Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 9 (2015)

Artikel: Das Kapital der Kunst : Gainsboroughs James Christie
Autor: Gockel, Bettina
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872113

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bettina Gockel

Das Kapital der Kunst: Gainsboroughs *James Christie*

[...] if His Lordship wishes to have any thing tollerable [sic] of the name of G. the Subject altogether, as well [as] figures &c must be of his own Brain [...].
Gainsborough an Philip Yorke, 2nd Earl of Hardwicke

I. Kunstproduktion und Kunsthandel im Porträt

James Christie (1730–1803) gründete Mitte des 18. Jahrhunderts in London eines der bis heute bedeutendsten Auktionshäuser für bildende Kunst. Im Jahr 1778, als sein Porträt (Abb. 1), geschaffen von der Hand Thomas Gainsboroughs (1727–1788), in der Royal Academy of Arts ausgestellt wurde, waren sowohl der Auktionator wie der Maler etabliert und erfolgreich in der Londoner Kunstszene tätig. Das Gemälde, das sich heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles befindet, hat allerdings in der seit den 1990er Jahren sprunghaft angewachsenen Gainsborough-Forschung ein stiefmütterliches Dasein gefristet. Sowohl die Untersuchungen von Werner Busch, die Gainsboroughs Werken grosse Aufmerksamkeit schenken,[1] wie auch die Monografien u. a. von Michael Rosenthal und von der Autorin selbst streifen das Gemälde allenfalls.[2] Nun könnte man sagen, das Bildnis füge sich in die übrige Porträtproduktion des Malers so ein, dass, hat man über diese alles gesagt, eine Einzeluntersuchung obsolet sei. Die Prominenz und Innovationskraft des Gründers des heute global operierenden Unternehmens Christie's wie auch die offenkundig eigenwillige Komposition und Farbigkeit des Gemäldes erfordern gleichwohl ein besonderes Augenmerk für das Werk eines Künstlers, dem Marcia Pointon und William Vaughan eine spezielle Affinität zum Unternehmertum und zum Kommerzialismus seiner Zeit attestieren.[3] Den Forschungsstand zum Porträt fasst der Katalogeintrag anlässlich der letzten grossen Gainsborough-Ausstellung in London im Jahr 2002 zusammen. Man geht davon aus, dass Gainsborough seine eigene Landschaftsmalerei im Bildnis von Christie hervorheben und möglicherweise nahelegen wollte, diese solle als den Werken Alter Meister gleichwertig angesehen werden, die Christie seit 1762, vielleicht auch schon ab 1759 in seinen Londoner Auktionen veräusserte.[4]

1 Thomas Gainsborough, *Portrait of James Christie*, Royal Academy 1778, Öl auf Leinwand, 126 × 101,9 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Zahlreiche, von Gainsborough selbst verbreitete Legenden haben das Bild des erfolgsverwöhnten Porträtmalers entstehen lassen, der im Grunde seines Herzens lieber seine Viola da Gamba gepackt hätte und auf das Land gezogen wäre, um sich der Landschaftsmalerei zu widmen.[5] Natur und Natürlichkeit waren indes auch wichtige Bezugspunkte für seine Porträtmalerei, die Elemente der Landschaftsmalerei aufweist – als Bild im Bild wie in Christies Porträt, als Landschaftsraum, in dem die Figur sitzt, steht oder geht, oder als Darstellung amorpher Phänomene und Wetterbedingungen der Natur, die als licht- und lufterfüllter Raum auch im Innenraumporträt den Eindruck einer lebendigen Atmosphäre erzeugen. Diese Verbindung von Mensch und Natur im Porträt empfanden Zeitgenossen explizit als modern und natürlich, während Kritiker darin eine zu starke Vermischung zweier Bildgattungen sahen. Ohne Gainsboroughs unmittelbares Studium der Natur wie der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts

(insbesondere der Gemälde Ruisdaels und Rubens'), ja auch ohne seine intensive Beschäftigung mit den «Alten Meistern» wäre diese neuartige Porträtauffassung nicht entstanden.

2 Thomas Gainsborough, *The Watering Place*, Royal Academy 1777, Öl auf Leinwand, 147,3 × 180,3 cm, National Gallery, London

Ein Jahr bevor James Christie den Betrachtern geradezu süffisant von den Ausstellungswänden der Königlichen Akademie entgegenlächelte – auf dieses Lächeln wird am Schluss des Beitrags zurückzukommen sein –, hatte Gainsborough ein erst nach 1800 als *The Watering Place* bezeichnetes, dem Publikum als «A large Landscape» präsentiertes Landschaftsgemälde (Abb. 2) ausgestellt. Von der Kunstkritik wurde dieses Bild vor allem mit Rubens' gleichnamigem Gemälde verglichen.[6] Doch Gainsborough, das Enfant terrible der damaligen Londoner Kunstszene, betonte seine Eigenständigkeit und Naturverbundenheit bar jeder Traditionsverpflichtung. Schon während seiner Zeit in Bath schrieb er an einen seiner Auftraggeber: «[...] with regard to *real Views* from Nature in this Country, he [Gainsborough] has never seen any Place that affords a Subject equal to the poorest imitations of Gaspar or Claude [...] Mr. G. hopes Lord Hardwicke will not mistake his meaning, but if His Lordship wishes to have any thing tollerable [sic] of the name of G. the Subject altogether, as well [as] figures &c must be of his own Brain; otherwise Lord Hardwicke will only pay for Encouraging a Man out of his Way – and had much better buy a Picture of some of the good Old Masters.»[7]

Die Beanspruchung der Absenz jeglicher Bildung zugunsten tiefer Naturverbundenheit war eine strategische Abgrenzung von den Lehren des Akademiepräsidenten Sir Joshua Reynolds (1723–1792). Dieser empfahl den Studierenden ebenso wie der sich gerade erst formierenden Öffentlichkeit die Vorbildhaftigkeit der Geschichte der Kunst, vornehmlich der Kunst der italienischen Renaissance. Entsprechend nahm der zweite grosse Maler des englischen 18. Jahrhunderts die Rolle des traditionsver-

bundenen und bildungsbeflissenen Konkurrenten ein. Beide Maler befanden sich damit ganz in der Tradition künstlerischer Legendenbildung und Konkurrenzkonstruktionen, die schon Vasari zum rhetorischen Glanzlicht seiner Viten gemacht hatte. Dem Gelehrten Reynolds konnte so das ungebildete Naturgenie Gainsborough gegenübertreten. Den künstlerischen Rang beider stellte weder die eine noch die andere Typisierung infrage. Wie raffiniert Reynolds das Konkurrenzmodell zur Konturierung seiner eigenen Position nutzte, lässt sich in der Gainsborough als Nachruf gewidmeten Vorlesung aus dem Jahr 1788 überprüfen.[8]

