

## GEMÄLDE

30

### *A Brown and White Dog Formerly Belonging to William Pitt, 1st Earl of Chatham*

### Ein weißbraun gefleckter Hund, vormals im Besitz von William Pitt, 1st Earl of Chatham

1788

Öl auf Holz, 81,3 x 100,3 cm

Bez. unten links: *Geo: Stubbs pinxit / 1788*; auf dem Halsband

des Hundes: *William Earl of Chatham / Hayes 1777*

Gemalt im Auftrag von John Pitt, 2nd Earl of Chatham (1756–1835), Hayes, Kent – Privatbesitz

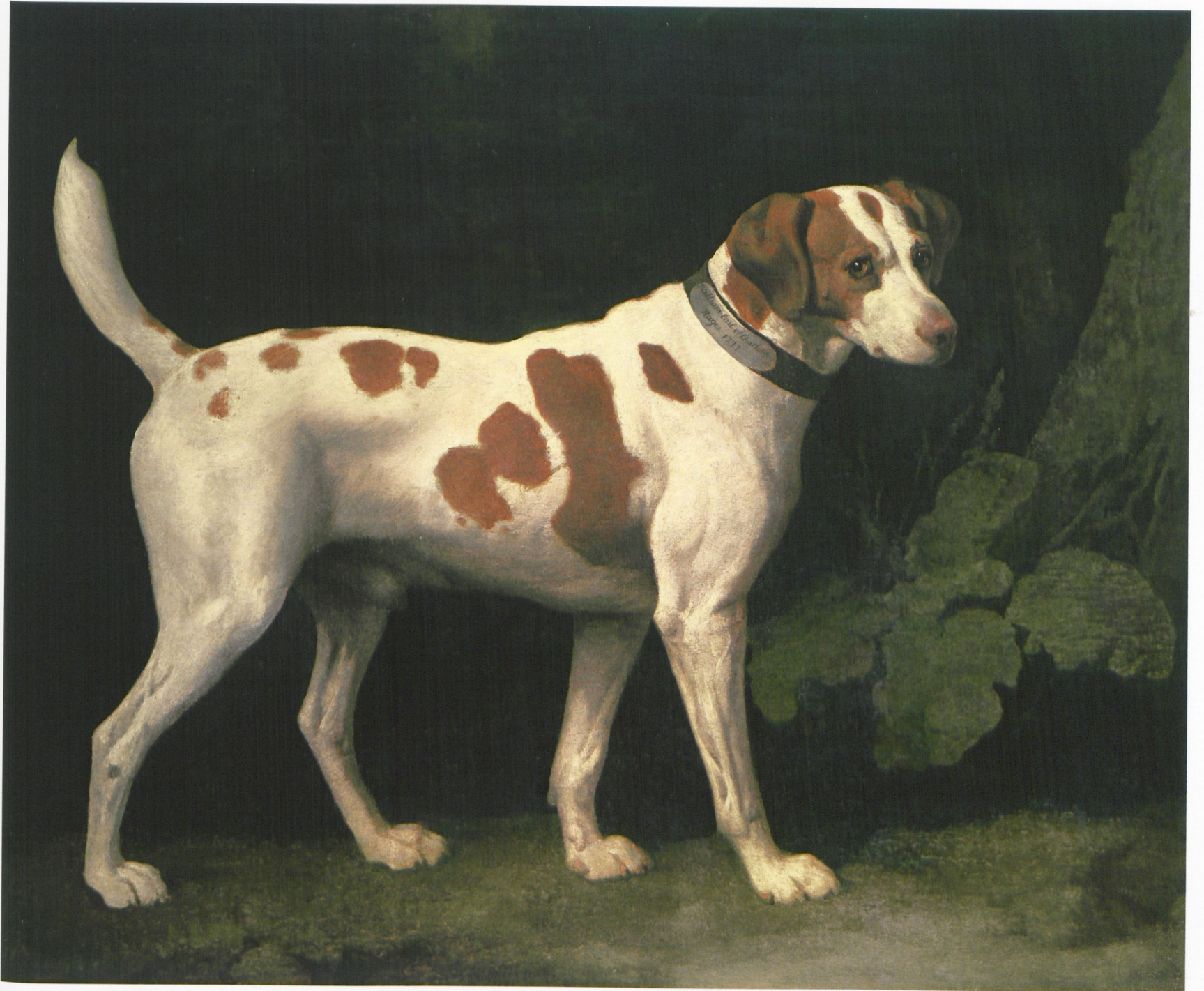
So wie Stubbs ein Spezialist für Pferdeporträts war, deren Auftraggeber Wert auf die Wiedererkennbarkeit des individuellen Pferdes legten, so gab er auch im Auftrag ihrer Besitzer bestimmte individuelle Hunde wieder, deren Namen und Abstammung wie bei den Pferden überliefert ist. Stubbs hat auch hier Unübertreffliches geleistet. Die Anerkennung für seine Tätigkeit spiegelt sich auch darin, dass die Hundeporträts nicht allein von Stubbs gemalt, sondern auch druckgrafisch reproduziert wurden. Die Technik sowohl für die Gemälde als auch bei den Grafiken ist hochgradig subtil.

