

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

39. Jahrgang

August

Heft 8

Ausstellungen

BEMERKUNGEN ZU REYNOLDS

Aus Anlaß der Ausstellungen in Paris (Grand Palais 9. 10.—16. 12. 1985) und London (Royal Academy of Arts 16. 1.—31. 3. 1986)

(mit sechs Abbildungen)

Als 1968 Max Beckmann zum erstenmal in Paris ausgestellt wurde, war das offenbar noch zu früh, die Franzosen wußten nichts Rechtes damit anzufangen; als die Expressionisten, mit Beckmann im Zentrum, jetzt in London gezeigt wurden, hatten die Engländer geradezu ein Aha-Erlebnis, nicht anders als die Franzosen 1976/77 bei der Ausstellung deutscher Romantiker, die zuvor in ihrem kunsthistorischen Kosmos nicht eigentlich vorkamen. Turner auf dem Kontinent (Hamburg 1976) zu präsentieren, war insofern kein Risiko, als seine Bilder als Inbegriffe reiner Farbmalerie genügend Projektionsfläche für alle möglichen Empfindungen boten. „Zwei Jahrhunderte englische Malerei, Britische Kunst und Europa 1680—1880“ (München 1979/80) hatten es da schon schwerer, obwohl die englischen Ausstellungsmacher es darauf anlegten, gerade nicht die besondere Eigenart der englischen Kunst hervorzuheben, sondern ihre Einbindung in die europäische Kunsttradition deutlich zu machen. So sehr es das Verdienst dieser Ausstellung war, Künstler vorgestellt zu haben, die hierzulande keinen Namen hatten (Wilson, Jones, Cozens oder Ramsay), und deren Qualitäten es zu entdecken galt, so sehr hat sie doch eine Auseinandersetzung mit der „Englishness of English Art“ (Pevsner) auf der einen, vor allem aber mit der Eigenart individueller englischer Künstler auf der anderen Seite verhindert. Etwas plump gesagt: es kam ihr allein darauf an zu zeigen, daß auch die Engländer malen können.

Das war vor sechs Jahren. Inzwischen findet in England selbst ein hochinteressanter Umwertungsprozeß statt, bei dem die besonderen künstlerischen Qualitäten einer Reihe von bisher vernachlässigten englischen Malern des 18. Jahrhunderts entdeckt werden, die von den Engländern selbst zwar nicht ohne Stolz als typisch englisch bezeichnet wur-

den, die aber andererseits, besonders im europäischen Vergleich, bisher als bloße Gattungsspezialisten oder gar als bloße Illustratoren englischer Kultur- und Sozialgeschichte abqualifiziert wurden. Ihren sichtbarsten Ausdruck fand diese Entdeckungsreise in die eigene Kunstgeschichte in der grandiosen Stubbs-Ausstellung der Tate Gallery 1984/85 und im Yale Center for British Art 1985. Ein bloßer Pferdespezialist erwies sich als ein geradezu atemberaubend „moderner“ Maler, bei dem malerische Delikatesse und vor allem höchst gewagte formale Abstraktion, eine bewußte Offenlegung von sich durchdringenden Flächen- und Raumwerten einem wissenschaftlich fundierten Hyperrealismus korrespondierten, für den wir erst durch Fotorealismus, David Hockney oder Hopper sensibilisiert sind. In München noch ging Stubbs, nur mit einem einzigen Bild vertreten, gänzlich unter.

Daß es sich bei dieser Entdeckung nicht um einen Zufallsfund handelt, wird der größeren Öffentlichkeit in diesem Herbst deutlich werden, wenn die National Gallery in London nach längerer Schließung die renovierten Barry Rooms, die Räume für die englische Malerei des 18. Jahrhunderts, wiedereröffnen wird. Einen Vorgeschmack konnte man schon jetzt gewinnen. Nicht nur sind in einem kleinen Raum neben der Schalterhalle für die Überbrückungszeit bis zur Wiedereröffnung einige wenige englische Bilder des 18. Jahrhunderts ausgestellt (darunter die beiden vorzüglichen Stubbs der Nationalgalerie, in Sonderheit das Porträt der „Milbank and Melbourne Families“, Gainsboroughs berühmtes „conversation piece“ mit „Mr. and Mrs. Andrews“ und die gemalte Fassung von Hogarths Serie „Marriage à la Mode“, die sich alle als von einem Holz erweisen), sondern gegenüber war eine kleine Sonderausstellung arrangiert, die den letzten Ankauf der Nationalgalerie vorstellte: Joseph Wright of Derbys „Mr. and Mrs. Coltman“, ein zentrales Werk englischer Porträtkunst des 18. Jahrhunderts. Im Rahmen dieser Ausstellung erfuhr man, daß zur Wiedereröffnung geplant ist, Wright of Derbys Hauptwerk „The Experiment with an Air-pump“ aus der Tate Gallery, wohin es frühere Generationen als provinziell verbannt hatten, in die National Gallery heimzuholen. Es wird den Mittelpunkt der neuen Präsentation englischer Werke des 18. Jahrhunderts bilden und einen weiteren Künstler — dem ähnliche Qualitäten wie Stubbs nachzusagen wären — zur Entdeckung freigeben. Und nun stellen die Engländer in Paris und London *SIR JOSHUA REYNOLDS* aus; das konnte — zumindest aus kontinentalem Blickwinkel — nicht gutgehen oder, wie ich meine, noch nicht gutgehen.

