zeitgenössische Kostüm in der Historie hoffähig machte. Zum anderen aber vor allem auf Sir Joshua Reynolds, den Akademiepräsidenten und tonangebenden Porträtmaler der City, dessen Kontrahent im Porträtfach Romney werden sollte: »Reynolds and Romney divide the town«, schrieb später Lord Thurlow, um zu ergänzen, »I am of the Romney faction«<sup>98</sup>. Reynolds hatte in seiner vierten Akademievorlesung von 1771 die Annäherung der Porträtmalerei an die »general idea« durch einen »composite style« propagiert, bei dem das bloße Porträt durch idealisierende Fassung im klassischen Stil, aber auch durch die Übernahme einer erkennbaren klassischen Pose nobilitiert werden sollte<sup>99</sup>. Dieses Konzept folgt letztlich einer aus der Restauration stammenden Tradition, dem Rollenporträt, das weit verbreitet war, aber auch seit Pope aufgrund der häufig zu konstatierenden Unangemessenheit im Verhältnis von Rolle und Rollenträger heftig kritisiert wurde<sup>100</sup>. Reynolds suchte diesen Typus insofern zu transformieren, als es bei ihm nicht um ein bloßes Rollenporträt, sondern um eine kunsthistorische Einkleidung der dargestellten Person ging, um ein kennerschaftliches Spiel mit der Rollenadaptation<sup>101</sup>.

Hayley war offenbar entschieden gegen diese Gattungsvermischung, andererseits teilte er die akademische Grundposition Reynolds' und seines Nachfolgers West durchaus. Wenn er direkt auf diese Künstler zu sprechen kommt, ist sein Urteil eher positiv. Allerdings wußte er auch um die Vorwürfe, die gegen Reynolds erhoben wurden, beantwortete sie aber mit einem klassischen Argument. 1775 nämlich hatte Nathaniel Hone auf der Akademieausstellung in seinem Gemälde ›Der Zauberer‹ in kaum verhüllter Form im Detail auf Reynolds zahllose Zitate aus der

klassischen Tradition hingewiesen<sup>102</sup>. Diese Bloßstellung, die an der künstlerischen Originalität Reynolds zweifelte und die der Düpierte mit der Entfernung des Honeschen Gemäldes aus der Akademieausstellung beantwortete, ist kunsttheoretisch interessant und markiert die auch für Romney zutreffende Zwischenposition zwischen Traditionsverpflichtung und historisch erfahrenem Traditionsbruch, an deren Nahtstelle der neuzeitliche Originalitätsbegriff seinen Ursprung hat.

Hayley beantwortet den Vorwurf extensiver künstlerischer »borrowings« (Entlehnungen) mit dem Hinweis auf den klassischen Usus; Kronzeuge ist Vergil, der sich tradierter Bilder bedient habe, um sie in seiner neuen Fassung nur um so strahlender erscheinen zu lassen<sup>103</sup>. Auch Reynolds selbst hat so argumentiert: künstlerische Originalität erweise sich nicht in der Erfindung gänzlich neuer Figurationen, sondern in der geschickten Anverwandlung bestimmter durch Tradition geheiligter Prototypen<sup>104</sup>.

Richtig daran ist, daß die Nutzung klassischer Vorbilder akademischer Brauch ist, neu jedoch und mit der Tradition nicht zu vereinbaren ist Reynolds' – und auch Romneys – besondere Instrumentalisierung der Zitate, die ihre historistische Dimension freilegt. Diese Differenz ist schwer zu fassen, sie ist jedoch grundlegend. Der klassische Künstler zitiert in Kenntnis des jeweils geforderten ikonographischen Typus' kanonisch gewordene Figurensprache, die ihm in seiner Ausbildung zum selbstverständlichen Idiom geworden ist. Für bestimmte Formprobleme gibt es verbindliche Formlösungen, die eine gewisse Variationsbreite haben und damit verschiedene Verwendungsmöglichkeiten eröffnen. Das frühe und ausschließliche Training in diesen Konventionen zeichnet Lösungswege für eine jeweils geforderte Darstellung von Aktion und Interaktion im Bilde vor.

Ein Reynolds möchte daran anknüpfen, muß jedoch realisieren, daß etwa das klassische Konzept von Grazie in der gesellschaftlichen Realität nicht mehr unumstritten ist. William Hogarth hat das in seiner ›Analysis of Beauty and Grace‹ von 1753 unmißverständlich deutlich gemacht. Grazie ist zwar nach wie vor künstlerisches Qualitätsmerkmal, doch ist sie in der Realität nur den Verkehrsformen einer kleinen Gruppe eigen, der der Künstler sich selbst nicht zugehörig fühlt. Grazie kann so etwas Fremdes werden.

