

Kunst als soziales Phänomen oder Sozialgeschichte des Bildwissens? Gainsborough in Großbritannien und den USA

Gainsborough

London, Tate Britain, 24. Oktober 2002 bis 19. Januar 2003; Washington, National Gallery of Art, 9. Februar bis 11. Mai 2003; Boston, Museum of Fine Arts, 9. Juni bis 14. September 2003

New Art History: Sozialgeschichte oder Kennerschaft?

Die New Art History in England trat ursprünglich gegen die kennerschaftliche Kunstgeschichtsforschung an. Ästhetische Fragen sollten aus einer kritischen Kunstgeschichte herausgehalten werden. Der Preis, den die englische Kunstgeschichtsforschung im Zuge dieser Erneuerung zahlte, ging allerdings auf Rechnung der medialen Eigenheiten des Kunstwerks. Sie tendierte zu einer Sozialgeschichte des Bildes, die dem forschenden Sehen der Oberfläche und Materialität des Bildes kaum mehr traute. Aus dem Blick gerieten damit die beunruhigenden ästhetischen Qualitäten von Bildern, die einer Geschichte von Rasse, Klasse, Geschlecht und Kommerz nicht ohne weiteres einzuordnen sind und ihre eigenen politischen Bedeutungen haben können. Es ist bezeichnend, daß die hervorragende Ideologiegeschichte der Ästhetik des marxistischen Theoretikers Terry Eagleton in der englischen Kunstgeschichtsforschung zum 18. Jh. ohne Nachhall blieb (vgl. T. E.: *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford u. Cambridge/Mass. 1990). Ihre Anwendung auf die bildende Kunst hätte vorausgesetzt, die Machart des Kunstwerks als Bedeutungsträger ernstzunehmen. Indes blieb bis heute das, was als ureigenstes Terrain der Kennerschaft gilt, in der New Art History unbewältigt.

Der gemäßigte Flügel der kritischen englischen Kunstgeschichtsforschung, der sich nicht des psychoanalytischen und strukturalistischen Instrumentariums der New Art History bedient, widmet sich einer Sozialgeschichte der Kunst (vgl. die Buchbesprechung zu Thomas Gainsborough von Martin Myrone, in: *Burlington Magazine* Bd. 142, Nr. 1172, S. 711ff.).

Diese hat der Gainsborough-Forschung der letzten Jahrzehnte bedeutende neue Erkenntnisse gebracht. John Barrell und Ann Bermingham haben Gainsboroughs Darstellung der Armen und der Ländlichkeit an der sozialen Wirklichkeit der Landflucht und der 'enclosures', der Einhegungen des Ackerlandes, gemessen. Marcia Pointon hat seinen Stil als Marktfaktor im Kunstbetrieb Londons bewertet. Nun rückt die Londoner Gainsborough-Ausstellung den blinden Fleck dieser Forschungen, Gainsboroughs Malweise, in eine sozialgeschichtliche Perspektive. Bei dieser methodologischen Zusammenarbeit von Universität und Museum hat die kennerschaftliche Forschung, die sich inzwischen zu einer systematischen Materialforschung entwickelt hat, namentlich an der Tate Britain und der National Gallery, mehr zu verlieren als die marxistisch inspirierte Sozialgeschichte der Kunst. Denn was nunmehr an Gainsboroughs Malerei als soziales Phänomen erkannt wird, ist nicht das Ganze seiner Kunst.

Die beeindruckende Fülle internationaler Leihgaben in dieser großartigen Ausstellung erreicht ihren Höhepunkt in dem großen Saal, in dem eine Auswahl von Gainsboroughs Ausstellungswerken zusammengestellt ist (»G. in the Public Eye: The Exhibition Works«). Gainsborough führte sie zuerst in der Society of Artists, dann in der 1768 gegründeten Royal Academy einem großen Publikum vor. Dramaturgisch geschickt eröffnet sich der Saal den Besuchern, die die kleineren Räume mit dem Frühwerk und den Arbeiten der 1760er Jahre durchschritten haben. So also setzte sich der Ausstellungskünstler Gainsborough in Szene. Er entwickelte das visuelle Äquivalent eines unverkennbaren 'Gainsborough-Sounds',

um das Publikum in seinen Bann zu ziehen. Dazu gehörte, daß die Betrachter die Effekte seiner Malerei im Vor- und Zurücktreten vor den Bildern erkunden würden. Weil das Hängungskomitee der Royal Academy dies zu verhindern suchte, kam es zu Auseinandersetzungen, die Gainsborough schließlich dazu brachten, dem Establishment den Rücken zu kehren. Solchen ästhetischen und sozialen Konflikten hätte die Ausstellung auf den Grund gehen können, hätte sie die Malerei nicht zum Phänomen der Sozialgeschichte, sondern die Sozialgeschichte zum Prüfstand der Kunst gemacht.