In Paris waren rund 70 Bilder ausgestellt, der einleitende Essay im Katalog, der verständlicherweise in London fehlt, stellte die Frage, ob Reynolds denn ein großer Maler gewesen sei, und kommt zu einem „sowohl-als-auch“ — „einerseits-andererseits“ — Ergebnis; Pariser Kritik und Publikum waren enttäuscht. In London umfaßt der Katalog 209 Nummern: mehr als 120 Gemälde, 30 Reproduktionsstiche nach Reynolds, wenige Zeichnungen, Möbel, Personalien und Werke anderer Künstler und mehr als 30 Karikaturen, die zu Reynolds und seinen Bildern Bezug haben. Für die Engländer ist Reynolds eine Institution, der man mit Stolz und Hochachtung begegnet, aber nicht unbedingt mit Liebe. Camps, die sich um seinen oder den Vorrang seines Rivalen Gainsborough streiten, wie im Falle von Constable und Turner, gibt es nicht. Gainsborough ist der Geniale, Reynolds der intelligent Offizielle. Die Ausstellung war gut besucht, aber nicht „crowded“, wie die Akademieausstellungen des 18. Jahrhunderts. Die deutsche Kritik —

wie bei den meisten größeren Ausstellungen inzwischen üblich, in allen überregionalen Blättern zu finden — war zweigeteilt, lieferte entweder solide kunsthistorische Information und würdigte Reynolds als interessantes kulturgeschichtliches Phänomen mit gewissen, bereits romantischen Zügen (*Süddeutsche Zeitung*) oder gab sich äußerst kritisch und wärmte alte Klischees wieder auf: Reynolds, der zaghafte Kunstarrangeur, der heute Hoffotograf geworden wäre, mit geradezu geschmacklosen Zitaten aus der alten Kunst, seine *Discourses*: nichts als eine Aneinanderreihung akademischer Platitüden, Reynolds, ein ängstlicher, auch noch beamteter Eklektiker (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*). Zwar kann man über soviel Ahnungslosigkeit nur staunen, denn welcher ernsthafte Kunsthistoriker wüßte nicht, daß etwa Reynolds' *Discourses* die souveräne Schlußzusammenfassung der gesamten klassischen Kunsttheorie darstellen und zugleich sehr vorsichtig und feinfühlig an vielen Stellen die am eigenen Leibe erfahrenen Grenzen klassischer Doktrin überschreiten. Dennoch ist derartige Kritik bezeichnend und typisch; sie entspricht, sieht man von der feuilletonistischen Zuspitzung ab, durchaus kunsthistorischem Hausgebrauch. Demzufolge liefere Reynolds zwar einen tiefen Einblick in das Selbstverständnis des englischen Adels, entwerfe sein Idealbild, sei aber ansonsten ein sich altmeisterlich gerierender Eklektiker und mittelmäßiger Maler.

Die Londoner Ausstellung und ihr Katalog waren dazu angetan, dieses Bild zu korrigieren, das letztlich schon zu Reynolds' Lebzeiten entstand und natürlich durch gewisse Dimensionen in Reynolds' Werk und Person herausgefordert wird. Es scheint ausgesprochen schwierig, dieser Neubewertung bereits präzisen Ausdruck zu geben, auch dem Londoner Katalog gelingt es nur in allerersten Ansätzen, am wenigsten bezeichnenderweise in den dennoch ausgesprochen klugen und souveränen, klassisch kunsthistorischen Beiträgen von Nicholas Penny, dem Herausgeber des Katalogwerkes, und Robert Rosenblum, der sehr zu Recht das Augenmerk auf Reynolds' Verpflichtung der gleichzeitigen französischen Malerei gegenüber lenkt. Vielmehr zeichnet sich, wenn auch noch schwach, eine neue Sicht in den scheinbar eher randständigen Beiträgen zur Technik von M. Kerby Tally Jr. und zur Rezeption Reynolds' in der gleichzeitigen Karikatur von Diana Donald ab.