Stubbs war offensichtlich spezialisiert auf ›Spaniels‹ und ›Foxhounds‹. Schönstes Exemplar eines solchen Hundes für die Fuchsjagd, wenn auch hier in einer Kreuzung, ist der durch sein Halsband als William Pitt gehörig gekennzeichnete Jagdhund. Da das Bild 1788 datiert ist, auf dem Halsband jedoch die Jahreszahl 1777 eingetragen ist, soll hier augenscheinlich das Geburtsjahr des Hundes vermerkt werden. Das auf Holz gemalte Bild hat immerhin die anspruchsvolle Breite von einem Meter. Der Hund ist in Seitenansicht gegeben, sodass wir ihn in voller Pracht bewundern können; den Kopf hat er leicht zu uns gewendet, er blickt uns direkt an. Da die Landschaft mit Blattwerk nur dunkle Folie ist, lenkt nichts unseren Blick ab: Der Hund füllt das Bild.

Wie oft bei Stubbs ist die Figur auf dem Geviert der Holztafel verankert, die senkrechte Mittelachse ist durch ihr leicht zurückgestelltes Vorderbein betont – nicht anders verfährt Stubbs bei seinen Pferdeporträts. Die Bauchpartie des Hundes ruht genau auf der unteren Linie des Goldenen Schnittes auf, die rechte Senkrechte dieses ästhetisch befriedigenden Teilungssystems geht mitten durch das beschriftete Halsband und durch das rechte Vorderbein.

WB

Lit.: Ausst. Kat. *George Stubbs*, 1984/85, Nr. 102 – Egerton, *George Stubbs*, 2007, Nr. 271



## Self Portrait | Selbstbildnis 1781

Email auf Wedgwood-Steingut, 67,6 x 51,1 cm

Bez. auf der Palette: *Geo: Stubbs / pinxit 1781*; auf der Rückseite: *Geo Stubbs painted by himself for his friend Richard Thorold / of the Inner Temple London. 1781.*

London, The National Portrait Gallery

1782 stellte Stubbs fünf Emailgemälde auf Wedgwood-Steingut in der Ausstellung der Royal Academy aus. Zu dieser Gruppe gehörte auch sein Selbstbildnis. Wie seine übrigen Emailarbeiten war dieses Bild als Freundesgabe gedacht. Er widmete es seinem Freund Richard Thorold, einem Rechtsanwalt, der auch als Erfinder einer Reihe von technischen Neuerungen bekannt geworden war. Bei ihm konnte er offenbar auf die Wertschätzung der neuen Malmethode rechnen.

Stubbs' Emailarbeiten in großen Formaten von mehr als einem Meter waren durch Wedgwoods Erfindung gebrannter Tontafeln – einer Biskuitporzellanform – möglich geworden, für die er viel experimentiert, neue Brennöfen und Temperaturkontrollweisen erprobt hatte. Stubbs und Wedgwood verband der Ehrgeiz, neue Materialien und Herstellungsverfahren auszuprobieren und sie wissenschaftlich zu begründen.

