

STUBBS' ÄSTHETIK

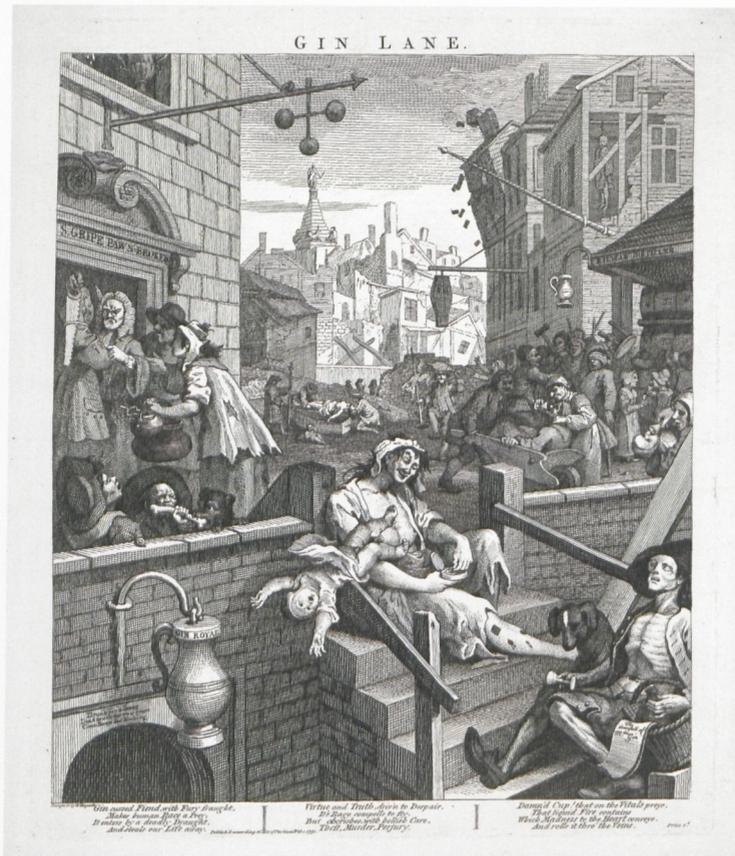
Ästhetik? Kann es bei einem Künstler, der als bloßer Pferdemaler gilt und die Dinge so genau wiedergibt, wie sie erscheinen, und sich dabei auch wissenschaftlich absichert, überhaupt sinnvoll sein, von Ästhetik zu reden? Haben wir vor seinen Bildern nicht eher den Eindruck, es handle sich um eine bloße Addition von genau Beobachtetem, um ein bloßes Nebeneinanderstellen? Was soll da die Frage nach der Ästhetik? Kann bloß Dokumentiertes überhaupt eine Ästhetik haben?

Unser Begriff von Ästhetik ist immer noch, ob wir es wollen oder nicht, klassisch-idealistischer Natur. Bilder sollen kompositorisch ausgewogen sein, aber nicht steif und unbeweglich. Möglichst sollen sie etwas erzählen, sich entfalten, einen Anfang, einen Höhepunkt und Abschluss haben. Bilder sollen ein Zentrum haben, auch in gedanklicher Hinsicht. Dieses Zentrum soll möglichst nicht auf der senkrechten Mittelachse platziert sein, was Bewegung stillstellen würde, sondern unseren europäischen Lesegewohnheiten folgend leicht aus der Mitte nach rechts verschoben sein. Die übrigen Gegenstände der Bilder sollen auf dieses Zentrum bezogen sein bzw. von da ihren Sinn bekommen. Insofern soll ein Bild aus Über- und Unterordnung bestehen, die Dinge sollen sich möglichst harmonisch fügen. Dankbar sind wir zudem, wenn das Bild eine nachvollziehbare räumliche Entfaltung aufweist, wenn es Atmosphäre zeigt, fließende Übergänge.

Zugegeben: Dem widerspricht die Moderne nicht selten in vielfacher Hinsicht, doch historische Kunst fordern wir die geschilderte lebendige Bildordnung ab, sie bestimmt unseren Bild- und Kunstbegriff. Stubbs' Zeitgenossen sahen diese Anforderungen an das Bild bei seinen Werken nur sehr begrenzt eingelöst. Sie hatten für seine Kunst ein einfaches Abqualifizierungsmodell parat, das sich gänzlich klassischer Kunsttheorie verdankt. Für sie war Stubbs ein reiner Naturnachahmer und von daher waren er und seine Kunst niedrig einzuschätzen. Dahinter steht der Gedanke, dass eigentliche Kunst die Natur nicht bloß so wiedergibt, wie sie ist, sondern wie sie sein soll, und das heißt in idealisierter Form einem bestimmten Schönheitsbegriff folgend, einem Idealtypus. Über einen entsprechenden Schönheitstypus kann der Künstler nach aristote-

lischer oder platonischer Lehre verfügen. Vereinfacht gesagt: Das eine Mal destilliert er aus dem breiten Wirklichkeitsangebot einen idealen Typus heraus, das andere Mal ist er göttlich inspiriert, schaut im Geiste die reine Schönheit und bringt sie in seinem Werk zur Anwendung. Die eine Schönheit entsteht a posteriori, als Resultat von Erfahrung und Studium, die andere stellt sich a priori beim begeisterten Künstler ein und entäußert sich im Schaffensrausch.

Der bloß nachahmende Künstler dagegen verfährt mechanisch, uninspiriert und unintellektuell, rein handwerklich. Das, was er vor sich sieht, überträgt er möglichst eins zu eins, ohne Rest, jedenfalls nach dieser Vorstellung, ins Bild. Nun hat die klassische Theorie nicht nur ein Schönheitsideal propagiert, sondern, vielleicht noch wichtiger und eng mit dem Idealentwurf verflochten, eine Hierarchie der Gegenstände bzw. Gattungen der Malerei. Diese Hierarchie hatte spätestens seit dem 16. Jahrhundert Gültigkeit, doch endgültig ausformuliert wurde sie erst überraschend spät: in André Félibiens »Préface« zu seiner Herausgabe der *Conférences* von 1668, also der Diskussion über bestimmte, besonders hervorragende Bilder an der französischen königlichen Akademie der Künste unter dem Vorsitz des Akademiepräsidenten Charles Lebrun. Félibien schreitet fort von den niederen zu den hohen Gegenständen, von den unbelebten zu den belebten und steigert diese in ihrer Bedeutsamkeit. Ganz unten ist das Stilleben angeordnet, der französische Begriff »nature morte« verweist ausdrücklich auf ihre Leblosigkeit. Dem folgt die Landschaftsdarstellung, auch sie ist im Kern unbeweglich. Die folgenden Tierdarstellungen beschäftigen sich immerhin schon mit Lebewesen, aber sie erregen nicht unser individuelles Interesse. Das tut allein der Mensch. Seine Wiedergabe im Porträt zeigt den Maler zwar auf dem Wege zu den höchsten Gegenständen, doch ist das Porträt, selbst wenn es schon eine Tendenz zur Verschönerung aufweist, immer noch primär Naturnachahmung, schließlich geht es um Ähnlichkeit. Erst der Übergang von der Einzelfigur zum Figurenensemble durch die Erstellung eines szenischen Zusammenhangs, das Erzählen einer Geschichte von exemplarischem Charakter – bedeutend in der Geschichte, gefällig in der Dichtung – eröffnet den Weg zur Perfektion. Allerdings – und hier überbietet



1 William Hogarth, *Gin Lane*, 1751,
Kupferstich mit Radierung, 38,5 x 32 cm
London, The British Museum

Félibien die klassische Gattungshierarchie, die sich damit begnügt, Historie, Mythos und Dichtung den obersten Rang zuzuweisen – sieht Félibien noch über der exemplarischen Historie die allegorisch eingekleidete Fabel oder mythologische Geschichte, die unter dem Schleier der Allegorese den Herrscher und seine Tugenden aufruft und verherrlicht. Ludwig XIV. als neuer Apoll oder Alexander erben deren Qualitäten und Auszeichnungen. So verlässt der Herrscher im allegorischen Bild die irdische Sphäre und entzieht sich dem Anspruch nach der Möglichkeit, nach menschlichen und gesellschaftlichen Kriterien beurteilt zu werden. Er gewinnt Gottes Ebenbildlichkeit. Der absolutistische Herrscher verkörpert die Spitze der hierarchischen Pyramide, nicht nur im Staat, sondern auch im Reich der Kunst.¹

Warum diese politisch überformte Gattungshierarchie in England im 18. Jahrhundert von vornherein fragwürdig erscheint, ist schnell gesagt. Nachdem John Locke schon 1690 die Gewaltenteilung propagiert hatte und am Anfang des 18. Jahrhunderts das

Königtum, das schon früh durch Oliver Cromwell einen entscheidenden Stoß bekommen hatte, in eine parlamentarische Monarchie überführt wurde mit politischen Parteien, die über das Für und Wider stritten und in der Regierungsverantwortung abgelöst werden konnten, noch dazu Georg I. und Georg II. nicht nur aus Hannover kamen, sondern so gut wie kein Wort Englisch sprachen, erschien das Königtum stark geschwächt. Seine bloß repräsentative Funktion wurde sichtbar. Die Kunst hörte auf, rechtfertigendes Überbau-Phänomen zu sein. In England entstanden zwei Kulturen: eine Adelskultur, die Hochkunst aus Italien importierte und mit einer gewissen Verachtung auf nationale Kunstbemühungen herabschaute. In der Tat war auch die Hofkunst zuvor europäischer Import gewesen, auch die Nachfolger von Anthonis van Dyck als Hofkünstler kamen aus dem Ausland. Eine eigene Kunsttradition war so gut wie nicht existent, weder gab es eine Tradition englischer Kunsttheorie noch gab es eine Kunstakademie. Neben der Adelskultur etablierte sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Kultur der Mittelklasse. Durch Landreformen, die die Großgrundbesitzer stärkten und zur Konzentration des Landbesitzes führten, wobei die Erschließung des Landes durch Kanal- und Bankensysteme ungemein beschleunigt wurde, lösten sich die über Jahrhunderte bestehenden Strukturen auf. Die Landbevölkerung verarmte, es kam zu einem unaufhaltsamen Zuzug in die Metropole London mit größten Schwierigkeiten für die Zugewanderten, dort Fuß zu fassen. London war keine Industriestadt, sondern eine Stadt des Dienstleistungsgewerbes. Heerscharen von Lehrlingen, Angestellten und Bediensteten suchten nach Halt. Absturz drohte, das Alkoholproblem war immens, insbesondere durch das unlicenzierte Ginbrennen, bei dem die ländliche Gentry auch noch das schlechteste Korn absetzen konnte; zeitweilig befand sich in jedem fünften Haus Londons ein Ginausschank. William Hogarths und Henry Fieldings letztlich erfolgreiche Anti-Ginkampagne von 1750/51 (Abb. 1) ist nur das Endergebnis verschiedener vergeblicher Anläufe, den Ginmissbrauch gesetzlich zu steuern.²

Von kirchlicher Seite – besonders durch die sogenannten Latitudinärer, die der ›low church‹ angehörten –, aber auch durch privatbürgerliche Initiative wurden Sozialreformen auf den Weg gebracht, auf der Basis einer breit propagierten ›middle-class‹-Moral. Ihren frühen Niederschlag fanden sie vor allem in den moralischen Wochenschriften *Spectator*, *Tatler* oder *Guardian*, aber auch in ungezählten Lehrlingsbrevieren. Mit Hilfe statistischer Erhebungen wurde Druck auf das Parlament gemacht, schrittweise gegen die Lobby des sogenannten ›landed interest‹ vorzugehen, mit Erfolg.