Stattdessen wird in den angrenzenden Räumen Gainsboroughs Kunst mit den Stichworten »sensitivity«, »fashion« und »rural poor« im ideen- und sozialgeschichtlichen Gerüst der akademischen Kunstgeschichtsforschung stabilisiert. Die Kunstwerke selbst stören zwar diesen Akt der intellektuellen Befriedung. Dennoch ist man über die Allianz der Kuratoren mit dem Mächtigen der englischen Kunstpolitik des 18. Jh.s, dem Akademiepräsidenten Sir Joshua Reynolds, verblüfft. Er, der keine symbolische und rhetorische Geste scheute, um seinen Rivalen auf die unteren Ränge der akademischen Werteskala zu verweisen, behält das letzte Wort: »His grace [Gainsborough's, B. G.] was not academical, nor antique, but selected by himself from the great school of nature.« Daß Gainsborough künstlerische Mitstreiter in der Musik- und Theaterszene seiner Zeit hatte, die das Handwerkliche der Kunst ästhetisch und inhaltlich aufzuwerten suchten, ja daß viele herausragende Künstler in ganz Europa seine künstlerische Haltung teilten, daß seine im letzten Raum ausgestellten Experimente mit Licht und Farbe (»Ideal and Experimental Art: The Later Years«) im Kontext der zeitgenössischen performativ-visuellen Strategien im Theater und in den experimentellen Naturwissenschaften standen, ist eine andere Geschichte, die in dieser Ausstellung nicht erzählt wird.

Das Sehen sollte man nicht in die Tinte schießen lassen, kritisierte einst Carl Einstein den notorischen *Connoisseur* Julius Meier-Graefe. Ein wenig von dieser Untugend täte jedoch einer Forschung nur gut, die in ihren Deutungsmustern sozialer Kontextualisierung zu erstarren droht. Der Klassiker der Kunstkritik war jedweder politischen, sozialen oder naturwissenschaftlichen Kontextualisierung der Kunst abhold. Zudem stand er der englischen Kunst insgesamt skeptisch gegenüber. Galt sie ihm doch als verführerische Kunst für die Massen. Gerade diese Skepsis schärfte Meier-Graefe den Blick. Gainsboroughs Kunst war seiner Meinung nach für soziale Formeln weniger disponibel, als es heute scheinen mag: »Wohl aber enthielt er [Gainsborough] sich, mehr als die anderen [Reynolds, Romney, Ramsay], des frevlen Spiels mit überlieferten Werten. Was ihm die Kritik bis zum heutigen Tag nicht ganz vergessen hat, eine gewisse Oberflächlichkeit in der Pinselführung (...) möchte ich ihm als Verdienst anrechnen. Sie scheint mir das Symptom einer Selbstständigkeit der Gesinnung, die dem Materialismus der Modemalerei eine Schranke zog, (...).« (*Die großen Engländer*, München u. Leipzig 1908, S. 10)

Meier-Graefes Einsicht in Gainsboroughs bloße »Pinselführung« als »Selbstständigkeit der Gesinnung« läßt sich mit Eagletons Ideologie der Ästhetik verschränken, um eine Kritik an der Vernachlässigung ästhetischer Fragen in der Londoner Gainsborough-Ausstellung sozialgeschichtlich zu begründen.

Die Malerei: Soziale Formel oder Provokation?

Gainsborough machte aus der Not der formalen Unbeholfenheit seiner frühen Bilder schon bald, mit Beginn der 1760er Jahre, eine malerische Tugend. Die skizzenhafte Pinselführung und seine irisierenden Farben, die über dem Malgrund zu schweben scheinen, wurden zu seinem Markenzeichen. Trotzdem läßt sich schon früh eine Programmatik seiner

Kunst ausmachen. In einer frühen Zeichnung (Kat. Nr. 12; ca. 1744-46) steht ein Junge der 'landed gentry', der Klasse der Landeigentümer, im Außenraum, in der einen Hand ein aufgeschlagenes Buch, die andere lässig auf einen Spaten gestützt. Die Ausstellungskuratoren halten diese Kombination für »slightly puzzling«: »(...) it is not clear why the relatively well-dressed boy should be holding a book in one hand and resting on a spade with the other«. Doch sozialgeschichtlich wird hier die Arbeit auf dem Land als geistig angeleitet vorgeführt. Tatsächlich verrichteten die Arbeit auf den Gütern jene, die der 'landed gentry' als von Natur aus ungebildet galten. Die Elite der Besitzenden hinderte das nicht daran, im System der Natur die Möglichkeiten einer Egalisierung der Gesellschaft angelegt zu sehen, sei es, daß es natürliche Gefühle zu entwickeln half, sei es, daß die Ausbeutung der Natur und ihrer Gesetze jedem offenzustehen schien. Der rückhaltlose Optimismus der zunehmend kommerziellen Gesellschaft war auf zukünftigen Fortschritt und individuelles Glück gerichtet. Naturphilosophie und Kultur der Natürlichkeit konnten die neue Freiheit der Bereicherung und die Ideen von deren Ausweitung auf weitere Teile der Gesellschaft nobilitieren. Innerhalb dieser ideologischen Funktionalisierung von Natürlichkeit konnte Gainsboroughs Kunst, die Zeitgenossen als »natürlich« und »modern« galt, die aufklärerische, vorrevolutionäre Gesinnung einer Reihe seiner Auftraggeber treffen. Die Traditionslosigkeit seiner Malweise und sein exzentrisches, nonkonformistisches Verhalten schienen zu dieser Ideologie der Natürlichkeit zu passen. Gainsborough ließ sich als »natural genius« integrieren. Die Akademie beförderte diese Einordnung. Und wo sie nicht griff, wurde Gainsborough – wie vormals El Greco – als Epilektiker der Malerei ausgegrenzt.