Stubbs hat sein Selbstbildnis in einer feinen, eng quadrierten Vorzeichnung geplant, die sich in der Paul Mellon Collection befindet. Sie ist etwa halb so groß wie das Gemälde und konnte durch die Quadrierung leicht übertragen werden. Das war insofern nötig, als das Malen mit Emailfarben einen sehr langsamen, feinteiligen Prozess darstellt, der sich nur Schritt für Schritt vollziehen kann. Die Anordnung der Halbfigur folgt klassischen Porträt- bzw. Selbstbildnisformen. Der Leib ist in Dreiviertelprofil seitwärts gewendet, der Kopf ist über die Schulter zum Betrachter gedreht, der direkt angeschaut wird. Da das Studium dieses Blicks vorm Spiegel zu denken ist, geraten die Pupillen in die Augenwinkel, was einen typischen, etwas steifen Selbstbildnisblick verursacht. Die Kopfwendung über die Schulter allerdings ist spätestens seit van Dycks in England besonders geschätzter *Iconographie* Zeichen für künstlerische Inspiration. Zur Porträtkonvention gehört auch, dass das rechte Auge auf der senkrechten Mittelachse der Darstellung platziert ist. Das bannt den Betrachter vor das Bild, macht die Konfrontation mit dem Dargestellten unausweichlich.

WB

Lit.: Ausst. Kat. *George Stubbs, 1984/85*, Nr. 4 – *Mid-Georgian Portraits 1760–1790 (National Portrait Gallery)*, bearb. von John Ingamells, London 2004, S. 449f. – Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse, 2004/05*, Nr. 66 – Egerton, *George Stubbs, 2007*, Nr. 232



40

**Horse Frightened by a Lion | Pferd, von einem Löwen erschreckt** um 1762/63

Öl auf Leinwand, 70,5 x 104,1 cm

New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

Die ›Horse and Lion‹-Bilder stellen eine erstaunlich große Gruppe im Œuvre von George Stubbs dar. Sie konzentrieren sich auf drei Momente, die man in einer Abfolge lesen kann: 1. Ein Pferd schreckt mit dem Ausdruck des Entsetzens zurück, als es eines heranschleichenden Löwen ansichtig wird. 2. Der Löwe ist auf den Rücken des erstarrten Pferdes gesprungen, hat seine Pranken in die Flanke des Pferdes gebohrt und seine Zähne in den Rücken gegraben. Das Pferd hat den Kopf zurückgeworfen, Schmerz und Panik treiben ihm die Zunge aus dem weit aufgerissenen Maul. 3. Der Löwe hat das Pferd in die Knie gezwungen und reißt Fleisch aus seinem Rücken. Diese drei Typen hat Stubbs vielfach in leichten Variationen wiederholt, in verschiedenen Formaten und vor allem Techniken.

Eine erste Gruppe der ›Horse and Lion‹-Bilder scheint um 1762/63, eine zweite 1769/70 entstanden zu sein. Erste druckgrafische Reproduktionen existieren offenbar seit 1767; sie waren sofort ein Erfolg, an den Stubbs' Sohn George Townley Stubbs mit eigenen Reproduktionen ab 1770 anknüpfte. Stubbs selbst hat erst später, ab 1777, Reproduktionen nach seinen eigenen Bildern gefertigt, darunter eine Radierung nach dem ›Horse and Lion‹-Motiv (Kat. Nr. 52). Die frühe Technik der Reproduktionen ist zumeist Mezzotinto, die auch Stubbs selbst verwendete, um dann eine neue Methode aufzugreifen, die die Engländer ›mixed method‹ nennen, weil zum Stich Weichgrundätzung tritt. Mezzotinto und Weichgrundätzung sind in der Lage, der Darstellung einen weichen, samtigen Ton zu geben, der auf die Darstellung eine Art Lichtschleier wirft, den Stubbs in seiner Malerei ebenfalls zu erzeugen versuchte. Er stellt ein optisches Verfahren der Verlebendigung dar.