2 William Hogarth, *Captain Thomas Coram*, 1740,
Öl auf Leinwand, 94 x 58 cm
London, Foundling Museum, Thomas Coram Foundation

Krankenhäuser, Findelhäuser, Waisenheime, aber auch Gefängnisse und Irrenhäuser wurden von privater Hand gegründet, die in den älteren Institutionen unhaltbaren Zustände angeprangert. An diesen Kultursektor schloss sich eine neuartige ›middle-class-Kunst an. William Hogarth ergriff die sich hier bietenden Gestaltungsmöglichkeiten am entschiedensten. Bereits in den 1730er Jahren war er Governor des St. Bartholomew's Hospital und malte das Treppenhaus des dortigen Versammlungsgebäudes unentgeltlich aus. Wenig später förderte er das Foundling Hospital, nahm selbst in sein Privathaus Findelkinder auf, brachte Künstlerkollegen dazu, dem Findelhaus zu dessen Funktion passende Historienbilder zu stiften und schuf damit die erste öffentliche Kunstaussstellung Englands. Zugleich malte er den Stifter des Findelhauses Captain Coram in einem lebensgroßen Porträt (Abb. 2), bei dem er den Apparat eines höfischen Repräsentationsporträts adaptierte und verbürgerlichte.³

Der Adel konnte diese sozialreformerischen Aktivitäten der Kunst akzeptieren, solange sie im didaktischen Medium der Druckgrafik verblieben, in entsprechender Malerei sah er einen Angriff auf die eigenen Hochkunstnormen und konnte derartige Ansprüche nur disqualifizieren. Die Künstler organisierten sich in Privatakademien, die eigentlich nur Studiervereine von gleichberechtigten Mitgliedern waren, wie in Hogarths St. Martin's Lane Academy, und schufen sich eigene Ausstellungsinstitutionen wie die Society of Artists, die ebenfalls unhierarchisch organisiert war und in Stubbs' Leben eine entscheidende Rolle spielen sollte. Die Privatakademien konnten auch Aufträge anziehen für Ausstattungsprogramme, so die genannte St. Martin's Lane Academy für die sogenannten ›supper boxes‹, die kleinen Speisepavillons in Vauxhall Gardens, dem größten Vergnügungspark in London, in dessen Zentrum ein ebenfalls ausgeschmückter Musikpavillon für Abendkonzerte stand und vor dem Hogarths Freund, der Bildhauer Louis-François Roubiliac, der ebenfalls Mitglied der St. Martin's Lane Academy war, 1738 ein Denkmal für Georg Friedrich Händel (Abb. 3) errichtete. Es ist das erste Denkmal für einen noch lebenden Künstler oder Denker – diese Ehre sollte erst wieder mehr als dreißig Jahre später Voltaire zuteil werden. Das Besondere an Roubiliacs *Händel* ist die bewusste Adaption des Musikers für eine Sphäre, der sich Händel selbst absolut nicht zugehörig fühlte. Er ist ohne die von ihm in der Öffentlichkeit immer getragene Allongeperücke dargestellt, er trägt die Hausmütze, seine



Kniebundhosen sind nicht richtig geknöpft, er trägt Pantoffeln, einen hat er gar ausgezogen und tritt auf ihn als bequeme Unterlage. Dies war für ein öffentliches Denkmal geradezu unerhört, zugleich aber spielt Händel auf einer Leier, ist von einem Putto begleitet, der sein Spiel in Noten notiert. Händel fungiert als Apoll oder Orpheus. Das heißt: ›high and low‹ gehen eine sonderbare Melange ein, die den Hochkünstler der italienischen Oper für ein breites Amüsierpublikum akzeptabel macht. So sehr Händel dies irritiert haben muss, er lernte schnell, erschloss sich einen neuen Markt jenseits der Adelsoper, wurde wie Hogarth Governor des Findelhauses und stiftete ihm eine Orgel, nur um auch hier Konzerte geben zu können.⁴

Dieses Nebeneinander und gelegentliche sich Berühren der zwei Kulturen hatte relativ ungestört Bestand bis 1768. Dann nämlich wurde die königliche Kunstakademie mit dem bald geadelten Joshua Reynolds als erstem Präsidenten gegründet. Dies spaltete die



3 Louis-François Roubiliac, *George Frideric Handel*, 1738,
Marmor, H. 135,3 cm
London, Victoria and Albert Museum

Künstlerschaft. Die Akademie suchte Anschluss an die Normen der europäischen Hochkunst, Reynolds in seinen *Discourses* lieferte den theoretischen Überbau. Das war ein ambivalentes und im Grunde genommen verspätetes Unterfangen, denn die europäische Ästhetik hatte längst andere Wege eingeschlagen. Das französische Ausstellungsinstitut, der Salon, gegründet 1737, hatte es auch Nichtakademikern ermöglicht auszustellen. Der Streit der Rubenisten und Poussinisten, Teil der sogenannten Querelle des anciens et des modernes, der um den Vorrang von Linie oder Farbe geführt wurde, endete mit einer tendenziellen Aufwertung der Farbe. Das war insofern ein Angriff auf die klassisch-akademische Kunstauffassung, als die Farbe traditionellerweise als bloßes malerisches Akzidenz galt gegenüber der Linie, die die Idee der Sache bereits vollgültig fasst. Die Aufwertung der Farbe bedeutete zugleich die Stärkung des sinnlichen Aspektes der Malerei und forderte zu einer Untersuchung der

Wirkungsformen der Kunst heraus. Gleichzeitig aber setzte die Konzentration auf den Wirkungsaspekt die Bedeutung des intellektuellen Anspruches der Kunst herab. Die Komplexität des Themas trat zurück gegenüber der sinnlichen Erscheinung des Werkes, damit war es für ein breiteres Publikum eher rezipierbar. Der französische Salon mit seinem Überangebot an Bildern, die auf den bildgepflasterten Wänden miteinander konkurrierten, bewirkte für das einzelne Bild, damit es sich in der Masse behaupten konnte, eine Stärkung seines Appellcharakters. Starke Wirkung, etwa durch die Steigerung des Sentiments, erleichterte die Betrachteransprache. Parallel zum Salon entstand die Kunstkritik, die dem Publikum Hilfestellung im Umgang mit den Bildern gab und ihm die Möglichkeit stiftete, selbst vor den Bildern über diese zu rasonieren. Bilder entstanden für einen breiteren Markt, Staat und Kirche als Auftraggeber traten zurück.⁵

Nun lassen sich diese französischen Verhältnisse nur in Grenzen auf England übertragen. Dennoch wird auch vor dieser Folie verständlich, dass die Engländer mit der Gründung der Royal Academy versuchten, das Rad der Geschichte zurückzudrehen. Der propagierte Kunstbegriff mit der Historie als höchster Gattung sollte durch die Begründung einer nationalenglischen Historienmalerei eingelöst werden. Nicht nur Homer, sondern Shakespeare und Milton sollten die Themen abgeben. Sehr erfolgreich war dieser Versuch, England in die Tradition der europäischen Hochkunst zu stellen, nicht, denn gefragt war bei der englischen Auftraggeberschicht für gehobene Malerei, beim Adel, im Grunde genommen, was nationale Kunst angeht, nach wie vor nur das Porträt. Reynolds suchte diese Gattung zu nobilitieren, indem er die Dargestellten in klassischen Rollen auftreten ließ, ihre Figuration mit Schemata der Hochkunsttradition unterlegte – nicht zu Unrecht nennen die Franzosen Derartiges ›portrait historié‹. Das Porträt soll so Anteil am Rang der Historie nehmen, es partizipiert damit am Anspruchsniveau der von den adligen Bildungsreisenden gesammelten italienischen klassischen Historie.⁶

KUNST ZWISCHEN EMPIRISCHER WISSENSCHAFT UND AKADEMISCHEM IDEALISMUS

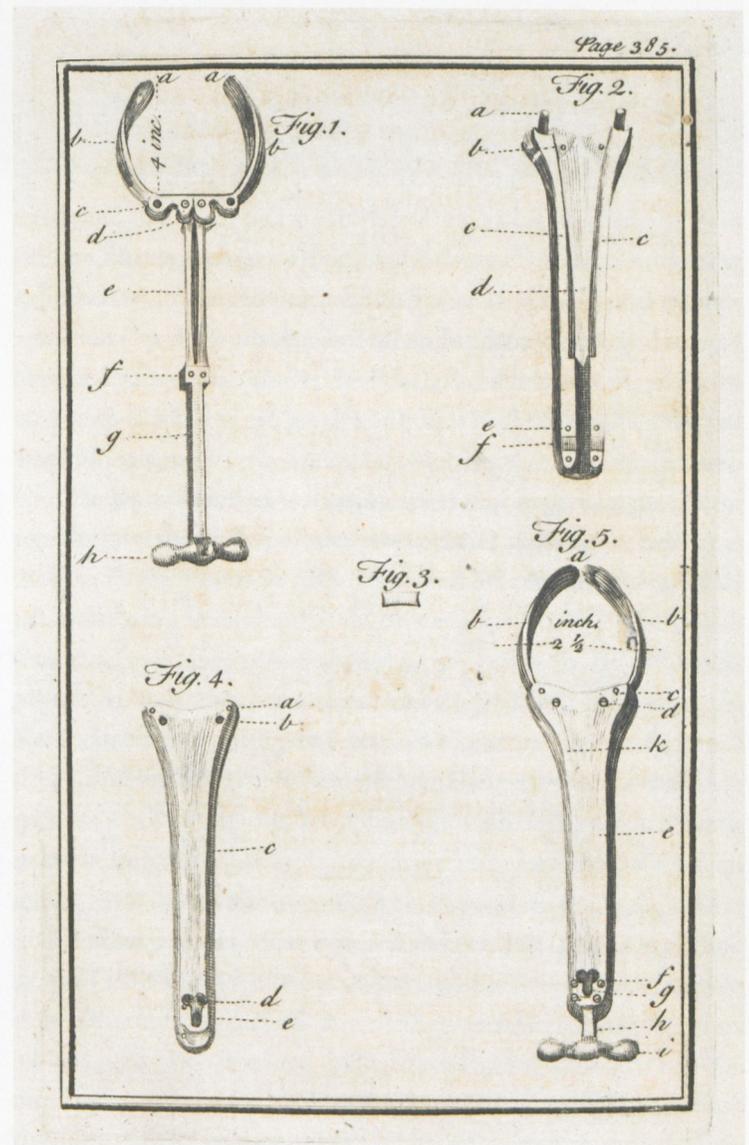
Wo nun in diesem Kontext ist George Stubbs zu verorten und wie lässt sich sein ausgeprägter Wirklichkeitszugriff kunsttheoretisch rechtfertigen? Einfach ausgedrückt: Wie können seine Werke überhaupt als Kunst erscheinen? Man muss sich klar machen, dass er seinen entscheidenden künstlerischen Durchbruch und seine größten Erfolge in den sechziger Jahren erzielte, in der von ausgeprägten Debatten über den Fortgang der englischen Kunst gekennzeichneten Phase unmittelbar vor der Gründung der Royal Academy. Die Künstler waren, wie erwähnt, weitgehend organisiert in der Society of Artists. Hier war das Spektrum breit, auch Grafik und Kunstgewerbliches konnte ausgestellt werden. Noch dominierte ein idealistischer Anspruch nicht, aber es gab Fraktionen. Betont national orientierte Künstler standen international ausgerichteten gegenüber, die, wie Reynolds, früh eine Italienreise hinter sich gebracht hatten und die dort vertretenen Normen und Ansprüche auf englischen Boden zu übertragen suchten. Außerdem stand die Provinz gegen die City – und hier nähern wir uns der Stubbs'schen Position entschieden.

Stubbs stammte aus Liverpool, sein zehn Jahre jüngerer, aber in vielem höchst verwandter Kollege Joseph Wright of Derby, wie der Name schon sagt, aus Derby. Damit kommen sie aus Englands eigentlicher Industrieregion, aus den Midlands. Industrielle Entwicklung und wissenschaftlicher Erkenntnisfortschritt bedingten hier einander. Naturwissenschaftliche Forschung hatte traditionellerweise zwar in London in der Royal Society ihren Ort, doch hier fehlte weitgehend der Praxisbezug, der für die industrielle Provinz unabdingbar war. Und so bildeten sich provinzielle private Wissenschaftsvereinigungen, wie sie etwa für Bristol, Bath, Peterborough, Spalding, Manchester, Birmingham, Derby und Newcastle überliefert sind. Ihre wichtigste war die Lunar Society in Birmingham. Voraussetzung für ihr Entstehen waren provinzielle Bildungseinrichtungen, sie lieferten vor allem die Dissenter mit ihren straff organisierten Gemeinden. Sie richteten die sogenannten Dissenter-Akademien ein, die nicht wie Oxford und Cambridge einen antiquierten klassischen Kanon vermittelten, sondern handfeste, brauchbare Unterrichtsstoffe: moderne Sprachen, Mathematik und experimentelle Naturwissenschaften. Vor allem propagierten sie empirische Erkenntnis. Die Selbstorganisation der Provinz ereignete sich in erstaunlichem Maße und Tempo.

Es ist schier unbegreiflich, auf welchem Niveau agiert wurde und mit welchen umstürzenden Ergebnissen die wichtigste private Wissenschaftsvereinigung, die Lunar Society in Birmingham, aufwarten konnte, trotz der eher geringen Zahl ihrer Mitglieder.⁷ Sowohl Stubbs wie auch Wright of Derby hatten zu einer Reihe ihrer Mitglieder relativ engen Kontakt, beide vor allem zu dem Porzellan-

manufaktur Josiah Wedgwood, der mit seinen Society-Kollegen experimentierte, mit neuen Materialien, Brennverfahren und Produkten. Zu den Mitgliedern der Society gehörte der Arzt Erasmus Darwin, der Großvater des Evolutionsforschers, der aber selbst schon evolutionäre Modelle bedachte und am Ende des 18. Jahrhunderts mit seinem *Botanic Garden* die große, im Übrigen gereimte Zusammenfassung des gesamten naturwissenschaftlichen Wissens des 18. Jahrhunderts lieferte, mit unendlichen Anmerkungen, die den Nachweis seiner umfassenden Quellenkenntnis erbrachten.⁸ Assoziiert waren Joseph Priestley, der große Chemiker, Matthew Boulton und James Watt, die Erfinder der Dampfmaschine, oder entfernter auch Benjamin Franklin, der Erfinder nicht nur des Blitzableiters.

