

## Gainsboroughs ›Blue Boy‹ – Sinnstiftung durch Farbe

*Von Werner Busch*

Um 1920 galt Gainsboroughs ›Blue Boy‹ (Abb.1) als eines der berühmtesten Bilder der Kunstgeschichte überhaupt. F.W.Murnau drehte 1919 ›Der Knabe in Blau‹ (Der Todessmaragd); der Film scheint verloren. Immerhin trat Marlene Dietrich zur Erinnerung an Murnaus Erstling noch 1928 auf einem Fest in einem

erhaltenen Samtkostüm als ›Blue Boy‹ auf. Als das Bild 1921 aus der Sammlung des Duke of Westminster durch Joseph Duveen an den Eisenbahntycoon Henry E. Huntington nach Amerika verkauft wurde, brach in England ein Sturm der Entrüstung los, der die heute gerade abgeklungene Aufregung über den drohenden



1 Thomas Gainsborough, *The Blue Boy*, 1770.  
San Marino (L.A.), The Huntington Library and Art Gallery

Verkauf von Canovas ›Drei Grazien‹ ans Getty Museum bei weitem in den Schatten stellte. Anfang 1922 hatten die Engländer noch einmal die Möglichkeit, das Bild in gereinigter Form – der grünliche Schleier über dem Blau war verschwunden – für einige Zeit in der Londoner National Gallery zu sehen, dann ging es nach Kalifornien, wo es von Cole Porter mit einem ›Blue Boy Blues‹ begrüßt wurde. Cole Porter umspielt drei Dinge, die Farbe, den Gesichtsausdruck, die Kleidung – es sind die Dinge, die auch im folgenden interessieren werden: »Don't be so blue / Always so blue, / We never saw such a crybaby, crybaby / Why don't you smile / once in a while? / Say, Willie, what silly book ever sold you that collar? / ... Why don't you try something new? / Powder your nose, / Buy some new clothes ...«<sup>1</sup>. Nimmt man den Nasenpuder hinzu, sind es sogar vier Dinge, denn auch die Komplexion wird Thema sein. Noch heute ist der ›Blue Boy‹ eine englisch-amerikanische Ikone. Für Robert Rauschenberg etwa war die Begegnung mit ›Pinky‹ und ›Blue Boy‹, die er beide Reynolds zuschreibt, im Original in der Huntington Library, nachdem er sie bis dato nur von Spielkarten her gekannt hatte, ein künstlerisches Initiationserlebnis<sup>2</sup>. Und selbst in Berlin in der Kantstraße heißt ein Laden für einschlägige Männermode ›Blue Boy Fashion‹. Wenn wir Marcel Duchamps Glauben schenken dürfen, ist es das androgyne Lächeln, das ›Mona Lisa‹ aus der Geschichte gelöst und zur Ikone gemacht hat<sup>3</sup>, was ist es beim ›Blue Boy‹?

Ausgangspunkt muß die Frage sein, warum der Knabe ›Blue Boy‹ heißt, wo es sich doch eindeutig um ein Bildnis mit Porträtzügen handelt. Die Fakten zum Bild hat Robert R. Wark zusammengetragen, ihm ist auch die wichtigste Interpretation zu verdanken. Danach ergibt sich folgendes Bild: Der Dargestellte ist ganz offensichtlich Jonathan Buttall, Sohn eines Eisenhändlers in Greek Street in Soho, der das offenbar gut gehende Geschäft seines Vaters fortführte, jedoch in den 1790er Jahren in finanzielle Schwierigkeiten geriet, so daß er 1796 seine Besitztümer verauktionieren mußte. Sie müssen von nicht geringem Wert und nicht uninteressant gewesen sein, denn auch der nun allerdings allgegenwärtige Joseph Farington war auf der Auktion dabei und hat das Ergebnis in seinem berühmten ›Diary‹ notiert. Als wichtigstes, für ihn als Kunstinteressierten, hält er fest: »Gainsborough's

picture of a Boy in a Blue Vandyke dress sold for 35 guineas«<sup>4</sup>. Jonathan Buttall starb 1805, wie die Quellen ausweisen, mit 53 Jahren. Stilistisch gehört Gainsboroughs Bild in die Bath-Periode (1759–74). Es setzt die Entwicklung der Landschaft in den fortgeschrittenen sechziger Jahren voraus, hat aber in seinem relativ dicken ›impasto‹ noch nicht die dünnflüssige transparente Malweise der späten siebziger und vor allem achtziger Jahre. Das van Dyck-Kostüm findet sich in erstaunlicher Wortwörtlichkeit noch mindestens zweimal auf Gainsboroughs Porträts wieder, sie sind fest in die siebziger Jahre datiert<sup>5</sup>. Die Farbe des Kostüms wechselt, es gehörte im Original wohl zur Ausstattung von Gainsboroughs Atelier, offenbar hat er farblich mit ihm experimentiert.

Verschiedene Quellen sprechen dafür, daß das Bild identisch ist mit Nummer 85 der Akademieausstellung des Jahres 1770, dem einzigen Gainsboroughschen »full length of a Boy« dieser Zeit. Zudem ist eine Kreidezeichnung eines unbekanntenen Künstlers, die offensichtlich auf den ›Blue Boy‹ zurückgeht, 1770 datiert, sie dürfte direkt in der Akademieausstellung entstanden sein. Spätere Quellen, die aber auf Ereignisse zu Gainsboroughs Lebzeiten zurückgehen, verbinden mit gutem Grund das Akademiebild mit Jonathan Buttall, das also einen 1770 Achtzehnjährigen darstellt. Gainsborough kannte die Familie Buttall offenbar bereits aus Ipswich. Wie vertraut er mit ihr war, zeigt Gainsboroughs Wunsch, Jonathan Buttall möge einer der wenigen Teilnehmer an seiner Beerdigung sein. Gainsborough lebte in Freundschaften von ausgeprägt vertrauter Privatheit, sehr im Gegensatz zu seinem offiziellen Antipoden, Sir Joshua Reynolds, der Club und literarische Gesellschaft bevorzugte.

Zu Gainsboroughs engen Freunden gehörte der Musiker und Amateurmaler William Jackson, der in seiner Abhandlung über Gainsborough zwei Jahre nach Faringtons Bemerkung und zehn Jahre nach Gainsboroughs Tod im Jahre 1798 nun endgültig vom ›Blue Boy‹ spricht: »Perhaps, his best portrait is that known among the painters by the name of the Blue-boy – it was in the possession of Mr. Buttall, near Newport-market«<sup>6</sup>. Newport-market lag in der Tat gegenüber dem Ende von Greek Street, eine andere Quelle spricht von Buttalls Haus als an der Ecke von Greek und King Street gelegen. King Street existiert heute nicht mehr, nach Ausweis eines um 1760 ent-

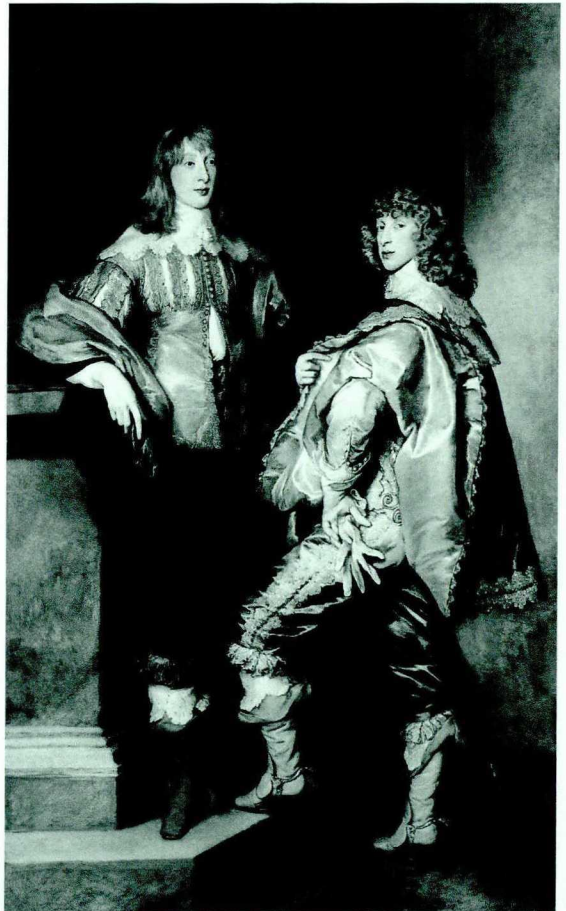


standenen London-Plans war sie mit dem oberen Teil der heutigen Shaftesbury Avenue identisch, in die noch heute Newport Place mündet<sup>7</sup>. Abgesehen von dieser Bestätigung der Richtigkeit der Quellen ist Jacksons Bemerkung in zweierlei Hinsicht interessant. Obwohl eng mit Gainsborough befreundet, weiß er bereits nicht mehr von der Identität von Besitzer und Dargestelltem, andererseits hat das Bild seinen Namen ausdrücklich unter Künstlern gewonnen, berichtet also offensichtlich von einem Kunstproblem, demgegenüber sein Porträtcharakter zumindest zweitrangig war. Dies bestätigen die Künstleranekdoten, die sich an das Bild angeschlossen haben.

Wie wir seit Ernst Kris und Otto Kurz wissen, bergen derartige Anekdoten nicht nur immer einen Kern historischer Wahrheit in sich, sondern besitzen vor allem eine kunsttheoretische Dimension<sup>8</sup>. Es wäre dringend erforderlich, daß die Überfülle der englischen Künstleranekdoten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts als literarische Gattung untersucht würde, denn im Gegensatz zu dem von Kris und Kurz untersuchten älteren, rhetorisch determinierten Material, schreiben sie zwar kunsttheoretische Topik fort, sind aber zugleich in verstärktem Maße Markierungen neuer, antiakademischer oder zumindest gebrochen idealistischer Positionen. Northcote etwa, von dem die meisten Anekdoten zu Reynolds herrühren, prägt das schöne Bild von der Künstleranekdoten als einer anderen Heiligenreliquie<sup>9</sup>.

Zwei miteinander verwandte Anekdoten haben sich zum »Blue Boy« gebildet und beleuchten seinen Titel. Die erste stammt, wie nachzuweisen war, von William Seward, dem ebenfalls viele Anekdoten zu Joshua Reynolds, aber auch zu Dr. Johnson zu verdanken sind. Er gehörte zu den geradezu berufsmäßigen Anekdotenschreibern, die davon wissen, daß sie das Bild einer Epoche für die Nachwelt prägen und daß ihre Sicht Bestandteil unserer historischen Erkenntnis wird. Seward berichtet 1798, also aus dem Jahr der endgültigen Überlieferung des Bildtitels, über den »boy in a blue Vandyke dress«, ein Bild, das den Vergleich mit keinem anderen zu scheuen brauche – womit bereits das Paragonemotiv angesprochen ist –, daß Gainsborough die Skizze eines Knaben von Tizian gesehen habe und, nach Wahl eines geeigneten Modells, sich an die Arbeit begeben habe »with all the enthusiasm of his genius«. »Ich bin stolz«, läßt Seward Gains-

borough sagen, »daß ich denselben Beruf wie Tizian verfolge, und entschlossen, etwas wie er zu versuchen.« Bruchlos fährt Seward fort, das berühmte Gemälde von van Dyck in Wilton sei im allgemeinen das Modell von Gainsborough gewesen, und er habe eine ausgesprochen große Leichtigkeit erworben, diesen Meister nachzuahmen<sup>10</sup>. Die Forschung ist verwirrt: Tizian oder van Dyck, wer hat das Vorbild für Gainsborough abgegeben? Offenbar ist die Frage angesichts der Struktur der Anekdote falsch gestellt. Bei der Lektüre von Künstleranekdoten hat man auf Nuancen zu achten. Seward schreibt, das Modell »in general« habe van Dycks berühmtes Doppelporträt der jugendlichen Lords John und Bernard Stuart (Abb. 2) in Wilton abgegeben<sup>11</sup>. Das ist nicht falsch, das Modell stammt in der Tat von van Dyck, und mit dem



2 Anthony van Dyck, Porträt von Lord John Stuart und Lord Bernard Stuart, um 1639. London, National Gallery



rechten Lord des Wilton-Bildes ist die kühle Blaufarbigkeit des ›Blue Boy‹ von der Tendenz her immerhin zu vergleichen. Doch kommt es van Dyck bei den beiden Lords gerade auf die Gegenüberstellung der warmen Braunfarbigkeit bei Lord John und der kühlen Grau-Blau-Farbigkeit bei Lord Bernard Stuart an. Van Dyck hat diese farbig reizvolle Gegenüberstellung mehrfach gezielt ausgespielt, etwa bei den zwei Gentlemen der Londoner National Gallery<sup>12</sup>, und Gainsborough hat sich an dieser farbigen Opposition durchaus orientiert, wenn auch erst zwei Jahre später, 1772, bei seinen Linley Sisters (Abb. 3). Nun dürfte Seward auch gewußt haben, daß Gainsborough in seiner Bath-Zeit auf den benachbarten Landsitzen geradezu systematisch van Dyck studiert und seine Bilder in Öl kopiert hat, allein sieben Kopien nach van Dyck waren in seiner Nachlaßversteigerung und darunter befand sich auch eine Kopie des berühmten Bildes aus Wilton. Direkt hat sich Gainsborough für den ›Blue Boy‹ allerdings mit einem anderen Doppelbildnis van Dycks auseinandergesetzt, das er nicht in Farbe



3 Thomas Gainsborough, *The Linley Sisters*, 1772.  
London, Dulwich Picture Gallery

kopiert hat, dem Bildnis von George Villiers, Second Duke of Buckingham und Lord Francis Villiers (Abb. 4), das für Charles I. gemalt wurde und ursprünglich in St. James's hing, heute ist es in Windsor, im späteren 18. Jahrhundert gehörte es offensichtlich zu Buckingham House<sup>13</sup>. Ob es Gainsborough dort gesehen hat, bleibt unklar, immerhin weiß die Forschung von einer verlorenen Zeichnung Gainsboroughs nach der linken Figur, nach George Villiers<sup>14</sup>, der in der Tat in Pose und Kleidung das direkte Vorbild für den ›Blue Boy‹ abgegeben hat. Das van Dyck-Bild der königlichen Sammlung war im 18. Jahrhundert besonders beliebt, Horace Walpole hielt es für unvergleichlich und lobte besonders die »delicacy of this sweet picture«<sup>15</sup>. Die Bemerkung nimmt bei Horace Walpoles Neigungen nicht wunder, zumal er sich daran erinnern haben dürfte, daß der 1. Duke of Buckingham, ebenfalls George Villiers mit Namen und Vater des 2. Duke, als junger Mann mit König James I. das Bett geteilt hat<sup>16</sup>. Auf die den Knabenbildnissen beinahe notwendig inhärente homoerotische Dimension wird zurückzukommen sein. Gainsborough brauchte nicht das van Dycksche Original; für Pose, Gewand und ein kleines weiteres, später zu benennendes Motiv dürfte ihm der Nachstich in Mezzotinto von James McArdell aus dem Jahre 1752 genügt haben. Im übrigen besaß Gainsborough selbst nicht nur drei kleinere van Dyck zugeschriebene Gemälde, sondern auch eine Serie von Porträtstichen aus van Dycks berühmter ›Iconographie‹, von Richardson bis Reynolds gleichermaßen gelobtes Vorbild für Porträt-  
posen<sup>17</sup>.

Das Kostüm des ›Blue Boy‹ folgt sehr dem van Dyckschen Prototyp, allein der Spitzenkragen ist der Mode des 18. Jahrhunderts folgend verkleinert worden und die silberglänzende Borte, die Knopfleiste, Ärmel und Ärmelinschnitte rahmt, ist eine »fancy«-Zutat aus Gainsboroughs Zeit. Die Wortwörtlichkeit, die sich auch auf Hose, Strümpfe, Schuhe und Schuh-schleifen erstreckt, ist für Gainsborough ungewöhnlich<sup>18</sup>, zumal er argumentiert hat, die Befolgung des historischen van Dyck-Kostüms würde, offenbar aufgrund eines Verfremdungseffektes, die Ähnlichkeit der Dargestellten beeinträchtigen<sup>19</sup>. Er plädierte für die Bevorzugung eines zumindest teilweise modernen Kostüms. Sein Konkurrent Reynolds dagegen trat für eine gewisse Verfremdung, allerdings allein durch ein



klassisch-antikisches Kostüm ein, um den Dargestellten etwas von der für ihn unverzichtbaren »general air of the antique for the sake of dignity« zu geben<sup>20</sup>. Nun gibt es keinen Zweifel, daß die van Dyck-Kostüm- mode, die sich auf die englischen Gemälde van Dycks aus den 1630er Jahren beruft, nach 1730 wieder ein- setzte, ihren Höhepunkt allerdings erst in den 1770er Jahren fand. Sie wurde gefördert, Aileen Ribeiro hat es in allem Detail nachgewiesen, durch die fort- schreitende Maskeradenmode. Es ist nicht leicht zu sagen, in welchem Umfang Männer in der Öffent- lichkeit außerhalb der Maskeraden van Dyck-Kostüm getragen haben. Die sogenannten »Macaroni« in den siebziger Jahren haben den Trend zweifellos verstärkt, doch ist es wichtig festzuhalten, daß parallel dazu eine Rückkehr zu puritanischer, zum Teil methodistisch gwendeter, von »middle-class morality« geförderter »sobriety«, Nüchternheit und Schlichtheit der Klei-

dung zu verzeichnen ist, die das van Dyck-Kostüm, seine modischen Varianten in »fancy«-Form, das Schminken und Schmücken bei Männern als »effemi- nite«, als weibisch und verweicht diskreditierte<sup>21</sup>. Entsprechend ausgestaffte Männer unterlagen auch direkt dem Verdacht der Homosexualität, spätestens seitdem in Smolletts »Roderick Random« von 1748 mit Captain Whiffle das erste homosexuelle Stereotyp geprägt war, ausgezeichnet durch extrem modische weiche, zumeist pinkfarbene Samtkleidung, Acces- soires, Schminke und Parfum. Es wurde als Stereotyp festgeschrieben im Jahr darauf 1749 im notorischen Moraltraktat »Satan's Harvest Home«, in dem das An- wachsen von Sodomie in direkten Zusammenhang mit Kosmetik und Kleidung gebracht wurde<sup>22</sup>.

In der Maskerade dagegen war das van Dyck-Ko- stüm spielerische Verfremdung, die zugleich die Mög- lichkeit zur Libertinage markieren konnte, im Por-



4 Anthonis van Dyck, Porträt von George und Francis Villiers, 1635.  
Her Majesty Queen Elizabeth II



trät war es Traditionsanknüpfung an höfische Kultur, Nobilitierung bzw. gegebenenfalls direkter Verweis auf den Besitz eines eigenen Bildes von van Dyck, in dessen Ahnenschaft man sich zu stellen wünschte. Doch bei Gainsboroughs ›Blue Boy‹ ist es mehr, für Knaben und Jünglinge galten andere Regeln. Offenbar bis zu ihrer Volljährigkeit mit einundzwanzig Jahren konnten sie informell erscheinen, d. h. mit offenem, lockeren, spitzengeschmückten oder gekrausten, gebauschtem Kragen, weichen Samtjacken oder eben im van Dyck-Kostüm. Vor allem aber konnten sie ihr natürliches Haar tragen, zum Pony geschnitten über der Stirn, mit langen Locken an der Seite und im Rücken, sie waren noch nicht perückenbewehrt<sup>23</sup>. Am präzisesten hat dies ein Nicht-Engländer beschrieben,



5 Francis Cotes (? , früher Joshua Reynolds zugeschrieben),  
Master Thomas Lister, um 1765.  
Bradford, City Art Gallery and Museum

Karl Philipp Moritz auf seiner Englandreise des Jahres 1782: »Ohngeacht aller zunehmenden Modesucht bleibt man hier denn doch der Natur noch treu bis in gewisse Jahre. Welch ein Kontrast, wenn ich mir unsere sechsjährigen, blassen, verzärtelten Berlinerknaben mit einem großen Haarbeutel und dem ganzen Staate eines Erwachsenen, wohl gar in einem verbrämten Kleide denke, und dagegen hier lauter blühende, schlanke, rüstige Knaben, mit offener Brust und abgeschnittenem Haar erblicke, das sich von selber in natürliche Locken rollt. ... Diese freie natürliche Tracht dauert doch bis ins achtzehnte, auch wohl ins zwanzigste Jahr. Dann hört sie freilich bei den feineren Ständen auf, und dauert nur noch bei dem Pöbel fort. Dann fängt man an sich frisieren zu lassen, einen dicken Zopf zu tragen, und den halben Rücken mit Puder zu bestreuen«<sup>24</sup>. Auch diese Haarmode entsprach exakt der van Dyckschen Mode der 1630er Jahre, nur daß sie dort auch für erwachsene Männer galt – und das macht den Unterschied aus. Jetzt ist die Tracht Reminiszenz an eine Form höfischer Eleganz und Pracht, an die allein vermeintlich unschuldige Knaben erinnern konnten, ihrem Schmelz gegenüber schien das Weiche-Weibliche unverdächtig. William Beckford, der berühmteste und vor allem reichste Homoerotiker des englischen 18. Jahrhunderts, hat 1781 sein Erreichen der Volljährigkeit mit einem berühmten offiziellen Fest gefeiert, dem er allerdings bezeichnenderweise Weihnachten desselben Jahres eine grandios inszenierte berüchtigte Orgie folgen ließ, die offenbar die Zwiespältigkeit des Verlustes der jugendlichen Unschuld auf den Punkt bringen sollte<sup>25</sup>.

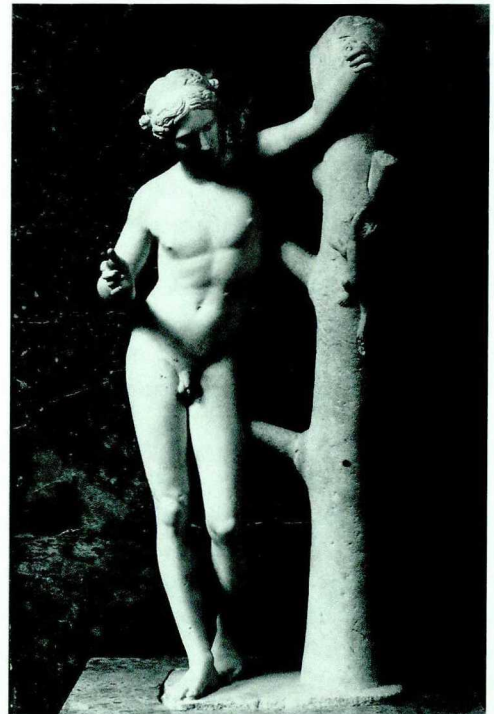
Gainsboroughs ›Blue Boy‹ ist achtzehnjährig, trägt van Dyck-Kostüm und ist vor allem geschminkt – und das nicht gerade wenig: auf die in der Zeit genau beschriebene weiße Komplexion des Teints, erreicht durch Perlpuuder, wurde mit sogenannter portugiesischer oder spanischer Wollé Rouge auf die Backen aufgetragen, das an Partien einen Ton von Purpur bekam<sup>26</sup>. Dieser Purpurton findet sich bei Gainsborough unter dem rechten Auge des ›Blue Boy‹. Die Lippen wurden mit einer Salbe rot gefärbt, auch hier war ein Purpurton möglich. Gainsborough spielt in den Schatten damit. Nun mag man sagen, das sei Projektion, die Malerei werde mit Schminke verwechselt. Schließlich habe Gainsborough, wie kein anderer, mit farbigen Schatten experimentiert. Das ist zweifellos richtig;



bezeichnenderweise nutzt Gainsborough das Halbfigurenporträt von John Henderson von 1777 in der National Portrait Gallery geradezu als Demonstrationsobjekt: er setzt das leuchtende dunkle Blau des Mantels gegen den stark roten Kragen und das gelbliche Gesicht, um die klassische Farbtrias zu markieren, auf dem weißen Halstuch und den Manschetten finden sich dann vom strahlenden Mantel kommend blaue Schattierungen, die in extremer Weise auf die weißen Seiten des gehaltenen Buches abgefärbt haben<sup>27</sup>. Gainsborough arbeitet hier, wie andernorts, mit dem überall durchscheinenden Malgrund, zumeist einer rötlichen Imprimitur – auch dies hat er von van Dyck gelernt<sup>28</sup>. Ferner erzeugt er Tiefenlicht durch transparente ›touches‹ gerade im Gesicht, vor allem bei den farbig transparenten Schatten. Gainsborough war dafür zu Recht berühmt. Edwards berichtet in seinen ›Anecdotes‹ von 1808, auf Gainsboroughs Beredigung sei diese Malweise wie folgt beschrieben worden: »Er gibt Gesichtszüge und Schatten so, daß man manchmal nicht leicht sagen kann, was ist was. Denn eine kleine undurchsichtige Schicht über dem Gesichtszug sieht manchmal so aus, als sei sie der Gesichtszug, so daß er das Gesicht quasi in mehreren Ansichten auf einmal zeigt<sup>29</sup>.« Und dennoch ergibt dies sehr im Gegensatz zum ›Blue Boy‹ keine Schminke, sondern nur einen lebendigen Ton, der den Eindruck einer natürlich wirkenden Grundkomplexion nicht beeinflusst. Es sei nur mit einem zum ›Blue Boy‹ zeitgleichen Beispiel, dem 1770 fest datierten Bildnis von Henry, 3rd Duke of Buccleuch, verglichen<sup>30</sup>. Die Differenz springt ins Auge, selbst wenn der Duke in erster Linie eine Demonstration in Braun, Ocker und Schwarz ist.

Der ›Blue Boy‹ entsprach einem Schönheitsideal für Heranwachsende, dem nicht nur William Beckford mit seiner Vorliebe für »pink checked school boys«, »lovely beings in all the freshness of their early bloom«, anhing<sup>31</sup>. Es war weit verbreitet, und Reynolds hat sich ihm in der Malerei sicher am intensivsten gewidmet. Countess Cowper berichtet in einem Brief von 1775, sie habe die beiden jüngsten Söhne von Lord Warwick getroffen, der eine achtzehn, der andere sechzehn, der letztere »a beautiful Vandyke«<sup>32</sup>. Eben diesen Anblick im van Dyck-Kostüm scheint Reynolds bei dem jüngeren der beiden, dem 1776 siebzehnjährigen Viscount Althorp festgehalten zu ha-

ben<sup>33</sup>, aber man mag auch auf den ehemals Reynolds, heute Francis Cotes zugeschriebenen ›brown boy‹ Master Thomas Lister (Abb. 5) verweisen. Bei seinem sonderbaren Motiv mit dem hochaufgerekten und auf einen langen Stab gestützten Arm hat man vermutet, der Apoll Sauroctonos (Abb. 6), heute im Louvre, zu Reynolds und Cotes' Zeiten in der Villa Borghese, habe Pate gestanden<sup>34</sup>. Das wäre nicht uninteressant, denn nach Plinius 34,70 ist der Apoll Sauroctonos nicht allein ein Werk des Praxiteles, sondern stellt vor allem den jugendlichen Gott dar<sup>35</sup>. Winckelmann hat die Figur der Villa Borghese 1764 in seiner ›Geschichte der Kunst des Alterthums‹ mit dem Pliniuschen Apoll Sauroctonos identifiziert. Ihn störte interessanterweise allein Plinius' Benennung des Gottes als »puberem Apollinem«, was den mannbaren, gerade erwachsenen Apoll meint, Winckelmann empfand ihn vielmehr als den »impuberem Apollinem«, den noch nicht erwachsenen, noch nicht mannbaren Gott, offenbar aufgrund seiner eher weichlichen Züge<sup>36</sup>. Dieser nicht von der Hand zu weisende Eindruck mag ihn um so mehr als Vorbild für Master Lister, der eben noch nicht Mister Lister ist, prädestiniert haben.



6 Apoll Sauroctonos. Rom, Vatikanisches Museum



Doch bevor diese Dimension noch einen Schritt weiterverfolgt werden soll, zurück zu Swards Anekdote. Er hatte recht, das Vorbild für den ›Blue Boy‹, allerdings nicht nur »in general«, war van Dyck. Doch warum dann der Verweis auf Gainsboroughs Wetteifer mit Tizian? Das ist leicht zu erklären, macht man sich deutlich, was das ›keyword‹ Tizian für einen in Reynoldschen kunsttheoretischen Denkwzusammenhängen geschulten Connaisseur bedeutet. Mit Tizian ist der Urvater einer malerischen Tradition bezeichnet, die im Verständnis des 18. Jahrhunderts bruchlos über Rubens und van Dyck zu Gainsborough führt, und die Reynolds durchaus zu würdigen weiß, wenn man ihr ihren angemessenen, nun allerdings gegenüber der florentinischen und römischen, für die Historie prädestinierten Linienkunst nachgeordneten Platz zuweist. Reynolds nennt diese Kunst generell venezianisch oder aber »ornamental«, vorzugsweise für Porträt und Landschaft geeignet<sup>37</sup>. Im übrigen dürfte dem Kenner des 18. Jahrhunderts durchaus bewußt gewesen sein, daß van Dyck, als er 1632 endgültig an den englischen Hof kam, seine berühmten Kopien nach Tizian mit sich führte, sie hatten für ihn den Stellenwert, die die Kopien nach van Dyck für Gainsborough hatten<sup>38</sup>. Doch Seward sprach zudem von einer Tizianschen Skizze<sup>39</sup>; derartiges gibt es nicht und dennoch ist die Bemerkung höchst bezeichnend. Denn sie meint nichts anderes, als daß das Tiziansche Bild nicht ein offizielles, in einer konventionellen Gattungsdefinition aufgehendes Bild war, sondern ein Künstlerkunstwerk, das Gelegenheit zum malerischen Experiment gab. Damit ist zwar Tizian nicht richtig charakterisiert, um so mehr jedoch Gainsborough. Allerdings sprach man bei Tizians und Gainsboroughs malerischem Stil gleichermaßen von einer »sketchy manner«, Reynolds bei Gainsborough gar von dessen »odd scratches and marks«, seiner »hatching manner«<sup>40</sup>.

Wie sehr Swards Hinweis auf Tizians Skizze für Gainsborough etwas Richtiges traf, belegt die zweite, berühmtere Anekdote, die sich um den ›Blue Boy‹ rankt. Sie ist erst sehr spät, 1821, entstanden, hat aber die Forschung immer wieder beschäftigt, da sie auf Bemerkungen in Reynolds ›Discourses‹ rekurriert, die der Anlaß zur Entstehung des ›Blue Boy‹ gewesen seien<sup>41</sup>. Mit Robert Wark ist allerdings nachdrücklich zu betonen, daß diese Reynoldsschen Bemerkungen sich erst in seinem 8. Diskurs von 1778 finden und da-

mit acht Jahre nach dem ›Blue Boy‹ entstanden sind<sup>42</sup>. Dennoch zeigt sich auch hier ein wahrer Kern. Die Anekdote berichtet, das Gemälde sei gemalt worden als Reaktion auf einen Disput zwischen Gainsborough, Reynolds und anderen Künstlerkollegen. Gainsborough habe behauptet, die vorherrschende Farbe eines Gemäldes könne Blau sein. Die anderen Gesprächsteilnehmer seien der Überzeugung gewesen, es sei absolut nicht möglich, nach diesem Prinzip ein gutes Gemälde zu schaffen. Darauf habe Gainsborough sein Porträt als Beweis für die Richtigkeit seiner Farbprinzipien gemalt. So hätten sich die anderen Künstler geschlagen geben müssen. Das ganze sei sehr diskutiert worden und Gainsboroughs ohnehin schon große Reputation sei aufgrund seiner künstlerischen Tat noch gestiegen.

Die Anekdote ist zweifellos Ausfluß aus Reynolds Bemerkungen zur Farbe im achten Diskurs und benutzt die zeitgenössisch immer wieder bemühte Gegenüberstellung des antiakademischen Gainsboroughs und des Akademikers Reynolds. Gainsborough hat sich bewußt zum Antipoden Reynolds' stilisiert, obwohl es genügend Berührungspunkte zwischen den beiden gab – auch in künstlerischer Hinsicht<sup>43</sup>. In Reynolds' achtem Diskurs heißt es, das Licht im Bilde sei durch genügend Schatten zu unterstützen, ein gewisses Quantum an kalten Farben sei nötig, um den warmen Farben ihre Wertigkeit und ihren Glanz zu geben; in welchem Maße dies zu geschehen habe, das sei an künstlerischen Vorbildern zu lernen, insbesondere an venezianischen Künstlern. Denn dort bestünden die Hauptmassen eines Bildes immer aus warmen Farben, aus Gelb, Rot oder Gelbweiß; Blau, Grau oder auch Grün seien aus diesen Hauptmassen herauszuhalten, sie dürften die warmen Farben nur am Rand unterstützen und dafür genüge eine kleine Menge kalter Farben; die umgekehrte Proportionierung, die sich nicht selten bei römischen oder Florentiner Malern finde, würde selbst in den Händen eines Rubens oder Tizians verhindern, daß das Bild glänzend und harmonisch werde. Tizians ›Bacchus und Ariadne‹, das Reynolds auf seiner Italienreise in der Villa Aldobrandini in Rom gesehen hatte, dient im folgenden als Beleg für die richtige harmonische Farbanordnung. Die Figur der Ariadne am linken Rand sei deutlich getrennt von der Hauptgruppe im Zentrum, sie trage ein blaues Gewand, um die Brillanz der Hauptgruppe, die beinahe



durchgehend in weichen, sanften Farben gegeben sei, zu steigern. Doch um das Bild nicht in zwei Teile zerfallen zu lassen, in einen kalten und einen warmen, habe Tizian einen Wärmeanteil in die Kaltpartie gefügt und umgekehrt, indem er Ariadne einen roten Schal und einem Bacchanten des Gefolges von Bacchus ein kleineres blaues Gewandstück beigelegt habe. Das Hauptlicht eines Gemäldes also habe warm zu sein. Man könne dies besonders gut wahrnehmen, wenn man ein Bild von Tizian neben einem flämischen sähe. Selbst wenn es von der Hand van Dycks wäre, so sähe es daneben doch kalt und grau aus.

In den weiteren Bemerkungen Reynolds zur Farbe und zur venezianischen Kunst im 4. Diskurs von 1771 und vor allem in seinen Kommentaren von 1783 zu Masons englischer Übersetzung von Dufresnoys »De arte graphica« wird einerseits eine Spezifizierung des Warm-Kalt-Verhältnisses vorgenommen – allenfalls ein Viertel des Bildes dürfe kalte Farben aufweisen –, andererseits eine Art kunsttheoretischen Spagats vorgenommen, indem allein Tizian, zumindest tendenziell, aus der von Reynolds klassisch-akademischem Konzept her notwendigen Herabstufung der venezianisch-flämischen Tradition ausgenommen wird<sup>44</sup>. Das ist verräterisch und hängt mit dem Praxisdruck zusammen, der auf Reynolds lastete, der als hauptberuflicher Porträtmaler die Vorbildlichkeit der venezianischen, flämischen, ja in der Person Rembrandts holländischen Tradition für diese Gattung nicht verleugnen konnte. Nach seiner flämischen Reise 1781 ist der direkte Einfluß von Rubens unverkennbar und in seinem berühmten Selbstbildnis als Akademie-Präsident, traditionellerweise 1773 datiert, neuerdings auch 1780, malt er sich vor der Büste Michelangelos, aber im Stile Rembrandts und in einer van Dyckschen Pose<sup>45</sup>. Was die Anekdote und was Reynolds' Bemerkungen spiegeln und kunsttheoretisch verbrämen, das ist die unterschiedliche praktische Handhabung der Farbe bei Reynolds und bei Gainsborough. Gainsborough in seiner antiakademischen Stilisierung hat hier den Ballast der klassisch-idealistischen Theorie in der Tat nicht in dem Maße zu tragen wie Reynolds, und sein Bekenntnis zu van Dyck kann ungebrochener und unmittelbarer auf die Malpraxis bezogen sein. Für Reynolds bleibt, bei aller Abschattierung, die einzelne Farbe letztlich ein in sich geschlossener deckender Farbkörper, basierend auf vorherrschenden Grundfar-

ben; Lichter und Schatten sind aufgesetzt, stellen den Farbkörper selbst nicht in Frage. Das heißt, in ihrer Bedeutung ist Farbe weiterhin in akademischem Sinne figurbezeichnend, der Form dienend. In diesem Sinne ist ein vor uns stehendes Bild von Reynolds etwas Abgeschlossenes, Vollendetes, in der Rezeption spricht primär das Gegenständliche, insofern können die Gegenstände in Reynolds' Sinn durchaus komplexere, oft durch »wit« vermittelte »meaning«, Verweisfunktion haben<sup>46</sup>. Anders bei Gainsborough: seine zahlreichen Malexperimente, seine die Praxis beeinflussende Reflexion des Produktions- und Wahrnehmungsbzw. Nachahmungsvorganges können deutlich machen, daß er die Generierung von Licht, Schatten und Farbe als Prozeß im Bilde anschaulich halten will. Seit den sechziger Jahren verdunkelte er bei Porträtsitzungen den Raum in besonderem Maße, legte zuerst die so wahrgenommenen Schatten- und Lichtmassen im ébauche-Zustand an, ließ für die feineren Angaben im Gesicht zwar mehr Licht ein, folgte dabei aber der grundsätzlichen, bereits angelegten Schatten-Licht-Verteilung. Gewand und umgebende Landschaft malte er mit extrem langem Pinsel und fortschreitend dünnflüssigerer Farbe, konnte so im Abstand den erzielten Ton und die wirksame Struktur der Malerei abschätzen, auch gerade in Hinsicht auf die Transparenz der Farben; mehr noch, er gab vor allem in den Landschaftsteilen, bevorzugt den Bäumen, den einzelnen Pinselstrichen eine verbindliche durchgehende Richtung, dem Malgestus folgend von rechts oben nach links unten. In den Werken bis in die siebziger Jahre, so also auch beim »Blue Boy«, ist dies durch zusätzlich aufgesetzte Strichelchen offensichtlich, im Spätwerk in den achtziger Jahren wird diese besondere Betonung überflüssig, die einzelne Linie ist aufgegangen im Generierungsprozeß der farbigen Gegenstandsillusion – und doch bleibt der Bewegungs- und Richtungsimpuls spürbar<sup>47</sup>. Das heißt, Farbe und Farbverwendung werden, sehr im Gegensatz zu Reynolds, fortschreitend verselbständigt gegenüber dem, was sie bezeichnen, und stiften dennoch Illusion. Das fordert eine extreme Aktbewußtheit einerseits und ein extremes Materiebewußtsein andererseits. Dadurch, daß Malakt und Farbmaterie, als sie selbst, im Bilde anschaulich bleiben, die Organisation der Pinselführung zudem dem ganzen Bild eine flirrende, abstrakt gestiftete, atmende Lebendig-





7 Jean-Honoré Fragonard, »Figure de Fantaisie«:  
 Porträt des Abbé de St. Non, 1769. Paris, Musée du Louvre

keit verleiht, kommt es zu einer notwendigen, ungewöhnlich weitgehenden Beteiligung des Betrachters an der Bildstiftung, bei dem ihm der Akt- und Materiecharakter der Malerei durchaus bewußt bleibt.

Dies steht im Gegensatz zu Reynolds' Beobachtung im 14. Diskurs von 1788, der bekanntlich einen noblen Nachruf auf Gainsborough darstellt, in dem die Rede davon ist, daß sich in einer gewissen Entfernung die scheinbar willkürlich gesetzten Striche eines Gainsboroughschen Gemäldes zu vollständiger Illusionsstiftung wie durch ein Wunder zusammenfänden<sup>48</sup>. Natürlich ist diese Bemerkung topisch und entstammt dem italienischen kunsttheoretischen Repertoire zur Kennzeichnung der Malerei Tizians<sup>49</sup>. Gainsborough allerdings trifft sie nicht wirklich, denn die von ihm gestiftete Illusion bleibt widerständig, fordert fortlaufend die Anstrengung des Betrachters, demonstriert ihm gerade in der nicht aufhebbaren Wahrnehmung von noch dazu organisierter Faktur und autonomer Materie die Künstlichkeit und den Kunstcharakter

der Illusionsstiftung. Die Organisation der Malweise durch den gleichgerichteten Pinsellauf beispielsweise dient nicht allein der Verlebendigung, so als ahne man den Wind im Laubwerk, sondern zugleich der Erfahrung des Bildes als gestalteter Fläche.

Es gilt, das bisher Beobachtete vor der Folie der Gattungsfrage zu ordnen. Was ist der »Blue Boy«? Ein Porträt? Und wenn ja, ein Auftragsporträt? Ein »fancy picture«<sup>50</sup>? Ein Farbexperiment? Ein homoerotisches Knabenbild?

Das Bild ist das Porträt von Jonathan Buttall, doch die Kenntnis davon hat sich früh verloren. Es war im Besitz des Dargestellten, wann es dahin gelangt ist, wissen wir nicht, der Vater des Dargestellten könnte es von Gainsborough erworben haben, wohlhabend genug war er. Doch dagegen, daß er ein Porträt seines Sohnes in Auftrag gegeben hat, spricht vor allem, wie früh beobachtet wurde, daß Gainsborough eine gebrauchte Leinwand für den »Blue Boy« genutzt hat. Das Röntgenfoto zeigt unter dem Knabenbildnis das verworfene

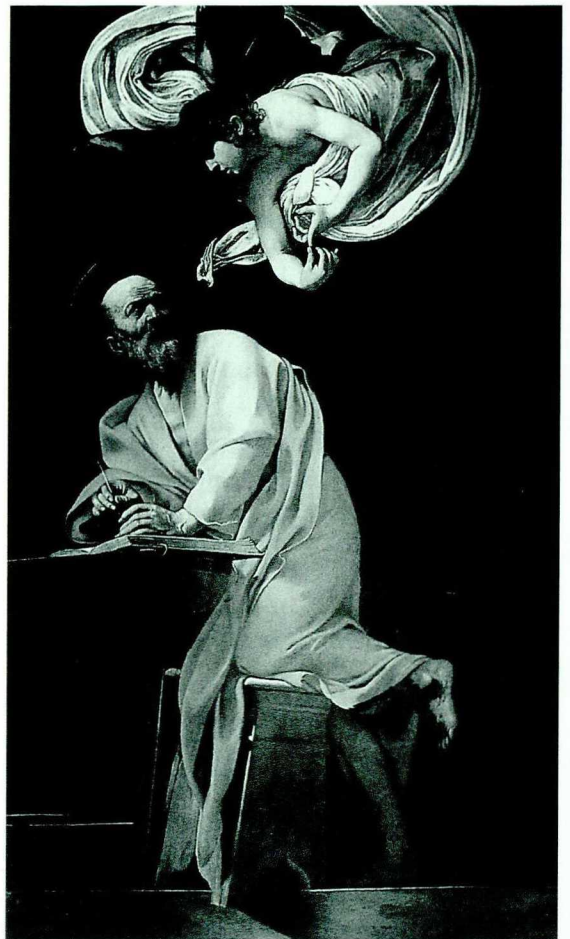


Porträt einer männlichen Ganzfigur, die Leinwand wurde für den kleineren Knaben oben beschnitten, für ein Auftragsporträt wäre dies kaum denkbar, so etwas hätte allenfalls Rembrandt fertiggebracht<sup>51</sup>. Immerhin ist das Bild in der Akademie ausgestellt gewesen, wodurch ein gewisser Anspruch erhoben ist. Da Gainsborough mit dem Dargestellten und seiner Familie befreundet war, könnte es eine lockere Absprache zwischen ihnen gegeben haben. Vielleicht wurde es nach der Ausstellung oder später verkauft oder war Geschenk Gainsboroughs an den Dargestellten. Mehr wird man zu diesem Punkt nicht sagen können, und doch läßt der allenfalls halboffizielle Charakter die Vermutung zu, daß Gainsborough bei diesem Porträt forciert mit künstlerischen Problemen experimentiert hat.

Dazu gibt es eine interessante Parallele, bei der bis heute die Frage des Porträtcharakters kontrovers diskutiert wird. Offenbar zwischen 1767 und 1772, also so gut wie gleichzeitig zum ›Blue Boy‹, hat Fragonard eine Gruppe von in der Forschung sogenannter ›Portraits de fantaisie‹ (Abb. 7) gemalt, heute zählt man bis zu 16 Bilder dazu, hier genügt eine Beschränkung auf den harten Kern von in der Anlage bis in die Pose hinein beinahe identischen Bildern, von denen zumindest eines fest 1769 datiert ist<sup>52</sup>. Einige wenige haben auf der Rückseite ganz offensichtlich nicht von Fragonard stammende, wohl aber nur geringfügig spätere Aufschriften, die von Porträts ausgehen. Eine davon lautet: »Porträt des Abbé de Saint-Non, gemalt von Fragonard in nur einer Stunde«<sup>53</sup>. Ein anderes ist unmittelbar als Porträt Diderots zu identifizieren. Zwei weitere stellen mit reichlicher Wahrscheinlichkeit den Duc d'Harcourt und seinen Bruder, den Duc de Beuvron dar, sie stammen aus dieser Familie, und in der Familientradition ist zweierlei überliefert: die Bilder seien zum einen im Zusammenhang mit einem Maskeradenfest im Schloß d'Harcourt für das Gartenhaus ›Pavillon de Fantaisie‹ gemalt worden, zum anderen handele es sich bei ihnen zwar um die Porträts der genannten Familienmitglieder, doch hätten sie nicht in der Porträtgalerie der Familie gehangen<sup>54</sup>. Ihr besonderer Charakter ließ dies offenbar nicht zu. Ferner hat man festgestellt, daß die Dargestellten in der Bilderserie Phantasiekostüm tragen, und zwar ein Kostüm, das man in Frankreich nach einem Gemälde van Loos von 1752, das den Titel ›Spanische Konversation‹ trägt, als spanisches Kostüm bezeichnet<sup>55</sup>.

Das Verbindende dieser Porträts, über Format, Pose und Kostüm hinaus, ist in viererlei zu sehen. Zum einen: Die Dargestellten erscheinen besonders inspiriert. Der Bildtypus leitet sich in der Tat vom Typus der Evangelisteninspiration ab, Fragonard hatte in Italien Caravaggios ›Inspiration des Evangelisten Matthäus durch einen Engel‹ (Abb. 8) von 1602 in der Contarelli-Kapelle kopiert<sup>56</sup>. Die Kopfwendung als Zeichen höherer Inspiration bleibt, der Engel verschwindet.

Zum zweiten: Die Malweise aller Dargestellten ist extrem locker und frei, die Aufschrift auf dem Bildnis Saint-Non, das Bild sei in einer Stunde gemalt, verweist auf diesen Skizzencharakter. Man wird davon ausgehen können, daß er von Fragonard als malerisches



8 Caravaggio, Der Hl. Matthäus mit dem Engel, 1602.  
Rom, San Luigi dei Francesi





9 Joshua Reynolds, Master Hamilton, 1782.  
Edinburgh, National Gallery of Scotland

Äquivalent für den inspirierten Zustand des Dargestellten angesehen wurde, er damit den Verzicht auf Engelsinspiration, den Verzicht also auf ein ikonographisches Zeichen, allein mit malerischen Mitteln kompensiert. Arbiträre, konventionelle Zeichen werden also durch kommunikative, künstlerische ersetzt, um eine Unterscheidung Watelets aufzugreifen, die dieser 1788 bezeichnenderweise in einem Artikel über die künstlerische ›touche‹, die Pinselschrift, trifft<sup>57</sup>. Im übrigen konnte schon das italienische ›fa presto‹, das bei Luca Giordano zum Beinamen wurde, auf den Genius und die Inspiration des Künstlers verweisen, Castigliones ›spezzatura‹-Begriff begründet diese Tradition. Kunsttheoretisch ist dies auch in England reflektiert worden, interessanterweise durchaus auch mit Bezug auf das Porträt. Bereits in Jonathan Richardsons ›Essay on the Theory of Painting‹ von 1715 heißt es: »... wenn der Charakter des Bildes durch das Bedeutungsvolle, Schreckliche oder Wilde ausgezeichnet ist, wie bei Schlachten, Räubereien, Hexerei oder Gespenster-

geschichten, oder sogar bei Porträts von Männern mit einem derartigen Charakter, dann sollte ein grober und kühner Pinsel benutzt werden, im Gegensatz dazu, wenn der Charakter in Grazie, Schönheit, Liebe und Unschuld besteht, dann ist ein weicher Pinsel und eine mehr vollendete Malweise angemessen<sup>58</sup>.«

Zum dritten: Die Dargestellten werden in einer klar vorherrschenden Farbe gemalt: der Schriftsteller der Serie in einem züngelnden Flammenton, man hat das Bild früh ›L'Inspiration‹ genannt, der Musiker, man vermutet ein Porträt von La Bretèche, in Gelb, der Abbé de Saint-Non schließlich in Blau. Dem kühlen Blau des Kostüms von Saint-Non sind deutlich sichtbar eine warme rote Schärpe und weniger deutlich in den Einschnitten des Kostüms warme gelbe Partien zugesellt, so die Farbtrias aufrufend, was durchaus im Sinne der französischen Akademie war, aber auch generell der offiziellen Farbenlehre des 18. Jahrhunderts entsprach, es sei nur an Le Blon und seinen Farbendruck erinnert<sup>59</sup>.



Zum vierten: Die Dargestellten sind offenbar samt und sonders Künstler, Connaisseurs und Vertraute Fragonards, mit Saint-Non etwa hatte er seine Italienreise gemacht.

Das alles ist in Hinblick auf Gainsboroughs ›Blue Boy‹ höchst bezeichnend. Auch bei Fragonard handelt es sich um private Porträts, die in mehrfacher Hinsicht künstlerischer Demonstration dienen und als solche den Porträtcharakter zweitrangig werden lassen können. Farbbehandlung steht auch hier im Zentrum, die Erprobung von malerischen Ausdrucksmöglichkeiten jenseits ikonographischer Bezeichnung.

Der Begriff ›Phantasieporträt‹, der sich etwa in der Enzyklopädie findet<sup>60</sup>, trifft nicht gänzlich, denn nach strenger Definition zielt er auf ein erfundenes, nicht von einem realen Gegenüber ausgehendes Porträt, aber er meint dennoch etwas Richtiges und kann auf eine Gattungstradition verweisen, die man im Frankreich des 18. Jahrhunderts im Serienzusammenhang »figures« oder »têtes de fantaisie« oder »de caractère«<sup>61</sup>, im Holland des 17. Jahrhunderts »tronies« nannte<sup>62</sup>: kleine, sehr malerische Kopfstudien mit Vorliebe von alten, ausdrucksstarken Figuren, deren ausgeprägte Alterszüge Anlaß zu forcierter Malerei geben konnten. In der Graphik findet sich dieser Typus häufig ebenfalls in Serienform im Capriccio-Zusammenhang von Stefano della Bella und Castiglione bis zu Tiepolos ›Raccolta di Teste‹ von 1770. Tiepolos Kopfserie war etwa in Augsburger Kopien weit verbreitet<sup>63</sup>.

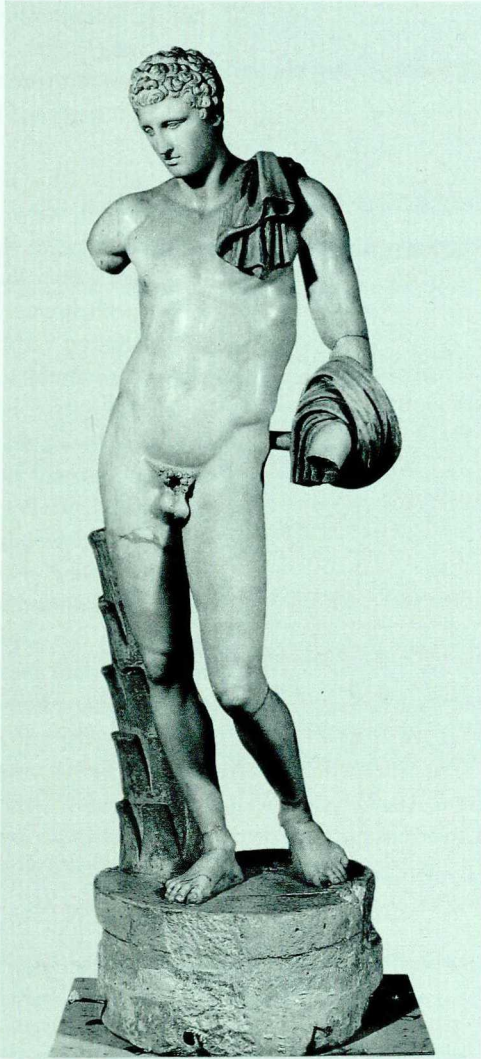
Variation und künstlerische Invention am Beispiel eines Formulars waren das eigentliche Thema, hinter dem der Porträtcharakter zurücktritt. Fragonard und Gainsborough leisten sich die Freiheit des künstlerischen Experiments bei Porträts von Freunden, mit deren Kennerschaft sie rechnen konnten. Durch den forcierten Kunstcharakter des Bildes konnten die Dargestellten als Teilhaber am Wissen um die behandelten Kunstfragen ihr Porträt noch nobilitiert sehen. Mit Jonathan Buttall dürfte Gainsborough über die durchaus dialektische Aufhebung des kühlen Blaus im wärmeren Braun-Grün-Ocker-Ton der Landschaft gesprochen haben, der sich an einer Stelle, in der untergehenden Sonne links am Horizont, zum durchaus gewagten Komplementärkontrast Orange steigert. Die Reflexe des Landschaftslichtes und der Landschaftsfarben finden sich im Kostüm, und umgekehrt löst sich schon bei diesem Bild der Umriß der Figur

gelegentlich in die Landschaft auf. In Gainsboroughs Spätwerk schreitet diese Verschmelzung weiter fort. Allerdings lebt dann der Ton nicht mehr von der Gegenüberstellung von Warm und Kalt, sondern folgt einem durchgehenden Modus.

Eines bleibt zu klären: Gainsboroughs ›Blue Boy‹ ist sicher kein direkt homoerotisches Bild, wie etwa Romneys Porträt von William Courtenay, in dem Beckfords größte und skandalträchtigste Liebe ›Kitty‹ festgehalten ist, oder wie Reynolds' wirklich wunderschöner vierzehnjähriger Master Hamilton (Abb. 9) von 1782, der ebenfalls für Beckford in strahlender Jugend verewigt wurde. Bezeichnenderweise hatte Beckford für sein eigenes Porträt von Reynolds gleichzeitig mit Master Hamilton ein Appointment beim Maler. Dieses offenbar mit Inbrunst gemalte Porträt ist vielleicht Reynolds' bedeutendste Nutzenanwendung dessen, was er gerade vom Studium Rubens' gelernt hatte: das braune Haar ist überraschend dünnflüssig gemalt, besonders über dem »impasto« des weißen Kragens und dem roten Samtrock, auf dem Nasenflügel und dem Kinn finden sich pinkfarbene Lichtreflexe, das Gesicht insgesamt ist dünn angelegt, so daß sich verlebendigend die Struktur der Leinwand abzeichnet. Auch Horace Walpole hatte seine Vorlieben. Er schwärmte für das Porträt eines Knaben als Schafhirten von Peter Lely, lobte sein »impassioned glow of sentiment, the eyes swimming with youth and tenderness«<sup>64</sup>.

Und doch ist auch Gainsboroughs Bild jenseits von Schminke und Knabekostüm ein Bild des Übergangs vom Status des Jugendlichen zum Erwachsenwerden, vor allem durch einen noch nicht berührten Aspekt; das 18. Jahrhundert scheint für ihn besonders sensibilisiert gewesen zu sein, eine berühmte Beschreibung hält ihn fest: »Der Kopf ist unstreitig einer der schönsten jugendlichen Köpfe ... In dem Gesichte des Apollo (von Belvedere) herrscht die Majestät und der Stolz; hier aber ist ein Bild der Gratie holder Jugend, und der Schönheit blühender Jahre, mit gefälliger Unschuld und sanfter Reizung gesellet, ohne Andeutung irgendeiner Leidenschaft, welche die Uebereinstimmung der Theile und die jugendliche Stille der Seele, die sich hier bildet, stören könnte. In dieser Ruhe, und gleichsam in dem Genuße seiner selbst, mit gesammelten und von allen äußern Vorwürfen zurückgerufenen Sinnen, ist der ganze Stand dieser edlen Figur





10 Belvedere Antinous.  
Rom, Vatikanisches Museum

gesetzt. Das Auge, welches, wie an der Göttin der Liebe, aber ohne Begierde, mäßig gewölbet ist, redet mit einnehmender Unschuld; der voellige Mund im kleinen Umfange haucht Regungen, ohne sie zu fühlen zu scheinen: die in lieblicher Fülle genährten Wangen beschreiben, mit der gewölbten Rundung des sanft erhobenen Kinnes, den voelligen und edlen Umriss des Hauptes dieses edlen Jünglings. In der Stirn aber

zeigt sich schon mehr als der Jüngling; sie kündigt den Helden an in der erhabenen Pracht, in welcher sie anwächst ...«. So schildert Winckelmann 1764 seinen Eindruck des Antinous (Abb.10)<sup>65</sup>. Der Körper gefiel ihm nicht so sehr, er schien angesichts des Schmelzes im Gesicht als zu grob, zu männlich.

Im 18. Jahrhundert gab es einen richtigen Antinous-Kult, dem besonders ein anderer englischer Homosexueller verbunden war: Richard Payne Knight<sup>66</sup>. Wichtig in Hinblick auf Gainsboroughs ›Blue Boy‹ erscheint an Winckelmanns Beschreibung das Folgende. Mehrfach betont er die Schönheit ohne Begierde, die angedeuteten Regungen, die noch nicht gefühlt werden, die (noch) ungestörte Stille der Seele, die Unschuld. Selbst wenn der ›Blue Boy‹ ein klein wenig forschend schaut, auch er ist völlig in sich ruhend, ohne Leidenschaftsausßerung. Das Blau zählt Goethe zu den Minusfarben, es ist die Farbe der Ferne, uns zwar anziehend, aber vor uns zurückweichend, kühl und dem Dunklen verwandt<sup>67</sup>. Es scheint die einzige Farbe, die diesen Ton der Leidenschaftslosigkeit halten kann und dennoch Sehnsucht auslöst. Doch Blau ist auch die Farbe der Homosexualität, l'amour bleu<sup>68</sup>. Der Tumult der Sinne, der bevorsteht, von dem der Knabe aber noch nichts weiß, ist in die Landschaft verlagert, in den Gewitterhimmel, der warm aufgeladen ist und seine Erfüllung im Orange der Sonne am Horizont andeutet. Diese Gegenüberstellung von Figur und Landschaft, die sich dennoch wechselseitig interpretieren und farblich bei aller Opposition aufeinander abfärben, ist auch formal anschaulich und dabei ebenso abstrakt gestiftet wie die Pinselführung. Im Winkel des aufgestützten Armes, in der Gegenstellung von Oberkörper und Unterkörper mit ihren in Wechselrichtung verlaufenden Faltenbahnen, bis in die Fußstellung und die Richtung der mittleren Ponypartie – die im übrigen direktes Zitat von van Dycks rechtem Villiers-Knaben ist – werden Korrespondenz und vor allem gegenläufige Antwort auf den Pinselverlauf der Landschaft offensichtlich. Form und Farbe, Pinselverlauf und Materie werden für sich ausdrucks-mächtig. Sie leisten, auch in inhaltlicher Hinsicht, die Aufhebung der farbigen Antithese, sie zeigen, wie der Jüngling zum Mann wird, seine Seele erwacht.



## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Zur Geschichte des Bildes: Robert R. Wark, *Ten British Pictures, 1740–1840*, San Marino 1971, Kap. 3 ›Gainsborough's ›The Blue Boy‹, S. 29–41, sofern nicht eigens zitiert, entstammen die folgenden Fakten zum Bild diesem Beitrag. Die Cole Porter-Verse sind der Bildakte entnommen. Nachweis: Cole Porter, *The complete lyrics ...*, hrsg. von Robert Kimball, New York 1983, S. 93 f. ›The Blue Boy Blues‹, publiziert 1922. Obwohl der Katalog der britischen Gemälde der Huntington Library ›in progress‹ ist, gestattete Shelley Bennett großzügig Einblick in die Bildunterlagen, ließ mich auch außerhalb der Öffnungszeiten in die Sammlung und half mir bei meinen Recherchebemühungen; ihr sei herzlich gedankt. Zu Murnau Film: Fred Gehler, Ullrich Kasten, Friedrich Wilhelm Murnau, Augsburg 1990, S. 29 f., 227. Das Kostüm befindet sich in der Stiftung Deutsche Kinemathek, Marlene Dietrich Collection Berlin.
- <sup>2</sup> Rauschenberg. An Interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose, New York 1987, S. 9. Den Hinweis verdanke ich Armin Zweite. Rauschenberg hat diese Geschichte mehrfach und in Variationen angeführt, zuerst offenbar in ›Time‹, 29. November 1976, s. Calvin Tomkins, *Off the Wall*, Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time, New York 1980, S. 19.
- <sup>3</sup> S. Herbert Molderings, Vom Tafelbild zur Objektkunst: Kritik der ›reinen Malerei‹, in: Werner Busch (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Bd. 1, München 1987, S. 278. Zur Androgynie der ›Mona Lisa‹ ist viel geschrieben worden, s. allein: Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957, S. 190 f., 203 ff. und Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München <sup>3</sup>1988 (zuerst 1930), S. 220–223, 484–487.
- <sup>4</sup> *The Diary of Joseph Farington*, hrsg. von Kenneth Garlick und Angus Macintyre, Bd. 3, Sept. 1796–Dec. 1798, New Haven und London 1979, S. 719 (zum 15. Dez. 1796).
- <sup>5</sup> Hier sind verschiedene Vergleiche geführt worden: Wark, op. cit. (Anm. 1), S. 32 und Fig. 30 (Gainsboroughs Halbfigurenporträt des Edward Bouverie in englischem Privatbesitz); Deborah Cherry und Jennifer Harris, *Eighteenth-Century Portraiture and the Seventeenth-Century Past: Gainsborough and van Dyck*, in: *Art History* 5, 1982, S. 299 und Pl. 22. Aileen Ribeiro, *The Dress Worn at Masquerades in England, 1730 to 1790, and Its Relation to Fancy Dress in Portraiture* (= A Garland Series, Outstanding Thesis from the Courtauld Institute of Art), New York-London 1984, S. 211 und Pl. 25–28. Generell zum van Dyck-Dress im 18. Jahrhundert s. ferner: J. L. Nevenson, *Vandyke dress*, in: *The Connoisseur* 157, 1964, S. 166–171.
- <sup>6</sup> William Jackson, *The Four Ages, together with Essays on various subjects*, London 1798, S. 155.
- <sup>7</sup> Der London-Plan am leichtesten greifbar als Vorsatzblatt zu: Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, 3. rev. Ausgabe, London 1989.
- <sup>8</sup> Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Nachwort von E. H. Gombrich*, Frankfurt a. M. 1980 (zuerst 1934), besonders S. 31–34. Neuere Überlegungen zur Künstlerbiographie als literarischer Form: Jürgen Müller, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder Boeck. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der Rudolfinischen Hofkünstler* (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 77), München 1993 und Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien*, München 1997.
- <sup>9</sup> James Northcote, *Memoirs of Sir Joshua Reynolds, Knt.*, London 1813, S. 140 f.
- <sup>10</sup> *European Magazine* August 1798, zitiert und mit der Identifikation von Seward als Autor des Artikels bei: William T. Whitley, *Artists and their Friends in England, 1700–1799*, 2 Bde., London-Boston 1928, Bd. 1, S. 263.
- <sup>11</sup> Oliver Millar, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Text, London 1963, S. 100, Kat. Nr. 153.
- <sup>12</sup> Heute wird die Authentizität zu Recht bezweifelt: Erik Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck, Freren* 1988, Bd. 1, Abb. 402 (mit falschem Aufbewahrungsort); Bd. 2, Nr. A 301 (hier richtig: National Gallery, London).
- <sup>13</sup> Ebd., Bd. 1, Abb. 334; Bd. 2, Nr. 1023.
- <sup>14</sup> Cherry und Harris, op. cit. (Anm. 5), S. 290, 298.
- <sup>15</sup> Horace Walpole, *Anecdotes of Painting*, London 1888, Bd. 1, S. 321; s. Millar op. cit. (Anm. 11), S. 100.
- <sup>16</sup> Zu Walpoles homosexuellen Neigungen: G. S. Rousseau, *The Pursuit of Homosexuality in the Eighteenth Century: ›Utterly Confused Category‹ and for Rich Repository*, in: *'Tis Nature's Fault. Unauthorized Sexuality during the Enlightenment*, hrsg. von Robert Purks Maccubin, Cambridge 1987, S. 144 f., 156, 159; ders., *The sorrows of Priapus: anticlericalism, homosocial desire, and Richard Payne Knight*, in: G. S. Rousseau und Roy Porter (Hrsg.), *Sexual underworlds of the Enlightenment*, Manchester 1987, S. 108 ff.; zu George Villiers sen., dem 1. Duke of Buckingham und König James 1.: David F. Greenberg, *The Construction of Homosexuality*, Chicago und London 1988, S. 327.
- <sup>17</sup> Cherry und Harris, op. cit. (Anm. 5), S. 289 f.; zur englischen Rezeption der ›Iconographie‹, s. Werner Busch, *Das sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 386–388.
- <sup>18</sup> Cherry und Harris, op. cit. (Anm. 5), S. 298 und Ribeiro, op. cit. (Anm. 5), S. 197–200, 211.
- <sup>19</sup> Gainsborough, *Letters*, hrsg. von Mary Woodall, rev. Ausgabe London 1963, S. 51 (Brief von 1771 an den Earl of Dartmouth zum Porträt von Lady Dartmouth in ›fancy dress‹); s. ferner Cherry und Harris, op. cit. (Anm. 5), S. 291.
- <sup>20</sup> Sir Joshua Reynolds, *Discourses of Art*, hrsg. von Robert R. Wark, New Haven und London <sup>3</sup>1988, S. 136–141, zum van Dyck-Kostüm: S. 138 f., Zitat S. 140.
- <sup>21</sup> Neben ihrem Buch über die Maskeradenmode s. von Aileen Ribeiro vor allem: dies., *Dress and Morality*, London 1986, S. 82,



- 85, 88, 95, 100, 104 f., 109–111; auch dies., *The Eighteenth Century, A Visual History of Costume*, London 1983, S. 14 f.
- <sup>22</sup> Terry Castle, *Eros and Liberty at the English Masquerade, 1710–1719*, in: *Eighteenth Century Studies* 17, 1983–84, S. 154–176; ders., *The culture of travesty: sexuality and masquerade in eighteenth-century England*, in: G. S. Rousseau und Roy Porter (Hrsg.), op. cit. (Anm. 16), S. 156–180; bes. aber G. S. Rousseau, *The Pursuit*, op. cit. (Anm. 16), S. 147–151. Die englische Festbeschreibung eines Homosexuellenstereotyps, das für Diskriminierung und Verfolgung zu nutzen war, mag auch noch einen Reflex auf die systematische Homosexuellenhatz in Holland 1730/32 darstellen, die zu Hunderten von Prozessen und Todesurteilen führte, s. mit Lit.: Simon Shama, *Überfluß und schöner Schein, Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988, S. 635–644, 699.
- <sup>23</sup> Zur Knabentracht: Ribeiro, op. cit. (Anm. 5), S. 205–216. Bezeichnend sind die Anekdoten, die die Haartracht von William Linley begleiten, den Thomas Lawrence in einem grandiosen frühen Werk 1789 als Achtzehnjährigen (Dulwich Picture Gallery) festgehalten hat. Die eine berichtet davon, daß Lawrence sich mit dem Linley-Porträt König Georg III. als Maler vorgestellt habe. Der bekanntlich nicht sehr musische Georg wußte nur zu bemerken, es sei nicht einzusehen, warum der Dummkopf sich nicht die Haare geschnitten habe. Die andere Anekdote hält fest, daß Linley weit über das Jünglingsalter hinaus die lang wallenden Haare beibehalten habe. Als sie 1798, immerhin im Alter von 27 Jahren endlich fielen, war dies geradezu ein aufsehenerregendes Ereignis. Beide Anekdoten festgehalten in: *Kat. Ausst. A Nest of Nightingales*, Thomas Gainsborough, *The Linley Sisters (= Paintings and their Context II)*, Dulwich Picture Gallery, Lavenham 1988, Kat. Nr. 10.1, S. 99 f.
- <sup>24</sup> Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782*, in: ders., *Werke*, hrsg. von Horst Günther, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1981, S. 44.
- <sup>25</sup> Zu Beckfords Homosexualität: Boyd Alexander, *England's Wealthiest Son, A Study of William Beckford*, London 1962, S. 10 f., 19, 70 f., 76 f., 82, 94, 103–117, 241, 264 f.; Rousseau, *The Pursuit*, op. cit. (Anm. 16), S. 144; zu den Festen: H. A. N. Brockman, *The Caliph of Fonthill*, London 1974 (Reprint der Ausgabe London 1956), S. 36–39, 42.
- <sup>26</sup> Ribeiro, *Dress and Morality*, op. cit. (Anm. 21), S. 109–111 mit Quellennachweisen.
- <sup>27</sup> Zur Technik des Henderson-Porträts, *Kat. Ausst. Genial Company, The Theme of Genius in Eighteenth-Century British Portraiture*, hrsg. von Desmond Shawe-Taylor, Nottingham University Art Gallery 1987, Kat. Nr. 29, S. 37.
- <sup>28</sup> Zu van Dycks Malgrund, Imprimitur und Lasur zuletzt: Carol Christensen, Michael Palmer und Michael Swicklik, *Van Dyck's Painting Technique, His Writings, and three Paintings in the National Gallery of Art*, in: *Kat. Ausst. Anthony van Dyck, National Gallery of Art, Washington 1990–91*, New York 1990, S. 45–52; zu Gainsboroughs Technik: *Kat. Ausst. The Earl and Countess Howe by Gainsborough: a bicentenary exhibition*, hrsg. von Anne French, *The Iveagh Bequest Kenwood*, London 1988, bes. Viola Pemberton-Pigott, *The development of the portrait of Countess Howe*, S. 37–43; *Kat. Ausst. A Nest of Nightingales*, op. cit. (Anm. 23), bes. Helen Glanville, *Gainsborough as Artist and Artisan*, S. 15–29; David Bomford, Ashok Roy und David Saunders, *Gainsborough's ›Dr Ralph Schomberg‹*, in: *National Gallery, Technical Bulletin* 12, 1988, S. 44–57; Bettina Gockel, *Die Landschaftsportraits von Thomas Gainsborough*, unpubl. MA Hamburg 1991, bes. S. 40–83, ausführlich jetzt: dies., *Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Porträtmalerei*, Berlin 1999.
- <sup>29</sup> Edward Edwards, *Anecdotes of Painters*, London 1808, S. 135.
- <sup>30</sup> Desmond Shawe-Taylor, *The Georgians, Eighteenth-Century Portraiture and Society*, London 1990, S. 71 und Fig. 44.
- <sup>31</sup> Rousseau, *The Pursuit*, op. cit. (Anm. 16), S. 144. Zweites Zitat: Brockman, op. cit. (Anm. 24), S. 38.
- <sup>32</sup> *Autobiography and Correspondance of Mrs. Delany*, hrsg. von Lady Llanover, 6 Bde., London 1861–62, 2. Serie, Bd. I, S. 110, zitiert bei Ribeiro, op. cit. (Anm. 5), S. 187.
- <sup>33</sup> Ribeiro, op. cit. (Anm. 5), S. 209.
- <sup>34</sup> *Kat. Ausst. Reynolds*, hrsg. von Nicholas Penny, *Royal Academy of Arts, London 1986*, Kat. Nr. 53, S. 220 f., David Mannings, der Autor der Katalognummer, hatte bereits Zweifel an der Autorschaft Reynolds geäußert, während der Ausstellung kamen die Experten zu einer Zuschreibung an Francis Cotes (freundlicher Hinweis von David Solkin), was bei der relativ glatten Malweise sehr überzeugend klingt. Das Exemplar des Apoll Sauroctonos aus der Villa Borghese, das Reynolds auf seiner Italienreise 1750–52 hat sehen können, zeigt im Grunde genommen das Motiv mit dem extrem hochgehobenen Arm, der eine Astgabel hält, am wenigsten ausgeprägt. Forcierter ist es bei Exemplaren in englischen Sammlungen (Lord Lansdowne, Henry Blundell, Thomas Hope), s. Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven und London <sup>2</sup>1982, Kat. Nr. 9, S. 151–153; das Blundell-Exemplar, heute im Liverpool Museum, von Gavin Hamilton in der Nähe von Rom ausgegraben und gleich nach England, an Robert Heathcote verkauft, gewinnt durch den nicht zugehörigen Kopf besonders feminine Züge, s. zuletzt: *Kat. Ausst. Art Treasures of England. The Regional Collections*, Royal Academy of Arts, London 1998, Kat. Nr. 7.
- <sup>35</sup> Pliny, *Natural History with an English Translation in Ten Volumes*, hrsg. von H. Rackam, London-Cambridge (Mass.) 1961, Bd. 9, xxxiv, 70, S. 178 ff.
- <sup>36</sup> Die englische Übersetzung spricht nicht ganz zutreffend vom »youthful«, dem jugendlichen Apoll (Pliny, op. cit. (Anm. 35), S. 179). Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, S. 343.
- <sup>37</sup> Reynolds generell zu Tizian und zur venezianischen Kunst: Reynolds, op. cit. (Anm. 20), 4. Diskurs 1771, S. 63, 65–68, 71 (ornamental); 5. Diskurs 1772, S. 80 (ornamental); 7. Diskurs 1776, S. 141; 11. Diskurs 1782, S. 199 f.
- <sup>38</sup> Christopher Brown, *Van Dyck and Titian*, in: *Bacchanals by Titian and Rubens*, hrsg. von Görel Cavalli-Björkman, Stockholm 1987, S. 153–164; Kirstin Lohse Belkin, *Titian, Rubens and van Dyck: A New Look at Old Evidence*, in: ebd., S. 143–152; Jeremy Wood, *Van Dyck's ›Cabinet de Titien‹: the contents and dispersal of his collection*, in: *The Burlington Magazine* 132, 1990, S. 680–695.