Neben den Stichen existieren gemalte Wiederholungen im Kleinformat in Email auf Kupfer und Steinguttafeln von Wedgwood. Auch Exemplare auf Holz existieren. Offensichtlich experimentierte Stubbs mit verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten, um der Darstellung einen besonderen Glanz zu verleihen. Die Fassung der Paul Mellon Collection stellt den ersten Typus dar und dürfte zu den Frühwerken der Gruppe von 1762/63 gehören, da Stubbs ab 1769 das attackierte Pferd offenbar nur noch als Schimmel dargestellt hat.

WB

Lit.: Ausst. Kat. *George Stubbs in the Collection of Paul Mellon*, 1999/2000, Nr. 25 –  
Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, Nr. 40



41

**Lion Attacking a Horse | Löwe greift ein Pferd an** 1769

Email auf Kupfer, 24,1 x 28,3 cm

1770 erworben durch Peniston Lamb, 1st Viscount Melbourne (1745–1828), Brocket Hall, Hertfordshire – London, Tate

Nicht ausgestellt

Der zweite Typus der ›Horse and Lion‹-Darstellungen zeigt den auf den Rücken des Pferdes gesprungenen Löwen, hier allerdings in einer Version von 1769 in kleinem Format in gebranntem Email auf Kupfer. Verglichen mit der gewaltigen Urfassung für Lord Rockingham mit einer Breite von über drei Metern (S. 33, Abb. 9) ist das Email-exemplar mit noch nicht einmal 30 Zentimetern winzig; gleichwohl hat es seinen dramatischen Ausdruck gewahrt. Geschickt hat Stubbs die Darstellung auf ihren Kern beschränkt, die Landschaft reduziert, die Ecken der Tafel zum Oktagon geschnitten und so die Gruppe ihr Format fast sprengen lassen.

Lord Melbourne, für den Stubbs auch ein Familienporträt gemalt hat (Kat. Nr. 35), hat das Bild vom Künstler gekauft, obwohl dieser seine Emailgemälde ungern veräußerte. Der Grund dürfte darin zu sehen sein, dass Stubbs sich durch die Emailmalerei selbst zum Kleinmeister gestempelt hat, der, wie wir heute sagen würden, eher Kunstgewerbliches produziert. Das musste letztlich Stubbs' Ansprüche, seinen ausgeprägten Wirklichkeitszugriff durch Aufladung zu Hochkunst werden zu lassen, konterkarieren. Dennoch war sein Interesse an der Emailtechnik groß, da sie neue Ausdrucksqualitäten versprach. Wenn Horace Walpole die hier in Frage stehende Emailfassung in seinem Exemplar des Society of Artists-Kataloges von 1769 »very pretty« nennt, dann ist dies Kompliment und Herabstufung zugleich. Walpoles Empfinden für die klassische Gattungshierarchie war ausgeprägt.

Die Verankerung auf dem Oktagon gelingt Stubbs wieder auf ästhetischem Wege. Von dem Punkt aus, an dem der Kopf des Löwen auf den von der Mähne umhüllten Hals des Pferdes stößt, lässt Stubbs eine senkrechte schwarze Linie am Gelenk des linken Vorderbeines herabführen; sie wird über der Gruppe im Hintergrund vom steil abbrechenden Felsen aufgegriffen – so wird die senkrechte Mittelachse der Tafel markiert, sie fungiert als Linie, die die gesamte Darstellung in ihrer Dramatik fixiert.