Auch die folgenden Bemerkungen zu Reynolds, die die Londoner Ausstellung als Reflexionsanstoß nehmen, verstehen sich als einen ersten Versuch, eine neue Perspektive zu entwerfen. Vorab gilt es jedoch zu betonen, daß die Katalogeinträge von Nicholas Penny, David Mannings und der Kostümgeschichtlerin Aileen Ribeiro geradezu Lehrstücke in souveräner Wissenschaftlichkeit und Verständlichkeit sind und daß alle zukünftige Forschung in diesem Katalog ihre Basis findet.

1. Dekorurn

Über das Dekorurn ist viel geforscht worden, aber seine Geschichte ist noch nicht geschrieben. Zwar kennen wir die Begriffsgeschichte — vor allem dank des vorzüglichen Buches von Alste Horn-Oncken —, und in Einzelstudien sind die Quellen ausgebreitet worden, so daß wir etwa über den jeweiligen kunsttheoretischen Stellenwert im systematischen Zusammenhang einer Theorie unterrichtet sind, aber über den Wandel des Begriffs und seinen Stellenwert im sozialen Zusammenhang wissen wir bisher so gut wie nichts. Dazu wären zum einen sein Wandel zu untersuchen von einer bloß empirischen

Kunstanweisung, die regelt, was in einem Bilde passend oder angebracht ist in Bezug auf Handlung, Kleidung und Örtlichkeit (so noch bei Leonardo), zu einer sozial determinierten und dennoch absolut gesetzten Norm, die kontrolliert, was in bestimmten Zusammenhängen erlaubt ist oder was einem auch sozial wirksamen, zumeist moralischen Verdikt zu verfallen hat (seit der Gegenreformation). Man könnte den Prozeß verkürzt beschreiben als den einer Wandlung im Zuständigkeitsbereich des Dekorums: erst regelt es nur das Zugehörige, dann auch das Gehörige. Zum anderen wäre die Auflösung dieser sozialmoralischen, mit Absolutheitsanspruch auftretenden Kategorie im 18. Jahrhundert zu analysieren. Erst aus dem Blickwinkel der Genese und des Endes der Wirksamkeit der Kategorie wäre auch ihr kunsttheoretischer Stellenwert in der klassischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts richtig zu sehen. Dabei taucht der Begriff in diesem Zeitraum gar nicht einmal so häufig auf, eher wie eine stillschweigende Übereinkunft schwebt er über dem ganzen Regelsystem klassischer Theorie, sorgt für die Einhaltung der Gattungshierarchie, definiert die Grenzen der Gattungen, bestimmt den Rahmen dessen, was in Komposition, Proportion oder Expression möglich und gehörig ist. Das Dekorum ist so etwas wie eine Normenkontrollinstanz, über die vor allem Kirche und Staat verfügen. Aber, und das macht das Problematische des Begriffes aus, in der Theorie ist der Begriff notwendig in seinem Absolutheitsanspruch an das Ideal gekoppelt. Er hat relative soziale und absolute ideale Norm zugleich zu bedenken. Das ist so lange kein Problem — und darum wird so lange auch in der Theorie kaum daran gerührt —, als relative und absolute Norm scheinbar (ganz wörtlich: im Bilde) zusammenfallen. Und eben dieser Identitätsglaube, der also das Ideal einer Gesellschaftsschicht selbstverständlich als normativ für die Gesamtgesellschaft voraussetzt, geht im 18. Jahrhundert verloren. Über die Einsicht in die Relativität aller Wahrnehmung wird auch der Anspruch eines absoluten Ideals fragwürdig.

An diesem Punkt ist Reynolds' Problem zu suchen. Er ist der Maler des englischen Adels, gibt dessen Idealnomen Ausdruck; wie seine *Discourses* zeigen, will er noch einmal Gesellschaftsideal und Kunstideal zusammenfallen lassen. Dabei jedoch sieht er sich einer Gesellschaft gegenüber, die öffentlich im Einzelfall die Berechtigung dieser Ineinssetzung von Ideal und Anspruch der individuellen Person auf dieses Ideal im Bilde diskutiert, sie tut dies in öffentlicher Debatte, Presse und vervielfältigter Karikatur. Zuerst haben die Augustäer am Anfang des Jahrhunderts, allen voran Alexander Pope und Addison, auf die Diskrepanz von Bildrolle und realer Existenz hingewiesen, andere, etwa Horace Walpole, sind ihnen hierin gefolgt, Hogarth hat diese Diskrepanz zum Thema seiner Bilderzyklen gemacht. Das Bewußtsein von möglicher Inadäquatheit war von nun an nicht mehr zu löschen. Doch Reynolds will das Ideal, und damit auch den Idealanspruch der Kunst, nicht lassen. Seine höchst diffizile Konsequenz, von der wir behaupten, daß ihre Auswirkungen in seinen Bildern anschaulich werden: er will die neue Erfahrung in sein Idealkonzept von Kunst integrieren, und er unternimmt dies auf zweierlei Weise. Zum einen entwickelt er in seiner Porträtpraxis eine spezifische Differenzierung des Dekorumkonzeptes, zum anderen sucht er einer einseitig sozialen Fixierung seines Ideals dadurch zu entgehen, daß er das Gesellschaftsideal in einem mit historischen Verweisen arbeitenden Kunstideal aufgehen läßt, seine Figuren sollen jenseits des womöglich fragwürdigen gesellschaftlichen Anspruchs ein ästhetisches Ideal

als Selbstzweck verkörpern. Die praktischen Konsequenzen dieses doppelten Weges seien hier wenigstens angedeutet.

