

Für den Katastrophenfall (Diebstahl, mutwillige Beschädigung, Feuer usw.) gab es keinerlei Instruktionen, keine konkrete Planung. Schäden sind in größerer Zahl aufgetreten — darüber ist hier allerdings nicht zu handeln —, Spätschäden sind außerdem noch zu erwarten. Daß nicht mehr passiert ist, liegt nicht an der Qualität der konservatorischen Vorkehrungen, sondern ist nur unerhörtem Glück zuzuschreiben.

Das Fazit kann nur lauten: Kleinere Ausstellungen, nur so viele Exponate, wie sie ein Besucher wirklich ansehen, der Veranstalter zuvor wissenschaftlich und didaktisch bearbeiten und während der Transporte, dem Auf- und Abbau sowie der Dauer der Ausstellung unter verantwortbaren Bedingungen betreuen kann. Die konservatorischen Belange müssen rechtzeitig bedacht und eingeplant werden und unbedingt Vorrang haben vor dem unangebrachten Prestigedenken, auch wenn damit auf den ein oder anderen spektakulären Effekt verzichtet werden müßte. Vor dem Appell an die Gemütswerte und dem Setzen auf auratische Wirkungen hat unbedingt die sachliche Aussage zu rangieren, die so anregend und langweilig sein wird wie die jeweilige Idee der Ausstellung und deren Veranstalter. Sollte es gelingen, sich stärker von den Gegenständen selbst und ihren vielfältigen inhaltlichen und ästhetischen Aspekten leiten zu lassen und sich nicht darauf zu beschränken, abstrakte Konzepte zu illustrieren, so würde dies einen beträchtlichen Zugewinn an Aussage bedeuten und darüber hinaus an Verständnis für die wertvollen Zeugnisse vergangener Epochen, die zu schade sind, um weiter als Reliquien oder Trophäen oder einfach nur als optische Versatzstücke in einem monumentalen Bilderbuch verschlissen zu werden.

„Kunstwerke sind zwar juristisch Sachen und ihre Beschädigung nur Sachbeschädigung; da sie aber im Gegensatz zu verkehrsüblichen Sachen unersetzlich sind, muß man sich fragen, wie weit diejenigen, denen sie auf Zeit anvertraut sind, das Recht haben, Gefährdungen in Kauf zu nehmen und für Schäden und Verluste lediglich die Verantwortung, nicht aber die Haftung zu übernehmen“ (Chr. Wolters in: ICOM-Symposium op. cit., S. 31).

Joachim Haag, Wolfgang Prohaska und Peter Volk

THOMAS GAINSBOROUGH

Ausstellung in Tate Gallery, London, 8. 10. 1980—4. 1. 1981;

Grand Palais, Paris, 7. 2.—27. 4. 1981

In der Reihe von Ausstellungen hervorragender britischer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts zeigte die Tate Gallery eine große Retrospektive von Werken Thomas Gainsboroughs, den man nicht ohne Grund zu den englischsten Malern der neueren Zeit zählt. Um es gleich vorwegzunehmen: die Ausstellung ist alleine schon deshalb höchst sehenswert, weil hier erstmals wieder seit beinahe hundert Jahren viele Schlüsselwerke aus Gainsboroughs umfangreichem Oeuvre zusammengetragen wurden, die mittlerweile über die westliche Welt weithin verstreut sind und im entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang wohl lange nicht mehr

nebeneinander zu sehen sein werden. John Hayes, Direktor der National Portrait Gallery und Autor vieler grundlegender Veröffentlichungen zu Gainsboroughs Leben und Werk, hat mit unerreichter Kenntnis und Einfühlung knapp hundert Gemälde und etwas über 50 Zeichnungen — nebst einigen wenigen graphischen Blättern — ausgewählt und den Katalog verfaßt. Eine der Hauptleistungen liegt in der Auswahl, die sich nur auf das Wesentliche beschränkt: Geleitet von höchsten Ansprüchen an die Qualität der Exponate, ist es dem Besucher wie selten so klar und überzeugend ermöglicht, die einzelnen Phasen der künstlerischen Entwicklung auch vom Zeichnungs- und Maltechnischen her zu verfolgen. Die dabei zu Tage tretende innere Konsequenz in der Eroberung der Mittel, Gainsboroughs überraschende Vielseitigkeit, die Art und Weise der Verarbeitung von Anregungen der Flamen des 17. Jahrhunderts, insbesondere Rubens' und Van Dycks, bis hin zu dem sich daraus weiterbildenden Spätwerk in seiner individuellen Unabhängigkeit, macht die Ausstellung gleich beim ersten Besuch so spannend, daß man den — übrigens wohlthuend handlichen — Katalog dabei vollkommen vergißt. Umgekehrt geht es einem bei dessen Lektüre nicht anders. Die tiefgründende Kenntnis des Künstlers und seiner Zeit ermöglicht es dem Autor, eine biographische Einführung zu liefern, die man Zeile für Zeile mit großem Gewinn liest und die einen auf den erneuten Besuch der Ausstellung neugierig macht.