Beide Kontrahenten profitierten von der Popularität der Polarisierung, wie sie Künstler schon seit jeher benutzt hatten. Und nicht zuletzt die aufkommende Kunstkritik in den Journalen der Zeit stilisierte den aus Suffolk stammenden Meister des Kolorits in den Formeln der Natürlichkeit und Modernität, die im Zuge des Rubenisten-Poussinisten-Streits Mitte des 18. Jahrhunderts mit Zeitgenossenschaft, Lebendigkeit und Originalität konnotiert wurden. Mancher, mitunter von Gainsborough selbst instruierte Kunstkritiker wollte denn auch die Einmaligkeit und Unbeschreiblichkeit der Pinselschrift des Künstlers hervorkehren, die nur vor dem Original nachzuvollziehen sei. Dies war eine suggestive, weil vielfach durch Projektionen aufgeladene Bewertung, die jedoch bis heute durchaus zutrifft. Denn Gainsboroughs Malerei verflacht in der Reproduktion, und seine changierenden Farben verlieren dabei ihre eigentümliche Variationsbreite und lichtvolle Beweglichkeit. Durchaus zu Recht – und doch wieder typisch, weil Gainsboroughs Gemälde als visuelles Ereignis jenseits Reynold'scher Ideenkunst gefeiert wird – meinte der Kommentator im «St. James's Chronicle» denn auch über *The Watering Place*: «But what shall I say of the Pencilling [sic]? I really do not know; it is so new, so very original, that I cannot find Words [sic] to convey an Idea of it. [...] Were you in London I could only tell you to go and see.»[9]

Dass es sich im Fall des Porträts von Christie nicht allein um eine bildmässige gegenseitige «promotion» im Kontext des Kommerzialismus handelt, sondern darüber hinaus um ein Schlüsselwerk Gainsboroughs, in dem die Kunst und Karriere des Malers und das Selbstverständnis des Auktionators bewusst auf den Punkt gebracht werden, ist bislang nicht in Betracht gezogen worden. Auch stellt sich die Frage, welche Bedeutung Pinselschrift und Farbe hier haben, die von Zeitgenossen wie von der Kunstgeschichtsforschung als besondere ästhetische Leistungen Gains-

boroughs erachtet wurden. Liesse sich etwa der programmatische Charakter des Bildes aufgrund einer spezifischen künstlerischen und intellektuellen Konzeption und Ausführung nachweisen, so wäre eine Begründung für die Erfolgsgeschichte des Bildes geliefert: für seine Präsenz in den Repräsentationsräumen des Londoner Auktionshauses bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts und für seinen Ankauf durch eine der bedeutendsten, nicht zuletzt durch ihr Kapital hervortretenden amerikanischen Sammlungen, die bestrebt ist, Schlüsselwerke grosser Meister zusammenzutragen. So wird ein in der Tat aussergewöhnliches Pastellporträt von Rosalba Carriera, ein Bildnis des englischen Diplomaten und Antiquars *Sir James Gray, Second Baronet*, vom Getty Museum wegen der unvergleichlichen Charakterisierung des Modells gelobt.[10] Auch Gainsboroughs Werk gebührt ein besonderer Rang. Die künstlerisch-ästhetischen Eigenschaften von Christies Porträt erzeugen auf eine eigentümliche Art und Weise den Eindruck, als sei dem Protagonisten des Kunstmarktes und des Kommerzes ein gleichsam menschliches Antlitz verliehen worden. Für einen heutigen Betrachter ist das durchaus noch spürbar und macht neugierig auf die historischen Umstände und Bedeutungen einer solchen Darstellung. Es ist das Kunstwerk selbst, das hilft, das Vorstellungsbild der Entrepreneure des 18. Jahrhunderts zu differenzieren. In diesem inhaltlichen, aktiv an historischen Prozessen beteiligten Potenzial lag und liegt das eigentliche Kapital der Kunst. So scheint das Gemälde treffend das philanthropische Anliegen des Getty Trusts zu erfüllen, ohne die Funktion des Bildes als Ware zu leugnen.[11]

II. Porträt und Landschaft

Das Porträt zeigt eine Halbfigur in einem Innenraum, diagonal ins Bild gesetzt, hinterfangen von einem wogenden Vorhang in Dunkel- bis Mittelrot. Vorne links stehen zwei gerahmte Gemälde, von denen das eine für den Betrachter gut zu sehen ist. Es lässt den Ausschnitt einer Landschaft mit Himmel erkennen, vor dem sich schräg über die Breite der Komposition ein Baumstamm mit Laubwerk erstreckt. Christie stützt sich auf das Werk, das im Stil der Landschaftsgemälde Gainsboroughs gehalten ist, während er in der rechten Hand ein Papier hält, wahrscheinlich eine Auktionsliste, vielleicht auch ein aus mehreren Blättern gebundenes Heft. Während das gesamte Bild eine flüssige, skizzenhafte Malweise aufweist, sind Kopf und Gesicht, insbesondere das Inkarnat, opaker und glatter gemalt, sie weisen jedoch die zu jener Zeit für Gainsborough schon

typischen fluktuierenden Farbtöne auf. Pastellartige Blau-, Grün-, Rosa- und Brauntöne scheinen wie eingewoben in die Maloberfläche und verleihen dem Dargestellten die Lebendigkeit, für die Gainsboroughs Porträts von Zeitgenossen gelobt wurden. Offenkundig besteht eine der Besonderheiten des Bildes in der gleichzeitigen und nahezu gleichgewichtigen Darstellung von Porträt und Landschaft.

Der Eindruck dieser Gleichgewichtigkeit, ja Gleichrangigkeit stellt sich aufgrund verschiedener gestalterischer Aspekte ein:

1. Die Landschaft ist nicht als Landschaftshintergrund der Figur untergeordnet, sondern befindet sich im Vordergrund.
2. Die geschwungene Linie der Figur, die durch die Revers des Gehrocks betont wird, wiederholt sich in dem sich gabelnden Ast des Landschaftsbildes.
3. Das helle Licht rechts oben im Bild korrespondiert mit den hellen Akzenten, welche Gainsborough dem Kopf und dem Jabot Christies verleiht.
4. Die helle bräunliche Farbe der Kleidung Christies kehrt in den erdigen Tönen des Landschaftsbildes wieder.
5. Christies Armhaltung scheint die Winkel des Gemäldes zu wiederholen.
6. Der Zeigefinger des Dargestellten liegt direkt auf der Malschicht des Landschaftsbildes – eine zarte Berührung, die eine sensitive Beziehung zwischen dem Gemälde und Christie suggeriert und die eine buchstäblich körperliche Nähe des Auktionators zu diesem Werk in den Blick rückt. Die glitzernden goldenen Enden seiner Uhrenkette rechts unten, die das Gold der Bilderrahmen aufnehmen, tun ein Übriges, um die Aufmerksamkeit auf die Relation zwischen Figur und Bild im Bild zu lenken.