Die Kunstgeschichtsforschung der sozialen Einordnungen Gainsboroughs, die der Londoner Ausstellung zu Grunde liegt, folgt jener ideologischen Vereinnahmung seiner Zeit.



Abb. 1 Thomas Gainsborough, Ms. Ann Ford, Öl/Leinwand, 1760. Cincinnati Art Museum (Kat.Nr. 35, S. 89)

Angesichts der frühen Musikerporträts im zweiten Raum möchte man den Kuratoren sagen: Ja, Musikerinnen wurden im öffentlichen Leben des 18. Jh.s als Frauen diskriminiert, was sie nicht daran hinderte, glänzende Karrieren zu machen und in großformatigen Gemälden porträtiert zu werden, wie der Hochadel und das Großbürgertum. Und ja, ein vom Rocksaum entblößter Knöchel mochte als sexuelles Lockmittel gelesen werden. Die Umsetzungsweise dieser Bilder, die Zeitgenossen beunruhigte, wird so jedoch nicht erklärt.

Im Bildnis der Ann Ford von 1760 (Abb. 1) sind das kleine Gesicht und die Instrumente eher glatt und abbildhaft gemalt. Um so stärker scheint der Gesicht der weiß-grauen

Farbe des Kleides ins Auge zu schäumen. Die sinnende Frau ist durch Instrumente und Notenblätter als Virtuosa und Kennerin der Musik attributiv ausgewiesen. Erst Gainsboroughs Pinselstrich und Impasto lassen ihre schöpferische Kraft nachvollziehbar werden, die sie zum gestaltenden Medium von Handwerk und Intellekt werden läßt. Ann Ford gehörte zu den künstlerischen Kreisen einer ausübenden Malerei-, Musik- und Theaterkultur, in der auch Gainsborough zu Hause war. Es sind seine Freundschaftsbilder dieser Künstler und Künstlerinnen, die sein Programm einer inhaltlichen und ästhetischen Aufwertung des Handwerklichen erfahrbar machen. Das Bildnis Uvedale Tomkyns Prices als Amateurzeichner (Kat.Nr. 30; ca. 1760-61) zeigt denn auch nicht allein das Idealbild des »man of culture«, der sich mit der Betrachtung und Sammlung von Zeichnungen einem »exemplary amusement at his time« hingibt, wie es im Katalog heißt. Die Zeichnung, die er vor sich hat, ist wie eine Intarsie in das Ölgemälde eingelassen. Genauerem Hinsehen gibt sie sich als Auskratzung eines von weißer Farbe bedeckten dunklen Grundes zu erkennen. Und so macht die malerische Mimetik der Zeichnung das konventionelle Kniestück zum Programmbild provokanter Intermedialität.

Künstlerkonkurrenz: Dialog oder Kampf?

Wie brachte Gainsborough diese Konzeption, die quer zu den akademischen Regeln lag, dem Publikum der öffentlichen Ausstellungen nahe und wie wurde sie aufgenommen? Die Kuratoren stellen sich dieser Frage, indem sie im großen Saal mit den Ausstellungsbildern Faksimiles von Zeitungen mit Beispielen der damals erst beginnenden Kunstkritik auslegen. So tauchen die Besucher in die disparate Welt einer Expertenkultur des 18. Jh.s ein. Hier lancierte Gainsborough Besprechungen, um sich der Publikumsgunst zu versichern, wie es sein Freund, der Schauspieler Garrick, tat. Doch hätte man gerne noch die härteren Kämpfe zwischen Gainsboroughs federleich-