Zuerst zur Differenzierung des Dekorunkonzeptes. Man hat immer beobachtet, daß es bei Reynolds offenbar so etwas wie offizielle und inoffizielle, private Porträts gibt. Die ersteren entsprächen in ihrer gewissen unverbindlichen Art und Glätte der geforderten adligen Norm, die anderen dagegen seien sehr viel freier gemalt, individueller, direkter, und seien damit heutigem Geschmack sehr viel näher. Reynolds' Freunde — Dichter, Denker, Schauspieler, Musiker — seien in diesem Porträtstil gemalt. Das ist grundsätzlich richtig, die Unterschiede sind nicht zu bezweifeln, aber die Charakterisierungen: „individueller, direkter, privater“ reichen für diese Porträts nicht aus, denn sie sind mehr — worauf im Reynolds-Katalog ansatzweise Diana Donald hingewiesen hat —: sie sind zugleich Charaktere, Charaktertypen, durchaus im Sinne des Theaters. In der Tat sollten wir uns daran gewöhnen, den größten Teil der Porträts Reynolds', die privaten wie die offiziellen, als Charakterrollenporträts zu sehen. Der Idealismus seiner Porträts zeigt sich darin, daß sie über die Wiedergabe der individuellen Züge hinaus Idealcharaktere darstellen, nicht mehr allein eine verbindliche Idealnorm, sondern einen Fächer von den jeweils dargestellten Personen individuell und gesellschaftlich angemessenen Charakteren. Individuell angemessen sind diese Charaktere konsequenterweise vor allem bei den „privateren“ Bildnissen, gesellschaftlich angemessen eher bei den offiziellen Porträts. Daß dies Ziel der Reynoldschen Porträtkunst gewesen ist, wird vielleicht am deutlichsten an der Porträtserie seiner Freunde, die er für Mr. Thrale gemalt hat; die Bilder geben das individuelle, soziale und gesellschaftliche Selbstverständnis der Dargestellten aus der Sicht Reynolds' wieder. Die Serie ist in den 70er Jahren entstanden und war 1781 an ihrem Bestimmungsort, Thrales Bibliothek in Streatham. Neben Thrale selbst und Edmund Burke findet sich etwa Charles Burney (Kat. Nr. 125; *Abb. 1a*), Musiker und Musikhistoriker, der ganz offensichtlich als musikhörend dargestellt sein soll. Er ist leicht vorgeneigt, den nicht ganz geschlossenen Mund umspielt ein leises Lächeln, der versonnene Blick auf den Betrachter trifft ihn nicht eigentlich, Burney erscheint in der Tat horchend und aufnahmebereit. Dieser Ausdruck muß Reynolds besonders interessiert haben, denn sich selbst stellt er entschieden als taub dar: horchend, ohne zu hören. Dr. Johnson (Kat. Nr. 70; *Abb. 1b*) dagegen ist angestrengt denkend gezeigt, absorbiert, fast mit sich selbst redend, dem Gedanken auf der Spur, ohne ihn schon zu haben, die Hand freischwebend über dem schweren Leib angewinkelt, midtenkend; deutlich wird das unter anderem dadurch, daß der Daumen der halbgeschlossenen Hand gerade nicht auf dem Zeigefinger aufliegt. Giuseppe Baretti (Kat. Nr. 85) schließlich, Literat auf verschiedenen Feldern, zeitweilig auch Erzieher der Kinder Thrales und Fremdsprachensekretär an Reynolds' Akademie, wird kurzsichtig gezeigt, bei aller Mühe konzentriert in einem dicht vor das Gesicht gehaltenen Oktavbändchen lesend, dennoch ist der Kopf ganz leicht zurückgenommen und wirkt zugleich wie vorgebeugt, so als habe Baretti sich bemüht, genau den richtigen Abstand zum Buch zu bestimmen. Mit all den Genannten war Reynolds befreundet, traf sich privat und in bestimmten literarischen Zirkeln mit ihnen. Er hatte Zeit, sie zu beobachten, ihren typischen Charakter zu erspüren und einen dementsprechenden bildlichen Ausdruck zu finden.