Gainsborough, 1727 in Sudbury/Suffolk geboren, war Schüler des französischen Zeichners und Radieres Hubert Gravelot und von Francis Hayman, dem Gesellschaftsmaler aus dem Hogarth-Umkreis. Sein erstes Atelier hatte er in Ipswich, wo er hauptsächlich Landschaften unter dem damals weitverbreiteten Einfluß von Wynants, Ruysdael und anderen Holländern des 17. Jahrhunderts malte. Wegen mangelnden Erfolgs kehrte er in seine Heimat zurück und übersiedelte bald darauf 1760 auf Anraten seines ersten Gönners Philipp Thickness in das durch den Hof in Mode gekommene Bath. Dort wurde er bald zu dem neben Reynolds gesuchtesten Portätisten Englands. Gründungsmitglied der Royal Academy, stellte er von 1769—1772 und von 1777—1783 dort aus. Seine Schaffensperiode in Bath ist durch einen starken Einfluß Van Dycks gekennzeichnet, dessen Malstil er auf höchst originelle Weise in einer zunehmend freien Pinselschrift auflöste. Sein Erfolg als Porträtmaler übertrug sich nie auch nur annähernd auf seine Landschaftsbilder, denen jedoch immer seine eigentliche Neigung gegolten hat. Die letzten neun Jahre seines Lebens verbrachte er in London, wo er, mit Aufträgen für den Hof und die Aristokratie überhäuft, zu dem durchlichteten, flüssigen Malstil seiner Spätzeit fand. Der aufklärerischen Naturauffassung verbunden, war Gainsborough der große Gegenspieler des akademischen Eklektikers Sir Joshua Reynolds.

Gainsborough's unablässig zeichnender Hand verdanken wir eine unübersehbare Zahl von Blättern (s. John Hayes, *The Drawings of Thomas Gainsborough*. 2 vols., London 1976), die von Bewegungsstudien über ganz knapp andeutende Entwürfe bis zu bildhaft ausgeführten, auch aquarellierten Arbeiten reichen. So ist es nicht nur vom Ausstellungspsychologischen her überzeugend, wenn dieser dem privatesten Bereich seines künstlerischen Schaffens gewidmete Teil der Ausstel-

lung am Anfang steht. In energisch geraffter Auswahl sind hier charakteristische Beispiele vorgestellt, die — im Gegensatz zu seinem Gegenspieler Reynolds — verhältnismäßig selten als Entwürfe für Gemälde dienten. Da sich aus späteren Jahren weit weniger Zeichnungen erhalten haben und man von seinen kleinen Modell-Arrangements im Atelier weiß, die als Kompositionsentwürfe dienten, darf man annehmen, daß er nun seine Entwurfsvorstellungen oft direkt auf die Leinwand gebracht hat. Bei den nach Modellpuppen ausgeführten Kostümstudien für seine frühen, ganzfigurigen Porträtaufträge meint man das Rascheln der Seidenroben wahrzunehmen. Daneben sind insbesondere die zum Verkauf oder als Geschenke bestimmten ausgeführten Landschaftsblätter faszinierend. Ob es sich dabei um Bildgedanken zu Goldsmith's „Deserted Village“ aus den frühen 70er Jahren (Kat. Nr. 24), um Helldunkel-Varianten nach Gaspard-Dughet-Kompositionen (Kat. Nr. 25) oder um Naturstudien im Gegenlicht (Kat. Nr. 30) handelt, immer überzeugt die konsequente Wiedergabe des Raumkontinuums; die darin atmosphärisch integrierte Staffage erscheint umso lebendiger. Von besonderem Interesse sind die in der Folge für ausgeführte Gemälde benutzten Entwurfszeichnungen, die durchweg alles Wesentliche der Bildkonzeption teils bis ins einzelne fixieren (Kat. Nrn. 34, 40 etc.) Die wenigen Beispiele dieser mehr oder weniger kompletten „Entwürfe“ sind in der Gemäldefassung ebenfalls ausgestellt, wie etwa „The Duke and Duchess of Cumberland“ (Kat. Nr. 128), „Mountain Landscape with Shepherd and Sheep“ (Kat. Nr. 147) oder „Diana and Actaeon“ (Kat. Nr. 137).