Die formal-ästhetische Durchdringung des Gemäldes ist so ostentativ, dass Form und Farbe eine Eigenständigkeit erlangen, die es für den Betrachter irrelevant erscheinen lässt, dass er das Landschaftsbild nicht vollständig sehen kann. Im Gegenteil, der Ausschnitt genügt, um Gainsboroughs gattungsübergreifende künstlerische Souveränität zu verdeutlichen. Der Ruisdael'sche Baum wird bei Gainsborough zum elementaren Markenzeichen, das geradezu notorisch seit etwa Mitte der 1750er Jahre in seinen Landschaftsgemälden zu finden ist:[12] In der auf 1777–1778 datierten *Wooded Landscape with Rustic Lovers, Cows and Flock of Sheep* (Abb. 3)

3 Thomas Gainsborough, *Wooded Landscape with Rustic Lovers, Cows and Flock of Sheep*, 1777–1778, Öl auf Leinwand, 148,6 × 120,7 cm, Duke of Rutland, Belvoir Castle

4 Thomas Gainsborough, *Cottage Door*, Royal Academy 1780, Öl auf Leinwand, 148 × 120 cm, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino (CA)

ist dieses Bildelement wie in Christies Porträt in eine kompositorisch dominierende Diagonale eingebunden. Treffend und derart auch auf das Bild im Porträt zu beziehen, ist die Bemerkung des Kritikers und Dichters George Darley, der 1828 über das Gemälde *The Cottage Door* von 1780 (Abb. 4) meinte: «The tree-trunk on the right now has a visual life of its own, [...]».[13] Diese visuelle Autonomie des Einzelnen lässt die Funktion der Formen als reine Gegenstandsbezeichnungen hinter sich, ohne allerdings das Bild als ein in sich inkohärentes Nebeneinander von Elementen erscheinen zu lassen. Vielmehr zeigen die erläuterten formalen Bezüge innerhalb der Komposition, dass es hier eine innerbildliche visuelle Logik gibt, die bei näherem Betrachten immer deutlicher zutage tritt. Asfour und Williamson haben das Phänomen des innerbildlichen Auges in den Landschaftsgemälden Gainsboroughs luzide analysiert.[14]

Bedenkt man, dass Gemälde dieser Grösse im Ausstellungsraum vergleichsweise hoch gehängt wurden, meist sogar in einer Höhe von drei Metern, so war die Landschaft für damalige Betrachter buchstäblich näher zu sehen als das eigentliche, ohnehin auf Untersicht angelegte Porträt. Zeitgenössische Darstellungen, die einen karikierenden und typisierenden

Blick auf überfüllte Ausstellungen und Verhaltensweisen des Publikums gewähren, geben darüber hinaus einen Eindruck von der dichten Hängung, bei der auch vergleichweise kleine Formate über Grossformate platziert werden konnten, ohne dass die theoretisch vorgegebene Rangierung der Gattungen eingehalten worden wäre.[15] Angesichts der Tatsache, dass Gainsborough in Christies Porträt seine eigene Landschaftsmalerei, wenn auch kein zu identifizierendes Bild, gleichsam in den Vordergrund rückt, scheint es geboten, sich zunächst mit diesem Aspekt grundsätzlich zu beschäftigen, nämlich mit der betonten Versetzung der Landschaftsmalerei vom Hinter- in den Vordergrund.

Landschaftshintergründe spielen für halb- und ganzfigurige Porträts im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle. In England gab Anthonis van Dyck die Formel für diesen Bildtypus vor, wie nicht zuletzt Gainsboroughs Kopie nach Van Dycks Reiterbildnis Charles' I. nahelegt.[16] Horace Walpole (1717–1797) wollte in Van Dyck, dem Hofmaler Charles' I., gar einen Landsmann sehen und vereinnahmte den Flamen damit ebenso wie Hans Holbein und Rubens für die Porträttradition eines Landes, in dem das Bildnis zum Kunstwerk erkoren wurde. Ein wahrscheinlich beschnittenes Ölgemälde von Rubens, das in seiner Malweise und Komposition nicht nur für Gainsborough, sondern z. B. auch für George Romney (1734–1802) eine wichtige Quelle für eigene Porträts gewesen sein dürfte, befand sich in den 1780er Jahren in London und belegt das dortige besondere Interesse an der Komposition der Figur in der Landschaft.[17] Nirgends sonst in Europa differenzierten sich die Umsetzungsweisen des Porträts derart aus wie ab 1760 in England. Das englische Porträt, allen voran der Typus des Porträts in der Landschaft, gewinnt seine Bedeutung nicht zuletzt dadurch, dass es gleichsam auf den Kontinent überspringen sollte. Francisco de Goya, Jacques-Louis David, Anton Graff, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, sie alle haben sich am englischen Porträt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts orientiert.

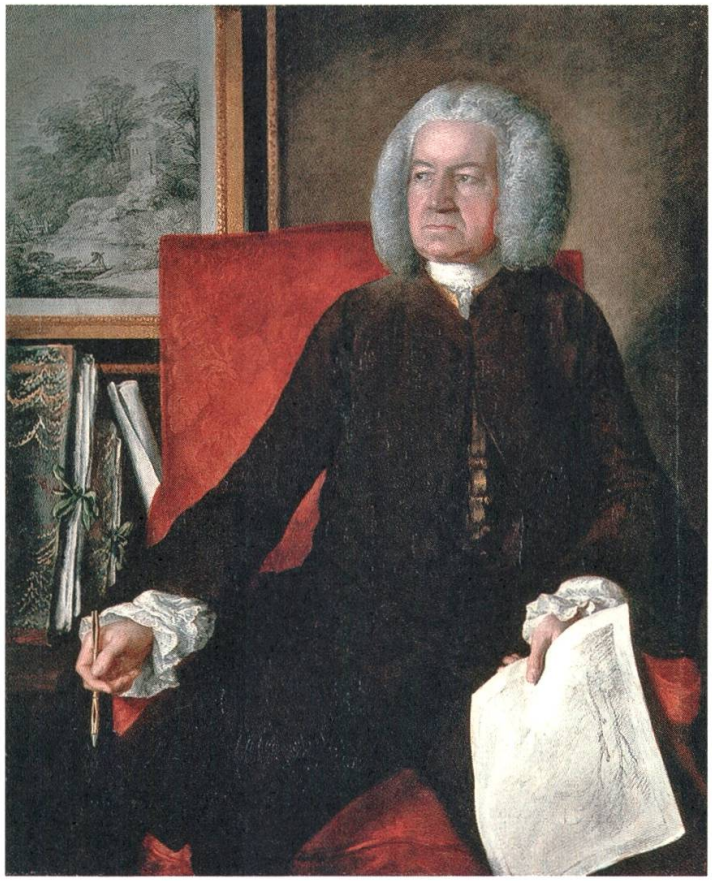
Es gab zwei Beweggründe für diese wie unvermittelt erscheinende Produktion neuartiger Bildnisse. Die englische bildende Kunst professionalisierte sich erst in dieser Zeit und musste quasi vom Porträt ausgehen, gab es doch keine Tradition des hochrangigen Historienbildes. Und die Künste mussten sich der Vereinnahmung durch eine neue bürgerliche Schicht erwehren oder aber die neuen sozialen Strukturen und gesellschaftlichen Funktionen von Kunst als Herausforderung annehmen. Folgt man zeit-