4 John Burton, *An Essay Towards a Complete New System of Midwifery*, London 1751, Taf. 18, Radierung von George Stubbs, 18,4 x 10,2 cm
New Haven, Yale Center for British Art



Vor allem aber gab es einen permanenten gesamteuropäischen Austausch mit Gesellschaften und Einzelforschern. Erklärtes Ziel der Society war es, die Ergebnisse der Forschung unmittelbar für den industriellen Fortschritt nutzbar zu machen. Insofern gehörten auch Instrumentenbauer dazu wie der Uhrmacher aus Derby John Whitehurst, der zugleich geologisch forschte und eng mit Wright of Derby befreundet war. Die Instrumentenbauer hatten allerdings noch eine andere Funktion: Die berühmtesten von ihnen wie Benjamin Martin oder James Ferguson reisten mit großer Instrumentenausrüstung durch die Lande und besonders die Industrieregionen und boten »Lectures« an, manchmal mehrtägige Kurse, die in der regionalen Presse zur Subskription ausgeschrieben wurden. Sie unterrichteten, wie es bei Martin heißt, über »die Beschaffenheit der Materie, über Bewegung, Maschinen zum Heben und Ziehen, über Hydrostatik, Hydraulik, Pneumatik, über Wind und Klang, Licht und Farben, Sehen und optische Instrumente, über das Sonnensystem und den Gebrauch der Globen« und zwar in einem zwölfteiligen Unterrichtszyklus. Um ein mathematisch nicht oder nur unzureichend vorgebildetes Publikum erreichen zu können, bedurfte es einer klaren anwendungsbezogenen Sprache und vor allem ausgeprägter Anschaulichkeit im Experiment. Die reisenden Scholaren schreckten dabei auch vor Jahrmarktseffekten nicht zurück, um besonders eindrücklich zu wirken. Zugleich publizierten die reisenden Experimentatoren ausführlich in Traktatform zu ihren »Lectures«, ebenfalls gut verständlich, sodass die Ergebnisse nachgelesen werden konnten. Für die Bildung und Ausbildung der Provinz sind ihre Aktivitäten kaum zu überschätzen, zumal die regionalen Wissenschaftsvereinigungen mit ihnen in regem Austausch standen.⁹

Erst vor diesem Hintergrund wird verständlich, was der aus kleinen Verhältnissen stammende Stubbs zu tun unternahm. Nach unbefriedigender, kurzer erster Malerlehre bildete sich Stubbs für eine Zeitlang selbst fort, bis er als gut Zwanzigjähriger nach York ging, Porträts malte, vor allem aber bei Charles Atkinson am County Hospital Anatomie studierte. Das gelang so gut, dass er bald die Medizinstudenten in Anatomie zu unterrichten begann, bis er vom Arzt John Burton aufgefordert wurde, dessen Geburtshilfe-traktat *An Essay Towards a Complete New System of Midwifery* mit achtzehn Tafeln zu illustrieren. Auf Burtons Drängen hin brachte Stubbs sich selbst das Stechen bei und reproduzierte seine Zeichnungen, die zum Teil auf direkte Sektionen des weiblichen Körpers zurückgingen. Das Traktat erschien 1751. Burton war besonders stolz auf die von ihm selbst entwickelten neuen Geburtszangen, die Stubbs auf der letzten Tafel abbildete (Abb. 4). Laurence Sterne, in *Tristram Shandy*, hat in Gestalt von Dr. Slop eine böse Parodie auf

Dr. Burton formuliert. Bekanntlich hat Dr. Slops neue Geburtszange dem armen Tristram Shandy während der Geburt die Nase eingedrückt und ihn fürs Leben geschädigt. Stubbs' Radierungen sind nicht sehr professionell und sicher im Stich, aber doch ausgesprochen anschaulich.¹⁰

Wohl schon in York kam der Gedanke auf, den Illustrationen zur Geburtshilfe ein eigenständiges Traktat zur Pferdeanatomie folgen zu lassen. Offenbar hielt Stubbs es jedoch für notwendig, vorher Italien und seine Kunst wenigstens gesehen zu haben. So brach er 1754 zu einem kurzen Italienaufenthalt auf. In der Forschung gehen bis heute die Meinungen auseinander: Gibt es einen Einfluss des in Italien Gesehenen auf Stubbs, oder hat er sich gar dem Italienerlebnis gänzlich verweigert, aufgrund seiner dezidiert unklassischen Kunstauffassung? Im Folgenden wird es besonders auf die Beantwortung dieser Frage ankommen. Zuvor jedoch ist zum Wissenschaftsanspruch seiner Pferdeanatomie Stellung zu nehmen. Nach dem nur wenige Monate dauernden Italienaufenthalt ließ Stubbs sich vorerst in Liverpool nieder, malte Porträts und, wie es heißt, verschiedene Tiere; wohl hat er auch schon hier seziiert. Dann jedoch bot sich ihm ab 1756 die Möglichkeit, offenbar gefördert durch Lady Nelthorpe, für die und deren Familie er zuvor Porträts gemalt hatte, in Horkstow in Lincolnshire in einer ihm zur Verfügung gestellten Scheune Pferde zu sezieren, allein unterstützt von seinem, wie die Engländer das nennen, »common-law wife« Mary Spencer, mit der er, ohne zu heiraten, bis zu seinem Tod zusammenlebte. Sechzehn oder achtzehn Monate lang seziierte und zeichnete er Pferdekörper auf Pferdekörper, jeden offenbar bis zu sieben Wochen lang – was bestialisch gestunken haben muss. Doch Stubbs war von Jugend an »abgebrüht«: durch seinen Vater, der frisch gegebtes und nicht wenig nach Gerbsäure riechendes Leder bearbeitete und sich dabei von seinem Sohn helfen ließ. Der Prozess war ausgesprochen mühevoll, denn es galt, um das Titelblatt des endgültigen Traktates zu zitieren, jeden »Knochen, Knorpel, Muskel, jedes Gewebe, alle Bänder, Nerven, Arterien, Adern und Drüsen« genauestens zu vermerken.¹¹

Stubbs folgte dabei B. S. Albinus' berühmtem Traktat *Tabulae Sceleti et Musculorum Corporis Humani* mit Illustrationen von Jan Vandelaar, das 1747 in Leiden und zwei Jahre später in englischer Übersetzung mit neuen Stichen von Charles Grignion und anderen in London erschienen war. Diese menschliche Anatomie konnte auf eine lange Tradition schrittweiser wissenschaftlicher Erschließung zurückblicken. Für die Pferdeanatomie lag nur Carlo Ruinis *Dell' Anatomia et dell' Infirmità del Cavallo* von 1598 vor, mit, im Vergleich zu Stubbs, geradezu groben, stark vereinfachenden Holzschnitten.

5 George Stubbs, *Scrub, with John Singleton up*, 1762, Öl auf Leinwand, 100,4 x 125,7 cm
The Trustees of the Rt. Hon. Olive, Countess Fitzwilliam's Chattels Settlement, mit Genehmigung von Lady Juliet Tadgell



Allerdings übernahm er von Ruini die Wiedergabe des Pferdes in Bewegung bis zum Skelett; Albinus war für die menschliche Anatomie entsprechend verfahren. Zweifellos entsteht in der Darstellung des Toten, als wäre es lebendig, ein irritierender Effekt. Er macht allerdings Sinn, weil so die Körperteile, Muskeln, Venen etc. in Funktion, d. h. aber auch an ihrem jeweiligen Ort gezeigt werden konnten. Man hat zu Recht gesagt, dass seit Leonardos Beschäftigung mit der Anatomie des Pferdes keine auch nur annähernd mit Stubbs vergleichbare Genauigkeit in der Wiedergabe des Pferdekörpers erzielt worden ist, und Stubbs, was den systematischen Zugriff angeht, alles Vorherige bei Weitem in den Schatten stellt (siehe dazu den Beitrag von Oliver Kase in diesem Band). Nach beinahe zwei Jahren ununterbrochener Tätigkeit in Horkstow ging Stubbs mit den Zeichnungen 1758 nach London, um sich Stecher für die grafische Umsetzung zu suchen. Er scheint zuerst bei Charles Grignion angefragt zu haben, der Albinus' menschliche Anatomie nach dem holländischen Vorbild gestochen hatte. Grignion scheint abgelehnt zu haben, auch andere von Stubbs angefragte Reproduktionsstecher – Arthur Pond wird genannt – sahen sich dazu außerstande; offenbar fühlten sie sich der ungemeinen Komplexität und Detailliertheit der Stubbs'schen Zeichnungen nicht gewachsen.

Weiter unten werden wir fragen müssen, inwieweit die vor allem auf Stubbs' Freund und Kollegen Ozias Humphry zurückge-

henden Überlieferungen zu Stubbs' Leben und Werk, niedergelegt in Humphrys *Memoir* nach ausführlichen Gesprächen mit Stubbs am Ende von dessen Leben, wörtlich, als ›face value‹, genommen werden können oder ob es sich nicht in einem sehr weit gehenden Maße um Künstlertopik handelt, die sich bestimmten literarischen Traditionen von Künstlerlebensläufen und zudem einer bestimmten kunsttheoretischen Position verdankt.¹² Sei dem vorläufig wie dem sei, die Folge seiner Bemühungen war, dass Stubbs sich selbst daran machte, die Reproduktionsstiche zu fertigen. Das kostete ihn viele Jahre, da er nur früh morgens und abends spät an den Tafeln arbeitete. Das Resultat ist von abenteuerlicher Präzision in der Wiedergabe, von verblüffender Differenziertheit auch in der grafischen Tonalität. Doch damit nicht genug: Hier geht es nicht um schematische Wiedergaben, die die gezeigten Dinge benennbar machen, sondern es geht, und dies kann man gar nicht nachdrücklich genug betonen, um die Wiedergabe der Erscheinung des Körpers auf der jeweiligen Stufe der Sektion im Licht. Die Körper sind in Licht und Schatten ausgeleuchtet, ohne dass etwas verschluckt würde, aber sie sind von einer verblüffenden Lebendigkeit, sie werden räumlich, d. h. haptisch erfahrbar.

Die Pferdeanatomie erschien erst 1766 bei J. Purser in London und war ein großer Erfolg. Sie musste mehrfach nachgedruckt werden, und Stubbs vertrieb offenbar bis zu seinem Lebensende auch

Einzelblätter. Briefe etwa von dem berühmten niederländischen Anatomen Petrus Camper von 1771 drücken gänzliche Begeisterung aus,¹³ was zeigt, wie anerkannt Stubbs' Publikation auch unter Naturwissenschaftlern gewesen ist. Camper wünschte sich, Stubbs möge sich nun noch den inneren Organen der Pferde widmen, um den Veterinärmedizinern von noch größerem Nutzen sein zu können. Stubbs lehnte dies mit dem Hinweis ab, er hätte das Seinige getan, denn in erster Linie sei die Anatomie für Künstler gedacht gewesen und erst in zweiter Linie für Pferdebesitzer und -züchter.

STUBBS' ›SPORTING ART‹ ALS SPIEGEL GESELLSCHAFTLICHER VERHÄLTNISS

Doch gerade in diesen Kreisen muss sein Erfolg überwältigend gewesen sein. Denn als Stubbs 1758 nach London kam, muss er die Zeichnungen einigen englischen Hochadligen gezeigt haben, was eine Welle von Aufträgen für gemalte Pferdeporträts auslöste, sodass man sagen muss, dass Stubbs in den sechziger Jahren den frühen Höhepunkt seiner Karriere erlebte. Die Auftragsfülle erklärt auch, warum die Fertigstellung der achtzehn Tafeln zur Pferdeanatomie so

lange Zeit in Anspruch nahm. Trotz der bewunderungswürdigen Präzision der Zeichnungen zur Pferdeanatomie bleibt ihr schlagartiger Erfolg bei einer ganzen Gruppe von Hochadligen erklärungsbedürftig. Offenbar war Joshua Reynolds für die Kontaktvermittlung verantwortlich. Alle Adligen, die Stubbs Anfang der sechziger Jahre in Anspruch nahmen, wurden gleichzeitig von Reynolds, der sich nach seiner Italienreise als der wichtigste englische Porträtmaler etabliert hatte, in aufwendigen Porträts verewigt.