Am anderen Ende der sozialen Skala, bei den Porträts von König und Königin (Kat. Nr. 114 und 115), versagte Reynolds vollständig. Nicht nur, daß er wußte, daß der König ihn nicht ausstehen konnte, es gab keinen Charakter, in dem er ihn angemessen hätte darstellen können. Der leicht schwachsinnige und von Wahnsinnsanfällen heimgesuchte König, der zum Zeitpunkt des Porträts 1778/79 mitten im amerikanischen Freiheitskrieg wie kein König vor ihm in öffentliche politische Debatten verwickelt war und sich dabei allenfalls durch Starrsinn auszeichnete, war kaum in einer Charakterrolle wiederzugeben. Das Königsporträt ist denn auch nichts als eine pompöse Hohlform geworden, fehlerlos in der Königsikonographie, aber ohne königliche Person. Auch der armen Charlotte, die auch Georg entschieden garstig fand, ist die Reynoldsche Auffrischung überhaupt nicht bekommen. Unter diesen Umständen konnte ein Königsporträt nicht mehr funktionieren.

Ganz anders dagegen die „Beauties of the Town“, nicht selten ehemalige Prostituierte, die sich in die adeligen Gemächer hochgeliebtedienert hatten; ihnen galt durchaus Reynolds' Interesse und Sympathie. Da sie, nicht selten über die Zwischenstation Theater, tatsächlich perfekt ihre Rolle zu spielen wußten, ließ auch Reynolds sie im Bilde einerseits weiterspielen, gestand ihnen aber zugleich Individualität zu, aber eben aus Gründen des Dekors nur im Gewand der Rolle. Die Darstellung von Mrs. Abington als Miss Prue (Kat. Nr. 78; Abb. 4) aus Congreves Stück *Love for Love* ist trotz des relativ schlechten Erhaltungszustandes ein Paradedstück der Ausstellung und findet sich zu Recht auf dem Katalogdeckel abgebildet. Der ebenso wissende wie sinnend-melancholische Blick, die in einem „reinen“ Adelsporträt ganz undenkbare Geste mit dem Finger am Mund, geben ihr einerseits eine geradezu schonungslose Direktheit, andererseits individuelle Würde. Zwar ist der Charakter durch die Rolle vorherbestimmt, aber anschaulich wird er nur durch Mimik und Gestik, und aufgehoben in dieser Veranschaulichung ist ihre Individualität. Wie bei der Thrale-Serie ist der Typus, die soziale, vom eigenen Selbstverständnis getragene Rolle, Ort der Erscheinung der Individualität.

Dies ist, recht betrachtet, ein sehr interessantes Faktum. Man kann die Thrale-Serie durchaus als Darstellung der Sinne begreifen, ohne daß deren tradierte Ikonographie noch zum Tragen käme, oder genauer: noch zum Tragen kommen könnte. Nicht nur, weil bestimmte Personen dargestellt sind, sondern vor allen Dingen, weil es hier um eine Neubestimmung dessen geht, was die Sinne eigentlich sind. Existenz sind sie nur in individueller Brechung, immer wieder anders, mitbestimmt von anderen Charakterzügen. Eine klassische Darstellungstypologie etwa der Leidenschaften, selbst in ihrer verfeinerten Form der sogenannten gemischten Leidenschaften in der Lebrun-Nachfolge, reicht hier nicht mehr aus. Reynolds als Klassiker möchte eine derartige verfeinerte Typologie der Charaktere erstellen, unter der Hand jedoch werden ihm individuelle Porträts daraus. Die Typologie, man könnte auch sagen: das Thema des Bildes, sollte die Idealität erweisen und retten. Das Resultat war nicht ein bestätigter, wenn auch differenzierter Kanon, sondern vielmehr eine Sensibilisierung des individuellen Künstlers Reynolds für individuelle physische und psychische Erscheinungsphänomene, die sich einer kodifizierbaren Zeichensprache entzogen, die er aber dennoch im individuellen Bild darzustellen vermochte.

Doch wie nun beim klassischen Adelsporträt? Zahlreiche, von Reynolds beförderte Anekdoten berichten, daß der Künstler beständig auf der Suche nach der typischen Pose für seinen jeweiligen „sitter“ gewesen sei. Zufällige, unbeobachtet eingenommene und damit in Reynolds' Verständnis natürliche Posen seien zumeist der Ausgangspunkt für die jeweilige Bildfigur gewesen. Prüft man dies an den Bildern nach, so stellt man schnell fest, daß die Dargestellten entweder klassische Porträtposen, zumeist aus der van-Dyck-Tradition, einnehmen oder aber die Haltung Reynold's beeindruckender Figuren aus der klassischen Kunsttradition adaptieren. Nur letzteres sei hier weiter verfolgt. Wir wären damit bei Reynolds' zweiter Form, in der er versucht, gegenwärtige Erfahrung im klassischen Ideal aufgehen zu lassen, ohne Idealitäts- und Dekorverlust.