ter Verführungskunst und Reynolds' starrender Bildungskunst als Symptom einer unerbittlichen Künstlerkonkurrenz dokumentiert gesehen. Die Auseinandersetzungen waren mit sozialen Ressentiments behaftet und gehörten zum Prozeß der Ausbildung einer neuartigen Öffentlichkeit. Anders als Gainsborough stand Reynolds dieser Öffentlichkeit skeptisch gegenüber und wollte die Kunst einer gebildeten Gentlemen-Elite vorbehalten. Den Pöbel hätte er am liebsten aus den Ausstellungen verbannt. Beide Maler machten also sozial differenzierte Angebote an eine Kultur, die das Gemüt verfeinern und die »pleasures of imagination« anregen sollte, wie es philosophische und ästhetische Traktate lehrten (vgl. John Brewer: *The Pleasures of Imagination. English Culture in the 18th Century*, London 1997). Wenn Reynolds den Bildungskanon mittels der Gefühle zu vertiefen suchte, sprach Gainsborough die individuelle Naturerfahrung der Betrachter an. Er vermittelte und verarbeitete in seiner Kunst auch Wissen um Naturphänomene wie Licht, Luft und Bewegung und deren Wahrnehmung. War das Wissen um den Bildungskanon an eine Elite gebunden, sollte das Wissen um Naturphänomene allen zugänglich sein. Diese gesellschaftlichen Differenzierungen des Wissens als Voraussetzung des Bildverständnisses spricht die Ausstellung ebenso wenig an wie die ausschließlich englischsprachige Literatur, auf die der Katalog sich stützt.

»Sensibility«: Moral oder Erotik?

In der Ausstellung standen neben den Bildern kurze Erklärungen für die Besucher. Sie fußen auf dem Beitrag von Michael Rosenthal und Martin Myrone im Katalog. An Hand von Textquellen oder Bildern mit dokumentarischen Anknüpfungspunkten wird hier eine Sozialgeschichte von Gainsboroughs Kunst entfaltet. Seine soziale Stellung und Malweise werden mit zeitgenössischen Kritiken, den Schriften seines Rivalen Reynolds, mit Blick auf die neuen, öffentlichen Ausstellungs-

räume, die als »new social spaces« fungierten, und Zitaten aus der Kunstkritik des 19. und frühen 20. Jh.s erläutert. Man lernt daraus, daß Gainsborough nicht das Naturgenie war, für das ihn die Kunstgeschichte lange gehalten hat, sondern eine »uncomfortable figure in the canon«.

Hier hätte sich die Frage gestellt, welche inhaltlichen Funktionen Gainsboroughs Kunst in einen Kanonkonflikt stürzten, der schließlich mit seiner Abkehr von der Akademie als Ausstellungsforum endete. Indes wird die Analyse des technischen Bildaufbaus, der Pigmentwahl und der Pinselführung einem zweiten Artikel überlassen, den Martin Postle zusammen mit der Restauratorin Rica Jones verfaßt hat, und der auf Jones' jahrelangen Forschungen beruht. Die Autoren stellen die Materialverwendung und Arbeitsweise Gainsboroughs in den historischen Kontext der damaligen Künstlerausbildung. Zudem ziehen sie neue Forschungen über Gainsboroughs Ateliers heran, die jüngst Susan Sloman in ihrem vorbildlichen Buch *Gainsborough in Bath* (New Haven u. London 2002) vorgelegt hat. Da beide Aufsätze sich nicht aufeinander beziehen, unterbleibt die Untersuchung der »Bedeutungsstiftung« der künstlerischen Handschrift Gainsboroughs, zumal ihrer sozialen Inhalte.

»Sensibility« als moralische Gefühlsmöglichkeit, die eine Gesellschaft unter der Führung einer Empfindungselite zusammenhalten sollte, scheint sich kaum mit Gainsboroughs Ansprache des subjektiven Gefühls durch jene visuelle Erotik zu decken, die Meier-Graefe vor seinen Frauenbildnissen entdeckt zu haben meinte: »Unsere Sehnsucht wird nicht gleichzeitig vom Bilde erregt und gestillt, sondern zur gröberen Begehrlichkeit gesteigert, die über das Bild hinaus materialisieren möchte.« (Meier-Graefe, S. 9) Die Frauen in Gainsboroughs Porträts wirken instabil in ihren Posen, fragil in ihrer farbigen »Durchsichtigkeit«, mobilisiert durch die Dynamik des Pinselstrichs. Hierin unterscheiden sie sich von



Abb. 2 Thomas Gainsborough, *Lady Brisco*, Öl/Leinwand, ca. 1776. Kenwood, *The Iveagh Bequest* (Kat.Nr. 103, S.197)

Reynolds' Frauenfiguren, die unverrückbar in der Bildordnung und der substantiellen Farbe gefaßt sind. Gainsboroughs gemalte Frauen drängen dem Betrachter die Frage auf, welche Drehung, welcher Schritt (aus dem Bild?), welche körperliche Bewegung von ihnen zu erwarten ist. Das Weibliche als schwer einzuschätzendes Phänomen wirkt ungreifbar provokativ. Das meinte wohl Meier-Graefe, wenn er schrieb, Gainsboroughs Frauenbildnisse ließen ein »weibliches Parfum« entstehen, das »fast das Leben suggeriert.« (S. 10) Mit der Moralphilosophie Shaftesburys war dieser Eindruck nicht zu fassen. Das Werden der Lebendigkeit in der geahnten Bewegung

regte vielmehr zum miterlebenden Empfinden an, das nicht in der akademischen Ordnung der Affekte zu verorten war.