Da sie aber die künstlerische Form gemäß einem weiter verbindlichen Kunstbegriff definiert, propagiert sie ein Ideal, dem keine gesellschaftliche Norm mehr entspricht.

Der künstlerische Blick auf die Kunsttradition beginnt kunsthistorische Züge anzunehmen. Grazie ist aus dem Blickwinkel Reynolds' in der Kunst Correggios verkörpert, ihm folgt er im Detail – und zwar sowohl was Figurentypus als auch was die Malweise angeht – etwa in der Figur der Komödie bei seiner berühmten Darstellung des Schauspielers Garrick zwischen Komödie und Tragödie von 1762. Nun könnte man einwenden, Reynolds entspreche doch nur der kunsttheoretischen Tradition, die ebenfalls in Correggio den Vertreter von Grazie par excellence sehe. So richtig das ist, der Einwand trifft nicht das Problem. Denn keinem Künstler des 17. Jahrhunderts wäre es eingefallen, sich bestimmte historische Idiome anzueignen, um sie, wenn es der Aussageabsicht dient, zu wechseln wie ein Chamäleon seine Farbe. In seinem Porträt Garricks geht Reynolds so weit, die Correggio folgende Komödie mit einer Tragödie im Stile Guido Renis zu konfrontieren, die liebliche Grazie mit herber Strenge zu beantworten. Die Stile und Modi mochten zwar dem Wesen von Komödie und Tragödie entsprechen, doch kaum zu künstlerischer »Einheit« führen<sup>105</sup>. Es soll hier nicht verfolgt werden, wie Reynolds die Aufgabe der Einheitsstiftung an den Betrachter überantwortet, für den Moment genügt es, auf die kunsthistorische Dimension der Zitatpraxis, in der sich der historische Bruch spiegelt, verwiesen zu haben.

Hayley sieht diese Probleme nicht, plädiert für die »reine« klassische Historie, legt sie Romney nahe. Er warnt ihn zugleich vor den Verlockungen der Allegorie, fordert Einfachheit ein. Besonders bei der Darstellung realer Historie sei die Allegorie von Übel. Inbegriff einer verfehlten Allegorisierung ist für das 18. Jahrhundert Rubens' Zyklus der Maria Medici, auch Hayley läßt sich den Hinweis auf Rubens' vermeintlich abwegige Tritonen nicht entgehen. Die Ovidschen Metamorphosen mit ihren Monsterausgeburten, die in der Gegenwart nicht mehr zu akzeptieren seien, verfallen gleichermaßen dem Verdikt. Patriotische griechische Themen empfiehlt er Romney, aber auch solche aus der nationalen Historie und Dichtung<sup>106</sup>.

Hayley argumentiert gegen die Kritiker, die »despise the Hero, if in Britain born«<sup>107</sup> und klassische Schönheit nur eingelöst sehen in griechischem oder römischem Gewande. Als Tugendbeispiele seien nationale Ereignisse besser geeignet. Gänzlich unausgeschöpft seien die Themen nationaler Dichter: besonders diejenigen Shakespeares und des sublimeren Milton<sup>108</sup>. Dessen Szene mit dem Heiligen Michael, der Satan überwindet, nennt er gesondert und reflektiert damit offenbar Benjamin Wests gerade abgeschlossenes Gemälde zu diesem Thema für King's Chapel in Cambridge<sup>109</sup>. Allerdings bleibt in einer Anmerkung die klassische Tradition dieses Stoffes von Raffael über Guido Reni bis zu Benjamin West in Hinblick auf die Darstellung Satans nicht ohne Kritik<sup>110</sup>. Offenbar fehlt es nach Hayleys Vorstellung an Miltonscher Sublimität, die Schönheit und Entsetzlichkeit vereine.

Soviel wird deutlich: Hayley propagiert nationale sublime Historie, verwirft die barocke allegorische Einkleidung, damit indirekt die Bindung der Historie an den Herrscher, sie ist nicht mehr Exemplum für dessen Tugend, sondern Beispiel für die Nation. Romney ist diesem Entwurf sublimer Hochkunst gefolgt, seine Historien greifen Themen von Shakespeare und Milton auf und schließlich mit Howard ein Thema der zeitgenössischen Historie.