2. Eklektizismus und Bildautonomie

Die Kunstgeschichte weiß seit längerem, seit R. W. Lees und D. Mahons Kontroverse (die Lit. dazu angeführt und auf das englische 18. Jahrhundert gewendet bei: W. Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim-New York 1977, S. 22 ff.), daß der Eklektizismus-Begriff in künstlerischen Zusammenhängen zuerst Mitte des 18. Jahrhunderts bei Winckelmann auftaucht, hier durchaus positiv besetzt war — die Carracci waren die „*eclectici*“, die nach der manieristischen Verfallszeit erfolgreich an den Höhepunkt der klassischen Renaissance-tradition in Raffael und Michelangelo angeknüpft haben — und erst am Ende des Jahrhunderts-bezeichnenderweise in England bei Füßli, der u. a. der Übersetzer Winckelmanns war, unter dem Eindruck des deutschen Sturm und Drang die negative Konnotation bekommt, die ihm bis heute zu eigen ist. Reynolds' Oeuvre umfaßt die Zeit von der Etablierung des Begriffs bis zu seiner Umwertung. Nun haben schon Reynolds' Zeitgenossen erkannt, daß er sich fortwährend aus dem Fundus der Geschichte der Kunst bedient, und sie haben ihm dies durchaus als Mangel an Originalität und Erfindungsgabe vorgeworfen. Reynolds hat in seinen *Discourses* sein Vorgehen wiederholt verteidigt: Nachahmung der Klassiker sei nur dann zu kritisierendes Plagiat, wenn die Anverwandlung in den eigenen Bildzusammenhang nicht gelänge. Adaption sei nicht Kopie, sondern zu empfehlendes „*borrowing*“, Entlehnung aus einer vorbildhaften Kulturtradition.

Dennoch dürfte Reynolds ein Angriff besonders getroffen haben. 1775 gab der Maler Nathaniel Hone ein Bild in die Akademieausstellung mit dem Titel „*The Pictorial Conjuror, displaying the Whole Art of Optical Deception (Der Bilderzauberer entfaltet die ganze Kunst der optischen Täuschung)*“ (Kat. Nr. 173). Als man begriff, worauf das Bild zielte, wurde es schnell wieder aus der Ausstellung entfernt. Die jetzige Londoner Ausstellung und der Katalog dokumentieren die komplexen Zusammenhänge in einiger Ausführlichkeit, so daß wir uns hier auf die Schilderung der Stoßrichtung des Angriffes beschränken können. Dargestellt ist ein Zauberer, der mit seinem Zauberstab Druckgraphik aus dem Himmel in einen brennenden Kamin regnen läßt, aus dessen Flammen, oh wundersame Verwandlung, ein goldgerahmtes Ölgemälde wieder auftaucht. Die Graphiken sind zu erkennen und zu identifizieren, in den meisten Fällen weisen sie gänzlich überzeugend auf Vorbilder Reynolds' für bestimmte eigene Gemälde hin. Hone ist so gut unterrichtet, daß er Informanten gehabt haben muß, denn er spürt nicht nur Klassi-

kerzitate (vgl. etwa Kat. Nr. 59; *Abb. 3a*: Pose nach Michelangelos Eleazar-Gruppe aus der Sixtina; Quelle war ein Stich von Adamo Scultori) auf, sondern auch Entlehnungen aus Reproduktionsstichen nach Werken von Giovanni Battista Franco (vgl. etwa Kat. Nr. 55; *Abb. 3b*), Francesco Albano oder Francesco Romanelli. Bezeichnenderweise bucht Reynolds im sechsten Diskurs des Jahres 1774, der sich ausführlich mit dem Nachahmungsproblem beschäftigt, und auf den Hone wohl reagiert, gerade Romanelli unter den schlechten, zu engen Nachahmern ab. Ihn hatte Reynolds 1773/74 ganz direkt geplündert: bei seinem berühmten Bild der Montgomery-Schwestern, das unter dem Titel „Drei Ladies schmücken eine Herme des Hochzeitsgottes“ (Kat. Nr. 91) firmierte. Mit einem derartigen Nachweis schien Reynolds in der Tat bloßgestellt.