Gainsboroughs vielfältige Strategien der Irritation sind wohl auch daran zu messen, wie weit er bei den jeweiligen Auftraggebern gehen konnte. Er machte jedenfalls die Frauen, die er malte, soweit als möglich zu Objekten einer provokanten Malerei.

Die »Lady Brisco« (Abb. 2, ca. 1776) steht neben einem rauschenden Wasserfall und scheint selber in der Natur zu zerfließen. Gainsborough rückt den unmittelbar bevorstehenden Moment der Berührung in den Blick, in der sich die Pfoten des hoch der Frau entgegengereckten Hundes und ihre verspielt bewegten Fingerspitzen treffen werden. Der Spaniel sieht den Betrachter an, so als wolle er auf diesen »fruchtbaren Augenblick« hinweisen. Seine Herrin gibt sich derweil mit abwesendem Blick der sinnlichen Tändelei mit ihrem Hündchen hin. Und diese ist vielleicht nur ein Abbild ihrer Träumereien über erotische Erlebnisse und Wünsche in einer eleganten Welt, die Gainsborough in »The Mall« (1783, The Frick Collection) als städtisch gesellschaftliches, stets veränderliches Naturschauspiel festgehalten hatte. Der erotische Anspielungsreichtum ist hier ungleich größer als in Reynolds' Porträt der »Mrs. Elisha Matthew« (Abb. 3; 1777), das im Katalog zum Vergleich abgebildet ist. Hier versteckt die Frau ihre Hände und steht als kompakte Figur da, den Blicken und Phantasien des Betrachters entzogen. Ihr Blick, der den Betrachter fixiert, läßt keine Anverwandlungen zu. So wie der Hund kläffend und bewundernd neben ihr herspringt, wird auch der Betrachter bloßer Zeuge ihrer nach Ewigkeit strebenden Haltung. Sie scheint den »sense of the right and wrong, in all human actions, and other objects considered in every view of morality and taste« zu haben, mit dem in einem Zeitungsartikel von 1775 die Formel der »sensibility« definiert wurde. Gainsboroughs »Lady Brisco« dagegen strahlt in ihrer Versunkenheit und Verspieltheit keine derartige Kontrolle aus.

So bietet das pastorale Ambiente mit Landschaft und Schafherde im Porträt der mit Gainsborough befreundeten Sängerin »Elizabeth Sheridan, geborene Linley« (Kat.Nr. 166; ca. 1785-87) auch nicht allein den Rahmen für Tugend und Moral. Gainsborough mißbilligte, wie wir wissen, ihre Verehelichung mit dem Theaterautor und Intendanten Richard Brinsley Sheridan, weil die Ehe Künstlerinnen in ihrem Wirken einschränkte und Sheridan Elizabeth zu Beginn ihrer Ehe öffentliche

Auftritte untersagt hatte. Nach Cesare Ripas ikonographischer Formel der Imagination gestaltet, scheint sie zum Subjekt der Schöpferkraft ihrer selbst zu werden. Mit dem freien Spiel der Hände in ihrem Schoß läßt sie, wie »Lady Brisco«, zu Spekulationen über ihre innere Haltung ein. Der Künstler Gainsborough gesteht der Künstlerin Linley die Empfindung einer Selbstermächtigung im Gegensatz zu konventionellen Erwartungen zu.

Gegenüber dem Bildnis Elizabeth Linleys hängt das Selbstporträt des Künstlers (Kat. Nr. 171; ca. 1787), das dieser zuerst seinem Musikerfreund Carl Friedrich Abel (Kat. Nr. 50; R.A. 1777) schenken wollte, das er aber schließlich als sein autorisiertes Selbstporträt für die Nachwelt bestimmte. Es ist in den durchsichtigen, zerfließenden Farben gegeben, die ihn im Wertekanon der Akademie zum femininen Künstler stempelten. Tatsächlich gewinnt das Bild des Künstlers eine suggestive Anziehungskraft durch die mimische Beweglichkeit und körperliche Fragilität, die Zuordnungen von Geschlecht, Charakter und Moral erschweren. In der sozialen Elite, deren Bildnisse Gainsborough malte, scheinen Affären, wie er selbst sie hatte, gang und gäbe gewesen zu sein. Nicht wenigen seiner Bildnisse brachten gesellschaftliche Skandale um die Dargestellten, wie die ehebrecherische Viscountess Ligonier (Kat.Nr. 47; R.A. 1771), erhöhte Aufmerksamkeit ein. Wie wenig er die Konvention der bürgerlichen Ehe schätzte, die er wohl vor allem wegen des Jahreseinkommens seiner Ehefrau Margaret Burr eingegangen war, zeigt sich denn auch in deren Porträt (Kat.Nr. 172; 1778). Sie wird in der Haltung der Juno Matrona aus Joseph Spence' *Polymetis*, von schwarzem Stoff gerahmt, jeder Erotik, aber auch jeder bildwitzhaften Zweideutigkeit enthoben. Damit ist sie aus dem ästhetisch-erotischen Modus des Künstlerischen ausgegrenzt. Gainsboroughs Selbstbildnis dagegen war das des Nonkonformisten, der sich provokant als 'fool', als Verrückter