Abgesehen von den Familienporträts Gainsborough's, die mit wenigen Ausnahmen aus öffentlichen Londoner Sammlungen stammen, hat Hayes im übrigen auf die weltbekannten Gemälde aus der National Gallery, der Tate Gallery oder Kenwood House fast ganz verzichtet, um die Ausstellungsflächen für hier inzwischen kaum mehr bekannte Leihgaben aus Übersee zu nützen. Als eines der intimsten Bildnisse des 18. Jahrhunderts schlechthin hat das liebevolle Doppelporträt der einen Schmetterling haschenden kleinen Töchter des Künstlers zu gelten. In diesem frühen Bild (Kat. Nr. 62; um 1756) drückt sich bereits deutlich aus, worum es Gainsborough mit seinen Landschaftsporträts zeit lebens geht. Die beiden Kinder erscheinen voll in den Landschaftsraum integriert: zum einen durch die raumgreifende Bewegung, zum andern dadurch, daß die Motivation für diese Bewegung sichtbar gemacht wird. Mit psychologischem Feinsinn wird dabei das Kindliche des Unterfangens charakterisiert. Ein Vergleich mit dem ebenfalls noch in kindlichem Alter gezeigten „Heneage Lloyd and his Sister“ (Kat. Nr. 52), das, wenige Jahre zuvor entstanden, das Geschwisterpaar in einer Naturlandschaft zeigt (vgl. das etwa gleichzeitige Ehepaar Andrews in der National Gallery), bezeugt Gainsboroughs schnelle Fortschritte auch im Erfassen des Anatomischen. Von weiteren Porträts der frühen Phase ragt das lebensgroße, ganzfigurige Bildnis von William Wollaston (Kat. Nr. 71; 1759) heraus, eines Amateurmusikers und Großgrundbesitzers, den Gainsborough charakteristischerweise in freier Landschaft lässig an einen Holzzaun gelehnt wiedergibt. Der parallel zum unteren Bildrand liegende Hund steigert die räumliche Wirkung, in dem er, zu seinem Herrn aufblickend,

Witterung zu nehmen scheint. Eine derartig lebensnahe Schilderung greift der Entwicklung auf dem Kontinent um Jahrzehnte voraus.

In nie zuvor gehabter Fülle sind im folgenden frühe Äußerungen reiner Landschaftsdarstellungen aus den 40er Jahren zu sehen. Hier herrscht noch das traditionelle Barockschema mit in die Bildtiefe gestaffelten Kulissen vor, doch fällt allenthalben die vielschichtige Beleuchtung auf, die sich aus den komplizierten Wolkenbildungen nicht schlüssig erklärt. Während die größeren Formate deutlich auf Vorbilder der Holländer (etwa J. Ruysdael, J. Wynants) verweisen, wird das Lebendigste in kleinen Bildern erreicht, etwa dem „Rastenden Schäfer“ (Kat. Nr. 74), wo das Sonnenlicht auf dem hellen Sand fast zu flimmern scheint. — Frei entfaltet sich Gainsborough's maltechnisches Können in den Landschaften der Suffolk-Periode während der 50er Jahre. Eigenartigerweise erscheinen diese Bilder bei mehr spezifisch englischem Landschaftscharakter in Komposition, Staffage und Kolorit ziemlich „sophisticated“. Die Formation des Landschaftsausschnitts ist möglichst kompliziert, die ländliche Staffage wird als Stimmungsakzent in ihrer Bedeutung aufgewertet, die künstlich wirkende Beleuchtung gerne auf ein Abendrot hin angelegt, etwa nach dem Vorbild von J. Both oder A. Cuypp, die damals bei englischen Sammlern in Mode kamen. Man möchte dabei an verbesserte Absatzchancen denken, die sich der fast ausschließlich mit Porträtaufträgen bedachte Landschafter Gainsborough damit erhoffte.