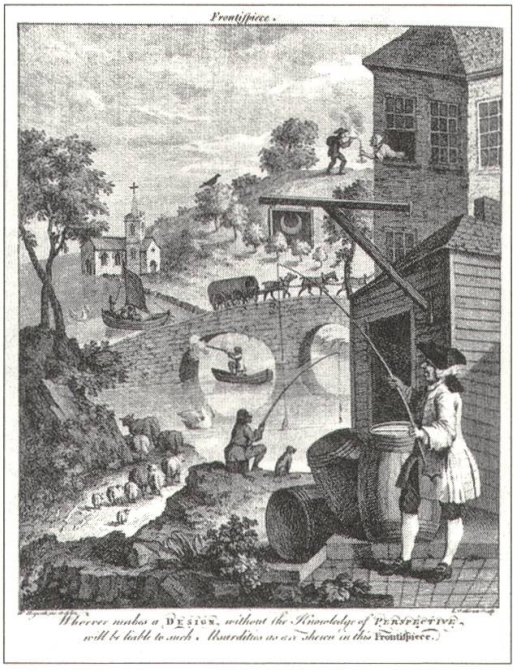
genössischen Karikaturen, waren jedenfalls die Rollen- und Historienporträts, die Reynolds als Aufwertung dieser Bildgattung propagierte, nicht unbedingt die geeignetste und überzeugendste Antwort auf die Popularität des Porträts. Wie ein Zeitgenosse spöttisch bemerkte, wollte nun jeder seine Pausbacken auf der Leinwand sehen.[18] Allzu nüchtern, auf-, ja abgeklärt begegneten Zeitgenossen offenkundigen Nobilitierungsformeln, die aus einem plärrenden Kind einen kleinen Amor machen wollten[19] oder aus einer gefeierten Sängerin und Künstlerin eine hl. Cäcilie.[20]

Neben George Romney, der 1773 nach Italien ging, und Joseph Wright of Derby (1734–1797), der sich wenig erfolgreich in Bath als Porträtmaler zu etablieren suchte – Beispiele der Bildniskunst beider Maler veranschaulichen die Spannbreite des englischen Porträts[21] –, stand Gainsborough bereits 1768 in so hohem Ansehen, dass ihm sowohl die Leitung der Society of Artists, der Vorgängerinstitution der Royal Academy of Arts, wie auch die Mitgliedschaft in der gerade gegründeten Kunstakademie angetragen wurde. Gainsborough entschied sich für die Institution, die zwar entgegen seiner eigenen Auffassung die etablierten Gattungshierarchien zu untermauern suchte, aber gesellschaftlich und national von grösserer Strahlkraft war als die Society of Artists.

Zu dieser Zeit hatte sich Gainsborough schon als Maler ganzfiguriger Porträts in der Landschaft durchzusetzen begonnen. Das Bildnis der Countess Howe aus den 1760er Jahren zeigt eine durch die Einzäunung noch als Besitzlandschaft gekennzeichnete Natur, während das Porträt der *Mrs. Sheridan* (eben jene Mrs. Sheridan, die Reynolds 1790 als hl. Cäcilie imaginierte) für Gainsboroughs spätere Verbindung, ja Verzahnung von Figur und Landschaft zu einer unauflöslichen, in sich dynamisch und lichtdurchflutet wirkenden Einheit stehen kann.[22] Stilistische Quantensprünge mögen zwischen beiden Gemälden liegen. Indes, sie erwachsen der Neuinterpretation des Verhältnisses von Figur und Landschaft im Porträt, für die Gainsborough fast so weit ging, das Porträt als monumentales Genrebild aufzulösen.

Wie wichtig es Gainsborough war, das Porträt durch eine Uminstrumentierung von Vorder- und Hintergrund, Innen- und Aussenraum mit Elementen der Landschaft zu infiltrieren, verdeutlicht schon das um 1760 entstandene, auf den ersten Blick etwas steif wirkende Bildnis von Uvedale Tomkyns Price (1685–1764, Abb. 5). Der Dargestellte ist der Grossvater von Uvedale Price (1747–1829), dem Theoretiker der Ästhetik des «picturesque».[23]





5 Thomas Gainsborough, *Uvedale Tomkyns Price*, um 1760, Öl auf Leinwand, 127 × 102 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München

6 William Hogarth, *Satire on False Perspective*, Frontispiz zu Joshua Kirby, «Dr Brook Taylor's Method of Perspective made easy [...]», 1754, Kupferstich, 20,7 × 17,3 cm, Gainsborough's House, Sudbury, Suffolk

Vergleicht man das Porträt mit dem etwa 18 Jahre später entstandenen Bildnis Christies, so sind trotz aller stilistischen Unterschiede die bildnerischen Elemente zu erkennen, an denen Gainsborough kontinuierlich arbeitete: Die Figur ist vertikal im Raum platziert, und sie ist stabilisiert durch die Vertikalen des in der linken Bildhälfte sichtbaren Bildrahmens und des Konturs der Rückenlehne. Der Betonung der Diagonale, der Gainsborough in dem späteren Bildnis die Figur unterwirft, gleicht hier der überlang erscheinende Arm, dessen Umriss vor dem rot bespannten Sitz umso stärker hervortritt. Die Vertikalen und Horizontalen des Bildaufbaus werden zudem von der nach links kippenden Papierrolle wie auch von der scharf konturierten Zeichnung rechts unten gebrochen. So wichtig in beiden Gemälden die Figur des jeweils Porträtierten wie auch dessen hell beleuchtetes Gesicht ist, so deutlich ist das Bestreben, dass das Bild jeweils

als Ganzheit fast gleichberechtigter Elemente wahrgenommen werden soll. Im Bildnis von Uvedale Tomkyns Price wird dies durch die Flächigkeit des Bildraumes betont, der die mit einem Goldrahmen versehene Landschaftszeichnung für den Betrachter überaus präsent werden lässt.

Sicher wäre es überzogen, hier einen direkten Vergleich zu William Hogarths (1697–1764) Blatt *False Perspective* (Abb. 6) in dem Buch des mit Gainsborough bekannten Joshua Kirby über «Dr Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy» von 1754 zu ziehen. Trotzdem stellt sich die Frage, ob Hogarth hier die Möglichkeiten einer modernen Bildlogik ausgelotet hat, in der Hinter- und Vordergrund – ähnlich wie in Gainsboroughs Porträts – in einen gleichberechtigten Dialog treten können. *False Perspective* – war das nicht schon der Beginn einer modernen Ästhetik des Bildes? Und würde sich so nicht der Auftrag Kirbys an Hogarth erklären lassen, den Vaughan «strange» findet?[24] Wie dem auch sei, Gainsboroughs Porträts unterlaufen in irritierender Weise tradierte und hierarchische Ordnungen des Bildraums.

Im Falle des Bildnisses von Price wird dieser als Amateurzeichner durch das Zeicheninstrument in der rechten Hand ausgewiesen. Interessanter als die Frage, ob sich das links oben an der Wand hängende Werk identifizieren lässt,[25] ist die Beobachtung, dass Gainsborough in diesem Gemälde den Duktus der Zeichnung mit dem der Ölmalerei fast in Konkurrenz treten lässt. Die feinen Pinselstriche der Zeichnung, das Dekor der Zeichenmappen, das Haar von Prices Perücke, die weiss und graublau leuchtenden Aufschläge seines Hemdes und die unvollendete Zeichnung in seinen Händen weisen eine zeichnerische Malerei auf, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Raffiniert erscheint überdies, dass durch die Präsenz der Landschaftszeichnungen im Bild vorstellbar wird, Price habe das Motiv seiner eigenen Zeichnung vor seinem inneren Auge, oder er schaue in eine Landschaft hinaus, die sich ihm durch ein Fenster oder eine Terrassentür auf seinen Landsitz Foxley darbiete, auch wenn das von der ohnehin konstruierten Raumsituation her unwahrscheinlich ist. In jedem Fall erlaubt sich Gainsborough, einen offenen, zeichnerischen Stil in einem Ölgemälde zu verwenden, das ansonsten konventionell wirkt und noch keine Spuren des überaus flüssigen Pinselstrichs ahnen lässt, den der Maler wenig später für sich entwickeln und in den 1770er und 1780er Jahren bis hin zu einer malerischen Auflösung von Figur und Raum steigern sollte.