bezeichnete und der mit seinen Künstlerfreunden schon das Leben der Bohème erprobte. Der herrschende Gefühlscode der »sensibility« wurde von Szenen der Versunkenheit, Unentschlossenheit, Veränderlichkeit, ja auch Freizügigkeit (vgl. Kat.Nr. 173, »Diana und Actaeon« und die unten besprochene Kat.Nr. 43) in Frage gestellt. Im berühmten »Morning Walk« (Kat.Nr. 88; 1785) führt ein leichtfüßiger Mann, der kaum die Erde berührt, eine silbrige Frauengestalt in ein dunkles herbstliches Unterholz, den hellen Morgenschein im Rücken, als ginge es einem Abgrund zu. Hat Gainsborough hier, entsprechend seinen eigenen Vorbehalten gegen die Ehe, etwas angedeutet, auf das erst Kritiker des 19. Jh.s aufmerksam wurden? Diese wollten sich daran erinnern, daß Mr. Hallett, der junge Ehemann in Gainsboroughs Bild, schon bald nach der Eheschließung sein Glück der Spielsucht preisgab. Der Moment der Gefährdung der kaum den Boden berührenden Figuren konnte zur Selbstaufklärung des Betrachters über seine eigenen Gefühle in der Spannung zwischen erotischen Empfindungen und gesellschaftlichen Erfahrungen dienen.

Diese Emanzipation des kritischen Empfindens unterscheidet sich grundsätzlich von der gesellschaftskonformen Tugend der »sensibility«, ist jedoch selber problematisch. Die bürgerliche Aufklärung über den Körper und seine Sinne beförderte ein Wissen, das auch zur Beherrschung und Manipulation verwendet werden konnte. Indem Gainsborough die Erkundung und Ansprache des subjektiven Gefühls zum Programm seiner Kunst machte, gehörte er, wie mit seinen Licht- und Farbexperimenten, zu den Wissensproduzenten seiner Zeit. War er sich dabei der Anziehungskraft des Bildes als Reflexionsmedium des Betrachters bewußt? Dann hätte er die psycho-physische Rezeptionsformel für eine auf die Massen wirkende Kunst gefunden, die Meier-Graefe in der englischen Kultur des 18. Jh.s vorgebildet sah. Doch die Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung im 18. Jh. fand



Abb. 3 Sir Joshua Reynolds, Mrs. Elisha Matthew, Öl/Leinwand, 1777. Houston, Museum of Fine Arts (Kat. S. 196)

für eine derartige Anthropologie der Kunst keinen Begriff. Umso leichter konnte Gainsboroughs Kunst von seinen Gegnern als oberflächliches Vergnügen diskreditiert werden.

Armut: Vergnügen oder Gefährdung?

Karl Philipp Moritz' Parallelisierung der schöpferischen Kraft des künstlerischen Genies mit der Naturkraft prädestinierte den Künstler dazu, Erkenntnisse über Naturprozesse zu verbildlichen. In diesem Sinne geben Gainsboroughs späte Landschaften, die seit dem 19. Jh. als »romantisch« gelten, Ein-

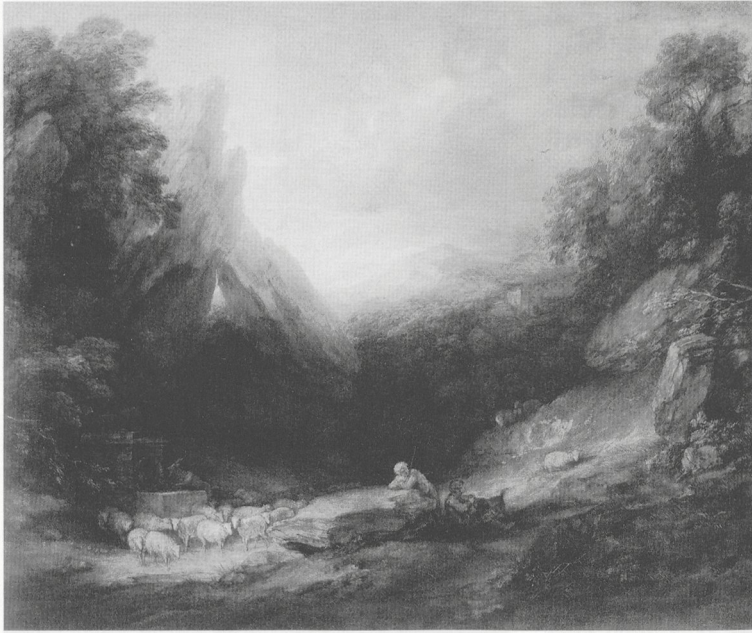


Abb. 4
 Thomas Gainsborough,
*Romantic Landscape
 with Sheep at a Spring*,
 Öl/Leinwand, ca. 1783.
 London, Royal Academy
 of Art (Kat.Nr. 144,
 S. 249)