WB

Lit.: Ausst. Kat. *George Stubbs*, 1984/85, Nr. 64 – Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, Nr. 60 – Egerton, *George Stubbs*, 2007, Nr. 112





42

**Horse Devoured by a Lion | Pferd, von einem Löwen verschlungen** 1763

Öl auf Leinwand, 69,2 x 103,5 cm

London, Tate

Das Gemälde der Tate Gallery gehört dem dritten Typus an, bei dem der Löwe das Pferd bereits zu Boden gezwungen hat. Sehr viel ausgeprägter als bei dem hier ausgestellten Exemplar des ersten Typus (Kat. Nr. 40) ist bei dieser Version und ihrem Pendant (Egerton Nr. 38) die Örtlichkeit markiert. Anfang der 1760er Jahre hat Stubbs offenbar eine Landschaft für sich entdeckt, Creswell Crags an der Grenze von Nottinghamshire und Derbyshire, die in ihrem urtümlichen Charakter, mit ihren Kalksteinfelsen und vorzeitlichen Höhlen seinen ›Horse and Lion‹-Bildern nicht nur ein passendes Ambiente von wilder unberührter Natur beigesellt, sondern die Szene in der Vorzeit mit dem naturgegebenen Kampf ums Überleben ansiedelt. Da die englischen Rennpferde arabischen Ursprungs waren, im Arabischen das Vorzeitige aufgehoben schien und die englische Pferdezucht ihren Auftrag gerade darin sah, diese urtümliche Kraft einerseits aufzubewahren, andererseits zu verfeinern, gewannen Stubbs' Gemälde eine weitere Dimension historischer Nobilitierung hinzu; sie machte die Bilder zu idealer Gedankenkunst.

Dies erfolgte auch noch auf eine andere Weise, denn das formale Vorbild der Gruppe mit zusammengebrochenem Pferd und darauf hockendem, das Pferd bei lebendigem Leib verschlingenden Löwen geht letztlich auf die antike lebensgroße Marmorgruppe im Garten des Konservatorenpalastes in Rom zurück, die Stubbs auf seiner Italienreise 1754 hatte sehen können. Allerdings ist die antike Gruppe, so wie Stubbs sie in ihrem früh restaurierten Zustand sehen musste, eher spannungslos, da der ergänzte Pferdekopf nach vorne weist und nicht wie bei Stubbs gewaltsam zurückgeworfen ist. Das wussten die Renaissancekünstler besser. Ihre bronzenen Paraphrasen auf die antike Gruppe, zumeist aus dem Giambologna-Kreis, weisen den zurückgeworfenen Kopf auf. Eine der vielen erhaltenen Varianten dürfte Stubbs' direktes Vorbild gewesen sein, zumal Exemplare in England vorhanden waren, selbst bei Lord Rockingham und anderen Auftraggebern von Stubbs. Auch eine druckgrafische Variante des 16. Jahrhunderts von Adamo Scultori existiert, die den dramatischen Ausdruck besonders steigert.

WB

Lit.: Ausst. Kat. *George Stubbs*, 1984/85, Nr. 63 – Ausst. Kat. *George Stubbs in the Collection of Paul Mellon*, 1999/2000, Nr. 17 – Ausst. Kat. *Stubbs and the Horse*, 2004/05, Nr. 41 – Egerton, *George Stubbs*, 2007, Nr. 39



43

**Lion Devouring a Stag | Löwe, einen Hirschen verschlingend** 1769

Öl auf Leinwand, 101,7 x 127,6 cm

Vermutlich erworben durch Charles Manners, 4th Duke of Rutland (1754–1787),  
Belvoir Castle, Leicestershire – Privatbesitz

Eine von den Grundtypen abweichende Variante bietet jene Darstellung, die einen Löwen in einen niedergeworfenen Hirschen verbissen zeigt. Dieser Typus geht letztlich auf ein von Lord Rockingham wohl 1765 in Auftrag gegebenes Pendant zu seinem riesigen Urbild der ›Horse and Lion‹-Typologie zurück (Egerton Nr. 111). Es weist exakt das gleiche gewaltige Format von 2,43 x 3,33 Meter auf. Die hier vorliegende Variante aus Privatbesitz, die 1769 ausgestellt wurde, zeigt gegenüber der Rockingham-Fassung deutliche Verbesserungen. War jene seltsam spannungslos, wie schon der immer sensible Walpole feststellte, weil der Löwe wie ein gesondertes Porträt wirkt, dem mit dem Hirschen ein bloßes Attribut beigegeben ist, so ist diese sehr viel überzeugender. Der Löwe hat den Hirschleib herumgerissen und sich in dessen Rücken verbissen, sodass wir auf den Unterleib des in höchster Verzweiflung geradezu aufgespannten Hirschen schauen. Der Löwe hockt dahinter, die Beute mit der Pranke haltend.