Was diese Klientel verband, war dreierlei: Sie waren jung, extrem reich und hingen verwandten politischen Überzeugungen an. Sie waren Whigs, strebten nach politischem Einfluss, befanden sich jedoch in der Opposition. Sie waren, wie die Engländer das nennen, ›Whigs in waiting‹, sie warteten auf ihre politische Chance. Dafür hatten sie sich auf ihre Landsitze zurückgezogen und entwickelten dort ausgeprägte Aktivitäten. Sie bauten bzw. gestalteten die Landsitze nach der neuesten Mode um, sie hatten ihre Grand Tour nach Italien gemacht, kauften weiterhin Kunst zur Ausstattung, sowohl des Landsitzes wie der Stadtwohnung, sie kultivierten die Jagd, sie gestalteten ihre Gärten im großen Stile um, lösten den formellen strengen französischen Gartenstil durch den lockeren englischen ab, die Ernsteren von ihnen kümmerten sich auch um landwirtschaftliche Reformen, vor allem aber gaben sie sich der Zucht von Rennpferden hin – und dies in einiger Hemmungslosigkeit. Sie richteten gewaltige Stallungen ein, kauften insbesondere Araberpferde, beteiligten ihre besten Pferde an Pferderennen und wetteten darauf Unsummen, was den einen oder anderen in den Ruin trieb.

Stubbs' (und Reynolds') Auftraggeber waren der 1. Baron, später 1. Earl Richard Grosvenor, die Viscounts Torrington und Bolingbroke, die Dukes of Richmond, Portland und Grafton, John Spencer of Althorp, bald Earl Spencer, und vor allem der Marquess of Rockingham. Rockingham galt als ihr Anführer, die Gruppe wurde auch ›the Rockinghams‹ genannt. Zweimal war Rockingham für kurze Zeit Premierminister, ganz kurz 1765 trotz seiner Hofabneigung und seiner Sympathien für Amerika. Der 3. Duke of Richmond hatte, für einen Adligen eher ungewöhnlich, eine naturwissenschaftliche Universitätsausbildung, er hatte in Leiden studiert. Er gründete den Ordnance Survey, der die Landvermessung – für die Industrielle Revolution unabdingbar – vollzog. Wenn sich die übrigen Young Whigs für Wissenschaften interessierten, dann für Zoologie und Anatomie, denn auf ihren Gütern züchteten sie nicht nur Hunde und Pferde, als Ausweis ihrer Exklusivität hielten sie sich nicht selten ganze Menagerien. Doch Pferdezucht und Rennsport genossen oberste Priorität, und in dieser Hinsicht gründete die Gruppe bereits in den fünfziger Jahren den bis heute bestehenden

6 William Hogarth, *Heads of Six of Hogarth's Servants*, um 1750–55, Öl auf Leinwand, 63 x 75,5 cm
London, Tate





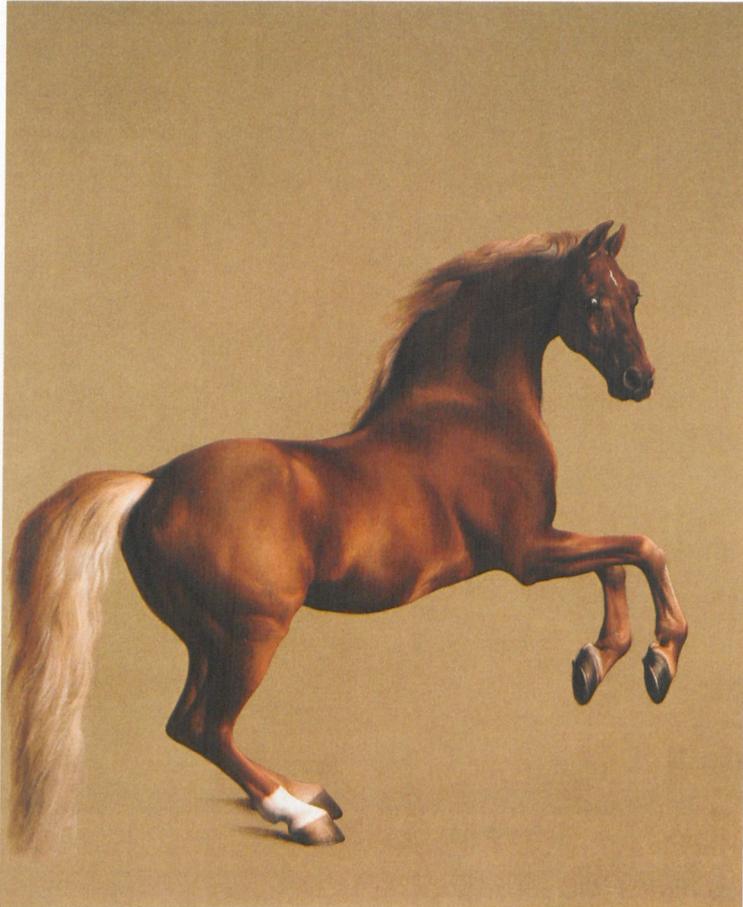
7 George Stubbs, *The Grosvenor Hunt*, 1762,
 Öl auf Leinwand, 149 x 241 cm
 Privatbesitz

Jockey Club. Über die jeweilige Zucht wurde genauestens Buch geführt, die Abstammungslisten werden noch heute fortgesetzt, die großen Ställe bekamen ihre Stallfarben, sodass die Jockeys beim Rennen sofort zu erkennen waren und das Prestige ihrer Herren mehren konnten. Der Club entwarf verbindliche Rennregularien, erstellte einen ebenso verbindlichen Rennkalender – kurz: Der Rennsport wurde in halbwegs geordnete Bahnen überführt und von den Genannten und wenigen anderen dominiert.¹⁴

Im Bilde verewigt jedoch wurden primär die großen Rennge-
 winner, die für eine Zeitlang den Turf beherrschten, bevor sie, auf-
 grund ihrer Gaben, in die Zucht genommen wurden, um sich über
 Generationen zu vererben. Das einzelne Pferd war unverwechselbar
 und sollte auch als solches zur Anschauung kommen – und nie-
 mand schien nach seinen gänzlich ungewöhnlichen, allen wissen-
 schaftlichen Standards standhaltenden Untersuchungen am Objekt
 besser geeignet dafür als Stubbs; die Anatomiezeichnungen konnten

es lehren. Und so malte er Romulus für Lord Spencer, Hollyhock
 oder Lustre für Lord Bolingbroke, Baudy für Lord Grosvenor,
 Scrub für den Marquess of Rockingham – mit, wie es im Engli-
 schen so schön heißt, »John Singleton up«, also mit aufgesatteltem
 Jockey (Abb. 5).

Das gilt es ohnedies festzuhalten, weil es uns fremd erscheinen
 kann: Häufig werden nicht nur die Jockeys mitgemalt, sondern auch
 der Stallknecht oder Trainer, diejenigen, die für das Tier gesorgt
 haben, die mit ihm eine geradezu symbiotische Einheit bildeten. Sie
 mit dem Pferd als Team darzustellen, war für den Besitzer Ausweis
 seiner Zuchtsorgfalt. Die Stallknechte, oft erfahrene Züchter und
 eher Gestütsleiter, sind nicht selten namentlich bekannt, ebenso wie
 die Jockeys. Sie gehörten zum Haus und wurden von Stubbs mit der
 gleichen Sorgfalt und Genauigkeit porträtiert wie die ihnen anver-
 trauten Pferde. Das hatte eine interessante Konsequenz: So wie die
 Pferdeindividualität unverkennbar sein sollte, so erschienen ihre Be-

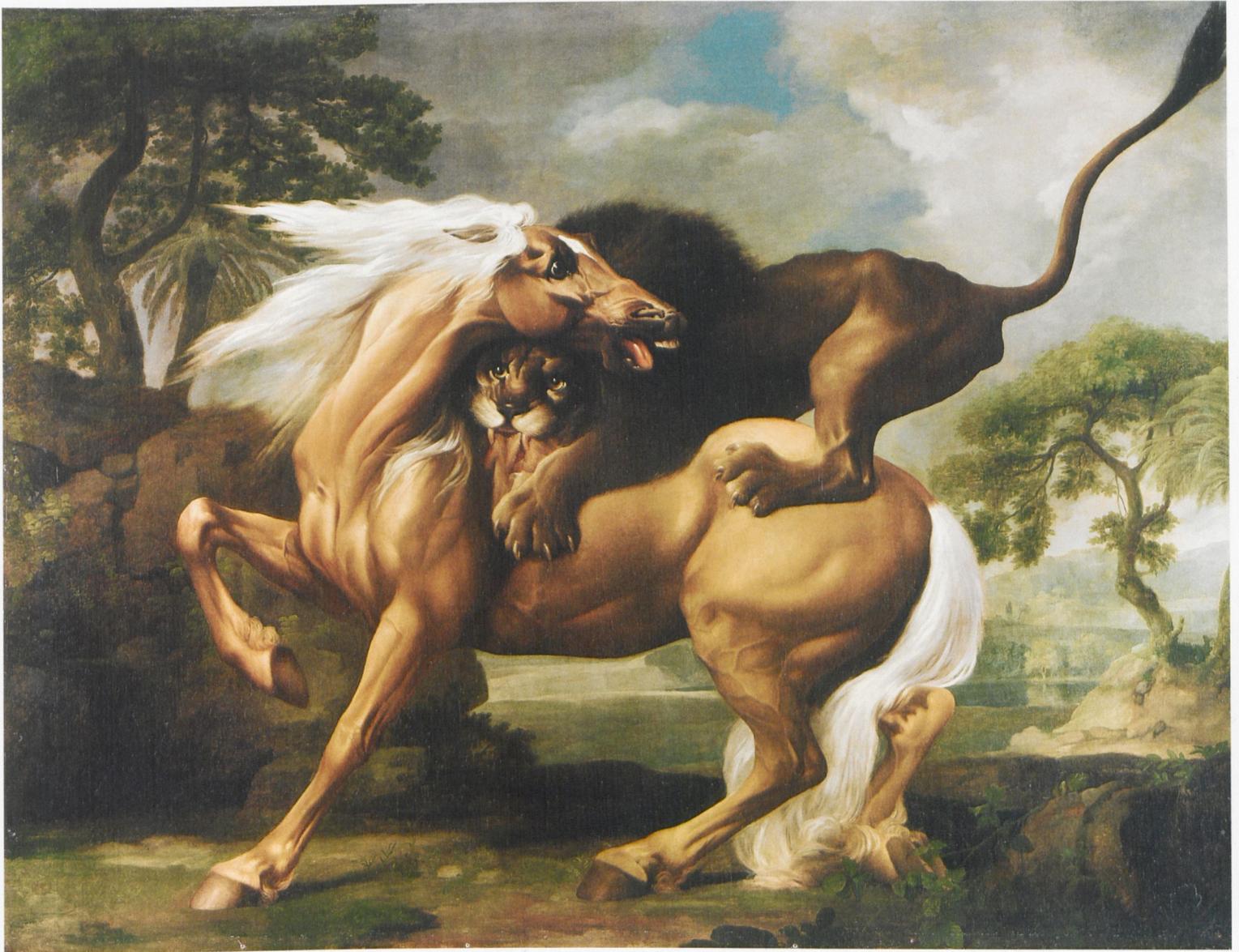


8 George Stubbs, *Whistlejacket*, um 1762,
Öl auf Leinwand, 292 x 246 cm
London, The National Gallery

treuer als Individuen im Bild, erwiesen sich vor Stubbs' Augen als wertvolle Subjekte, denen mit der Darstellung so etwas wie soziale Gerechtigkeit widerfuhr. Vorläufer war hier William Hogarth, der in einem berühmten Porträt seine sechs Bediensteten als Kopfstudien (Abb. 6) mit offensichtlicher Sympathie dargestellt hat. Doch wie im Falle von Stubbs hatte das Bild von Hogarth eine Funktion, die die Emanzipation des Abhängigen eher zu einem Nebeneffekt machte. Es hing in seinem lockeren malerischen Stil in seinem Atelier und sollte vor potenziellen Kunden als Ausweis seiner künstlerischen und darstellerischen Fähigkeiten im Porträt dienen.¹⁵ In Parenthese gesagt: Falls sich jemand wundern sollte, dass ein Künstler im englischen 18. Jahrhundert, der primär vom Verkauf seiner Grafik lebte, über sechs Bedienstete verfügte, der sei daran erinnert, dass durch die Landflucht in London ein Überangebot an billigen Arbeitskräften bestand, die froh waren, wenn sie als Bedienstete mit einem Taschengeld in einem Haushalt aufgenommen und versorgt wurden. Die genannten Pferdeporträts – und sie wären zu vermehren – sind samt und sonders in dem knappen Zeitraum von 1761 bis 1763 entstanden, in dem Stubbs auch noch drei andere Bildtypen entwi-