blick in das unkontrollierbare Schöpfungspotential der Natur. Da wachsen grotesk monumentale Gebilde, Felsen und Bäume empor (Abb. 4), die im nächsten Augenblick die friedlich pastoralen Szenen unter sich zu begraben drohen. Naturprozesse wirken als Hervorbringung und zugleich auch Gefährdung. So lassen sich Gainsboroughs immer noch geheimnisvolle Darstellungen von Bauern, jungen Frauen und Kleinkindern, alten Männern und Knaben in der Natur verstehen. Beladen mit den Früchten ihrer Arbeit, die zugleich die der Natur sind, erscheinen sie selbst als Teil der Natur. Ob sie vom Markt kommen oder zum Markt gehen, bleibt ungewiß. Oft sind sie in Gedanken versunken oder mit Beobachtungen beschäftigt. In »A Peasant Family Travelling to Market« (Abb. 5) sieht ein Junge seinen kleinen Geschwistern zu, mehr vor sich hinstarrend als teilnehmungsvoll. Über den Köpfen springt ein Fels hervor, aus dem ein vom Wind gebeugter Baum in die Horizontale wächst. Fiele er, würde er die unbekümmerte Gruppe zerschla-

gen. Die Bauern leben fatalistisch mit dem Risiko der Natur, und, so könnte man mit Blick auf Adam Smith ergänzen, mit dem des Marktes. Doch vielleicht legt man die bewußt fragil erscheinende Umsetzung und Komposition mit dieser Leseart schon zu sehr auf einen Inhalt fest. Gainsboroughs programmatische Leichtfüßigkeit malerischer Performanz und ikonographischer Bezüge entzieht sich der eindeutigen Sozialkritik wie der Vorführung sozialer Normen. Das Motiv der ziehenden Bauern verweist zwar auf die Auflösung der Dörfer, die aus der Kapitalisierung der Agrarwirtschaft folgte, wird aber in der ikonographischen Formel der »Flucht nach Ägypten« verklärt. Damit wurde das Thema der »migration pictures« disponibel für den Kunstgeschmack der Landbesitzer, im Unterschied zu Gainsboroughs Landschaftsgemälden: In dem Gemälde »Market Cart« (1786, National Gallery) ist der hoch aufragende, voll beladene Karren ins Wanken geraten. Die auf der Ladung sitzenden Frauen scheinen ihren Halt zu verlieren. Ein



Abb. 5 Thomas Gainsborough, *A Peasant Family Travelling to Market*, schwarze und weiße Kreide mit grauen und braunen Lavierungen, ca. 1770-4. Sudbury, Gainsborough's House (Kat.Nr. 133, S. 241)

Reisigsammler am Wegesrand hält in seinem Tun inne und schaut gebannt auf ein unvermeidliches Geschehen. Der Karren wird umfallen und in den dunklen Weiher sinken. Ein fester Weg für das weitere Fortkommen ist nicht auszumachen. Das parabelhafte kleine Drama der arbeitenden Klasse scheint einem Naturgesetz zu folgen. Wie die Kuratoren zeigen, hat Gainsborough in seinen Landschaftsgemälden spätestens Mitte der 1770er Jahre eine gleichgewichtige Darstellung von Mensch und Natur erreicht, die auf ein Geschehen fokussiert ist. (Kat.Nr. 43). Schon in »Harvest Wagon« von 1767 (Abb. 6) wird das ikonographische Vorbild, Rubens' »Kreuzabnahme«, in ein solches Geschehen umgestaltet. Während die Bauern auf dem Wagen mit Aufstieg und Herabbeugen, Hinauf- und Hinabsehen beschäftigt sind, werden die scheuenden Pferde in vollem Lauf gestoppt. Offenbar betrunken, faßt sich oben auf dem Wagen ein Mann an den Kopf, während ein anderer noch aus einem kleinen Weinflaß trinkt. Ein blutroter Stoffetzen hängt am hinteren Ende des Karrens. Kontrollverlust durch abgestumpfte, alkoholisierte Sinne und animalische Energie wirken ineinander. Das



Abb. 6 Thomas Gainsborough, *The Harvest Wagon*, Öl/Leinwand, Society of Artists 1767. Birmingham, Barber Institute of Fine Arts (Kat.Nr. 43, S. 109)

legt die Lichtregie nahe, die das scheuende Pferd und die Szene auf dem Wagen im ab- und anhebenden Helldunkel in Beziehung setzt. Die riesigen Baumkronen, die die Szene einklammern, schieben das Geschehen dem Betrachter bedrängend entgegen. Armut erscheint nicht als Stimulans gefühls- und moralkorrekt »sensitivity«. Hier wird vielmehr der Niedergang einer einstmalig gefestigten Klasse gezeigt.

Der Künstler: Bürger oder Bohemien?

Schon Zeitgenossen haben den spielerischen, zynischen Schreibstil von Gainsboroughs Briefen, dessen Stimmungsausdruck mitunter abrupt umschlägt, mit seiner Malweise verglichen. Lenkt man diesen Vergleich zurück auf die Malerei, so stellt sich die Frage, inwieweit diese ihrerseits respektlosen Zynismus und rückhaltlosen Spieltrieb erkennen läßt, wie ausgeformt sie auch immer wirken mag. Ähnliche Fragen stellen sich für die Stilanalogien zwischen Mozarts Briefen und seiner Musik. Hier wie dort waren Ausdruck und Gestaltung eingespannt zwischen der Befriedigung gesellschaftlicher Erwartungen und dem Verlangen des Künstlers nach

Autonomie. Gainsboroughs endgültiger Bruch mit der Akademie im Jahr 1783, zwei Jahre nach Mozarts Rückzug vom Salzburger Hof, bezeugt das ebenso wie sein Entschluß, eigene Ausstellungen in seinem Wohnhaus und Atelier Schomberg House zu veranstalten. Damit koppelte er sich von dem öffentlichen Kunstdiskurs ab, der sich gerade erst auszubilden begann. Seine Ausstellung im Juli 1784 wurde nur von seinem Freund Henry Bate rezensiert. Der Wunsch nach einem eigenen Forum für eine individuelle Kunst – wie die Subskriptionskonzerte seiner Musikerfreunde – beinhaltete ein gesellschaftliches Risiko. Vielleicht gab sich Gainsborough der Illusion eines freien Spiels der Marktkräfte hin, ohne die Macht der Akademie auch auf dem Kunstmarkt zu erkennen.

Mit den Werken, die ihm am meisten am Herzen lagen, war Gainsborough erfolglos. Im Porträt des Kunsthändlers James Christie (Kat.Nr. 54, R.A. 1778) preist dieser dem Betrachter vergeblich eines der Landschaftsgemälde des Malers an. Die Möglichkeiten der individuellen Ausstellung, die Verbindung zu Kunstkritikern und Auktionatoren sollten Gainsborough den Schritt aus der Abhängigkeit von der Institution ermöglichen. Marcia Pointons These, Gainsboroughs Malerei sei an den ökonomischen Faktoren der Londoner Kunstwelt orientiert gewesen, der die Kuratoren folgen, wird dadurch in Frage gestellt. Seine Selbstdarstellung als »fool« – sie erin-

net an Norbert Elias' Charakterisierung von Mozarts Clownerie – war denn auch nicht lediglich ironisch gemeint. Mit dem humoristischen Habitus reagierten Maler wie Musiker auf ein soziales System, das ihre Ausdrucks- und Denkweise noch nicht verstand. England war, wie weit dort auch der Wandel zur bürgerlichen Gesellschaft bereits fortgeschritten war, noch von den Strukturen des ancien régime bestimmt (vgl. die Diskussion im *British Journal for 18th Century Studies* 15, 1992, S.131-149, bes. den Beitrag von Roy Porter).

Dieses System des Übergangs übte Anpassungsdruck aus und förderte die Produktion des Neuen. Die Funktion der substantiellen Ästhetik der Darstellungsweise Gainsboroughs ließe sich im europäischen Vergleich als Phänomen der Individualisierung innerhalb eines Systems charakterisieren, in das diese gleichwohl eingebunden blieb. Zusammen mit Mozarts »zuvielen Noten«, Garricks von Licht, Farbe und körperlicher Bewegung geprägten Inszenierungen und Goyas scheinbar karikaturhaften höfischen Porträts deutet sie einen zugleich gebundenen und autonomen Künstlertypus an. So sind die von Konflikten, Ängsten und Begehren bestimmten sozialen Bewegungen und künstlerischen Experimente dieser Künstler innerhalb des Systems beunruhigender, als es die akademisch verfestigte Einbettung der Kunst in die Sozialgeschichte vermuten läßt.

Bettina Gockel

Blickpunkt 1926. Die Anfänge der Neuen Sammlung München: Internationale Plakate

München, *Die Neue Sammlung. Staatliches Museum für angewandte Kunst*, 5. Februar – 11. Mai 2003. Katalog hrsg. von Robert Stalla und Florian Hufnagel, München und Berlin, Deutscher Kunstverlag 2003, 208 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 3-422-06405-2

Im Herbst 2002 ist die Neue Sammlung mit ihren Beständen in den Neubau der Pinakothek der Moderne umgezogen. Aus diesem Anlaß richtete man in ihren alten Räumen eine

letzte Ausstellung ein, die auf jene erste zurückgeht, die dort 1926 erstmals den Namen »Neue Sammlung« im Titel führte. *Blickpunkt 1926* – unter diesem Titel rekonstruierten