In der anschließenden Gruppe von Porträts aus der Zeit in Bath wird schlagartig der Durchbruch zur vollen Verfügbarkeit der Ausdrucksmittel deutlich. Schon in den frühesten Beispielen dieser Jahre herrscht eine bislang nicht beobachtete Übereinstimmung zwischen der Persönlichkeit der Porträtierten und dem sie umgebenden Bildausschnitt, gleich ob es sich um einen Innenraum oder eine freie Landschaft handelt. So wird der dem Künstler befreundete „Robert Price“ (Kat. Nr. 92; das Alter des Dargestellten läßt m. E. eher diesen als dessen Vater vermuten) als Amateurzeichner und Sammler dargestellt, „Anne Ford“ (später Mrs. Philipp Thickness; Kat. Nr. 91) sitzt in etwas geziertem Kontrapost von Musikinstrumenten und Noten umgeben, der „3. Duke of Buccleuch“ (Kat. Nr. 103), ein Kniestück in freier Natur, hält seinen kleinen Pudel umfaßt, sehr gefühlsbetont, wie es diesem literarisch ambitionierten Freund Sir Walter Scotts ansteht. Spitzenwerk in dieser Gruppe ist das Kniestück der neben einem gleichzeitigen Landschaftsbild Gainsboroughs sitzenden „Duchess of Montagu“ (Kat. Nr. 100). Die durch aufrechte, aber natürlich wirkende Haltung des Körpers und der Hände akzentuierte würdevolle Ruhe, die von den aristokratischen Zügen dieser alten Dame ausgeht, zeigt Gainsborough im Vollbesitz der Kräfte seiner reifen Zeit. Er selbst äußerte sich in einem Brief an einen Freund, den berühmten Schauspieler D. Garrick vom Sommer 1768, er habe dieses Porträt „in seinem neuesten Stil“ gemalt. Diesem neuen Stil individuellen Charakterisierens hat er in kommenden Jahren noch vielfach Ausdruck verliehen, wie etwa in dem ganzfigurigen Landschaftsbildnis der „Mrs. Graham“ von 1777 in Edinburgh (nicht auf der Ausstellung), das einen der Höhepunkte dieser Schaffensphase darstellt.

Auch in den Landschaftsgemälden zeichnen sich seit den 60er Jahren neue Er-rungenschaften ab. Der gewählte Naturausschnitt erscheint mit malerischen Mit-teln in ein Raumkontinuum gebracht, in dem sich die darin jetzt vollkommen inte-grierte, aber dem Motiv noch unterordnende Staffage jetzt deutlicher als Stim-mungsakzent versteht. Zur Stellung der Figur in der Landschaft läßt sich Gainsbor-rough gerade damals (1767) in einem Brief vernehmen; demnach dürfte man eine Landschaft nicht anfüllen „with History, or any figures but such as fill a place (I won't say stop a Gap) or to create a little business for the Eye to be drawn from the Trees in order to return to them with more glee“. Das erinnert an Jonathan Ri-chardsons Forderung (1722), daß Landschaftsbilder in erster Linie die ländliche Natur nachahmen und gegebenenfalls Figuren ihr angemessen sein müssen, also „der Landschaft dienen, sie bereichern oder beleben“ sollen. Die für die Ausstel-lung gewählten diesbezüglichen Beispiele belegen diese Auffassung bei Gainsbor-rough überzeugend und konsequent, wenn auch im Katalog auf Hinweise solcher oder ähnlicher Querverbindungen zur Ästhetik der Zeit verzichtet wurde.