Doch für Reynolds stellte sich das Problem ganz anders dar. Romanelli zum Beispiel sah er zwar als sklavischen Nachahmer des Pietro da Cortona, aber dennoch als unmittelbaren Teilhaber an der großen klassischen Tradition, in der seiner Meinung nach die wahre, ideale Sprache der Kunst aufgehoben war und in der — und das ist entscheidend — er sich selbst und seine Zeitgenossen eben *nicht* mehr stehen sah. Im fünfzehnten Diskurs von 1790, den Reynolds selbst als sein letztes Wort zur Kunst verstand, heißt es an entscheidender Stelle (diese Schlüsselpassage scheint bisher keine Aufmerksamkeit gefunden zu haben): „In Verfolg dieser großen Kunst [sc. der Tradition des großen Stiles von Michelangelo] muß eingestanden werden, daß wir unter größeren Schwierigkeiten arbeiten als die, die im Zeitalter ihrer [sc. der Künste in ihrer höchsten Form] Entdeckung geboren wurden und deren Sinn von Kindertagen an diesen Stil gewöhnt war [habituated to this style]; sie lernten ihn als Sprache, als ihre Muttersprache. Sie hatten keinen mäßigen Geschmack, um ihn überhaupt wieder verlernen zu können; sie bräuchten keinen überzeugenden Diskurs, der sie zu einer günstigen Aufnahme dieses Stiles überreden sollte [wie Reynolds es in seinen Diskursen versucht], keine tiefgründigen Nachforschungen nach seinen Prinzipien, um sie von den großen verborgenen Wahrheiten zu überzeugen, auf denen er gegründet ist. Wir sind gezwungen, in diesen späteren Zeiten zu einer Art Grammatik oder Wörterbuch Zuflucht zu nehmen, als dem einzigen Weg, eine tote Sprache wiederzuerlangen [of recovering a dead language]. Sie haben ihn [sc. den großen Stil] unbewußt, automatisch [by rote] gelernt und so vielleicht besser als aufgrund von Regeln“ (Übersetzung des Verf.). — Diese Passage gilt nicht nur dem Problem aller Nachgeborenen, das schon Vasari umtrieb, sondern sie zeigt Einsicht in die Geschichtsverfallenheit allen gegenwärtigen Tuns und in die unüberbrückbare Differenz zur Geschichte. Schon bei Winckelmann war Eklektizismus weniger eine Stilhaltung als vielmehr eine Epochenbezeichnung, die die geschichtliche Notwendigkeit der Stilhaltung zum Ausdruck brachte. In diesem Sinne sieht sich Reynolds ebenso notwendig als illegitimen Eklektiker.

Dieses gebrochene Verhältnis zur Kunststradition, das Reynolds zu der geradezu verzeifelten Formulierung führt, es könne sich als notwendig erweisen, „even to feign a relish till we find a relish come“ („sogar Geschmack zu heucheln, bis wir finden, daß der Geschmack sich einstellt“, ebenfalls 15. Diskurs; es braucht hier nicht zu interessieren, daß diese Formulierung auf James Harris' *Three Treatises* von 1744 zurückgeht), dieses gebrochene Verhältnis korrespondiert vollkommen der Erfahrung der möglichen Diskrepanz von Rollenanspruch und sozialer Realität bei seinen Dargestellten.

Die Wahrnehmung dieser Diskrepanz jedoch zwischen klassischer Formerscheinung als Kunstgeschichtszitat und sozialem Sein der Dargestellten kann als ästhetischer Gewinn verbucht werden. Das hat zuerst Horace Walpole 1771 angesichts der Werke Reynolds' begriffen, wenn er ihnen nicht selten auf den Betrachter spekulierenden „wit“ unterstellte. Derjenige, der die unterlegte Form erkennt, ihren ursprünglichen Sinn in christlichen oder mythologischen Zusammenhängen begreift und nun entweder nur die Form oder im Idealfall die Form samt ursprünglichem Sinn am neuen Verwendungszusammenhang mißt, bezieht nicht nur aus der Wahrnehmung der Spannung erzeugenden Diskrepanz selbst ästhetischen Mehrwert, sondern besonders aus der Realisierung der Tatsache, daß der ehemalige Sinnzusammenhang der Form in der neuen Verwendung in sein exaktes Gegenteil verkehrt sein kann. Walpole exemplifiziert das an Reynolds Master Crewe (Kat. Nr. 97), wo das zarte lächelnde Bürschlein in der Pose von Holbeins grimmigem Heinrich VIII. auftritt. Kunstgeschichtliche Forschung hat andere, subtilere Sinnverkehrungen durch Formzitate in den Werken Reynolds' ausmachen können (E. Wind, Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 1930—31, Leipzig-Berlin 1932, S. 206—211; ders., Borrowed Attitudes in Hogarth and Reynolds, in: *Journal of the Warburg Institute* 1938—39, S. 182—85; E. H. Gombrich, Reynolds' Theory and Practice of Imitation, in: *The Burlington Magazine* 80, 1942, S. 40 ff.; Busch, *op. cit.* S. 30—37 [bes. zu Kat. Nr. 114]; D. Mannings, Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules, in: *Eighteenth-Century Studies* 17, 3, 1984, S. 259—283; W. Busch, Hogarths und Reynolds' Porträts des Schauspielers Garrick, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, S. 82—99). In solchen Fällen spekuliert das Bild nicht nur auf den gebildeten Kenner, sondern es setzt letztlich den öffentlichen Diskurs über Kunst voraus. Darum auch erscheinen die meisten Bilder Reynolds' zum Ausstellungstermin in der Akademie zugleich als Schabkunstblatt reproduziert. Mit der breiten Verwendung der Schabkunst sind wir im Zeitalter der Reproduzierbarkeit der Kunst angelangt. Denn die Schabkunst bewahrt nicht nur die Idee des Originals, in Form einer bloßen Umrißwiedergabe, sondern auch die Art der Verwirklichung der Idee, da ihre Tonigkeit Stilentsprechung sein kann. Reynolds legte großen Wert auf die Schabkunstwiedergabe, sie war so etwas wie das Abstrakt seiner Bildverwirklichungen und -vorstellungen. Und in diesem Abstrakt ist seine letzte und eigentliche Formungsabsicht aufgehoben: er versteht das Bild als reines Kunstgebilde, das sich nicht etwa in seinem Reflex auf das Formvorbild erschöpft, sondern in diesem Verweis erst die bildnerische Reflexion über die verlorene Kunstsprache freilegt. In seinen gelungensten offiziellen Bildern (Kat. Nr. 19, 26, 61, 96, 103, 118, 130 oder 139; *Abb. 2*) gewinnt Reynolds' Kunst eine Dimension formaler und auch farbiger Abstraktion und Stilisierung, die seinen historistischen, in seinem idealistischen Ethos anrührenden Umweg im Hegelschen Sinne aufhebt.