Die Gruppe hat etwas Statuarisches, so wie sie einen flachen Felsrücken einnimmt. Stubbs hat dies formal in doppelter Hinsicht gesteigert und zwar mit einem kombinierten Verfahren, das er mehrfach benutzt. Zum einen ist wieder die Mittelsenkrechte markiert, sie läuft mitten durch den Nasenrücken des Löwen und wird vom Felsschatten darüber fortgeführt. Zum anderen lässt Stubbs über dem rahmenden Felsen eine hellgraue, längliche Wolke vor dunkler Bergfolie schweben, die genau die Länge der zentralen Gruppe hat. Er wiederholt dieses Verfahren etwa bei einer Variante des ersten Typs von 1770 (Egerton Nr. 120). Derartige wirkt optisch unmerklich auf unsere Wahrnehmung ein.

WB

Lit.: Egerton, *George Stubbs*, 2007, Nr. 119



49

**Turk, a Dog Belonging to the Duke of Rutland****Turk, ein Hund des Duke of Rutland 1778**

Öl auf Holz, 96,5 x 121,9 cm

Bez.: *Geo: Stubbs pinxit 1778*

Gemalt im Auftrag von Charles Manners, 4th Duke of Rutland (1754–1787),  
Belvoir Castle, Leicestershire – Privatbesitz

Das für den Duke of Rutland gemalte Porträt des Hundes Turk wurde 1778 auf der Ausstellung der Royal Academy gezeigt und fand wegen seiner besonderen Wiedergabetreue und der technischen Perfektion besondere Beachtung. Da es bis heute in Familienbesitz verblieb, ist es von selten guter Erhaltung. Bei Turk handelt es sich um eine Rasse, die heute ›keeshond‹ genannt wird, vom Spitz abstammend, was die Engländer ›Pomeranian breed‹ nennen. Das Einzelporträt von Turk weist die für Stubbs übliche Anordnung auf dem Geviert der Holztafel auf, es füllt sie weitgehend aus und monumentalisiert das Tier so.

Betrachtet man Stubbs' Hundeporträts im Detail, zieht zum Vergleich auch seine druckgrafischen Wiedergaben von ›Foxhounds‹ von 1788 in ›mixed method‹, also unter Beteiligung von Weichgrundätzung, heran (Kat. Nr. 56–57), dann erkennt man, auf welcher subtilen Art Stubbs mit der Erzeugung von minimalen Lichträndern um seine Figuren spielt. Die Konturen fransen leicht aus, was atmosphärische Wirkung erzeugt. Dieser kaum merkliche, über allem liegende, der Verlebendigung dienende leichte Lichtschleier, auch ermöglicht durch einen leicht abgetönten, minimal verschwimmenden Farbauftrag, ist auf dem Porträt der *Milbanke and Melbourne Families* von etwa 1769 (Kat. Nr. 35) zur absoluten Perfektion gebracht. Ohne dies beweisen zu können, möchte man annehmen, dass Stubbs derartige Erscheinungen zuerst beim Blick durch die Camera obscura gesehen hat. Deren Phänomene – die Lichtbündelung in Partien, auf denen starkes Sonnenlicht liegt, und die Lichtabschwächung in den Dunkelpartien – muss man gesehen haben, um sie darstellen zu können. Beschrieben wurden sie in den populären Traktaten zur Benutzung unter anderem der Camera obscura, etwa verfasst von den Instrumentenherstellern Benjamin Martin oder James Ferguson, die engen Kontakt auch zur Lunar Society hatten und die Provinz auf den Stand des wissenschaftlich-technischen Fortschritts brachten.

WB

Lit.: Egerton, *George Stubbs*, 2007, Nr. 196

