

lien die Brücken zur flämischen Kunst mehr oder minder gänzlich abgebrochen hatte? Daß er als Mensch seine Heimat und seine Landsleute nie verleugnet hat, bewies er zeit seines Lebens in Freundschaften, Briefen und Signaturen.

Herbert Keutner

ELLIS WATERHOUSE, *Gainsborough*. London, Edward Hulton. 1958.

Wer sich in der Gainsborough-Literatur ein wenig auskennt, war lange schon fremdet von der Tatsache, daß über den größten englischen Maler so wenig wirklich Bedeutendes und Erschöpfendes geschrieben worden ist, vor allem, daß bisher kein zuverlässiges Oeuvre-Verzeichnis existierte. Für alle biographischen Einzelheiten bleibt auch heute noch William T. Whitleys schönes, ausführliches Buch von 1915 wichtig, obwohl inzwischen neue Dokumente aufgetaucht sind (z. B. die aufschlußreichen Unwin papers), aber für die Entwicklung von G.'s Malerei ist es wenig ergiebig, und auch die schon vor 60 Jahren erschienene Monographie von Walter Armstrong, die zuerst den Versuch eines Werkkataloges gemacht hat, ist in Bezug auf Bilderkritik unzulänglich und überholt. Man mußte sich behelfen mit der vorzüglich aber populär geschriebenen knappen Darstellung von Mary Woodall, die zwar weiterhin brauchbar bleiben wird, aber sich nur an die bekannten Hauptwerke hält. Man wußte, daß Professor Ellis Waterhouse vom Barber Institute in Birmingham sich seit Jahrzehnten mit dem Stoff beschäftigte, jetzt endlich liegt sein lang erwartetes Werk vor.

Auf den ersten Blick mag es diejenigen enttäuschen, die der Meinung sind, daß ein nur 34 Seiten umfassender Einleitungstext notwendiger Weise zu kurz sein müsse, um unsere Kenntnis wesentlich zu bereichern. Das Werkverzeichnis mit über 1000 Nummern läßt indessen sofort erkennen, daß hier mit äußerster wissenschaftlicher Sorgfalt ein weit größeres Material verarbeitet und kritisch gesichtet worden ist als jemals zuvor. Der Abbildungsteil mit der Wiedergabe von über 300 Gemälden ist sehr persönlich ausgewählt, aber, wie sich dann bald erweist, unter fruchtbaren Gesichtspunkten.

Studiert man die Einführung genau, so bemerkt man, wie dicht und präzise sie gearbeitet ist und wie es offenbar die Absicht des Verfassers war, sich nicht lange mit allbekannten Tatsachen aufzuhalten, dafür aber immer dann ausführlicher zu werden, wenn es sich um bisher noch ungelöste oder noch nicht gründlich genug durchgearbeitete Probleme handelt. Sie ist ein Musterbeispiel dafür, wie mit wenig Worten viel gesagt werden kann. Auch rein schriftstellerisch ist die Darstellung ein Genuß, zumal man merkt, daß nicht nur ein wissenschaftlicher Experte, sondern ein künstlerisch empfindsamer Mensch sie geschrieben hat.

Von den neu gewonnenen Einsichten kann nur weniges angedeutet werden, der Kenner findet Neues auch in der genaueren, gehaltvolleren Akzentuierung an sich schon bekannter Beobachtungen. Von der Lehrzeit G.'s, die nicht ganz so ausschließlich wie bisher als Selbstlehre angesehen werden sollte, wird es deutlich gemacht, daß die Gehilfentätigkeit bei Gravelot und die durch diesen vermittelte Kenntnis

französischer Kunst lebenslang nachwirkt und Rokoko-Elemente, wie sehr sie auch persönlich modifiziert werden, immer in seiner Kunst wirksam bleiben (Einflüsse von Watteau bis Fragonard, gelegentlich sogar, wie beim Doppelbildnis im Louvre, die Aneignung aller modischen Requisiten französischer Salonkunst). Von Gravelot stammt auch G.'s uns seltsam erscheinende, bis späthin gelegentlich geübte Methode, nach kleinen selbst angefertigten Puppen die Figurenkompositionen vorzubereiten, wie bekanntlich, besonders im Alter, auch Landschaftsmotive an Hand künstlich aus allerhand heterogenem Material im Atelier aufgebauten Modelle studiert wurden. Topographisch getreue Landschaftsbilder hat er Auftraggebern gegenüber strikt abgelehnt, alles müsse „of his own brain“ sein. Auch bildhauerische Modellarbeit wird nachgewiesen, nicht nur als gelegentlicher Zeitvertreib, sondern als ernste künstlerische Vorarbeit. W. unterstreicht das nur langsame Heranreifen der Bildnismalerei, deren linkisch-steife Art erst um 1757 – 59 überwunden wurde. Für die Landschaft wird der frühe Einfluß von Wynants gegenüber dem erst später einsetzenden von Ruysdael überzeugend herausgearbeitet. Sehr überzeugend wird die Vermutung ausgesprochen, daß das Gedankengut des berühmten, erst 1794 erschienenen „Essay on the Picturesque“ von Sir Uvedale Price, schon von dessen Vater, den G. porträtiert hat und mit dem er befreundet war, nicht ohne Einwirkung der Auffassungen des Malers vorbereitet worden ist. Mit besonderem Nachdruck verweilt W. beim Einfluß des als Landschaftsmaler unbedeutenden Ph. J. de Louthembourg d. J., dessen Bühnensexperimente und seltsame Beleuchtungseffekte mit einem „Eidophusikon“ benannten Apparat G. faszinierten und ihn nicht nur zu seinen eigenen Guckkastenbildern inspirierten, die er, künstlich erleuchtet, seinen Freunden vorzuführen liebte, sondern auch den viel bewunderten „glamour“ seiner lichterfüllten Spätwerke mitbestimmt haben mögen. (Das Wort ist schwer übersetzbar, seine Bedeutung liegt zwischen Zauber im positiven und Blendwerk im bedenklichen Sinne.)

Auffallend ist es, wie sehr W. Landschaftskunst und Genredarstellung als die entscheidend neuen Leistungen G.'s unterstreicht – offensichtlich wiederum zur Korrektur des landläufigen Urteils, wenn dadurch auch ein wenig übertreibend. Obgleich der Künstler selbst in seinen burschikos-lebendigen Briefen oft genug über den Zwang zum „face-business“ gestöhnt hat, und obgleich den besten Landschaften bahnbrechend-vorläuferhafter Charakter eignet (Constable steht auf seinen Schultern), bleibt G. für uns doch in erster Linie der größte englische Bildnismaler seiner Zeit und einer der bedeutendsten aller Zeiten. Das uneingeschränkt auszusprechen, wird englischen Kunsthistorikern nicht leicht, weil sie allzu ängstlich bemüht bleiben, Sir Joshua Reynolds nichts von seinem Ruhm zu nehmen, während unser kontinentaler Geschmack des großen Rivalen bewußte Altmeisterlichkeit und doktrinären Akademismus immer niedriger zu werten beginnt, ohne seiner Malerei die traditionsbedingte und auch traditionschaffende Bedeutung abzusprechen. Die berühmte Rede des Akademiepräsidenten auf G. nach dessen Tode wird in England immer noch als „gerecht“ empfunden, obgleich das raffiniert ausgeklügelte Lob mit keineswegs immer sachlich berechtigter Einschränkung stark durchsetzt ist. In diesem Punkt bleibt

auch W. befangen. Noch niemals indessen sind die einzelnen Entwicklungsperioden G.'s so glänzend charakterisiert und so überzeugend aus persönlichem Wachstum des Talents sowohl als aus den Einflüssen der Umwelt erklärt worden wie in seinem Buch. Auch findet sich abschließend die treffliche Formulierung: „Es sollte vernünftiger Weise zugegeben werden, daß Gainsborough in Bezug auf natürliche Begabung, künstlerische Intuition und niemals erlahmende (sustained) lyrische Empfindung alle anderen englischen Maler übertroffen hat.“ Ausgezeichnet ist die Bemerkung, daß alles das, was als Autodidaktentum (amateurishness) angeprangert zu werden pflegt, vielleicht „zu den wertvollsten und wesentlichen Werken der englischen Malerei“ Entscheidendes beigetragen habe. Aber es ließe sich noch Höheres behaupten: daß Gainsborough gerade mit dem, was seine Zeitgenossen an ihm auszusetzen hatten – der angeblichen Flüchtigkeit seiner Malerei, der nicht immer exakten zeichnerischen Grundlagen seiner Gemälde, der freien, individuellen Interpretation der Natur (auch der Natur seiner Bildnismodelle) – seiner Zeit weit vorausseilte und damit einer der großen Wegbereiter bis hin zum Impressionismus geworden ist. Möchte W. solcher Auffassung als einer übertreibenden Meinung von „some enthusiasts“ vorbeugen, so besteht sie m. E. doch zu Recht.

Was über die hohe Bedeutung der Genreszenen gesagt wird, dem können wir nur dann uneingeschränkt beipflichten, wenn wir den Gesamtcharakter der Kunst G.'s als genrehaft bestimmt im besten Sinne auffassen – als schönste Beispiele können dafür die Bildnisse der Töchter und aus der Spätzeit der berühmte „morning walk“ von 1785 (Bildnis des Ehepaars Hallett) gelten. Die reinen „fancy pictures“ des letzten Jahrzehnts dagegen zeichnen sich neben dem unverkennbaren Fortschritt zu unakademischer Romantik für unseren Geschmack zugleich nicht selten durch einen Hang zur Sentimentalität aus, die der späteren englischen Malerei so sehr zum Nachteil geworden ist.

Das Werkverzeichnis ist nur dann recht zu werten, wenn man sich klar darüber ist, welcher Wust unsicherer Zuschreibungen und nicht eigenhändiger Wiederholungen den Zugang bisher erschwerte. Vieles ist ausgeschieden worden, leider nicht in einem Sonderverzeichnis der zweifelhaften Arbeiten ausdrücklich begründet. So wußten wir z. B. gern W.'s Meinung über das lebensgroße Bildnis der Königin Charlotte im Ludwigscluster Schloß, für dessen Authentizität sich Gustav Pauli und Ernst Steinmann so lebhaft eingesetzt haben. Hält er es für eine eigenständige oder nur für eine Werkstatt-Wiederholung? – Viel Neues ist hinzugewonnen, namentlich für die Frühzeit, doch nicht nur für diese. Es ergibt sich für den Meister, dessen liebenswürdig-sorglose Lebensweise von vielen Zeitgenossen glaubwürdig überliefert worden ist, eine geradezu stupende Produktivität, obgleich ihm nur 61 Lebensjahre zugemessen waren: 796 Bildnisse, 197 Landschaften, 21 Genrebilder, 10 Tierdarstellungen, 20 Kopien nach alten Meistern (nur insgesamt 20 Gemälde G.'s befinden sich in nicht-angelsächsischem Besitz!). Schon früher hat W. sog. Checklists für bestimmte Bildergruppen veröffentlicht, deren Wert bestehen bleibt, weil sie, etwa bei den Genrebildern in Bezug auf den Inhalt

der Darstellungen, ausführlichere Angaben enthalten, doch sind sie im Ganzen durch den neuen Gesamtkatalog jetzt überholt. Dieser enthält keinerlei Beschreibungen der Gemälde, ist aber von großer Sorgfalt bei den Angaben der Vorbesitzer und gibt auch Hinweise auf solche Spezialliteratur, die sich auf ein einzelnes Werk bezieht. Datierungen werden auch dann gegeben, wenn sie nur versuchsweise erschlossen werden können.

Die Auswahl der über 300 Abbildungen – etwa vier Mal so viele als je bisher im Zusammenhang reproduziert worden sind – wird wesentlich bestimmt von des Verfassers Vorliebe für G.'s Landschafts- und Genrebilder, wenn natürlich trotzdem der Zahl nach die Portraits überwiegen. Es wird auch dabei viel Unbekanntes gezeigt. Besonders reizvoll ist die reiche Abfolge derjenigen Bildnisse, die in breitem Umfang die landschaftliche Umgebung mit einbeziehen, und es verdient auch bei den reinen Portraits Beachtung, wie selbst nur andeutende Landschaftselemente der Hintergründe in der Regel so gewählt sind, daß sie charakterisierende Funktion haben, während die etwa bei Reynolds so häufigen konventionellen Stoffdraperien kaum noch eine Rolle spielen. Auch die so häufig als Zutat verwendeten Hunde sind bezeichnend für des Künstlers Naturliebe. Bei den reinen Landschaftsbildern läßt sich an Hand der Abbildungen die chronologische Abfolge vorzüglich studieren. – Als störend erweist sich auch in diesem Werk, das auf den Publikumsgeschmack kaum hätte allzu sehr Rücksicht zu nehmen brauchen, das Weltübel der unzulänglichen – gottlob nicht allzu zahlreichen – farbigen Tafeln. Erfreulicherweise sind sie außerdem als Schwarz-Weiß-Abbildungen wiederholt.

Schwer verständlich bleibt es, daß dieses nun wirklich für lange Zeit grundlegende Werk in einer „limited edition“ erschienen ist; der Preis erhöht sich dadurch, und es wird rasch vergriffen sein.

Carl Georg Heise

TOTENTAFEL

WALTER BOECKELMANN †

In Walter Boeckelmann (* 8. 5. 1902, † 11. 3. 1958) betrauert die deutsche Kunstgeschichte einen zu früh Dahingegangenen, von dem sie noch viele kühne Vorstöße in nicht ausreichend erschlossene Gebiete und tief eindringende Arbeiten an schwierigen Problemen erwarten durfte. Daß er zu neuen, abweichenden Ergebnissen kam, lag schon an der eigenen Ausbildung: der künstlerischen Erziehung, dem philosophischen und kunstgeschichtlichen Studium an der Universität Leipzig und später der intensiven praktischen Ausgrabungstätigkeit in Neustadt am Main. Boeckelmann war kein zünftiger Kunsthistoriker. Seine bedeutsame Dissertation „Die Grundbegriffe der Kunstbetrachtung bei Wölfflin und Dvořak“ (1936) richtete sich gegen die Methoden einer in einzelnen Richtungen aufgespaltenen Disziplin. Im Sinne der philosophischen Ganzheitsforderung Theodor Litts, seines Leipziger Lehrers, lehnte er das zergliedernde und isolierende Vorgehen ab, bei Wölfflin auf die Form, bei Dvořak auf den