Es dürfte noch einige Zeit vergehen, bis sich die hier vorgeschlagene oder eine verwandte Sicht der Dinge durchzusetzen vermag; zu sehr ist unser Bild der Kunst Reynolds' durch tradierte kunsthistorische Klassifizierungen verstellt, zu wenig trifft seine Kunst im Moment den Nerv der Zeit. Insofern war die Reynolds-Ausstellung tatsächlich zu früh, aber vielleicht leitet sie auf längere Sicht den Wandel in der Beurteilung dieses komplexen Künstlers ein, der konventionell und modern zugleich ist.

Werner Busch



Abb. 1a Joshua Reynolds, Dr. Charles Burney, 1781. London, Nat. Portrait Gallery

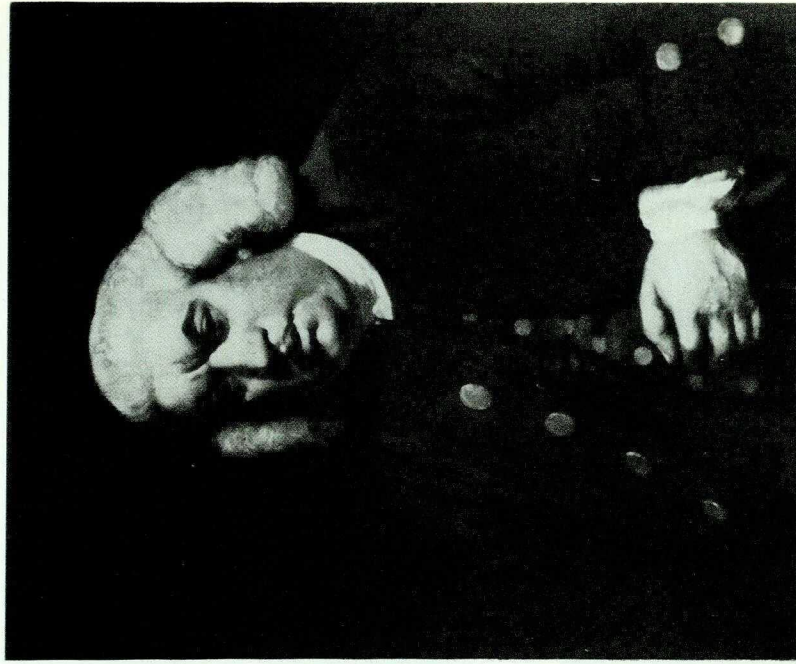


Abb. 1b William Doughty nach Reynolds, Samuel Johnson, 1799, Mezzotinto. The Trustees of the British Museum



Abb. 2 Joshua Reynolds, *Georgiana, Duchess of Devonshire, with her daughter, Lady Georgiana Cavendish, 1786. The Duke of Devonshire and the Chatworth Settlement Trustees*



Abb. 3a James Watson nach Reynolds. The Duchess of Marlborough and her daughter, Lady Caroline Spencer, 1768, Mezzotinto. The Trustees of the British Museum



Abb. 3b James Watson nach Reynolds, Mrs. Edward Lascelles and Child, um 1772, Mezzotinto. The Trustees of the British Museum



Abb. 4 Joshua Reynolds, *Mrs. Abington als „Miss Prue“*, 1771. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection