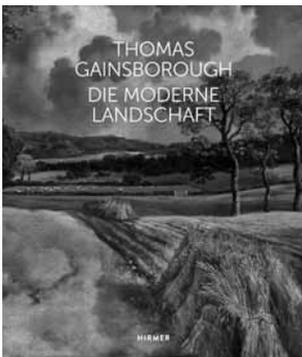


widerspiegeln und Objekte zeigen, die vergleichbar auch ihre Schwester Maria von Ungarn besaß, hier aber größtenteils aus der Schenkung Philipps II. an Ferdinand II. oder aus den Sendungen Albrechts, Neffe Ferdinands II. und Vizekönig von Portugal von 1583 bis 1593, stammen. Zu diesen fügen sich in Saal 5 weitere spektakuläre Objekte aus Indien, Afrika, dem Persischen Golf und Brasilien, die über Portugal in Habsburger Besitz gelangten.

Die Aufsätze und Katalogeinträge ergänzen einander bestens, sodass der Überblick über die drei Sammlerinnen, die Kontinuitäten und Besonderheiten ihres Mäzenatentums mit einer Vielzahl von interessanten, konkret die Provenienz der einzelnen Objekte beschreibenden Einträge mit weiterführenden Informationen und Interpretationen ergänzt werden. Grundlage der Ausstellung ist so denn die besondere Breite des Materials, welches sich bis in den Besitz der Protagonistinnen zurückverfolgen lässt sowie auch unter diesen vererbt wurde. Zu den Exponaten des Wiener Kunsthistorischen Museums steuerten eine große Anzahl internationaler institutioneller Leihgeber sowie Privatsammler bedeutende Leihgaben bei. Grundsätzlich wäre zu überlegen, ob der Vergleich zum Mäzenatentum der jeweiligen Herrscher, ob Maximilian I. oder Karl V., in der Einleitung nicht hätte stärker konturiert werden können, etwa mit Blick auf den steten Ortswechsel der beiden Kaiser und die dagegen weitestgehende Ortsansässigkeit der Statthalterinnen Margarete von Österreich und Maria von Ungarn. Und wird nicht bereits durch die Vorbildhaftigkeit, mit der etwa Maximilian I. sein offizielles Porträt im Reich verbreiten ließ, ein Muster vorgegeben, welches seine Tochter jedenfalls klug zu übernehmen wusste? In einer solchen Bemerkung steckt jedoch weniger Kritik als eine der Anregungen, die sich an die Beschäftigung mit diesen drei faszinierenden Sammlerinnen in der Sonderausstellung ‚Frauen. Kunst und Macht‘ anschließen mag.

JENS LUDWIG BURK  
*München*



**Katharina Hoins und Christoph Martin Vogtherr (Hrsg.); Thomas Gainsborough. Die moderne Landschaft;** München: Hirmer 2018; 224 S., 148 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-2996-0; € 45

Gainsborough in Deutschland ausstellen: Dieses langjährige Desiderat wurde von der Hamburger Kunsthalle von März bis Mai 2018 erfüllt. Die Werke dieses epochemachenden englischen Malers sind in deutschen Museen kaum präsent. Vor allem die postniederländische Landschaftskonzeption Gainsboroughs, die prägend für Maler wie Constable, Turner, auch für Manet und selbst Spitzweg wurde (40), fand wenig Beachtung. Der begleitende Katalog liefert neue Erkenntnisse und ist zudem in

deutscher und englischer Version verfügbar. Er hat also das Potenzial, über die oft selbstbezogene deutschsprachige Kunstgeschichtsschreibung hinaus zu wirken und Brücken zu bauen zu einem politisch sich selbst isolierenden nordwesteuropäischen Inselstaat (Stichwort ‚Brexit‘), dem Heimatland Gainsboroughs.

Die Rezension dieses Bandes behandelt erstens die historische Bedeutung dieses Unternehmens, zweitens ihren Leitgedanken, die Modernität des Werks, drittens die von Gainsborough etablierte ästhetische Innovation, viertens die Komplexität der Darstellung von Landschaft, fünftens die Rezeptionsgeschichte und sechstens die Qualität des mediatischen Produkts, des Katalogs, das nach Abbau der Ausstellung im kollektiven Wissensschatz der Kunstgeschichte verbleibt.

1. Um die Bedeutung des Malers im ständig revidierten und aktualisierten Wertesystem der alteuropäischen Kunstgeschichtsschreibung nachzuweisen, rekonstruiert Mark Hallett, der Direktor des Paul Mellon Centre for Studies in British Art, die diskursive und markttechnische Strategie des Malers in den seit 1769 durchgeführten Sommerausstellungen der Londoner Royal Academy of Arts (191–211), die ab 1780 im Somerset House, dem berühmten Sitz der Akademie, den seinerzeit vierzig Mitgliedern plus zwanzig eingeladenen Künstlern Möglichkeit zur Ausstellung ihres Werks gab (191). Trotz inhaltlicher Diskrepanzen beteiligte sich das Akademiegründungsmitglied Gainsborough zumindest bis 1784 an diesen Jahresausstellungen (193) – ein biografisch erklärbares Schaulaufen, in dem er sein künstlerisches Konzept des Porträts im Landschaftskontext ausarbeiten und bekannt machen konnte. Im Gegensatz zu den georgianischen Darstellungskonventionen profilierte er Landschaft in diesen Bildern als ein aktives „piktoriales Umfeld“ (195), schuf „eine eigene fiktionale Welt“ (199) und produzierte somit neuartige visuelle Identifikationsangebote für die zumeist aristokratische Klientel, den englischen Landadel. Zwar wurde er in den meisten seiner Werke den vertrauten Geschmacksdispositionen seines elitären Publikums gerecht (204), wagte aber die Integration von Unterschichtenmotiven in seine kommerziellen Gemälde (205f.), von Menschen, die der parasitären Adels- und Großgrundbesitzerkaste dienen mussten und die deren ökonomische Vorherrschaft durch sklavenähnliche Arbeitsverhältnisse erst ermöglichten. Zwar erscheinen diese sogenannten ‚fancy pictures‘ nicht selten als Sozialkitsch eines im Grunde systemkonformen und affirmativen Malers, aber dennoch rückte er andeutungsweise zumindest eine Problemlage ins Bild, welche die frühkapitalistische Modernisierung (nicht nur in England) bis heute prägt.

2. Damit ist das Leitmotiv von Ausstellung und Katalog angesprochen: die vermeintliche Modernität im Werk Gainsboroughs. Welche – sooft missverstandene und missbrauchte – Komplexität dieser Topos innehat, wurde bereits vor über drei Dekaden von Jürgen Habermas klar dargelegt.<sup>1</sup> Zur kunstgeschichtlichen Konzeptrevision haben hier unter anderem einige Beiträge des ehemaligen Hamburger Kunsthallendirektors Werner Hofmann beigetragen, der etwa die Modernität eines Goya im 18. Jahrhundert oder die im Bild manifestierte instrumentelle Vernunft der Französi-

<sup>1</sup> Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. 12 Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1985.



Abb. 1: Thomas Gainsborough, *Robert and Frances Andrews* („Mr. and Mrs. Andrews“), um 1750, Öl auf Leinwand, 69,8 x 119,4 cm, London, The National Gallery, Inv. NG 6301

schen Revolution und selbst die moderne Medienideologie der lutherischen Bildtheologie exemplarisch untersuchte.

Dagegen wirkt der Modernitätstopos bei Gainsborough zunächst etwas aufgesetzt. Der gegenwärtige Direktor der Kunsthalle, Christoph Martin Vogtherr, Initiator und Mitherausgeber des Katalogs, bemüht sich in seinem Vorwort und im einleitenden Aufsatz zur modernen Landschaft im Werk Gainsboroughs um Klärung. Er stellt die implizite Modernität von Gainsboroughs Werk in einer sozialen und kulturellen Umbruchzeit heraus, die sich durch einen anderen „Zugriff auf die Realität“ (8), zudem durch maltechnische Innovation und institutionelle Etablierung der (seinerzeit eher rückständigen) englischen Malerei durch eine Akademie, manifestierte. Vogtherr rekonstruiert den biografischen Kontext Gainsboroughs, der verständlich macht, warum seine kommerziell erfolgreiche Auftragskunst zum Vehikel für eine „Neukonfiguration der englischen Kunst“ (15) werden konnte, vor allem in der seinerzeit noch als niedrig eingestuften Gattung der Landschaftsmalerei und nicht in der von seinem Kollegen und Konkurrenten Reynolds betriebenen Historienmalerei. Die als modernes Kriterium zu bestimmende technische Experimentierfreudigkeit des Malers (29), sein Erweitern und sogar Überschreiten von limitierenden ästhetischen Konventionen (35) im Rahmen einer experimentellen Medienvielfalt (vom Ölgemälde hin zur szenografischen Glasmalerei; 30 u. 32–35), die einen komplexen, keinen linearen Schaffensprozess (35) Gainsboroughs erkennen lassen, sind für Vogtherr wichtige Indizien für seine projektleitende Modernitätsthese. Des Malers Werk orientierte sich in dieser interpretatorischen Sicht am „Ideal der zeitgenössischen Wirtschaft und

Wissenschaft“ (31). Konkret erkennbar wird für den Autor dieser moderne, experimentelle Charakter etwa im freien Pinselstich der Kompositionen (vor allem des Spätwerks), der ohne detaillierte Vorstudien auf dem Bildträger selbst, also auf der Leinwand entwickelt wurde (31). So entstanden autonome visuelle Konstruktionen, freie Kompositionen in „fast abstrakter Qualität“ (31), die unter dem Rubrum ‚modern‘ eingeordnet werden können, zumal wenn die von Werner Busch<sup>2</sup> aufgezeigte stilistische und inhaltliche Radikalität Gainsboroughs in Erwägung gezogen wird (40).

Vogtherrs Konzeptskizze kann allerdings die Zweifel nicht gänzlich ausräumen, ob es sich hier tatsächlich um einen determinierenden Modernisierungsprozess handelt – hier könnte der ebenso weise wie ironische (auf die Kunst des 20. Jahrhunderts bezogene) Kommentar Martin Warnkes zitiert werden, dass nicht jede ästhetische Schiefelage automatisch gleich ein Charakteristikum der Moderne ist.<sup>3</sup>

3. Zur Klärung dieser möglichen fachlichen Kontroverse trägt ein kurzer, aber instruktiver Beitrag der Mitherausgeberin und Co-Kuratorin Katharina Hoins bei, die über *Experiment und Variation* (136–139) im Werk Gainsboroughs nachdenkt. Die schon durch ihre kluge wissenschaftliche und effiziente organisatorische Arbeit am Hamburger Warburg-Haus bekannt gewordene Autorin weist nach, wie der Maler als „aufmerksamer Beobachter der zahlreichen und tiefgreifenden technischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen im England der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ agierte (136). Seine künstlerischen Experimente basierten auf der zeitgenössischen optischen Forschung von Joseph Priestley und oszillierten „zwischen Mimesis und Sinnesphysiologie“ (136). Gainsborough erkundete die atmosphärischen Wirkungen der Natur im Medium der bildenden Kunst, die sich in einem ‚Labor der Wahrnehmung‘ entwickeln konnten. In diesem virtuellen Labor – faktisch im Atelier des Künstlers – entstanden materielle und technische Innovationen der Kunst, wie etwa der Einsatz von entrahmter Milch (zur Erzeugung von Glanzeffekten) oder die mediale Auslotung der Aquatinta-Drucktechnik (137), um eine gesteigerte Auflösung und Abstraktion der Motive zu erreichen (138). Laut Hoins‘ Einschätzung war jedes neue Bild für Gainsborough eine Herausforderung, etwas zu fassen, „für das es noch keine eindeutige Formulierung gibt, sondern mehrere Möglichkeiten“ (139). Gern hätte man dieser Autorin mehr Druckseiten zugestanden, um ihre anregende Interpretation weiter auszubauen.

Ausführlicher kommt die Zürcher Kunsthistorikerin Bettina Gockel zu Wort, die sich durch ihre Hamburger Dissertation zur Farbe in Gainsboroughs Porträts einen Ruf als Expertin auf diesem Feld erworben hat. Ihr konzeptueller Aufsatz zur Modernitätsdebatte, fokussiert auf *Figur und Landschaft – Licht und Farbe* (123–133), beginnt mit einer Klärung des Begriffs ‚Moderne‘ (im deutschsprachigen Gebrauch die Kunst ab 1800) und seiner englischen Übersetzung ‚modernism‘ (im anglophonen Bereich die Kunst nach 1900). Für die Interpretation von Gainsboroughs Werk schlägt

2 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

3 Martin Warnke, „Beschreibung von Dienstverhältnissen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15.7.1998.

sie einen „revidierten“, komplexen Konzeptgebrauch der Moderne vor, der technisch innovative ebenso wie motivisch traditionelle Elemente in Bezug setzt (123).

Modern und zukunftsweisend war im damaligen künstlerischen Kontext Gainsboroughs experimentelle „Handhabung von Licht und Farbe“, die vor allem in den schlaglichtartigen beleuchteten Landschaftsdarstellungen zu piktoralen und prozessualen Effekten führt – malerische Unschärfen, die dann später die durch Stieglitz, Strand und Steichen repräsentierte piktografische US-Fotografie um 1900 anregten (130f.). Gockel führt die Rezeptionsgeschichte des englischen Malers sogar noch weiter bis zu den Lichtinstallationen von James Turrell, die farbiges Licht physisch erlebbar machen: antizipiert in Gainsboroughs Glasbildern mit deren überraschenden Lichtatmosphären (123f.).

Gainsborough war einer der ersten englischen Maler, die naturwissenschaftliche Prinzipien von Licht und Farbe zum Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Kompositionen machten (124), zugleich bediente er traditionelle Schablonen der Malerei, in Porträt und Landschaft. Seine Figuren in der Landschaft sind zumeist nach einem niederländischen Muster angelegt, verzichten allerdings auf die emblematische, symbolische Aufladung. Auch war er bestrebt, die rigiden Gattungsgrenzen zwischen Porträt und Landschaft aufzulösen (129). So kommt die Autorin zu dem Schluss, Gainsboroughs Kunst als „Gelenkstelle“ zwischen den Alten Meistern und der modernen Malerei zu definieren (123).

In welcher Weise gerade die niederländische Landschaftsmalerei Gainsborough eine Orientierung bot, ist Thema des Aufsatzes von Sandra Pisot, der Leiterin der Abteilung Alte Meister der Hamburger Kunsthalle (44–47). Ihre historische Aufarbeitung behandelt allerdings nicht die erkenntnisleitende Modernitätsthese, auch aktuelle Fragestellungen der Kunstgeschichte finden keine Berücksichtigung. Der kurze Beitrag zeigt auf, welche ästhetischen Standards Gainsborough von den Niederländern übernahm (45) und wie er diese frei in seine Gemälde adaptierte. Um diese These zu erhärten, werden umfangreiche biografische Details der maßgebenden alten Meister, vor allem Ruisdaels und Wijnants' (45f.), angeführt. Allerdings verliert sich die Stringenz des Arguments in der enzyklopädischen Nacherzählung. Interessant der Hinweis, dass Gainsborough von den in englischen Sammlungen vorhandenen Bildern lernte (44) und zu Studienzwecken eine eigene Sammlung von Grafiken und Gemälden anlegte, mit Werken von Velázquez, Poussin und Murillo (47). Diese Einflüsse werden allerdings nicht am Werk selbst nachgewiesen, sondern in den folgenden Bildtafeln (48–61) kommentarlos durch instruktive Nebeneinanderstellungen von niederländischem Vorbild und einem strukturell ähnlichen Werk von Gainsborough illustriert. Auf diesen und den folgenden Tafeln (62–73) wird deutlich, wie der englische Maler mit Motivwiederholungen in verschiedenen Techniken arbeitete und im Grunde ein begrenztes Repertoire einsetzte, mit dem die Landschaft dargestellt wird.

4. Landschaft ist ein komplexes Feld künstlerischer Produktion, auf dem sich Gainsborough profilierte, mit einem bis heute ansprechenden Werk. Basierend auf den im Katalog mehrfach erwähnten Errungenschaften autonomer niederländischer Landschaftsmalerei, die den Betrachtern unmittelbare Stimmungen vermitteln sollte



Abb. 2: Thomas Gainsborough, *Berglandschaft mit Brücke*, um 1786, Öl auf Leinwand, 40 x 48,3 cm, London, Tate Gallery, Inv. NO 2284

und die zugleich die meteorologische Konstitution von Landschaften und Regionen in den Blick nahm (45), entwickelte Gainsborough seine eigene innovative Landschaftskunst als einen „Ort emotionaler Selbstvergewisserung“, als eine „Arena für technische und konzeptionelle Experimente“ und als ein Register „für die Verarbeitung des massiven Wandels“ seines zunehmend industrialisierten und internationalisierten Landes (8).

Vogtherr zeigt in seinem bereits erwähnten Konzeptaufsatz die ästhetische Innovation von Gainsborough auf und stilisiert ihn zum Begründer der englischen Landschaftsmalerei schlechthin. Der topografische Ursprung dieser kreativen Leistung liegt in den Landschaften von East Anglia, um den Geburtsort Suffolk, eine „gewöhnliche und bewohnte“ Landschaft, die Gainsborough mit reduzierter Farbpalette und atmosphärischer Darstellungsweise zu einem ästhetischen Ereignis sublimiert, an dem sich der fünfzig Jahre jüngere, ebenfalls aus dieser Gegend stammende Constable orientieren wird (11f.).

Der Autor legt dar, wie sich im 18. Jahrhundert in England ein Markt für Landschaftskunst herausbildete und zwar vor allem durch die adeligen Großgrundbesit-

zer, die auch durch das Bild Bestandssicherung betrieben: die Selbstdarstellung aristokratischer Macht durch die Einbettung des Bildnisses in ein bewirtschaftetes Landschaftsgefüge.<sup>4</sup> Der schon von der niederländischen Landschaftskunst bekannte Eindruck von fast kunstloser „Unmittelbarkeit“ (17), atmosphärischer Farbigkeit sowie die Wiederaufnahme der dokumentarisch geprägten Vedutenmalerei mit weiten Panoramen aus „leichter Aufsicht“ (19) sind Gestaltungsprinzipien Gainsboroughs, die marktgerechte Kunstwerke hervorbrachten. Kaum rezipierte und verarbeitete der Maler jedoch die italienischen Ideallandschaften von Poussin oder Lorrain<sup>5</sup> (23).

Nach einer etwas ausufernden biografischen Kontextualisierung dieser Stilprinzipien Gainsboroughs (16) kommt der Autor im Abschnitt *Emulation und Innovation* zu seiner Modernitätsthese zurück: Die „niedere“ Gattung Landschaftsmalerei war für den Künstler ein Experimentierfeld, in dem er wegweisende „Schritte zu einer Neukonzeption der Kunst“ in England einleitete (36), und für das adelige Publikum galten Landschaft und deren künstlerische Verarbeitung als emotionale Kompensation für die konfliktgeladenen städtischen Lebensbedingungen (35).

Wie die Landschaftskunst für Gainsborough von einem anfangs peripheren, nicht lukrativen Zeitvertreib zu einem zentralen Medium künstlerischer Erkundung wurde, beschreibt Mark Bills, der Direktor des ab 1961 museal genutzten Gainsborough's House in Sudbury, in einem auf aktueller Forschung basierenden, biografisch aufgezogenen, erzählerisch geschriebenen, aber leider auch uninspiriert konzipierten Aufsatz (75–91). Im wohl berühmtesten Porträt von *Mr. and Mrs. Andrews*, um 1750 (National Gallery, London; Abb. 1), sieht der Autor die produktive Verbindung von Gainsboroughs kommerziell erfolgreicher Porträtkunst und der ihn eigentlich interessierenden Landschaftsmalerei (90) – keine neue, aber zumindest eine überzeugende These.

Dieses Bildnis eines Großgrundbesitzerpaars ist für Josefine Karg, Volontärin an der Hamburger Kunsthalle und Autorin eines kurzen Beitrags zu *Gainsboroughs Bild der sozialen Realität auf dem Lande* (94–97), sogar „eines der bekanntesten Werke der englischen Malerei“ überhaupt. Folgerichtig wurde es auch als Covermotiv des Katalogbuchs eingesetzt.

Ihre Interpretation des komplexen Bildes, in dem die Blicke der Porträtierten auf das eigene Haus gerichtet sind und der Blick des Betrachters auf die profitabel bearbeitete Landschaft, zeigt sozial- und umwelthistorische Parameter auf. „Die Natur ist sichtbar gefügig gemacht“ (94), und zwar in zweifacher Hinsicht. Zum einen soll das Bildnis im Landwirtschaftsraum beweisen, dass die zum Teil desaströsen Folgen der sogenannten Kleinen Eiszeit (von der Mitte des 16. bis zum 17., teilweise bis zum 19. Jahrhundert), also Missernten und die dadurch verursachten Hungernöte und

4 Ein Motiv, das auch die Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert auf dem amerikanischen Kontinent prägt; s. die Rezension von Ietza Azucena Zepeda Brenes des Bandes *Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic*, hrsg. von Peter John Brownlee, Valéria Piccoli and Georgiana Uhlyarik, in: *Journal für Kunstgeschichte* 20 (2016), S. 166–179.

5 Siehe dazu meine Rezension des Kataloges *Das Licht der Campagna. Die Zeichnungen Claude Lorrains aus dem British Museum London*, hrsg. von Andreas Stolzenburg und David Klemm, Petersberg 2018, in: *Journal für Kunstgeschichte* 22 (2018), S. 244–253.

Epidemien, überwindbar waren. Der Maler selbst hatte diese Krisenzeit im heimatlichen Suffolk, wo auch das Ehepaar Andrews residierte, schmerzlich erfahren (94), aber dann im Bild nicht dargestellt. Es ist also ein affirmatives Bild der unterworfenen Landschaft und ihrer Gutsherren.

Die umwelthistorische Interpretation wird zudem erweitert durch eine sozialgeschichtliche Erläuterung. Die entspannte Rast des Paares *outdoors*, ihr durchdringender Blick und die zeittypische geschlechtsspezifische Postur – der Mann als Jäger, die zierliche Frau mit in den Schoß gelegten Händen – lassen nichts von den sozialen Spannungen erahnen, die durch die sukzessive Umwandlung von Allmende in Privatbesitz in England seit dem 18. Jahrhundert entstanden. Die als Privatbesitz markierten Ländereien, durch die Präsenz der Besitzer als politisches und ökonomisches Territorium kodiert, ist ein Bildschema, das Gainsborough auch in anderen Gemälden benutzt (95f.). Es legt seine politische Indifferenz offen, seine affirmative Haltung zur extrem segregierten Klassengesellschaft (einschließlich der Adelskaste) und ihrer Raumbeherrschung.

Konkret, und dies legt Vogtherr bereits in seinem Hauptessay dar, porträtiert Gainsborough eine *rustic landscape*, deren seit dem 15. Jahrhundert etablierte kommunitarische Struktur durch *enclosures*, also durch die Privatisierung von Allmende im Verlauf des 18. Jahrhunderts, politisch durchgesetzt wurde, was letztlich zur Herausbildung eines zuerst ländlichen, dann Industrieproletariats führte (27ff.). Dessen Bildwürdigkeit war aber in ‚prämarxistischen‘ Zeiten noch durch idyllische, fast exotische, also systemkonforme WahrnehmungsfILTER determiniert; auch Gainsborough idyllisierte in anderen Gemälden die ländliche Armut (26), produzierte eine Sicht der Dinge, die den reichen Auftraggebern genehm war.

Die Beiträge Kargs und Vogtherrs sind komplementär, überschneiden sich aber auch und erzeugen einige der zahlreichen Wiederholungen von Informationen und Interpretationen in den Aufsätzen dieses Katalogbuchs.

Inhaltlich liegt hier der eigentliche Kern der Modernisierungsthese: die von Gainsborough visuell konstruierte „soziale Landschaft“, die sich konzeptionell vom etablierten Schema der mythologischen Ideallandschaft (Lorrain et al.) absetzt, um Menschen im „existenziellen Zusammenhang mit der Landschaft“ zu verorten und die „Spuren menschlichen Lebens in ihrer Umgebung“ sichtbar zu machen (24). Vogtherr konstatiert sogar, dass die Landschafts-porträts von Gainsborough die „Umwälzungen“ durch die Frühindustrialisierung thematisieren (24), ohne dies jedoch präzise an den Bildern nachzuweisen. Der Autor flüchtet sich stattdessen in ebenso attraktive wie vage Formulierungen: „Gainsboroughs Gemälde [sind] im Nichtdargestellten beredt“ (29). Didaktisch anschaulicher für das Lesepublikum des Katalogs ist es, die landschaftsprägenden *enclosures* als ein „modernes Element“ zu bezeichnen, das mit dem infrastrukturellen Impact des Straßenbaus der 1960er Jahre vergleichbar ist (28). Die kompensatorische Funktion der Landschafts- und Gartendarstellung analysiert der Autor mit einer Formulierung, die fast an die rhetorische Schärfe der Frankfurter Schule gemahnt: „Eine neue Welle des ‚Natürlichen‘ kam in

der Kunst also genau in dem Moment auf, als sich die ökonomische Verwertung der Natur dramatisch steigerte“ (28).

Die durch die ‚Verwertung der Natur‘ sich bereichernden Auftraggeber bestellten beim Maler affirmative, keine sozialkritischen Werke. Daher ist im Werk Gainsboroughs kaum ein kritischer Impuls auszumachen. Die ästhetische sublimale Naturdarstellung in seinen Bildern dient als Verblendungsinstrument für eine sich gerade auf dem Lande manifestierende sozialräumliche Krisensituation. Gainsboroughs Bilder, die einen zynischen, städtischen Blick auf die ländliche Armut werfen, sind visuelle Manifestationen der brutalen Segregation. Die Abhängigkeitsverhältnisse von den Gutsherren sollten nicht infrage gestellt werden (28). Es handelt sich also um eine kapitalistische Moderne, in der Natur und Landschaft leicht zum Kitsch mutieren können, in diesem Fall auch zu einem nationalistischen Kitsch, nämlich das „Unbestimmte“ als „Hauptmerkmal der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts“ zu definieren (97). Die „Englishness“ des Landlebens wird als vage Identitätskonstruktion verstanden und, ästhetisch im Stimmungsbild<sup>6</sup> ausgedrückt, mit nostalgischer Energie (27) aufgeladen.

Wie die kunsthistorisch im Weltmaßstab herausragenden Landschaftsporträts von Gainsborough auch zum visuellen Klischee erstarren können und welche Aktualität dieser Topos (gerade in England) hat, das repressive und segregierte Landleben visuell zu verklären, hätten die Autorinnen und Autoren des Katalogs im Sinne ihrer erkenntnisleitenden Modernitätsthese sicher noch deutlicher herausarbeiten können. Für die Neubestimmung des Werks bietet der Katalog allerdings reichhaltiges Material, sodass er zu Recht als wichtiger Beitrag für die andauernde Gainsborough-Rezeption bewertet werden kann.

5. Diese Rezeptionsgeschichte mit ihren sich wandelnden Deutungen und Evaluierungen, die auch von den jeweiligen Seherfahrungen und Denkkapazitäten der Interpreten abhängen – man denke hier nur an die notwendige Integration umwelthistorischer Kenntnisse in die traditionelle kunsthistorische Gelehrsamkeit –, macht deutlich, welch diskursives Potenzial Gainsboroughs Werk nach über zwei Jahrhunderten entfaltet.

Außerhalb Englands wurde dieses Œuvre erst im späten 19. Jahrhundert wahrgenommen und 1904 im deutschsprachigen Raum durch eine Biografie von Gustav Pauli, des zweiten Direktors der Hamburger Kunsthalle, gewürdigt (37f.). Daran knüpft die hier besprochene Hamburger Ausstellung an. Während Pauli Gainsborough durch die Impressionistenbrille wahrnahm (39), ist nun, nach über einem Jahrhundert kunsthistorischer Forschung, ein differenzierteres Bild des Malers verfügbar. Dies umschließt auch die restauratorischen Bestandsaufnahmen, die einige neue materialikonografische Befunde zum Verständnis des Werks bereitstellen.

Rica Jones, versierte Gemälderestauratorin, erläutert in ihrem Beitrag *Gainsborough bei der Arbeit an seinen Landschaften (179–189)*, welche Techniken der Künstler an-

6 Hier wäre es nützlich gewesen, den von Kerstin Thomas herausgegebenen Band *Stimmung. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis* (Passagen/Passages 33), Berlin u. München 2010 heranzuziehen.

wendete, um die speziellen Effekte zu erzielen, vor allem in den Naturdarstellungen. Die Untersuchungen ergaben, dass Gainsborough ohne systematische Vorzeichnungen, auch ohne Gitternetz, rasch die Farbe auftrug (181f.), deren Pinselschrift thixotrope Spuren hinterließ, also eine komplexe Textur (ohne Laufspuren und Tropfen) aufscheinen ließ (184). Pigmente wurden von dem Künstler in allen ihren Eigenschaften genutzt: um Volumen, Textur, Opazität oder Transparenz zu erzeugen. Auch fügte er den Farben zermahlendes Glas hinzu, um funkelnde Effekte zu erschaffen (187). Sogar mit Asphalt (Bitumen) experimentierte er, um, laut Selbstaussage, „eine Grube so tief wie die Hölle“ zu malen – allerdings erwies sich dieses moderne Material aus restauratorischer Sicht als nicht haltbar, denn es entstanden mit der Zeit Risse (188).

Gainsborough führte auch selbst Zerstörungen seiner Gemälde herbei, er zerschnitt sie, wenn sie dem Auftraggeber nicht gefielen (179). Solche künstlerbiografischen Anekdoten sind durch die kunstwissenschaftliche Detailarbeit von Restauratoren rekonstruierbar und sie gäben Stoff für eine Dokufiktion des genialen und impulsiven Künstlers. Aber das ist nicht die Aufgabe eines Katalogs, dessen Forschungsleistung vom Museum und von eingeladenen Experten erbracht wird.

6. *Thomas Gainsborough. Die moderne Landschaft* ist ein wichtiger und ansprechender Band, dessen akademische Qualität nicht zuletzt Katharina Hoins zu verdanken ist, die nach Aussage des Kunsthallendirektors „auf der Präzisierung und Weiterentwicklung des Arguments“ bestand (9).

Die Struktur des Katalogs selbst ist allerdings autoritär geprägt. Während der einleitende Konzeptaufsatz und die weiteren ausführlichen Beiträge von den eingeladenen Autoren auf weißem Papier gedruckt sind, bekommen die Mitarbeiter des Hauses (Pisot, Karg und Hoins) nur wenige Druckseiten zugestanden. Ihre Texte erscheinen ohne Bebilderung auf lindgrünem Papier und werden so durch Design und Umfang in einen Rang zweiter Klasse gesetzt.

Die Gestaltung der Buchseiten weist ebenfalls Schwächen auf. Die schwierige Layoutaufgabe, Texte und Bilder funktional auf einer Seite in Bezug zu setzen, ist von den Buchgestaltern nicht immer zufriedenstellend gelöst. Mark Halletts Text (191–211) ist fast der einzige Fall, in dem die jeweils besprochenen Bilder tatsächlich auf derselben Textseite angeordnet sind. In den meisten anderen Fällen, so zum Beispiel beim Aufsatz von Bettina Gockel (123–133), muss der Leser ständig hin- und herblättern, um Bild und Beschreibung in eine visuelle Kongruenz bringen zu können. Dies ist ein in vielen Kunstbänden bestehendes Defizit, das entsteht, wenn die Buchdesigner nach eigenen, autonomen Vorstellungen entwerfen, aber die Texte selbst nicht lesen und respektieren.

Zudem ist der verschwindend geringe Rand der Abbildungen zu kritisieren, der den Kunstreproduktionen die Wirkung nimmt. Schließlich hätte man von den Verantwortlichen des Hirmer Verlags mehr Sorgfalt bei der Qualitätskontrolle des Drucks erwarten können: Die Farben sind oft zu satt, zum Beispiel ist der bewölkte Himmel des Covermotivs im Vergleich mit dem Original viel zu dunkel.

Diese technischen und editorischen Defizite schmälern aber nur geringfügig die insgesamt herausragende Leistung der Hamburger Kunsthalle, das epochema-

chende Werk Gainsboroughs auszustellen und neue Interpretationsansätze vorzustellen. Der Band beweist, dass das Museum noch immer nicht zum Annex der opulenten Museumshops degradiert wurde, sondern ein vitaler Ort von Forschung und Ausstellung geblieben ist. Die Gainsborough-Ausstellung und der besprochene Katalog profilieren zudem die Hamburger Kunsthalle in der deutschen Museumslandschaft als eine diskursprägende Institution.

PETER KRIEGER  
Mexiko-Stadt



**Dominik Brabant; Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne** (Diss. München 2013); Köln: MAP 2017; 328 S.; ISBN 978-3-946198-24-6; DOI: <https://doi.org/10.16994/bah>; € 29,99

Noch ein Buch über Rodin! Doch es ist kein weiteres, das die von Cladel, Frisch und Shipley, Grunfeld oder Butler verfassten Biografien erweitern oder umschreiben will.<sup>1</sup> Es ist auch kein Buch, das den soundsovielten Überblick über sein Œuvre böte, gar Neues zur Werkgeschichte zeigen will, zu Rodins bildhauerischem Ansatz oder zur Edition seiner eigenen Schriften und Äußerungen. Es geht um die Rezeptionsgeschichte, aber nicht um diejenige, die welt-

weit Bildhauer materialisierten, indem sie seinen großen Fußstapfen folgten oder mit Gegenbildern sie auszulöschen suchten.

Diese ambivalente Nachfolge wurde zuletzt 2009 eindrucksvoll in der Ausstellung ‚Oublier Rodin?‘ im Musée d’Orsay von Catherine Chevillot anschaulich gemacht und auch in ihrer 2017 publizierten *Thèse de Doctorat* dargestellt. Die Ausstellung zu Rodins 100. Todestag im Grand Palais machte seine Wirksamkeit als Formfinder bis in die jüngste Gegenwart vielleicht in etwas zu großzügig bemessener Breite nachvollziehbar.<sup>2</sup>

- 1 Judith Cladel, *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue*, Paris 1936; dem gehen ihre auf Gesprächen mit dem Bildhauer fußenden Monografien voraus: *Auguste Rodin, pris sur la vie*, Paris 1903; wieder, luxuriös ausgestattet: *Auguste Rodin, l'œuvre et l'homme*, Paris 1908; Victor Frisch und Joseph T. Shipley, *Rodin, a biography*, New York 1939; Frederic V. Grunfeld, *Rodin, a biography*, Oxford 1989, dt. v. Ch. Schuenke, Berlin 1993; Ruth Butler, *Rodin. The Shape of Genius*, New Haven-London 1993; zu nennen sind hier auch die Filme, selbst wenn sie Teile seiner Biografie in Szene setzen: CAMILLE CLAUDEL (FRA 1989), Regie Bruno Nuytten, mit Isabelle Adjani (Claudel) und Gérard Dépardieu (Rodin); AUGUSTE RODIN (FRA 2017), Regie Jacques Doillon, mit Vincent Lindon (Rodin), Izia Higelin (Claudel) und Séverine Canele (Beuret).
- 2 *Oublier Rodin? La sculpture à Paris 1905–1914*, Ausst.-Kat. Musée d’Orsay, Paris – Fundación Mapfre, Madrid 2009; *Rodin. Le livre du centenaire*, org. v. Catherine Chevillot u. Antoinette Le Normand-Romain, Grand Palais, Paris 22.3.–31.7.2017; Catherine Chevillot, *La sculpture à Paris 1905–1914*, Paris 2017.