- <sup>39</sup> Offenbar in der Nachfolge von Reynolds, der schon im 2. Diskurs 1769 davon spricht, bei flämischen und venezianischen Malern sei es üblich, Studien in Farbe auf Leinwand zu machen: Reynolds, op. cit. (Anm. 20), S. 35.
- <sup>40</sup> Bes. im berühmten 14. Diskurs von 1788 zu Gainsborough: Reynolds, op. cit. (Anm. 20), Zitate: S. 257 f., 258 f.
- <sup>41</sup> John Young, *A Catalogue of the Pictures at Grosvenor House, London 1821*, S. 6, Wortlaut zitiert bei: Wark, op. cit. (Anm. 1), S. 35.
- <sup>42</sup> Reynolds, op. cit. (Anm. 20), S. 158 f.
- <sup>43</sup> Zur Einschätzung dieser Gegenüberstellung mit Quellen und Literatur: Busch, op. cit. (Anm. 17), S. 170–180, 430–436.
- <sup>44</sup> Reynolds, op. cit. (Anm. 20), 4. Diskurs 1771, S. 61–63; *The Art of Painting*, of Charles Alphonse du Fresnoy; Translated into English Verse by William Mason, M.A. with Annotations by Sir Joshua Reynolds, in: *The Works of Sir Joshua Reynolds Knight*, hrsg. von Edmond Malone, 3 Bde., London <sup>2</sup>1798, Bd. 3, S. 151 f. (zu V. 469).
- <sup>45</sup> Zum Selbstbildnis: Werner Busch, *Hogarths und Reynolds' Porträts des Schauspielers Garrick*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1982, S. 96; Kat. Ausst. Reynolds, op. cit. (Anm. 33), Kat. Nr. 116, S. 287 f.
- <sup>46</sup> Die Literatur zu Reynolds' »wit« ist umfangreich, zusammenfassend mit neuen Beispielen und Literatur: Busch, op. cit. (Anm. 17), S. 394–411.
- <sup>47</sup> Neben der in Anm. 27 zu Gainsboroughs Malweise zitierten Literatur s. ausdeutend: Busch, op. cit. (Anm. 17), S. 170–180, 444–448.
- <sup>48</sup> Reynolds, op. cit. (Anm. 20), S. 258.
- <sup>49</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568, hrsg. von Paola Barocchi, Florenz 1987, Bd. 6, S. 166.
- <sup>50</sup> Martin Postle, *Angels and Urchins. The Fancy Picture in 18th Century British Art*, Djanogly Art Gallery, University of Nottingham, London 1998; zu Reynolds zusammenfassend: Renate Prochno, *Joshua Reynolds*, Weinheim 1990, S. 131–167. Zum denkbaren kunsttheoretischen Stellenwert dieser Gattung: Busch, op. cit. (Anm. 17), S. 178–180.
- <sup>51</sup> Abb. des Röntgenfotos bei Wark, op. cit. (Anm. 1), Fig. 32, S. 37. Ein neues Röntgenfoto macht deutlich, daß ursprünglich rechts neben dem Knaben ein Hund zu sehen war: s. Shelley M. Bennett, *New light on British paintings at the Huntington*, in: *The Burlington Magazine* 137, 1995, S. 512 und Abb. 46.
- <sup>52</sup> Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard, Vie et œuvre, Catalogue complet des peintures*, Paris 1987, S. 102–123, Kat. Nr. 169–182; Georges Wildenstein, *The Paintings of Fragonard, Complete Edition*, London 1960, Kat. Nr. 239–254. Zur Deutung: Mary Sheriff Jones, *The »Portraits de Fantasia« of J.-H. Fragonard: A Study in Eighteenth-Century Art and Theory*, Ph.D. University of Delaware (University Microfilms International), Ann Arbor 1981 und Mary D. Sheriff, *Fragonard, Art and Eroticism*, Chicago und London 1990, S. 153–184, zur Malweise Fragonards und ihrer Interpretation s. ebd., S. 117–152.
- <sup>53</sup> Außer der in Anm. 52 angegebenen Literatur s. Kat. Ausst. Fragonard, hrsg. von Pierre Rosenberg, *Galerie nationales du Grand Palais, Paris, The Metropolitan Museum of Art, New York, Paris 1987/88*, Kat. Nr. 133.
- <sup>54</sup> Cuzin, op. cit. (Anm. 52), S. 113; Jones, op. cit. (Anm. 52), S. 90–96.
- <sup>55</sup> Jones, op. cit. (Anm. 52), S. 110 und Fig. 56.
- <sup>56</sup> Ebd., S. 120.
- <sup>57</sup> Mary D. Sheriff, *On Fragonard's Enthusiasm*, in: *The Eighteenth Century. Theory and Interpretation* 28, 1987, S. 39; Busch, op. cit. (Anm. 17), S. 436.
- <sup>58</sup> Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Venedig 1528, S. 18; zuletzt hat sich bes. die Rembrandt-Forschung den Terminus zunutze gemacht: David R. Smith, »I Janus«: *Privacy and the Gentlemanly Ideal in Rembrandt's Portraits of Jan Six*, in: *Art History* 2, 1988, S. 42–63; Ernst van de Wetering, *Rembrandts Malweise: Technik im Dienst der Illusion*, in: Kat. Ausst. Rembrandt, *Der Meister und seine Werkstatt*, Gemälde, Berlin-Amsterdam-London 1991/92, München 1991, bes. S. 16–18; Jonathan Richardson, *The Works*, London 1773, reprint Hildesheim – New York 1969, S. 90, dazu Shawe-Taylor, op. cit. (Anm. 30), S. 44 f.
- <sup>59</sup> Zur Tradition der Dreifarbenlehre: Charles Packhurst, *Aguilonius' Optics and Rubens' Colour*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 12*, 1961, S. 35–49; ders., *Red-Yellow-Blue: A Colour Triad in 17th Century Painting*, in: *The Baltimore Museum of Art Annual* (= *Studies in Honour of Gertrude Rosenthal, Part II*) 4, 1972, S. 32–39; Julius S. Held, *Rubens and Aguilonius – new points of contact*, in: *The Art Bulletin* 61, 1979, S. 257–264; Oskar Bätschmann, *Farbgenese und Primärfarben in Nicolas Poussins »Die Heilung der Blinden«*, in: *Von Farbe und Farben*, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 329–336; zum 18. Jahrhundert: F. Schmid, *The Colour Circles by Moses Harris*, in: *The Art Bulletin* 30, 1948, S. 227–230; Jacques-Christophe Le Blon, *Coloritto, Inventor and Developer of the Red-Yellow-Blue Theory of Colour Printing* (ca. 1720), with an Introduction by Faber Birren, New York 1980; Otto M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon 1667–1741, Inventor of Three- and Four-Colour Printing* (= *Bibliothek des Buchwesens*, Bd. 9), Stuttgart 1985, hier S. 96 die Datierung des Traktates auf 1725 gesichert; John Gage, *Jacob Christoph Le Blon* (= *Rezension von Otto M. Lilien*), in: *Print Quarterly* 3, 1986, S. 65–67; Birgit Rehfus-Dechêne, *Farbgebung und Farbenlehre in der deutschen Malerei um 1800* (= *Kunstwissenschaftliche Studien* Bd. 55), München 1982, S. 10–22.
- <sup>60</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, 35 Bde., Paris 1751–1780, Bd. 6, S. 403 (Stichwort »fantaisie« von Voltaire); Jones, op. cit. (Anm. 52), S. 156.
- <sup>61</sup> Jones, op. cit. (Anm. 52), S. 157 f.; Cuzin, op. cit. (Anm. 52), S. 122.
- <sup>62</sup> Lyckle de Vries, *Tronies and others single figured netherlandish paintings*, in: H. Blasse-Hegemann (Hrsg.), *Nederlandse Portretten* (= *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8, 1989), s'Gravenhage 1990, S. 185–202.
- <sup>63</sup> Lucretia Hartmann, *Capriccio – Bild und Begriff*, phil. Diss. Zürich, Nürnberg 1973, S. 83 f. (Schönfeld); Werner Busch, *Goya und die Tradition des »capriccio«*, in: Max Imdahl (Hrsg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, bes. S. 43–46; Alexandre de Vesme, *Le peintre-graveur italien*, Mailand 1906,



- Nr. 371–388 (Stefano della Bella); Castiglione: Bartsch 31–53; Kat. Ausst. *Le acqueforti dei Tiepolo*, hrsg. von Aldo Rizzi, Udine 1970, Kat. Nr. 155–217; Kopien nach Tiepolos Kopfserie durch Johann Georg Hertel, Augsburg; Kat. Ausst. *Das Capriccio als Kunstprinzip*, hrsg. von Ekkehard Mai, Köln–Zürich–Wien. Mailand 1996, VII. Köpfe, S. 354–356, Kat. Nr. G 66–76.
- <sup>64</sup> Kat. *Collection for a King: Old Master Paintings from the Dulwich Picture Gallery*, <sup>2</sup>London 1994, Kat. Nr. 21, S. 86 f. (mit Quellennachweisen), freundlicher Hinweis von Stephanie Tasch.
- <sup>65</sup> Hier zitiert nach der Ausgabe Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1776, Bd. 3, S. 845; zum Antinous: Haskell und Penny, op. cit. (Anm. 33) Nr. 4, S. 141–143; bes. aber Alex Potts, *Flesh and the Ideal*, Winckelmann and the origins of art history, New Haven und London 1994, S. 146–155, der neben der erotischen und narzisstischen Dimension des Antinous seine Markierung des Übergangs vom Jugendlichen zum Erwachsenen reflektiert.
- <sup>66</sup> Rousseau, *The Pursuit*, op. cit. (Anm. 16), S. 155 (Antinouskult); ders., *The sorrows*, op. cit. (Anm. 16), S. 101–153 (Knight als Erotiker).
- <sup>67</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre*. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner, hrsg. von Gerhard Ott und Heinrich O. Proskauer, 5 Bde., Stuttgart <sup>1</sup>1979, Bd. 1 Entwurf einer Farbenlehre, S. 778–783. Kat. Ausst. *Blau: Farbe der Ferne*, hrsg. von Hans Gercke, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg 1990, bes. S. 17–24 und 151–163.
- <sup>68</sup> Ausführlich: Cecile Beurdeley (Hrsg.), *L'amour bleu*. Die homosexuelle Liebe in Kunst und Literatur des Abendlandes, Köln 1977; Kat. Ausst. *Azur*, hrsg. v. Hervé Chandès, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas 1993.