So nimmt es auch nicht wunder, daß Hayley und Romney anwesend waren, als bei einem Essen im Hause Alderman Boydells Ende 1786 die Idee zu Boydells Shakespeare Gallery geboren wurde<sup>111</sup>, der die Fußliche Milton Gallery folgen sollte<sup>112</sup>. Und es verwundert ferner nicht, daß für Romney Shakespeare-, Milton- und Howard-Szenen verwandte Ausdrucksgehalte aufwiesen. Mehrere Skizzenbücher Romneys existieren, in denen Shakespeare- und Howard-, respektive Milton- und Howardszenen entweder einander abwechseln oder aufeinander folgen<sup>113</sup>. Formfindungen im einen Bereich können durchaus im anderen fruchtbar werden.

#### *Romney und die Französische Revolution*

Vor der Analyse des Komplexes von Romneys Zeichnungen zu Howard gilt es noch eine Voraussetzung zu berücksichtigen: Romneys Stellung zu den Ereignissen der Französischen Revolution<sup>114</sup>. Die Quellen sind

nicht zahlreich, zum Teil auch von den frühen Biographen, besonders Romneys Sohn John, unterdrückt worden; sie sind dennoch eindeutig. Romney gehört zu den wenigen englischen Künstlern und Intellektuellen, die über die dramatischen Entwicklungen von 1792/93 hinaus Anhänger der Revolution blieben. Wie andere auch war er von den Septembermorden 1792 und der Hinrichtung des Königs im Januar 1793 erschüttert, die Ereignisse versetzten ihn in hochgradige Nervosität. Um so mehr sah er sich in seinem kleinen Kreis von Vertrauten um Hayley aufgehoben. Noch am 6. Januar 1795 weiß Joseph Farington in seinem berühmten »Diary« zu berichten, daß Hayleys »Life of Milton«, das er von 1792 bis 1794 für Alderman Boydells Ausgabe der Werke Miltons schrieb, so republikanisch ausfiel, daß es vorerst nicht publiziert werden konnte<sup>115</sup>.

Dies weist darauf hin, daß der Blick auf Milton unter zweierlei Voraussetzung geschehen konnte: auf Milton, den Inbegriff des sublimes Dichters, als der er seit Burkes berühmter Abhandlung über das Sublime von 1757 galt, und auf Milton als den Protorevolutionär<sup>116</sup>. Die Parallelität der historischen Ereignisse von Cromwells Revolution mit denen der Französischen Revolution ist von den Zeitgenossen gerade auch im Zusammenhang mit Milton immer wieder gesehen worden. Milton hatte die Einberufung des langen Parlaments im Jahre 1640 begeistert begrüßt. Die Macht Charles I. war dadurch entschieden eingeschränkt, die anglikanische Hochkirche verlor ihre Vorherrschaft. Milton erwartete eine allgemeine Liberalisierung, freie Religionsausübung, Pressefreiheit, Ehescheidungsgesetze, er verklärte die Verhältnisse zum Paradies auf Erden. So rechtfertigte er auch die Hinrichtung Charles I. und sah Cromwell als Heilsbringer. Terror und extremer Puritanismus der neuen Machthaber mußten ihn tief verunsichern, dennoch blieb er ein Anhänger der Ideale der Revolution. Die Wiedereinsetzung des Königtums 1660 führte zu Miltons politischer Verfolgung, seine Schriften wurden öffentlich verbrannt, der libertine Hof Charles II. war seinen ausgeprägten Moralvorstellungen zutiefst zuwider – in dieser Situation von Verfolgung, Enttäuschung und Einsamkeit, blind und künstlerisch isoliert, schrieb er »Paradise Lost« als Parabel auf die Verhältnisse. Wenn Romney den blinden Milton malte, dann sah er in ihm den visionären Seher.

Füßli etwa, in der Planung seiner Milton Gallery, verglich sein eigenes Leben und die historischen Umstände immer wieder mit Miltons Problemen<sup>117</sup>. Auch Füßli gehörte einem Kreis von linksradikalen Intellektuellen an um seinen Förderer, den Verleger Joseph Johnson. Die Kreise um Hayley und Johnson überschritten sich zum Teil, zu beiden zählte in der Frühphase der Revolution vor allem der wichtigste englische Revolutionsanhänger überhaupt, Thomas Paine<sup>118</sup>. Füßli ließen die Septembermorde 1792 zum entschiedenen Revolutionsgegner werden, was etwa, um wenigstens noch ein weiteres Mitglied seines Kreises zu nennen, sein Verhältnis zu seiner ehemaligen Freundin, der revolutionären Feministin Mary Wollstonecraft, trübte, die, wie Johnson selbst, auch weiterhin den Revolutionsidealen verbunden blieb<sup>119</sup>. Johnsons »Analytic Review« gab diese Position noch auf Jahre hinaus nicht auf, was notwendig, wie früher im Falle von Thomas Paine, der nach Paris floh, zu großen politischen Schwierigkeiten führte.

Ab Herbst 1792 griff die Revolutionsangst in England um sich und führte zu schärfster Reaktion. Schon 1790 hatte Thomas Paine an Edmund Burke geschrieben, daß die Revolution in Frankreich weitere Revolutionen in Europa nach sich ziehen werde. Burke war derselben Meinung, doch die Schlüsse, die sie daraus zogen, waren bekanntlich diametral entgegengesetzt. Burkes erstaunlich prophetische Frühschrift von November 1790 »Reflections on the Revolution in France« wurde Februar 1791 von Thomas Paines »The Rights of Man« beantwortet, aber auch Hayley hatte eine Erwiderung in Angriff genommen<sup>120</sup>. Februar 1792 erschien der zweite Teil von Paines Werk, das als hochgradig gefährlich angesehen wurde. Nach dieser Publikation malte Romney insgeheim ein Porträt von Thomas Paine<sup>121</sup>, der inzwischen in Paris im Nationalkonvent saß, später aber von Robespierre ins Gefängnis geworfen wurde.

Für den sensiblen Romney wirkte die Frühphase der Revolution befeuernd. Ganz gegen seine Gewohnheit – er pflegte gemeinhin seine überreizten Nerven vor aller Aufregung zu schützen – ließ er sich Ende Juli 1790 von Hayley zu einer Reise nach Paris überreden. Sie waren von Dr. John Warner eingeladen, dem Kaplan von Lord Gower, der zum neuen englischen Botschafter in Paris ernannt worden war. Die Geschwister von Lord Gower hatte Romney

schon 1777 in einem seiner erfolgreichsten Gruppenporträts gemalt. Am 31. Juli 1790 brach man in Earham auf, war am 3. August in Paris und am 21. wieder zurück. Was von der Reise überliefert ist, betrifft allein ihre kulturellen Aspekte. Die späteren Biographen mögen hier manches Politische ausgespart haben, waren doch auch Dr. Warners besondere Revolutions-sympathien durchaus bekannt<sup>122</sup>.

Dennoch dürfte richtig sein, daß Romney Paris primär mit den Augen des Touristen gesehen hat und besonders an der Kunst interessiert war. Schon am ersten Tag in Paris besuchte er die Orléans-Sammlung, die Reisegesellschaft lud David und Greuze zum Essen. David revanchierte sich mit einer Führung durch das Palais du Luxembourg. Hayley berichtet, nachdem er immerhin den philanthropischen Enthusiasmus erwähnt, mit dem sie nach Paris gefahren seien, sie hätten sich nicht vom Glanz der Bilder Rubens' blenden lassen, sondern auch Davids Verdienste zu würdigen gewußt. Besonders beeindruckt seien sie von seinem ›Tod des Sokrates‹, von ›Paris und Helena‹ und von den ›Horatiern‹ gewesen. Aus der Sicht von 1809 schränkt er ein, David wäre noch bedeutender geworden, wenn er sich nicht mit anderen Dingen beschäftigt hätte – das dürfte er in den neunziger Jahren noch nicht so

gesehen haben. Die Reisenden ließen sich, auch das sehr typisch, nicht die Besichtigung von Lebruns Bildern zu den Schlachten Alexanders entgehen, sie wußten Lebruns Zeichnung zu loben, kritisierten die Farbigkeit, in diesem Punkte seien Poussin und Le Sueur viel reiner<sup>123</sup>.

Fügen wir hinzu, daß Romney schon zuvor Poussin studiert und besonderes Interesse an Raffaels Kartons in Hampton Court gezeigt hatte, schließlich von den zeitgenössischen Künstlern besonders Füßli schätzte, so dürfte mit den genannten Namen der eine Teil seines kunsthistorischen Kosmos benannt sein<sup>124</sup>. Den anderen bildete die Antike. Von Flaxman, seinem frühen Schützling, ließ er sich folgerichtig 1792 eine ganze Sammlung großformatiger Gipse aus Rom schicken. Januar 1793 berichtete er Hayley begeistert davon<sup>125</sup>. Die klassische Tradition von der Antike über Raffael und Poussin zu David, gesehen von einem Temperament, das beherrscht ist von der sublimer Brechung des Klassischen in der Tradition von Milton über Burke zu Füßli einerseits und das überstark reagiert auf die Ereignisse der Französischen Revolution, die letztlich moralisch-philanthropisch gesehen wird, andererseits – das beschreibt die Folie, vor der Romneys Zeichnungen zu Howard zu betrachten sind.



6 George Romney, Gefangene werden von Howard besucht, 1792.  
Blatt 31 des Skizzenbuches 66.14. Los Angeles, San Marino, Huntington Library