Gainsborough, der sich während der Jahre in Bath künstlerisch wie gesellschaft-lich voll durchgesetzt hatte und als der bevorzugte Maler bei Hofe galt, malte jetzt in zunehmendem Maße ganzfigurige Porträts in Lebensgröße. Ob als Interieur-stücke, wie das berühmte Bildnis von Gainsboroughs Schwiegersonn, des Oboisten „J. Chr. Fischer“ (Kat. Nr. 126), oder ob als Porträts in freier Landschaft, zeigen sie alle eine vollkommene Beherrschung der Wechselbeziehung zwischen Figur und Raum. Die getroffene Auswahl für die 80er Jahre zeigt so ziemlich alle Facet-ten eines für die Zeit unerhörten Höhenfluges von malerischen Möglichkeiten der Menschendarstellung, den Gainsborough jedoch auch in den weniger aufwendigen Halbfigurenporträts (z. B. Bildnis seiner Frau, J. Chr. Bachs; Kat. Nrn. 118, 124) durchhält. Als Gruppenporträt hat das im Besitz der Königin befindliche „Duke of Cumberland with his Wife, attended by Lady Elizabeth Luttrell“ (Kat. Nr. 128) über das Oeuvre Gainsboroughs und über England hinausreichende Bedeutung, indem es, ähnlich wie das gleichermaßen berühmte Bild „The Mall“ in der Frick-Collection, eine erste Verarbeitung von Watteaus Fêtes Galantes darstellt. Das an-dere Gruppenporträt „The Morning Walk“ aus der National Gallery wirkt hier auf einer eigenen Wand und im Zusammenhang der Ausstellung wenn möglich noch hinreißender, frischer, lebendiger als sonst: William Hallett, mit seiner frisch ange-trauten jungen Frau am Arm, ist bei einem Morgenspaziergang, unter dicht belaub-ten Bäumen lustwandelnd, lebensgroß porträtiert. Zugleich verkörpern beide, wie der Katalogeintrag einfach und zutreffend sagt, die Romanze junger Liebe schlechthin. Schon Théophile Gautier empfand das Bild als eine Augenweide und fühlte sich darin vollkommen in das Dixhuitième zurückversetzt.

Das in Gainsboroughs Oeuvre stetig zunehmende Integriertsein von Personen und Landschaft wird hier und in den zuletzt besprochenen Bildern über die An-wendung der rein malerischen Mittel noch zusätzlich durch die fortschreitende Be-wegung der Dargestellten besonders augenfällig, wie das auch noch für weitere

Beispiele der Spätzeit gilt: „Juliana, Lady Petre“ (Huntington Art Gallery, San Marino, Calif.; 1788) oder „Lady Sheffield“ (Waddesdon Manor, Bucks.; 1785).

Während man das ganzfigurige Bildnis der „Duchess of Richmond“ mit ihrem fuchsroten Haar vor grünem Waldlaub wegen seines atemberaubenden Farbklangs wenigstens erwähnen muß (Kat. Nr. 134), ist in diesem Zusammenhang gleich auf das berühmte, heute in der Mellon Collection Washington befindliche Bildnis der „Mrs. Brinsley Sheridan“ zu verweisen (Kat. Nr. 129). Mit einem solchen Bild kam Gainsborough seiner Porträtauffassung wohl am nächsten, indem er die ihm seit ihrer Kindheit bekannte junge Dame, die ebenso schön wie musikalisch begabt war, in voller Größe auf dem Erdboden sitzend darstellte, die Bewegung im Bild aber jetzt umgekehrt vom sichtbar starken Wind ausgehen ließ, der ihre Locken wie das Laub des Baumes durchweht. Es ist ein bislang nicht erreichtetes Maß an Übereinstimmung zwischen Person und Landschaft, zwischen Gemütsausdruck und Naturstimmung erreicht, wie es später bei Lawrence wieder aufgenommen wurde und für die romantische Porträtmalerei überhaupt richtungsweisend wurde.

Um die Einzigartigkeit der Porträtauffassung Gainsboroughs in seiner Zeit zu würdigen, wäre für den mit der Entwicklung nicht so vertrauten ausländischen Ausstellungsbesucher ein kurzer Überblick über die gleichzeitige Porträtmalerei in England, insbesondere diejenige seines großen Kontrahenten Sir Joshua Reynolds von Nutzen gewesen. Darüber hinaus hätte man sich vielleicht auch einen vergleichenden Einblick in die geistesgeschichtliche Situation wünschen mögen. Seit den Untersuchungen Edgar Winds in den Vorträgen der Bibliothek Warburg (Bd. I, 1930, S. 157—229) über Zusammenhänge zwischen der englischen Porträtkunst des 18. Jahrhunderts und den zeitgenössischen philosophischen Ideen vom Wesen und von der Würde des Menschen ist deutlich geworden, daß Gainsborough, besonders in seinem Spätwerk, (unbewußt) der Auffassung des Skeptikers David Hume (1711—1776) folgt, der das platonische Ideal vom gesteigerten Dasein des Menschen, wie es sich in Reynolds' Kunst exemplarisch niedergeschlagen hat, verneint. Hume zufolge ist jede Heroisierung „gegen die Natur“. Nur im Ausgleich zwischen den Extremen von Trivialität und Extravaganz liegt das Natürliche. Somit fordert er die verfeinerte Natur, „la belle nature“, im Sinne der Aufklärung. Reynolds' „grand style“, gleichermaßen für Historienmalerei wie für das Porträtfach geltend, setzt Gainsborough den „simple style of portrait painting“ entgegen. Nie macht er, entgegen dem Eklektiker Reynolds, Anleihen akademisch historisierender Art, wie er auch die von den Anhängern des „grand style“ vertretene Bedeutung der Schauspielkunst für die bildhafte Auffassung des Menschen ablehnt. Er will den Menschen seinem gewöhnlichen Dasein nicht entfremden und bezieht daher — seinem Naturgefühl folgend — nur die Landschaft in seine Bildnisse ein.

Daß der Hof, der Auffassung Humes folgend, sich für das gesellschaftliche Ideal von Natürlichkeit entschied und somit Gainsborough seit 1777 wiederholt mit Aufträgen beehrte, muß Reynolds in seiner eifersüchtigen Mißgunst noch bestärkt haben, da er mit allen Mitteln zu verhindern wußte, daß nach Ramsays Tod 1784 statt seiner womöglich Gainsborough „principal painter to the king“ hätte werden

können. Um so mehr erstaunt es, daß Reynolds in seinem 14. Diskurs vor den Studenten der Akademie — wenn auch erst zwei Jahre nach dem Tod des Rivalen — dessen künstlerisches Genie und konsequente Eigenständigkeit öffentlich würdigt und in diesem einen Falle einräumt, daß die fehlende traditionelle Ausbildung sich als unerheblich erwiesen habe. Selbst im Besitz eines von Gainsboroughs späten sogenannten „Fancy Pictures“ (auf die wir gleich noch zusammen mit den späten Landschaften zu sprechen kommen), gab Reynolds jetzt zu, daß dessen skizzenhaft aufgelöste Malweise, „this chaos, this uncouth and shapeless appearance“ bei einer gewissen Distanz wie durch Zauberei plötzlich Form annimmt, „and all the parts seem to drop into their proper places“. Reynolds macht aber auf halbem Wege zum Verständnis von Gainsboroughs künstlerischem Anliegen halt: „... as he was always attentiv to the general effect, I have often imagined, that this unfinished manner contributed even to that striking resemblance, for which his portraits are so remarkable.“

Es ist ihm unmöglich einzusehen, daß „this unfinished manner“ sich aus dem für Gainsborough so wesentlichen Kommunizieren und Sympathisieren zwischen Mensch und Natur erklärt. Diese Natur ist idyllische Landschaft, die der Grazie seines malerischen Stils wie der zarten Weiblichkeit der von ihm vorzugsweise porträtierten Frauen entspricht. Die durch Beziehungsreichtum und malerische Mittel evozierte Stimmung des Idyllischen wirkt auf den Betrachter wie eine „Beseelung“ von Natur und Mensch. In diesem Kontext erst gewinnt auch die im Katalog angesprochene Bemerkung des Förderers und Freundes Sir Henry Bate-Dudley ihren Sinn, daß nämlich Gainsborough noch, nachdem das Porträt der „Mrs. Brinsley Sheridan“ öffentlich ausgestellt war, die Schafe im Hintergrund dazumalte, „to give it an air more pastoral than it at present possesses“.

Eingedenk seiner durch unermüdliches Naturstudium gewonnenen Überzeugung, daß die Natur in ihrer Einfachheit vom Künstler wiedergegeben werden müsse, malte Gainsborough die Natur nie abbildend realistisch, sondern er gab sie als Idee in ihrer Stimmung wieder. Sein großes Erlebnis muß die Erfahrung der ihr innewohnenden Tendenz zum Ausgleich der Kräfte gewesen sein, was das harmonische Grundprinzip seiner Bilder schlechthin erklärt, und was sich insbesondere in seinen späten Landschaften ausdrückt. Stellvertretend für eine Vielzahl von Beispielen dieser Gruppe sei hier eine 1784 datierte Landschaft hervorgehoben (Kat. Nr. 147; Neue Pinakothek), die der Prince of Wales im selben Jahr kaufte und zusammen mit der kurz darauf gemalten zweiten Fassung des „Harvest Wagon“ (Kat. Nr. 150) Jahre später Mrs. Fitzherbert schenkte. Gainsborough hatte auf einer im Spätsommer 1783 unternommenen Reise durch den Lake District u. a. eine Zeichnung angefertigt (Kat. Nr. 34), die bis in die Einzelheiten die ersterwähnte Landschaft wiedergibt. Das nach einer Skizze vor der Natur (Kat. Nr. 33) komponierte Blatt ist wie das ausgeführte Gemälde von rhythmisch einander aufnehmenden Formen durchpulst, wie sie Gainsborough in dieser Konsequenz nur bei Rubens vorgefunden haben kann. Es ist diese idealisierte Landschaftsschilderung, die er selbst als den „großen“, spricht: „heroischen Landschafts-

stil“ bezeichnet hat und mit dem er die Gattung der Landschaftsmalerei offenbar in die obersten Ränge akademischer Klassifizierung zu erheben hoffte.

Kurz nach 1780 begann Gainsborough Bilder eines bei ihm bis dahin unbekannt Typs zu malen, sogenannte Fancy-Pictures oder Fantasiestücke, die den Auftakt für eine das ganze 19. Jahrhundert über in vielen Abwandlungen gepflegte Bildgattung abgeben. Möglicherweise von Bildern Murillos, den er sehr verehrte, inspiriert, nahm er sozusagen die Staffagefiguren seiner früheren Landschaften in den Vordergrund und gab ihnen eine bildnishafte Individualität (Kat. Nrn. 138, 139). Zugleich mit einer dem ländlichen Alltag vertrauten Verrichtung beschäftigt, eignet diesen armen Häuslerkindern ein melancholischer Grundzug, der sie zu den thematischen Hauptakteuren macht, während die Landschaft diese gefühlsbetonte Stimmung nur mehr hinterfängt. Der von Gainsborough sehr wohl ernst gemeinte soziale Tenor dieser Bilder wird noch deutlicher in dem Bild „Peasant Smoking at a Cottage Door“ von 1788 (Kat. Nr. 152), das thematisch auf Bilderfindungen J. F. Millets vorausweist.

Die Ausstellung wird — in erweiterter Form — gegenwärtig in Paris gezeigt.

Christoph Heilmann

REZENSIONEN

DAVID ROBERTSON, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978, 468 pp. 200 ills.

This outstanding book on Sir Charles Eastlake presents the reader with a puzzling paradox: its hero — if Eastlake can be called anybody's hero — was a mediocrity, even if a highly successful mediocrity. He was for a quarter of a century secretary of the Fine Arts Commission which instigated and supervised the decoration of the new Palace of Westminster. Yet even admirers of 19th century „official“ art will have to admit that both competitions and frescoes were an abysmal failure, reflecting little credit on the judgement of Eastlake and his colleagues. His long Presidency of the Royal Academy did not add lustre to this dormant institution, partly because he himself was never more than a pleasant but shallow painter, who supplied a willing market with pretty souvenirs of Italy and a few good portraits. His narrative pictures are almost invariably sentimental, catering for philistine tastes. He was Keeper, Trustee, and finally Director of the National Gallery, and rightly he is best remembered for the significant part he played in building up this new collection.

Mr. Robertson has no illusions about Eastlake, and as we read his cautious and balanced summing up (pp. 243 ff.) we are aware that he does not try to make him greater than he was. We must ask therefore how this man of moderate intelligence and limited artistic gifts could rise to a position of such eminence in Victorian England? Perusing this fully documented book we discover an interesting social pheno-