ckelte: das Hundeporträt mit dem gleichen Anspruch auf Individualität der dargestellten Tiere, den Typus des Jagdgesellschaftsbildes, berühmte Beispiele sind die *Charlton Hunt* für den 3. Duke of Richmond und die *Grosvenor Hunt* (Abb. 7),¹⁶ und als dritter Typus der ›Mares and Foals‹ genannte Bildtypus, auf dem, friesartig angeordnet, Zuchtstuten mit ihren Fohlen vorgeführt werden. Bei letztgenanntem Typus geht ein Exemplar für den 2. Viscount Bolingbroke voran, doch die Krönung ist zweifellos die Gruppe für den 2. Marquess of Rockingham aus dem Jahr 1762, denn dort erscheint die Pferdegruppe ohne landschaftliche Einbettung vor neutralem Hintergrund in ockerbraunem Ton (Kat. Nr. 20).¹⁷ Allein die Pferdehufe werfen einen minimalen Schatten, sodass die Tiere nicht in der Luft zu schweben scheinen, selbst wenn Räumlichkeit nur durch die Pferdeleiber selbst gestiftet wird und indirekt dadurch, dass es eine einheitliche Licht- und Schattenführung gibt. Rockingham scheint an dieser Form, die eine vollständige Konzentration auf die dargestellten Pferde zulässt, ein besonderes Gefallen gefunden zu haben, denn aus demselben Jahr stammt ein weiteres Exemplar vor neutralem Hintergrund mit drei namentlich bekannten Hengsten aus dem Gestüt von Rockingham, mit *Whistlejacket*, *Godolphin Hunter* und *Godolphin Colt*. *Whistlejacket* jedoch als das berühmteste Pferd wird von seinem ›headgroom‹, dem Stallleiter Mr. Cobb gehalten (Kat. Nr. 19).¹⁸ Da die Pferde ungesattelt sind, ist er eng an das Pferd geschmiegt, er trägt Rockinghams Livree. Dass auch er vor neutralem Hintergrund erscheint, gleichzeitig aber mit erkennbarer Sympathie und Blick auf den Betrachter wiedergegeben ist, führt zu einer paradoxen Spannung zwischen abstraktem Raum und höchst konkreter Figur, was jedoch nur die Aufmerksamkeit des Betrachters steigert.

Whistlejacket, der berühmte arabische Hengst, der allerdings seine Berühmtheit gar nicht so sehr seinen Renn- und Zuchterfolgen verdankt, sondern primär George Stubbs, ist vom Künstler auf einem riesigen, fast 3 x 2,5 Meter großen individuellen Porträt verewigt worden (Abb. 8), das zweifellos eines der bedeutendsten Bilder des 18. Jahrhunderts darstellt, jedenfalls das bedeutendste je gemalte Pferdebild.¹⁹ Erst vor wenigen Jahren hat es triumphal Einzug



9 George Stubbs, *Lion Attacking a Horse*, 1762,
 Öl auf Leinwand, 244 x 333 cm
 New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

in die National Gallery in London gehalten, heute bildet es als Blickfang den Abschluss einer ganzen Raumfolge. Seine Monumentalität ist in ihrer vibrierenden Lebendigkeit schier erschlagend. Whistlejacket steht nach rechts gewendet, den Kopf mit großen glänzenden Augen ein wenig zum Betrachter gedreht in der Levade da, und eben dieses Faktum hat zu weitreichenden Überlegungen geführt. Denn die Levade gebührt dem aufgesattelten Herrscher oder Feldherrn, ist Zeichen seiner siegreichen Überlegenheit, die Hoheitsform an sich; es sei allein an die Bilder von Velázquez und Rubens erinnert, an die Reiterbildnisse mit Philipp IV., seinem

Favoriten, dem Herzog von Olivares respektive dem Kardinalinfanten Don Fernando, Philipps Vertreter und Heerführer in den Niederlanden, oder George Villiers, dem Duke of Buckingham. Und so nahm man an, Rockingham habe ursprünglich Stubbs den Auftrag gegeben, den Platz auf dem Pferderücken für den 1760 auf den Thron gekommenen König Georg III. freizuhalten. Ein zweiter Künstler hätte den König malen sollen, ein dritter die Hintergrundslandschaft. Ob sich diese Geschichte, die Stubbs für Humphrys *Memoir* überliefert, aber wirklich auf *Whistlejacket* bezieht, bleibt ungewiss.²⁰ Doch im Dezember 1762 habe Rockingham aus politischen



10 Giovanni Paolo Pannini,
Capriccio des Forum Romanum
mit der antiken ›Löwe und
Pferd‹-Gruppe, 1741,
Öl auf Leinwand,
170,8 x 217,8 cm
New Haven, Yale University
Art Gallery, Stephen Carlton
Clark, B.A. 1903, Fund

Gründen endgültig mit dem König gebrochen, und so sei der Rücken des Pferdes freigeblichen, und es sei in voller Schönheit vor einen neutralen Hintergrund gesetzt worden. Horace Walpole hat diese Tradition fortgeschrieben, 1772 notiert er zu *Whistlejacket*: »it was to have had a figure of George 3d until Lord Rockingham went into opposition«.²¹ Ob Rockingham bei dem 1762 datierten Bild bei Auftragsvergabe noch an eine Huldigung des Königs gedacht haben kann, erscheint durchaus fraglich. Georg III. hat nach Regierungsantritt 1760 sofort seinen vertrauten Mentor Lord Bute mit aller Macht betraut, er blieb bis 1763 Premierminister als überzeugter Tory. Mag Rockingham den Bruch mit dem König offiziell auch erst im Dezember 1762 vollzogen haben, die Verhältnisse hatten sich bereits zuvor grundsätzlich geändert.

NACHAHMUNG DER NATUR UND DAS VORBILD DER ANTIKE

Da sich zudem an das gewaltige Bildnis von *Whistlejacket* noch weitere Legenden angeschlossen haben, ist es nun an der Zeit, etwas

ausführlicher zu Humphrys *Memoir*, der Lebensschilderung von George Stubbs, Stellung zu nehmen. Nachdem Humphry bemerkt hat, dass *Whistlejacket* ursprünglich Georg III. tragen sollte und das Bild das Produkt dreier Gattungsspezialisten hätte werden sollen, referiert er folgende Geschichte, die wohl unter anderem eine Rechtfertigung dafür liefern sollte, dass das Bild geradezu mit Notwendigkeit in dem Zustand verblieb, den es heute darstellt, und dass gerade dieser Zustand seinen besonderen künstlerischen Rang ausmacht. Als Stubbs das Gemälde nämlich fast vollendet hatte, so will es Humphry, für das das Pferd, begleitet von seinem vertrauten Groom, der als einziger das extrem nervöse Pferd im Zaum halten konnte, Modell gestanden hatte, habe Stubbs das Gemälde aus der Malposition genommen und an die Wand gestellt, um seine Wirkung zu prüfen. Dabei habe er *Whistlejacket* den Rücken gekehrt. Plötzlich habe der Groom, der das Pferd hielt, aufgeschrien. *Whistlejacket* habe aufs höchste erregt wilden Blicks auf sein Porträt geschaut und schien es angreifen zu wollen. Der Groom hielt es mit Gewalt zurück und wurde vom Pferd in die Luft geschleudert. Stubbs habe schließlich das Pferd mit Malstock und Palette ge-

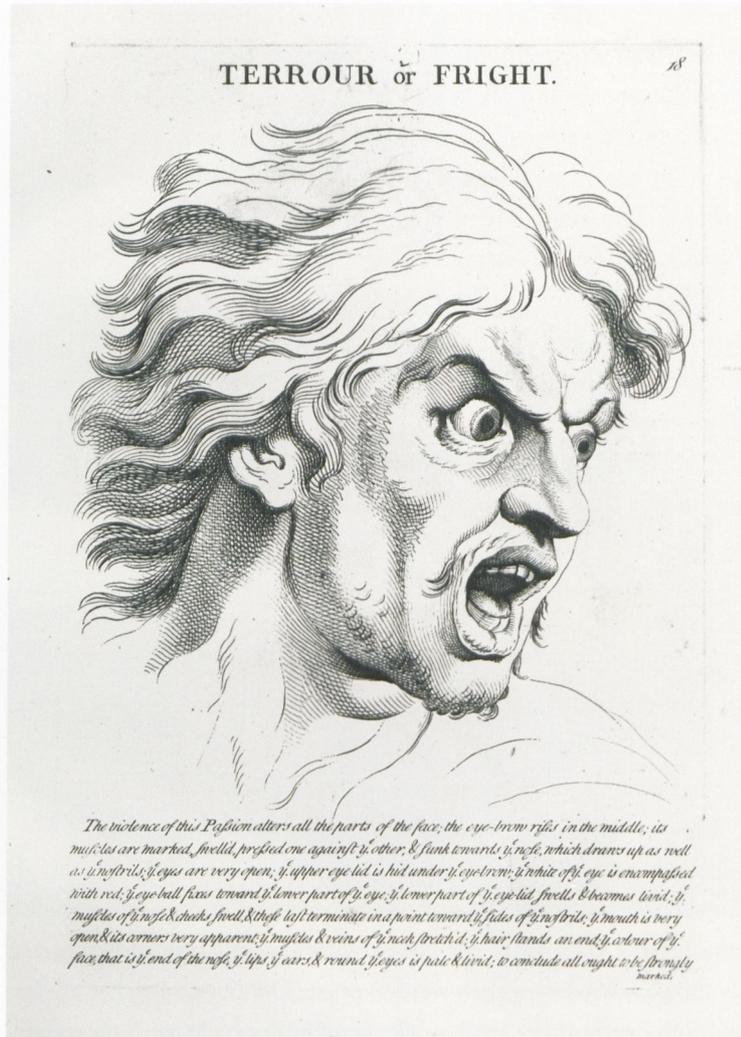
schreckt und mit Mühe sei es nach erneutem, nun verwirrtem Blick auf das Gemälde in den Stall zurückgeführt worden. Der Marquess of Rockingham sei kurz danach erschienen und als er von den Vorgängen um Whistlejacket hörte, sei er von der Wirkung des Bildes so überzeugt gewesen, dass er angeordnet habe, es solle in seinem Zustand allein mit dem Pferd vor neutralem Hintergrund verbleiben.²² Trotz der Kenntnis von Walpoles Begründung für diese Entscheidung gilt die Geschichte noch in einer neueren Publikation für glaubwürdig.²³ Dem Autor ist der topische Charakter der Geschichte offensichtlich entgangen. Künstlerlebensläufe im 18. und 19. Jahrhundert stellen nicht nur eine eigene literarische Gattung mit eigenen Gesetzen dar, gleichgültig, ob sie vom Künstler selbst oder von einer ihm verbundenen Person nach seinem Tode formuliert sind, vielmehr sind sie durch und durch rhetorisch überformt.²⁴ Mit Hilfe der rhetorischen Figuren wollen sie eine bestimmte, letztlich kunsttheoretische Position des Künstlers zum Ausdruck bringen und ihr in der Sprachfigur mehr Überzeugungskraft verleihen. Es ist sehr bezeichnend, dass eine Vielzahl derartiger englischer Lebensläufe den Titel *Anecdotes* trägt. Die Anekdote meint nichts anderes als die rhetorische Figur, verleiht ihr als Geschichte aus dem Leben berichtet vermeintliche Authentizität. Humphry geht es in seinem *Memoir* zu Stubbs bei seinen berichteten Anekdoten – und es gibt eine ganze Reihe davon, sie mischen sich fast ununterscheidbar mit Historisch-Faktischem – allein um eines: um in ungezählten Varianten den besonderen Wirklichkeitszugriff von Stubbs nicht nur zu rechtfertigen, sondern als eine eigenständige besondere künstlerische Qualität herauszustreichen, die gleichberechtigt neben einer klassisch-idealistischen Kunstauffassung steht. Das hat eine lange Tradition, Tizian oder Rembrandt sind mit ihrer Hilfe in den Rang eines Raphael oder Rubens gehoben worden.²⁵

Möglich war das, weil das Rechtfertigungsmuster eine noble klassisch-antike Herkunft hat. Bedient sich die klassisch-idealistische Kunsttheorie der aristotelischen oder platonischen Philosophie, so hat die zweite Tradition, deren Vertreter so wirklichkeitsnah malen, dass ihre Darstellungen wie lebendig erscheinen, zu atmen, sich zu bewegen scheinen, ihren ›locus classicus‹ in Plinius' Naturgeschichte, in der das 35. Buch den berühmten antiken Malern wie Apelles, Zeuxis oder Protogenes, Parrhasios oder Nikias gewidmet ist. Da ihre Werke nicht überliefert sind, leben sie in Plinius' Künstleranekdoten fort, und diese Anekdoten kreisen so gut wie ausschließlich um die besondere Qualität der täuschenden Naturnachahmung. Der Künstler ist der bedeutendste, dem es am überzeugendsten gelingt, die Dinge wie lebendig erscheinen zu lassen. Wird der Künstler begriffen als jemand, der verlebendigt, so wird ihm geradezu göttliche Schöpferkraft zugewiesen, er schafft eine zweite Natur. Das war auch in christlichen Traditionen zu nutzen: Wie Gott den Menschen aus Lehm, aus einer toten Materie ge-

schaffen hat, um ihm dann Pneuma als Lebensatem einzuhauchen, so verfährt in Analogie der Künstler. Auf uns durchaus paradox erscheinende Weise greift auch die klassische Kunsttheorie auf diese Anekdoten zurück und verschränkt dabei zwei sich im Grunde genommen widersprechende Kunstformen: wirklichkeitsgetreue Naturnachahmung und die Wirklichkeit idealisierende Naturnachahmung, doch auch hier hat man den topisch-rhetorischen Charakter des Argumentes zu sehen. Es dient allein der Nobilitierung des jeweiligen Künstlers, der in eine Ahnenschaft der großen antiken Kunstheroen gestellt werden soll.²⁶

In unserem Falle ist die Herkunft der Anekdote, wie mir scheint, genau zu benennen. Man mag zuerst allgemein an die berühmten Plinius-Anekdoten denken, etwa an jene, in der die Sperlinge an den von Zeuxis gemalten Trauben picken wollen, oder an jene, in der, schon näher an unserem Beispiel, ein Hengst eine gemalte Stute bespringen will, oder auch an diejenige, in der die Wachteln zu einer im Bild von Protogenes nur ganz am Rand gemalten Wachtel fliegen wollen – das Modell ist immer das gleiche.²⁷ Doch die Humphry'sche Variante lässt sich genauer auf Vasari und seine Künstlerviten von 1550 respektive 1568 zurückführen, die auch in England die verbreitetste Vitenliteratur überhaupt darstellten. Dort ist die Rede von einem von Bramantino so lebensecht gemalten Pferd, dass es von einem anderen angegriffen wurde.²⁸ Offenbar hat Humphry diese Variante seinerseits variiert und ausgeschmückt.

Alle anderen von Humphry angeführten Geschichten gehören zur selben Kategorie: Stubbs hat ein für allemal in seinem Leben entschieden, dass allein die Natur Vorbild sein kann und so getreu als möglich wiedergegeben werden muss. Die Forschung hat all dies wörtlich genommen, als handele es sich um objektive Tatbestände. Das verstellt ihr nicht nur den Blick auf die dahinter stehende kunsttheoretische Dimension des Angeführten, sondern verhindert auch die Erkenntnis von Stubbs' eigentlichen Antrieben, denn mitnichten gehen seine Vorstellungen völlig im Anspruch genauer Naturwiedergabe auf. Er nutzt allerdings, wie viele Künstler vor ihm, die Topik als einzig zur Verfügung stehendes Modell, das in der Lage ist, dem Klassisch-Idealistischen Kontra zu bieten und sich damit vom künstlerischen Anspruch her dieser Tradition gegenüber zu behaupten. Um nur Weniges aus Humphrys Ausführungen zu benennen: Stubbs hat 1754 seine kurze Italienreise absolviert, und Humphry legt alles darauf an – die Forschung folgt ihm wiederum in dieser Hinsicht bis heute –, den Eindruck zu erwecken, die Kunst in Rom habe nicht den geringsten Einfluss auf Stubbs gehabt. In Diskussionen mit Künstlerkollegen in Rom sei er als einziger grundsätzlich anderer Meinung gewesen – was nichts anderes heißen soll, als dass er gegen alle klassisch-idealistische Programmatik argumentiert habe und damit das, wofür die römische Kunst einsteht, in Frage gestellt habe.²⁹



11 Charles Lebrun, *Terror or Fright*, aus: *Heads Representing the Various Passions of the Soul*, 1765, Kupferstich, 27,8 x 19,2 cm London, The British Museum

viction immediately resolved upon returning home.³² Wenn es, nach dieser Überzeugung, eine Lehre aus der Italienreise für Stubbs gab, dann diejenige, dass es nicht des Vorbildes der klassischen Kunst und der Antike bedarf, wenn man sich nur gänzlich der Natur als Lehrmeisterin verschreibt.

DIE ›HORSE AND LION‹-BILDER MIT HISTORIENANSPRUCH

Es fragt sich nun, ob diese Topik für Stubbs wirklich verhängt – wobei an seinem wissenschaftlich fundierten Naturstudium nicht zu zweifeln ist. Verräterisch ist eine zeitlich nach Humphrys Text entstandene Anekdote, die womöglich auf Stubbs' ›common-law wife‹ Mary Spencer zurückgeht, der die Forschung jedoch, obwohl sie geradezu absurde Züge aufweist, zu einem Gutteil ebenfalls auf den Leim geht. Sie erschien im *Sporting Magazine* im Mai 1808, knapp zwei Jahre nach Stubbs' Tod. Stubbs hat eine ganze Reihe von ›Horse and Lion‹-Varianten gemalt, auf denen entweder ein Pferd, das eines Löwen ansichtig wird, entsetzt zurückschreckt oder der Löwe bereits auf den Pferderücken gesprungen ist, um es zu zerfleischen; dabei kann das Pferd noch stehen oder es ist bereits zusammengebrochen. Die Bilder waren offenbar ein Erfolg, Stubbs musste sie vielfach wiederholen. Vor allem bei dem zuletzt genannten Typus müssen die Zeitgenossen, insbesondere der italienerprobe Adel, unmittelbar erkannt haben, dass es sich dabei um eine offensichtliche Paraphrase auf eine antike Großskulptur (Abb. 10) handelte, die in Rom im Konservatorenpalast Aufstellung gefunden hatte und schon von Michelangelo besonders bewundert wurde. Sie ist seit dem 16. Jahrhundert vielfach kopiert und variiert worden, als bronzene Kleinplastik im Giovanni da Bologna-Kreis, lebensgroß kopiert 1743 vom zentralen englischen Bildhauer Peter Scheemakers für den Garten in Rousham. Eine reduzierte Marmorfassung befand sich auch im Besitz von Henry Blundell, der zudem eine Variante von Stubbs' ›Horse and Lion‹-Gruppe besaß. Auch Lord Rocking-

Auch der antiklassische Impetus ist ein Topos. Zu ihm gehört gemeinhin – bei Hogarth, Thomas Gainsborough oder John Constable –, dass seine Vertreter die Italienreise völlig verweigert haben.³⁰ Da Stubbs sie angetreten hat, gilt es, ihren Einfluss gänzlich zu minimieren. Dabei ist quellenmäßig überliefert, dass Stubbs Werke italienischer Künstler in eigenem Besitz hatte. Humphry dagegen muss – im Sinne seiner kunsttheoretisch konsequenten Topik – den Italieneinfluss auf allen Ebenen, auch der praktischen Kunstausübung ablehnen. Gleich zu Anfang seines *Memoir* heißt es: Stubbs werde »for the future look into Nature for himself and consult and study her only; and to this determination he steadily adhered during the course of his long life, for he never copied one picture whatever for his improvement either in Italy or elsewhere«.³¹ Und im Zusammenhang mit der Romreise fasst er zusammen: Stubbs »was to convince himself that nature was & is always superior to art whether Greek or Roman; – and having renew'd this con-

ham war im Besitz eines der vielen Bronzeabgüsse und ließ 1762 Stubbs den Auftrag zur größten Fassung der ›Horse and Lion‹-Gruppe überhaupt zukommen, die über die ungemeine Größe von 2,44 x 3,33 Meter verfügt (Abb. 9). Man kann also nicht daran zweifeln, dass das Vorbild nicht nur sofort erkannt werden konnte, sondern vielmehr erkannt werden sollte.³³

Nichtsdestotrotz versucht die Anekdote im Sinne der für Stubbs in Anschlag gebrachten Topik mit ihrem kunsttheoretischen Hintergedanken, von dieser Vorbildhaftigkeit mit aller Macht abzulenken. Die Geschichte verläuft folgendermaßen: Auf seiner Rückreise von Rom nach England habe Stubbs an Bord des Schiffes im Mittelmeer einen gebildeten Afrikaner kennen gelernt, der sich ebenfalls in Rom aufgehalten hatte. Dieser habe ihn in sein Haus in Marokko eingeladen mit der Aussicht, ihm einen Löwen in der Natur vorzuführen. Sie seien in Ceuta angelandet. Von der Stadtmauer aus hätte der Maler zu seiner großen Freude an einem Abend einen Löwen sehen können, der in der Tat über ein weißes ›Barbary Horse‹, also einen Araberhengst, hergefallen sei, keine 200 Yard entfernt. Der Löwe habe sich angeschlichen und plötzlich das Pferd überfallen, das erschreckt zurückgewichen sei, aber gebannt nicht mehr habe entkommen können. Er habe den Rücken des Pferdes besprungen, es niedergeworfen und seine Eingeweide herausgerissen.³⁴ Selbst neuere Forschung akzeptiert diese Geschichte mit der schönen rhetorischen Frage: Wenn die Geschichte nicht wahr wäre, wofür hätte sie dann erfunden werden sollen?³⁵ Ja, wofür wohl! Andere äußern gelinde Zweifel, weil die Geschichte nicht schon bei Humphry überliefert wurde, halten sie aber doch für möglich.³⁶ Auch das ein erstaunliches Argument, das angesichts der Beschaffenheit von Humphrys Text unfreiwillig komisch klingt. Es gilt nun genauer hinzuschauen, zumal Humphry die ›Horse and Lion‹-Bilder problemlos wieder unter Stubbs' ausgeprägtem Wirklichkeitsverständnis subsumiert und genau zu wissen scheint, dass Stubbs Löwen vielfach in der Menagerie von Lord Shelbourne studiert habe und dort auch beobachten konnte, wie der Löwe seine Beute anspringt.³⁷ Um den Eindruck festhalten zu können, habe Stubbs flüchtige Umrisszeichnungen in schwarzer und weißer Kreide angefertigt. So konkurrieren die Geschichten miteinander, sind aber dem identischen kunsttheoretischen Ziel verpflichtet.

Eine erste Annäherung an Stubbs' eigentliche Antriebe verspricht eine Würdigung der Auftragsumstände des großen ›Horse and Lion‹-Bildes für Lord Rockingham. Es erging ein paralleler Auftrag für zwei Riesenschilder, für *Whistlejacket* und das ›Horse and Lion‹-Bild. Nun haben die Bilder, was die Forschung mit einem gewissen Bedauern feststellt, nie nebeneinander gehangen. Es handelt sich also nicht um Pendants.³⁸ Richtig. Nicht Pendantbilder, dafür aber antithetische Bilder. Von vorneherein hing das ›Horse and Lion‹-Bild in Rockinghams Stadtwohnung, *Whistlejacket* dagegen

auf dem Landsitz. Stubbs wusste sehr wohl zu unterscheiden, was wohin gehört. In die Stadt gehört ein Bild mit Historienanspruch, das einen offensichtlichen Antikenrekurs aufweist und sich auch von der Auffassung her nicht mit bloßer Wirklichkeitswiedergabe zufrieden gibt. Worin aber besteht nun die Überbietung der bloßen Naturverpflichtung? Offensichtlich in zweierlei: in einer vom Naturvorbild abweichenden Anthropomorphisierung im Ausdruck des Pferdes, einer Übersteigerung seiner natürlichen Erscheinung, und in einem dem Bild subtil eingeschriebenen ›conchetto‹ – das es zu Ideenkunst macht und damit dem Historienanspruch Genüge tut. Stubbs hat die klassische Leidenschaftsauffassung studiert. Er besaß neunzehn Stiche nach Lebruns Leidenschaftstypen, eine weitere Serie von dreiundzwanzig »coloured Prints of the Passions«, und schließlich hat er selbst vier Leidenschaftstypen entworfen: Lachen, Weinen, Traurigkeit und Schrecken oder Furcht; sie sind 1800 von seinem Sohn gestochen worden. Dass es sich dabei um einen Zugriff mit Wissenschaftsanspruch handelt, wird deutlich dadurch, dass sie im Typus des ›échorché‹ erscheinen, d. h. mit abgezogener Haut, was es ermöglicht, die jeweiligen Muskelbewegungen im Gesicht nachzuvollziehen.³⁹ Es sei vermutet, dass er hier, wie schon William Hogarth, der Tradition sowohl von James Parsons ›Lecture‹ an der Royal Society mit dem Titel *Human Physiognomy Explain'd* von 1747 wie auch Benjamin Ralphs *The School of Raphael or, the Student's Guide to Expression in Historical Painting* von 1759 verpflichtet ist.⁴⁰ Beide haben einen eher medizinischen Zugriff, indem sie auf die Muskelbewegungen rekurrieren, um die Ausdrucksdifferenzen erklären zu können.

Nun scheint allerdings richtig zu sein, was schon Stephen Deuchar in seinem Buch über *Sporting Art* von 1988 beobachtet hat, dass nämlich Stubbs für den Ausdruck seines vom Löwen angesprungenen Pferdes Lebruns Leidenschaftstypus des ›Terreur‹ (Abb. 11) womöglich nach der englischen Ausgabe des Lebrun'schen Traktates von 1701 benutzt hat, in allem Detail, zumal auch in den Details, in denen Lebrun von der Natur abweicht, um die Überzeugungskraft des Leidenschaftstypus zu steigern.⁴¹ Sie stimmen überein im weit aufgerissenen Mund bzw. Maul, was die oberen und die unteren Zähne und die Zunge freilegt, in den schreckensweit geöffneten Augen, dem gewaltigen Überaugenwulst und schließlich den wie von Furien im Sturmwind bewegten Haaren. Es kommt die Metapher von den vor Entsetzen zu Berge stehenden Haaren in den Sinn. Hinzu kommt der aus der Anspannung entstehende, aber bei Stubbs deutlich übertriebene Halsmuskel, der wie eine Bahn am Tier herabläuft. Mit Naturwiedergabe hat das wenig zu tun, es handelt sich um eine Ausdrucksschiffre. So wählt Stubbs für die einzelnen überlieferten Varianten seiner ›Horse and Lion‹-Gruppe einen eigenen Modus, der sich der Ästhetik des Sublimen verdankt.

Dass dies als ein solcher Modus auch erkannt wurde, macht ein Gedicht von Horace Walpole deutlich, das dieser auf eine Version mit dem vor dem Löwen zurückschreckenden Pferd, die 1763 in der Society of Artists ausgestellt wurde, geradezu enthusiastisch verfasst hat. Das Gedicht erschien im *Public Advertiser* am 4. November 1763. Schon die Existenz eines solchen Gedichtes ist erstaunlich, denn zuvor hatte Walpole die Pferdeporträts von Stubbs keiner Aufmerksamkeit gewürdigt. Ganz offensichtlich sah er hier sofort den höheren Anspruch, der der klassischen Kunstauffassung gerecht zu werden suchte.

Schon der Titel des Gedichts ist bezeichnend: *Angesichts des berühmten erschreckten Pferdes von dem unmachabmlichen Mr. Stubbs*. Walpole spürt den Ausdrucksdimensionen des Pferdes nach, beruft ihre extreme Wirkung auf den Betrachter, sieht durch die aufgerissenen Nüstern des Pferdes alle Gefühle aufgesogen, in jeder Ader die Furcht und Angst schlagen, beruft die Sublimität, sieht sein eigenes Blut in Wallung gesetzt, er empfiehlt dem berühmten Schauspieler Garrick, diese Ausdrucksdarstellung zu studieren und endet mit der Doppelzeile: »Dein Pinsel, Stubbs, braucht keinen Rivalen zu fürchten / Nicht nachahmende Kunst steht vor uns, sondern das Leben selbst.«⁴² Selbst wenn er dann doch in der Plinius'schen Tradition den Verlebendigungstopos beruft, so ist doch das Entscheidende, dass dies nicht auf dem Wege der bloßen Nachahmung durch den Künstler erreicht wurde. Gelingt es, dem Pferd eine Seele einzuschreiben – womit Walpole ganz offensichtlich auf die Überblendung der Pferdephysiognomie mit dem Lebruns'schen Leidenschaftstypus zielt –, dann erschließt er den Pferdekörper damit für menschliche Anteilnahme.

STUBBS' KLASSIZISMUS

Auf diesem Weg ist Stubbs noch einen Schritt weiter gegangen durch die Darstellung einiger weniger mythologischer Themen, die aber dennoch dem Pferdethema verbunden bleiben. Ebenfalls in Varianten in verschiedenen Medien liegt die Darstellung von Phaeton vor, der sich Apolls Sonnenwagen mit seiner Pferdequadriga ausgeliehen hat und am Himmel die Kontrolle über die wilden Pferde verlierend in sein Verderben rast (Kat. Nr. 69). Nicht der in der Bildtradition übliche Absturz selbst wird vorgeführt, sondern der Moment davor, als die Pferde im wilden Galopp aus der Spur geraten. Auch sie erscheinen wie vom Wahn gepackt, in einer Ausdrucks- und Bewegungsübersteigerung, die das Naturmaß verlässt.⁴³

So scheint Stubbs demonstrieren zu wollen, dass er über antiethische Modi verfügt, einen klassischen und einen unklassischen. Selbst Humphry kann nicht umhin, im Zusammenhang mit einer Phaeton-Variante, die der schwedische Bildhauer Tobias Sergel zu Gesicht bekam, dessen begeisterte Bemerkung zu zitieren. Sergel hatte nach langem Romaufenthalt auf dem Rückweg in seine Heimat in England Zwischenstation gemacht. Er habe erklärt, »that the focus and expressions, as well as the fierce & animated motion of the animals placed them upon a footing with the finest sculptures of the ancients«,⁴⁴ wobei zumindest für Sergel offen bleiben muss, ob damit nur seine Bewunderung für erfolgreiche Verlebendigungsabsicht gemeint ist oder Stubbs' Fähigkeit, den klassisch-antiken Modus zu adaptieren. Sergel hatte die Jahre von 1767 bis 1778 in Rom in engem Kontakt mit dem Füßli-Kreis verbracht, der just in dieser Zeit einen anti-winckelmannschen Klassizismus begründete, der den stilisierten Formen des Klassizismus einen dem Winckelmann'schen Diktum von der »edlen Einfalt« und »stillen Größe« völlig fremden gesteigerten Leidensausdruck aufpfropfte, noch dazu in der Skulptur.⁴⁵ In Stubbs musste Sergel von daher eine verwandte Seele erkennen, soweit es seinen klassischen Modus betraf. Und insofern erscheint es mir richtig, Stubbs' Kunst einer neoklassizistischen Auffassung zuzuschlagen – allerdings dürfte diese Klassifizierung auch für seinen Wirklichkeitsmodus zu gelten haben. Womit wir endlich bei Stubbs' eigentlicher Ästhetik angelangt wären, wie sie sich in einer ausgeprägten Bildordnung niederschlägt, deren Bedeutsamkeit besonders herausgestrichen zu werden verdient.

Allerdings gilt es vorab noch, den »conchetto«-Charakter von Stubbs' »Horse and Lion«-Bildern zu erschließen. Zwei kleine Beobachtungen können dabei hilfreich sein. Im Gegensatz zur Antikengruppe – die im Übrigen 1694 grundlegend restauriert wurde, wobei der gesamte Kopf ergänzt und eher spannungslos nach vorne gerichtet wurde⁴⁶ –, aber auch zu den Kleinbronzen aus der Giambologna-Werkstatt, die den Kopf mit starker ausdruckshaltiger Rückwärtswendung geben und damit wohl Stubbs' primäres Vorbild darstellen,⁴⁷ gibt Stubbs seine attackierten Pferde grundsätzlich ohne Hufeisen wieder. An der antiken Gruppe, besonders aber auch bei den Kleinbronzen, die das niedergebrosene Pferd zeigen, sind selbst die einzelnen Nägel im Hufeisen deutlich zu erkennen. Da Stubbs bei allen seinen Pferdeporträts nicht auf die Markierung der Hufeisen verzichtet, dürfen wir hier von Absicht ausgehen.⁴⁸ Zudem haben Stubbs' Pferde in den »Horse and Lion«-Gruppen am rückwärtigen Fußgelenk ausgeprägte Haarbüschel, die bei den Pferden der Pferdeporträts offensichtlich gestutzt sind. So sollen wir offenbar in den »Horse and Lion«-Gruppen Pferde im Urzustand sehen, in vorzivilisatorischen

Zeiten. Dem korrespondiert, dass das Arabische, das im Blut der Rennpferde steckt, im Gegensatz zum Griechisch-Römischen als vorzeitig und urtümlich angesehen wurde. England respektive London dagegen wurden als neues Rom begriffen, als Hort der Zivilisation. Und Ausdruck der Zivilisation war beim Hochadel besonders die von verfeinerten Methoden getragene Pferdezucht.

Dass diese Interpretation in die richtige Richtung geht, kann noch durch ein weiteres Detail unterstrichen werden. In den sechziger Jahren entdeckte Stubbs für sich die unberührte Region der Creswell Crags, nicht weit von Welbeck Abbey an der Grenze von Nottinghamshire und Derbyshire am Wellow River gelegen und durch dramatische Kalksteinfelsen ausgezeichnet, vor allem aber durch vorzeitliche Höhlen, in denen Knochen von urzeitlichen Tieren gefunden wurden. Vor allem seine ›Horse and Lion‹-Gruppen lässt Stubbs vor dieser Kulisse spielen.⁴⁹ Man muss sich klar machen, dass nach der Jahrhundertmitte geradezu ein geologischer Tourismus entstand und bisher unentdeckte, weil unwegsame Felsgebiete wie der Lake District oder südlich davon Matlock Dale und Dove Dale in Derbyshire erschlossen wurden. Wright of Derby hat sie in seinen Bildern verewigt. Dabei stand zweierlei im Zentrum: zum einen die Suche nach neuen Mineralien, die etwa Wedgwood in seiner Manufaktur nutzen konnte, zum anderen vor allem aber die Frage nach dem Alter der Erde und den Urgesteinen.⁵⁰ Unter diesem Aspekt wird deutlich, dass es Stubbs, gerechtfertigt durch die ästhetische Theorie des Sublimen, um die Veranschaulichung von Urzuständen ging. Und in Urzuständen fanden auch die Leidenschaften ungehemmt Ausdruck. Um dieses in sich stimmige ›conchetto‹ für den Betrachter wahrnehmbar werden zu lassen, verfremdete Stubbs die Erscheinung der Dinge und versuchte damit zugleich, einem klassischen Konzept gerecht zu werden.

Nun übersieht man angesichts der wirklich irritierenden Wirklichkeitstreue seiner Pferdeporträts leicht, dass auch diese Bilder einer ausgeprägten Stilisierung unterliegen, allerdings ist sie allein formaler Natur und steht damit in bewusster Spannung zum Realitätsanspruch des Dargestellten. Diese formale Stilisierung, die die allermeisten Bilder von Stubbs auszeichnet, sowohl die Porträts wie die Bilder mit Historienanspruch, sei von daher etwas genauer an seinem schönsten ›Mares and Foals‹-Porträt demonstriert, demjenigen mit neutralem Hintergrund, das 1762 für den 2. Marquess of Rockingham gemalt wurde und das sich immer noch in Familienbesitz befindet (Kat. Nr. 20). Die friesartig aufgereihten Pferdeleiber sind mit kristalliner Klarheit gemalt, die Folie erscheint in einem kühlen Grün-Gelb-Ockerton. Das Licht fällt von links ein und leuchtet die Körper der Pferde aus, stiftet logisch Schatten, was von den leichten Schatten, die die Hufe auf den neutralen Grund werfen, verstärkt wird. Das bindet, im Zusammenhang mit der Reihung, die sorgfältig für sich stehenden Pferde aneinander. Ebenso

logisch entfalten sich die Pferdeleiber in räumlicher Hinsicht, wenn auch nur auf einem schmalen bühnenartigen Streifen.

Doch noch wichtiger für den Eindruck ist die abstrakte Flächenordnung, die für den Betrachter subkutan zur Wirkung kommt und damit eine ästhetische Unausweichlichkeit besitzt. Die waagerechte Bildmittelachse ist durch den Widerrist, also die erhöhten Teile des Rückens aller fünf Stuten gleichermaßen markiert, zugleich sind die horchend aufgestellten Ohren der aufmerksamen zweiten Stute von links, die den höchsten Punkt des Gegenständlichen fixieren, exakt auf der oberen Linie des waagerechten Goldenen Schnitts angesiedelt, während die untere waagerechte Linie des Goldenen Schnitts mitten durch die Pferdeleiber geht. Sie wirken so wie an einer Schnur aufgereiht. Die beiden senkrechten Linien des Goldenen Schnitts markieren dagegen wiederum präzise den höchsten Punkt des Widerrists von zweiter und dritter Stute von links. Der Goldene Schnitt, seit dem 16. Jahrhundert göttliche Proportion genannt, ist ein unmerklich wirksames Ordnungsschema, das der Mensch als angenehm empfindet. Man hat es an griechischen Tempeln, aber auch in der Natur ausgemacht, etwa an der Nautiluschnecke.⁵¹ Eine derartige unmerklich-merkliche, abstrakte ästhetische Ordnung empfinden wir angesichts aller Bilder von Stubbs. Sie wird gesteigert durch die ausgeprägte Stilisierung im Form-Gegenstand-Verhältnis und ist ein Stilmerkmal des Neoklassizismus, der sich von klassischer Ordnung, die die Dinge in einem atmosphärisch sich entfaltenden Raum einbettet, dadurch unterscheidet, dass die Dinge wie herausgelöst erscheinen, ihren Platz weniger im Illusionsraum als spürbar auf der Bildfläche als geradezu abstraktes Muster finden. Wir zeichnen ihre Form nach und empfinden sie als Flächenphänomen.

Auf den ersten Blick mag das Dargestellte, das doch zugleich im Modus höchster Lebendigkeit erscheint, wie gefroren oder fixiert wirken, da jeder Gegenstand für sich gesehen ist und der Zusammenhang eben nur abstrakt gestiftet ist. Doch wenn wir nah an ein Stubbs'sches Bild herangehen, etwa an das ›Conversation Piece‹ mit den Familien Milbanke und Melbourne (Kat. Nr. 35), das am Ende der sechziger Jahre entstanden ist, dann erkennt man plötzlich, dass die Figuren mitnichten scharf umrissen sind, sondern einen unendlich subtilen Lichtrand aufweisen, der für die Wahrnehmung ein leichtes Vibrieren, die Empfindung des Atmens der Körper bewirkt. Dann erkennen wir auch, dass dieser ungemein feine Lichtschleier über alles Dargestellte gezogen ist, was auch die Farbfelder in sich mit zartem Leben erfüllt. Die Dinge sind als Erscheinende im Licht vorgeführt. Das Phänomen ist mehr, als ein Leonardo'sches Sfumato oder eine bloß skizzenhafte Wiedergabe veranschaulichen können. Es ist eine optische Eroberung von Phänomenen, die, wie ich behaupten möchte, die Newton'schen Erkenntnisse voranzusetzen scheinen.

Insofern sei zum Schluss folgende Vermutung geäußert: Ein derartiges Erscheinungsphänomen kann man nur malen, wenn man es zuvor gesehen hat. Der Ort, an dem man es wahrnehmen konnte und im 18. Jahrhundert verstärkt sah, ist die milchige Glasscheibe der Camera obscura, die das Licht bündelt und es zugleich als Flächenphänomen wahrnehmbar werden lässt.⁵² Stubbs dürfte sie benutzt haben.

- 1 Zu diesen Zusammenhängen: Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 19–24, danach zu einzelnen Gattungen; Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, München 1997, bes. S. 356–379; Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, bes. S. 103–117, 179–317.
- 2 Zur Ginkampagne: Berthold Hinz, *William Hogarth. Beer Street und Gin Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt*, Frankfurt a. M. 1984; Busch 1993 (wie Anm. 1), S. 264–294.
- 3 Ronald Paulson, *Hogarth*, Bd. 2, *High Art and Low, 1732–1750*, New Brunswick, N. J. 1992, St. Bartholomew's Hospital: S. 77–103; Foundling Hospital: S. 323–341.
- 4 Werner Busch, »Händel und der Wandel der Konversation«, in: ders., *Englishness. Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney*, Berlin und München 2010, S. 9–31.
- 5 Zur Querelle: Hans Robert Jauß, »Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »Querelle des Anciens et des Modernes«, in: Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München 1964, S. 8–64; zum Farbe-Linien-Streit: Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven und London 1985; Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987.
- 6 Robert Rosenblum, »Reynolds in an International Milieu«, in: *Reynolds*, hrsg. von Nicholas Penny, Ausst. Kat. Royal Academy of Arts, London 1986; Busch 1993 (wie Anm. 1), S. 394–411.
- 7 Robert E. Schofield, *The Lunar Society of Birmingham. A Social History of Provincial Science and Industry in Eighteenth-Century England*, Oxford 1963; Jenny Uglow, *The Lunar Men. The friends who made the Future*, London 2002.
- 8 Erasmus Darwin, *The Botanic Garden. A Poem in two Parts*, London 1789 und 1791.
- 9 Ausführlich mit Literatur zu den einzelnen Instrumentenbauern: Werner Busch, »Materie und Geist. Die Rolle der Kunst bei der Popularisierung des Newtonschen Weltbildes«, in: *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Ausst. Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 2000, S. 401–418.
- 10 John Burton, *An Essay Towards a Complete New System of Midwifery, Theoretical and Practical*, London 1751; Venetia Morrison, *The Art of George Stubbs*, London 1989, S. 12–19 (mit sechs Abb. des Traktats); Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, Nr. 35, S. 154 und Pl. 35; Egerton, *George Stubbs*, 2007, S. 17–19 (mit acht Abb. des Traktats).
- 11 Ausst. Kat. *George Stubbs* 1984/85, Nr. 6–25; Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 18–41; verkleinerter Reprint der späten Ausgabe von: George Stubbs, *The Anatomy of the Horse*, London 1853 (ursprünglich 1766) mit komplettem Text und nach den Originalplatten, London 2005; die Zeichnungen: Egerton, *George Stubbs*, 2007, Nr. 7, S. 112–129.
- 12 Humphrys *Memoir* in der Abschrift von William Upcott mit den Erinnerungen von Mary Spencer transkribiert in: Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, S. 200–209.
- 13 Campers Brief von 1771 und ein Auszug aus einem Brief von 1772: ebenda, S. 210.
- 14 Hierzu ausführlich: Egerton, *George Stubbs*, 2007, S. 36–44.

- 15 Busch 1993 (wie Anm. 1), S. 425–429; *Below Stairs. 400 years of servant's portraits*, hrsg. von Giles Waterfield, Anne French und Matthew Craske, Ausst. Kat. National Portrait Gallery, London 2003, zu Hogarths Dienerschaft dort: S. 108–110.
- 16 Egerton, *George Stubbs*, 2007, Kat. Nr. 11 und 29.
- 17 Ebenda, Nr. 17 (Bolingbroke), 30 (Rockingham); zu Rockinghams Exemplar siehe auch: Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, Kat. Nr. 37.
- 18 Egerton, *George Stubbs*, 2007, Nr. 31; Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, Nr. 38.
- 19 Egerton, *George Stubbs*, 2007, Nr. 34; Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, Nr. 39.
- 20 Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, S. 205.
- 21 Horace Walpole, »Journals of visits to country seats, & c.«, hrsg. von Paget Toynbee, in: *Walpole Society*, Bd. 16, 1927–1928, S. 71.
- 22 Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, S. 205.
- 23 Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 178.
- 24 Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980 (zuerst Wien 1934); Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1964 (zuerst 1952), Kap. 2, S. 64–84.
- 25 Zu dieser Tradition: Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009.
- 26 C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, lateinisch-deutsch, 37 Bücher in 31 Bänden mit einem Gesamtregister, hrsg. und übers. von Roderich König u. a., München 1973–1996, 2004, Buch 35, München 1978.
- 27 Trauben: Plinius XXXV, 65; Hengst, gemalt von Apelles: XXXV, 95; Wachteln, gemalt von Protogenes: XXXV, 121; vgl. Kris und Kurz 1980 (wie Anm. 24), S. 90.
- 28 Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, 9 Bde., hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1885, Bd. 2, S. 493, auch zitiert bei Kris und Kurz 1980 (wie Anm. 24), S. 90 Anm. 2.
- 29 Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, S. 201.
- 30 Werner Busch, »Zur Topik der Italienverweigerung«, in: Hildegard Wiegel (Hrsg.), *Italiensebnucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München und Berlin 2004, S. 203–210.
- 31 Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, S. 201.
- 32 Ebenda, S. 202.
- 33 Am vollständigsten wird die Tradition verfolgt in: ebenda, Nr. 6–17, 19 und Text S. 13–15, 19–21, 24 und Egerton, *George Stubbs*, 2007, S. 26–30, 294 und Nr. 36–39, 112–114, 120, 121.
- 34 *Sporting Magazine* 32, Mai 1808, S. 55, komplett zitiert bei: Morrison 1989 (wie Anm. 10), S. 15, 19 und in Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 108f.
- 35 Morrison 1989 (wie Anm. 10), S. 19; gänzlich überzeugt ist auch: Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 109, 179.
- 36 Basil Taylor, »George Stubbs. »The Lion and Horse« Theme«, in: *The Burlington Magazine* 107, 1965, S. 81–86; Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 121, Anm. 21. Hin- und herdiskutiert bei: Barnaby Rogerson, »Did Stubbs go to Marocco«, in: *Country Life* 194, 2. März 2000, S. 60f.
- 37 Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, S. 206.
- 38 Egerton, *George Stubbs*, 2007, S. 170, 175; Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 109.
- 39 Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 108; Nr. 62, S. 197.
- 40 Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge (Studien zur Kunstgeschichte)*, Bd. 7), Hildesheim und New York 1977, S. 161f.
- 41 Morrison 1989 (wie Anm. 10), S. 112; Stephen Deuchar, *Sporting Art in Eighteenth Century England. A Social and Political History*, New Haven und London 1988, S. 107ff.; Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, S. 24; Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 108, 121, Anm. 17, dort werden englische Übertragungen der menschlichen Leidenschaftstypologie auf Pferde angeführt. Thomas Kirchner macht mich freundlicherweise darauf aufmerksam, dass in Frankreich, bald nach den Stubbs'schen Übertragungen, Entsprechendes in der französischen Traktatliteratur nachzuweisen ist: Antoine-François Vincent, *Essai sur l'expression des diverses passions du cheval, considérées dans les trois principaux instans de leur progrès*, Paris 1787, vgl. Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdrück als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts (Berliner Schriften zur Kunst)*, Bd. 1), Mainz 1991, S. 323–325, dort S. 326 und 327 zwei Leidenschaftstypen des Pferdekopfes: *L'amour* und *La colère* (Abb. 83 und 84).

- 42 Walpoles Gedicht abgedruckt in: Egerton, *George Stubbs*, 2007, S. 50 und Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 106f., die zitierten Zeilen S. 107, zuvor heißt es (S. 106): »How apprehension, horror, hatred, fear, / In one expression, are con-center'd there!« Das beruft den Lebrunschen Typus der gemischten Leidenschaften.
- 43 Am ausführlichsten hierzu: Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, Nr. 25–29, S. 120–135.
- 44 Ebenda, S. 209: Humphry in einem Memorandum vom 31. August 1803; Egerton, *George Stubbs*, 2007, Nr. 200, S. 404; Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 69 (nicht ganz korrekt zitiert) und Nr. 64, S. 199.
- 45 Werner Busch, »Gegen Winckelmann. Die Neukonzeption des Klassizismus im römischen Künstlerkreis um Johann Heinrich Füssli«, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 2005–2007* (erschienen 2009), S. 40–60.
- 46 Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven und London, 2. Aufl. 1982, Nr. 54, S. 250f.
- 47 Egerton, *George Stubbs*, 2007, S. 27, fig. 4; Ausst. Kat. *Fearful Symmetry*, 2000, Nr. 11, S. 82–85.
- 48 Zuerst beobachtet, ohne dass Schlüsse daraus gezogen würden, bei: Morrison 1989 (wie Anm. 10), S. 110.
- 49 Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, S. 110f.; Judy Egerton, »George Stubbs and the Landscape of Creswell Crags«, in: *The Burlington Magazine* 126, 1984, S. 738–743; Egerton, *George Stubbs*, 2007, S. 177 und Nr. 38, 39, 48, 49, 50, 50A, 82, 89, 90, 95.
- 50 Uglow 2002 (wie Anm. 7), Kap. 13, Derbyshire Explorata, S. 138–154.
- 51 Albrecht Beutelspacher und Bernhard Petri, *Der Goldene Schnitt*, 2. Aufl., Heidelberg, Berlin und Oxford 1996. Eine ganze Reihe von Stubbs'schen Bildern nutzt dieses ideale Proportionsverhältnis, siehe Busch 1993 (wie Anm. 1), S. 426–429 zu *Hambletonian* (Egerton Nr. 336). Andere extrem stilisierte geometrische Strukturen verwendet Stubbs für: Egerton Nr. 248–251 (*Haymakers, Reapers*) und in den ganz späten Bildern für den Prinzen von Wales, Egerton Nr. 306, 307.
- 52 Umsetzungen der optischen Erfahrung der Camera obscura für Farbkonzentration und Farbverschwimmen konnte man in England zuerst in den Bildern Canalettos sehen, der während des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) in England weilte, weil die Grand Touristen, seine Klientel, in Italien ausblieben. Zu Canaletto und der Camera obscura: Werner Busch, »Die Wahrheit des Capriccio – die Lüge der Vedute«, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip*, hrsg. von Ekkehard Mai, Ausst. Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Zürich, Kunsthaus; Wien, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, Mailand 1996, S. 95–101; John H. Hammond, *The Camera Obscura. A Chronicle*, Bristol 1981.