7 Thomas Gainsborough, *Buchen bei Foxley mit der Kirche von Yazor im Hintergrund*, 1760, braune Kreide, Aquarell und Gouache über Bleistift, 28,7 x 38,9 cm, The Whitworth Art Gallery, The University of Manchester

Dem Künstler gelingt es sogar, in der Zeichnung, die prominent auf Kopfhöhe des Dargestellten erscheint, die äusserste Bandbreite unbunter Helldunkeltöne, wie sie in dem Blatt *Buchen bei Foxley mit der Kirche von Yazor im Hintergrund* (Abb. 7) zu sehen ist, aufleben zu lassen, ohne eines seiner Werke selbst zu zitieren. Stilistisch gehört das Bild im Bild zu den seit um die 1760er Jahre entstandenen Zeichnungen und Gouachen, die das Landleben als friedlich und unbeschwert verklären. Gainsborough behauptet im Gemälde seine Originalität, indem er nicht seine eigenen Werke abmalt, sondern deren Modus umso prägnanter aufscheinen lässt. Price wie wohl auch Christie und weitere Freunde des Malers dürften die kaum zu verkaufenden Landschaftszeichnungen, -gouachen und -gemälde besessen, wenn nicht gesammelt haben, die der Künstler in seinem sozialen Umkreis gerne verschenkte.

In dem Bildnis, das Price zeigt, versucht Gainsborough, das Landschaftsbild als gleichberechtigt in das Porträt zu überführen, vergleichbar mit dem Gemälde *Robert Craggs Nugent*[26] (Abb. 8). Der Ausblick auf die Landschaft nimmt die kühnen Berglandschaften Gainsboroughs der frühen 1780er Jahre vorweg.[27] Etwas gewollt erscheint, wie Vorhang und Tapete das Grün der Landschaft aufnehmen, so dass Aussen- und Innenraum korrespondieren. Das Fenster links ist Ausblick, Bild im Bild und Metapher des Bildes. In dessen Rahmen erlaubt sich Gainsborough eine Freiheit seiner Malerei, des Pinselduktus, die er im Interieur noch nicht zu zeigen wagte. 1761 stellte er dieses Porträt in der Society of Artists in London aus, und es begründete seine Autorität als ein Maler, der in der Lage war, die Verengung der englischen Malerei auf Porträt und Landschaft neu zu denken.

Ganz anders als in den späteren Akademieausstellungen, die Gainsborough mit einer Phalanx seiner Werke bespielte, beschickte er die Society of Artists nur mit diesem einen Werk. Es sollte ihn als Maler ganzfiguriger Bildnisse prominenter Persönlichkeiten ausweisen – Craggs war ein wichtiger Protagonist der lokalen Politik und «landed gentry».[28] Was schon für das Bildnis Christies und Prices gilt, stimmt hier ebenso. Es gibt keine Stelle der Leinwand, die der Aufmerksamkeit des Betrachters entgehen darf. Und die locker und lichtvoll gemalte Landschaft beginnt rechts als vegetabiles, hell beleuchtetes Ornament Einzug in den Innenraum zu halten. Der visuelle Reiz der Naturformen verbindet sich überdies zwanglos mit der Ikonografie des ganzfigurigen Porträts mit Landschaftsausblick, das in England schon durch Hogarths *Captain Coram* (1740) etabliert war und für gebildete Betrachter Ikonen dieses Bildtyps aufrufen mochte, wie etwa das in der Alten Pinakothek, München, befindliche, lange Zeit Tizian zugeschriebene Porträt Karls V. (1548).[29]

8 Thomas Gainsborough, *Robert Craggs Nugent*, Society of Artists 1761, Öl auf Leinwand, 235 x 150 cm, The Holburne Museum of Art, Bath

III. Kunst der Inversion

So sehr Gainsborough die akademische Nobilitierung des Bildnisses durch historisierende Elemente und Erinnerungen an Alte Meister verachtete und offen kritisierte, war er selbst an einer Aufwertung des Porträts interessiert. Er entwickelte eine bislang noch nicht beachtete «Kunst der Inversion», wie sie hier versuchsweise genannt werden soll. Diese Kunst der Inversion besteht darin, dass die Verwendung nobilitierender ikonografischer Formeln und Farbkompositionen gattungs- und medienhierarchisch steten Prozessen der Umkehrung unterworfen wird. Selbst wiedererkennbare Elemente der Geschichte der Kunst werden nicht als Zitat gelesen, sondern als Bestandteil eines Bildkonzepts gesehen, das Prozesshaftigkeit

9 Nicholas Hilliard, *Young Man Among Roses*, 1585–1595, Gouache auf Pergament, 20 × 14 cm, Victoria & Albert Museum, London

10 Thomas Gainsborough, *Carl Friedrich Abel*, 1777, Öl auf Leinwand, 225,4 × 151,1 cm, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino (CA)

in den Mittelpunkt stellt – nicht nur die Prozesshaftigkeit im Sinne der Beweglichkeit und Veränderlichkeit des Dargestellten, sondern Prozesshaftigkeit auch im optischen Sinne.

Im Falle des Porträts von James Christie ist darauf hinzuweisen, dass die für uns (und für Zeitgenossen) betont lässige Haltung der Figur bis in frühe Miniaturmalereien in England zurückzuverfolgen ist, wie die auf etwa 1585–1595 datierte Miniatur *Young Man among Roses* (Abb. 9) von Nicholas Hilliard (1547–1619) zeigt. Hier findet sich schon die leicht in die Diagonale gerückte Figur, die so häufig in Gainsboroughs Werk anzutreffen ist und die Kunstkritiker des 18. Jahrhunderts wegen ihres forciert formalisierten Einsatzes im Porträt mitunter scharf verurteilten; kein Mensch könne, so ein Zeitgenosse mit Blick auf ein Bildnis Gainsboroughs, in einer solchen Haltung wirklich verharren.[30] Durch den Komplementärkontrast Rot-Grün werden die Bildelemente der Draperie und des Landschaftsbildes in Spannung versetzt, so dass sie gleichgewichtig mit der in hellem Graubraun und Weiss gekleideten Figur vor Augen stehen. Es ist auffällig, dass Gainsborough in den 1770er Jahren den Komplementärkontrast rahmend und Spannung gebend um die von unbunten Tönen geprägte Figur im Porträt einsetzt, wie etwa auch in dem ein Jahr zuvor ausgestellten Porträt des Gambisten Carl Friedrich Abel (Abb. 10).

Gainsborough konnte die koloristische Wirkung von Komplementärkontrasten sowohl im Werk von Rubens studieren wie auch in dem von

11 Thomas Gainsborough, Kopie nach Tizian, *Die Vendramin-Familie*, Öl auf Leinwand, 58,4 × 94 cm, Privatbesitz

12 Thomas Gainsborough, *Two Shepherd Boys with Dogs Fighting*, 1783, Öl auf Leinwand, 223,5 × 167,6 cm, Kenwood House, Iveagh Bequest, London

Tizian, wie eine Kopie nach einem Gemälde des venezianischen Malers zeigt, an der Gainsborough die Gold-, Grün- und Rottöne interessierten (Abb. 11).[31] Bislang undatiert, scheint die Kopie gut zu Gainsboroughs Beschäftigung mit diesen Farben ab Mitte der 1770er Jahre zu passen. Dass es sowohl um die Andeutung altmeisterlichen Kolorits wie auch um eine spannungsvolle, sogar dramatisierende Note aufgrund des Farbkontrastes ging, zeigt ein Blick auf das 1783 ausgestellte Gemälde *Two Shepherd Boys with Dogs Fighting* (Abb. 12). Gainsborough ordnet den rothaarigen und rot gekleideten Jungen dem fuchsroten Hund zu, während der schwarzhaarige Junge mit dem angreifenden, aggressiven und überlegenen Hund korrespondiert. Im Moment, in dem unsicher ist, ob der schwarze Hund dem anderen die Kehle durchbeissen wird – durchaus widernatürlich –, wird ein moralischer Entscheid des Mitleids inszeniert, das der rote Junge empfindet, während der dunkelhaarige sich wohl an dem Drama ergötzen will. Gainsborough schrieb an den Leiter des akademischen Hängungskomitees, den Architekten Sir William Chambers (1723–1796), beim nächsten Mal werde er die Jungen kämpfend und die Hunde zuschauend malen.[32] Er wies damit auf seine Eigenart hin, nicht nur jedwede Hierarchie beliebig zu verkehren. Vielmehr insinuierte er, dass er virtuos über den Inhalt seiner Werke gebieten könne – und zwar in dem Masse, wie Form und Farbe, Figuren und Landschaft seinem eigenen ästhetischen Konzept unterworfen waren. Einmal mehr feiert sich Gainsborough hier selbst,

stets spöttisch, ja frech, fordernd, wie ihn seine Briefe zeigen, immer provokativ und künstlerische Genialität betonend.

Für das Porträt bedeutete dies, dass es nicht nur Landschaft und Bildnis im Gleichgewicht zeigen konnte, sondern auch deren mediale Möglichkeiten: die skizzenhafte, offene Faktur ebenso wie die Pracht tizianesker Gold- und Rottöne, die Buntheit ebenso wie die Unbuntheit, das Durchscheinende ebenso wie opake, dunkle und pastose Farbaufträge. Maltechnische Aspekte gewinnen derart in Gainsboroughs Werk an kunsttheoretischer Bedeutung: Während Reynolds erdige und dunkle Farbtöne als tugendhaft, männlich usw. auswies, um den «great style» als erhabenen Stil auch auf der Ebene der Farbmaterialien und der Farbwahl zu definieren,[33] benutzte Gainsborough die fluktuierenden Töne der akademisch als niederrangig angesehenen Koloristen und steigerte diese durch äusserst dünnflüssige, mit Terpentin versetzte Farben und hochglänzenden Zwischen- und Schlussfirnis, ja in seinem Frühwerk auch durch die Versetzung seiner Pigmente mit zerstossenem Glas, um die Leuchtkraft seiner Farben zu intensivieren.[34]

Doch bleibt es nicht bei dieser Gegenüberstellung akademischer und antiakademischer Farbauffassung und -praxis. Entscheidend ist vielmehr, dass die Kategorie, was Ölmalerei überhaupt sei, von Gainsborough infrage gestellt wurde. Das Bildnis Christies führt dies vor: Es ist ebenso detailreich wie skizzenhaft, ebenso vollendet wie unvollendet, es ist altmeisterlich und ebenso neuartig, es gehorcht der Gattung Porträt und wieder auch nicht. Für Zeitgenossen war das schwer zu greifen, so dass ein Kritiker meinte, der Kopf sei gut geraten, der Rest hingegen unvollendet, ja die Pinselschrift wirke unsicher: «Mr Christie by Thomas Gainsborough is the best of that Gentleman's portraits. The likeness, as indeed all his likenesses are, is very striking; but it partakes in a degree of the unfinished stiffness of the rest. His stroke is very uncertain and fluctuating [...]».[35] Der Eindruck der Lebendigkeit des Porträtierten forcierte denjenigen der Ähnlichkeit. Gerade die Irritation, die Gainsboroughs Malerei provozierte, trug zu dieser Wirkung von Unmittelbarkeit bei, die keine Festlegungen auf Charakter und Typus zuliess.[36] Die Heterogenität der malerischen Mittel und der Gattungen evoziert die Möglichkeit steter Inversion des Bestehenden. Das Bild entzieht sich derart seinerseits einer Zuordnung. Inwieweit diese gegen Hierarchie und tradierte Ordnung gerichtete Konzeption in Relation zum gesellschaftlichen Status sowohl von Christie wie von Gainsborough stand, gilt es nun zu klären.

IV. Christie und Gainsborough

James Christie wie auch Gainsborough gehörten zu einer aufstrebenden Gesellschaftsschicht, die sich erst noch in ihren Werten und Statussymbolen zu formieren suchte. Christie hatte sich zunächst zum Militärdienst gemeldet und eine Laufbahn in der Marine begonnen, bevor er sein Auktionshaus gründete. Gainsborough, in dem kleinen Ort Sudbury, Suffolk, geboren, hatte sich sowohl in Bath wie ab 1774 in London gesellschaftlich markante Wohnorte ausgesucht[37] – in London das in der Nähe der königlichen Residenz und in einem Geschäftsviertel liegende Schomberg House, dessen Westflügel er bewohnte. Im Unterschied zu seinem Geburtshaus in Sudbury verdeutlicht diese Ortswahl seinen Anspruch auf eine gehobene gesellschaftliche Stellung und das Streben nach geschäftlichem Erfolg. Ganz in der Nähe sollte Christie sein Quartier aufschlagen, und es heisst, beide Männer hätten einander häufig besucht.[38] Während sich Christie in einem neuen «business» profilierte und Gainsborough eine Malerei propagierte, die von Zeitgenossen ebenso intensiv gefeiert wie kritisiert wurde, bedienten beide eine etablierte aristokratische Klientel.

Dass sich Aristokraten in den neu für die Öffentlichkeit zugänglichen Akademie- und Verkaufsausstellungen sehen liessen, wurde von Karikaturisten ebenso scharf aufs Korn genommen wie die Vermählung von Edward Smith-Stanley, 12. Earl of Derby, mit der gefeierten Schauspielerin Elizabeth Farren (Abb. 13). Von der Schönheit Farrens, die Thomas Lawrence (1769–1830) unvergleichlich und seinerseits neuartig ins Bild setzte,[39] und der Sportlichkeit Derbys[40] bleibt allerdings in James Gillrays (1756–1815) Darstellung der beiden in Christies Räumen nicht viel übrig. Farren schaut sich in Spiegelung ihrer eigenen Situation an, wie die Hetäre Phryne Xenokrates verführt; der Earl betrachtet eine Jagdszene, die für die Beute tödlich ausgeht: Sie ist mit «Death» betitelt. Besonders aufschlussreich ist, dass Christie beste Beziehungen zum Königshaus, insbesondere zum Prince of Wales, unterhielt, zu dessen bevorzugten Malern Gainsborough gehörte.[41]

Das Königspaar[42] wie auch der Prince of Wales scheinen – auf den ersten Blick überraschend – den modernen Darstellungsmodus Gainsboroughs für sich bevorzugt zu haben, ein Umstand, der Reynolds verdross. Vergleicht man jedoch Reynolds' Porträts des Königspaares[43] mit denjenigen Gainsboroughs, sind die Beweggründe für die Favorisierung des antiakademischen Malers offensichtlich. Farbigkeit und Lockerheit der

13 James Gillray, *A Peep at Christies: – or – Tally-ho, & his Nimmey-pimmeney taking the Morning Lounge*, 24.9.1796, Radierung und Aquatinta, handkoloriert, 35,5 × 25,4 cm, National Portrait Gallery, London

Darstellungsweise führen in Gainsboroughs Bildnissen dazu, dass die Königin und der König als Menschen erfasst werden, weniger in ihrer Rolle und auch nicht mit dem Anspruch bestimmter Charaktere, sondern als der Gegenwart zugewandte lebendige Wesen. In der sozialen und politischen Umbruchszeit des Ancien Régime offerierte das Königshaus auf diese Weise Flexibilität und Gegenwartszugewandtheit. Diejenigen, die die etablierten Repräsentanten der Gesellschaft für die neu hereinbrechende Zeit rüsteten, waren selbst Teil und Antriebskraft der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Veränderungen. Das traf nicht nur auf Christie und Gainsborough gleichermassen zu, sondern auch auf die Personen, deren Porträts Gainsborough 1777 und 1778 in der Akademie ausstellte.

V. Porträt und Ausstellung

Tatsächlich erweisen sich die Ausstellungen der Jahre 1777 und 1778 im Hinblick auf Gainsboroughs Strategie, Selbstdarstellung und Selbstbewusstsein als bemerkenswert. 1772 hatte Gainsborough an einen Auftraggeber geschrieben: «Dear Sir, When you mention *Exhibition Pictures*, you touch upon a string, which once broke, all is at an End with me; [...]».[44] Der Maler spricht hier den Druck an, den nicht die Aufträge, sondern seine Präsenz und der erhoffte Erfolg seiner Gemälde in den Akademieausstellungen auf ihn ausübten. 1773 überwarf er sich mit dem Hängungskomitee der Akademie. Vier, fünf Jahre später war das selbsterklärte Genie[45] mit umso fulminanter erscheinenden Werken zurück in der Öffentlichkeit.[46] Da war das Porträt des Landschaftsmalers und Bühnenbildners Philippe

Jacques de Loutherbourg, den Gainsborough im Augenblick gedanklicher Erleuchtung über seinen Skizzen für das Drury-Lane-Theater zeigt.[47] Gainsborough verwies solcherweise auf Loutherbourgs Intellekt als Landschaftsmaler und Designer, und nur zwei Jahre später sollte der gebürtige Strassburger Mitglied in der Royal Academy werden. Da war das bereits angesprochene Porträt Carl Friedrich Abels, der zusammen mit Johann Christian Fischer – dessen 1774 gemaltes Bildnis Gainsborough 1780 ausstellte[48] – erstmals in London Subskriptionskonzerte einrichtete und dessen Musik, wie die Malerei Gainsboroughs, von den einen gelobt, von den anderen als Bruch mit tradierten Musikstilen verworfen wurde. Zugleich erfreuten sich Abel und Fischer der Patronage des Königshauses, während sie innovativ auf einem neuen Kunstmarkt agierten, in besagten Konzerten ihre eigenen Kompositionen verbreiteten und diese publizierten.[49]

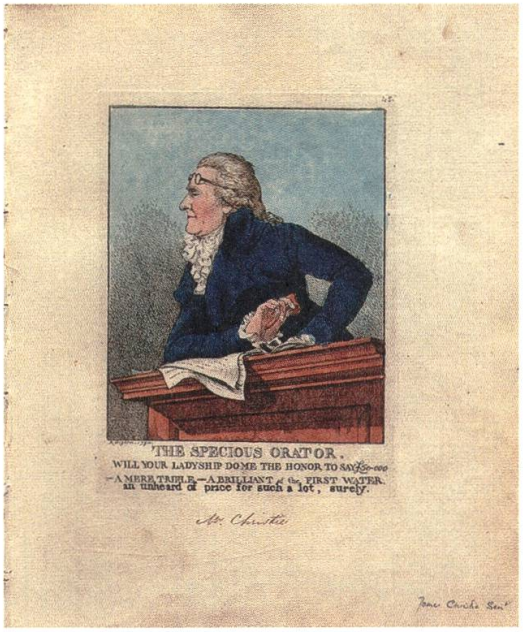
London war im 18. Jahrhundert der neue, aufstrebende Markt für Kunst, sei es bildende Kunst, sei es Musik. Hierher zog es nicht nur Künstler aus europäischen Ländern, sondern auch aus den britischen Kolonien, insbesondere den amerikanischen. So sei abschliessend vermerkt, dass in jener Ausstellung von 1778 auch John Singleton Copley (1738–1815) sein grossformatiges Ereignisbild *Watson and the Shark* zeigte und einen grossen Publikumserfolg feiern konnte.[50] Copley ist hier von Interesse, weil er zwar zum Vollmitglied der Akademie ernannt wurde, aber keinesfalls Reynolds' Regeln getreu folgte und zum Lager der explizit modernen Künstler der damaligen Zeit zu rechnen ist. Einige Jahre später ging Copley so weit, von vornherein private Einzelausstellungen für seine Gemälde zu planen und zwar zur selben Zeit, als die Akademieausstellung lief.[51] Die Akademiker, allen voran Sir William Chambers, mit dem sich Gainsborough regelmässig über die Hängung seiner Bilder stritt, reagierten erbost, weil sie – durchaus zu Recht – einen Ausfall von Einnahmen angesichts des schon einmal erlebten populären Erfolgs Copleys befürchteten. Chambers versuchte, Copleys Unternehmung auf dem Ausstellungsmarkt zu verhindern, indem er sich an James Christie wandte, der Copley einen Raum vermietet und mit dem amerikanischen Künstler schon einen Vertrag abgeschlossen hatte. Ärger mit Institutionen abgeneigt, löste Christie den Vertrag wieder auf. Trotz dieser letztlich opportunistischen Haltung zeigt der Vorgang, dass Christie gerade auch die damalige Gegenwartskunst und neue Formen der Präsentation förderte, umso eher, wenn er daran verdienen konnte.

Copley setzte sein Vorhaben doch durch und stellte vor einem – wenn man den Bildquellen Glauben schenken will – jüngeren Publikum als demjenigen aus, das die Akademie frequentierte.[52] Anfang der 1780er Jahre erweiterte Gainsborough seine Räumlichkeiten im Schomberg House um eine Galerie, in der er ab 1784 erfolgreich seine Werke zeigte. Nun machte er die Drohung wahr, er wolle nicht mehr in der Akademieausstellung seine Bilder zeigen, die seiner Auffassung zufolge nicht nur stets zu hoch hingen, sondern deren intensives, aber von der Hängung und Beleuchtung sehr abhängiges Farbenspiel ihn – wie später Turner – nötigte, für die Ausstellung selbst die Farben stärker aufzutragen, als er wollte.[53] Man erinnert sich, dass Turner, der als junger Mann Gainsboroughs mit Ölfarbe gemalte Glasbilder (heute im Victoria & Albert Museum) studierte, an den «Varnishing Days» nochmals kräftig Farben auf die schon an der Wand hängenden Bilder auftrug, um die Aufmerksamkeit des Publikums (und zweifellos auch den Ärger seiner Künstlerkollegen) für sich zu sichern.

VI. Resümee

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Protagonisten der hier beschriebenen Kunstszene sich durch ihre Distanz, wenn nicht Unabhängigkeit von Autorität und Regeln zugunsten beweglicherer Präsentations- und Verhaltensweisen auszeichnen. Gainsborough hat dafür eine Bildform gefunden, die mehrere Funktionen hatte und die Erwartungen an ein überraschend neuartiges Kunstwerk wie an tradierte Porträts synthetisierte. Dieser künstlerischen Flexibilität entsprach ein gesellschaftlicher und sozialer Modus, den die Entrepreneure des Londoner Kunstmarktes zu dessen Etablierung nutzten. Selbst zu den Neureichen zählend und sich selbst als Neuerer begreifend, bewegten sie sich sicher unter etablierten Trägern der Gesellschaft, ja boten diesen begehrte Formen der Erneuerung an. Christies Porträt signalisiert diese Botschaft energischen Reformwillens bei gleichzeitigem Traditionsbewusstsein. Es operiert an Grenzen – hinsichtlich der Geschichte der Kunst, der Bildgattung wie des Mediums der Ölmalerei. Deren Elemente sind omnipräsent und werden souverän vom Künstler vorgeführt wie vom Auktionator gehandhabt.

Statt Christies rhetorische Eloquenz hervorzuheben, die in zeitgenössischen Karikaturen (Abb. 14 und 15) verspottet, ja auch kritisiert wurde – *The Specious Orator* von Robert Dighton (1752–1814) meint den überzeugenden, aber mehr zum Schein operierenden, verführerischen Redner –,[54]



14 Robert Dighton, *The Specious Orator [James Christie]*, 1794, Kupferstich, handkoloriert, 19,8 × 14,8 cm, National Portrait Gallery, London

15 Anonym, *Eloquence or the King of Epithets [James Christie]*, 1.6.1782, Radierung, handkoloriert, 19,4 × 15,3 cm, National Portrait Gallery, London

attestiert Gainsborough dem Dargestellten dieses Bewusstsein eleganter Beherrschung aller künstlerischen Register, die das Porträt zum Kunstwerk erhebt. Man könnte sagen: Christie ist selbst Bestandteil der Kunst, statt diese allein wirtschaftlich zu vertreten. Darüber hinaus stellte Gainsborough das Bild – auf dem Höhepunkt seiner Karriere – im Kreis der Porträts seiner Künstlerfreunde aus, denen er nicht nur Kreativität, sondern Intellekt zuschrieb. Der in die Ferne gerichtete, abwesende, nichts fixierende Blick Christies entspricht demjenigen Loutherbourgs. Sowenig Loutherbourg nur Handwerker war, sowenig war Christie ausschliesslich Verkäufer. Er beansprucht, sein Metier als jemand auszuführen, der nicht nur Geld macht, sondern über Kunst und Geld nachzudenken, auch nachzusinnen, also zu reflektieren weiss. Dies war eine durchaus plausible Haltung im damaligen philosophischen und theoretischen Kontext, denn über das freie Spiel der den Markt bestimmenden Kräfte und über deren ethi-

sche und human vertretbare Umsetzung schrieb Adam Smith eben in der Zeit, als Gainsborough dieses Bildnis der Öffentlichkeit präsentierte.[55] So will Christie mehr sein als jemand, der mittels rhetorischer Brillanz Wohlhabenden Geld für Kunstgegenstände entlockt; er ist auch der seine soziale Rolle selbst spöttisch reflektierende Mensch, der seinem Unternehmen und damit einer neuen Praxis buchstäblich ein individuelles Gesicht zu verleihen suchte.

Die Maske lächelnder, feminisierter Männlichkeit, die uns so häufig in Gainsboroughs Bildnissen begegnet, ist an sich paradox. Sie gehört nicht zu jenen von Ernst H. Gombrich benannten Chiffren sozialer Eindeutigkeit,[56] sondern markiert gerade Uneindeutigkeit. Denn es handelt sich um einen ephemeren mimischen Ausdruck, wodurch das Charakter- und Rollenporträt ebenso wie die Festlegung auf eine soziale und gesellschaftliche Funktion von Gainsborough infrage gestellt werden. Diese lächelnde Erscheinung, die ebenso überlegen wie selbstironisch, ebenso den Betrachter verspottend wie ihn ansprechend wirken mag, ist nicht als Zeichen von Schwäche, sondern als Ausweis absoluter Souveränität zu verstehen, der Souveränität von bildender Kunst und Marktinteressen, die diejenige von Staat und Politik fast übertrumpft zu haben scheint und deren Stärke im steten Changement, ja in der steten Neuerfindung des Bestehenden zu suchen ist. Beide, Gainsborough und Christie, hatten sich dieser Dynamik der Moderne und ihrer sozialen Systeme verschrieben.

1 Siehe Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: Beck, 1993, bes. «Die Aufhebung des Porträts in der Malerei bei Gainsborough» in Kapitel 4, S. 430–448.

2 Siehe Michael Rosenthal, *The Art of Thomas Gainsborough: «A Little Business for the Eye»*, New Haven / London: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1999, S. 79: «In Christie's portrait (pl. 77) [...] Gainsborough took the opportunity to advertise his powers as a landscapist, for Christie is leaning against one such painting – perhaps ironically, for landscape sales were sporadic at best.» Siehe auch Bettina Gockel, *Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Portraitmalerei*, Berlin: Mann, 1999, S. 160–162. Auf die möglichen Zusammenhänge zwischen der Käuferschicht, die Christie ansprach, und den Sammlerkreisen, die Gainsborough zugetan waren, kann hier nicht eingegangen werden. Zur Klientel Gainsboroughs siehe Gockel 1999, S. 161 (Anm. 140) sowie Kapitel III.2, «Gainsboroughs ‹moderne› Porträts und das englische ‹ancien régime›», S. 141–162. Vgl. zur Geschichte des Auktionshauses Celina Fox, «James Christie. Die Bedeutung von Standort, Werbung und Persönlichkeit», in: Dirk Boll (Hrsg.), *Helden der Auktion*, Ostfildern: Hatje Cantz,

2014, S. 16–29, bes. S. 26. Siehe auch Charlotte Guichard, «Small Worlds. The Auction Economy in the Late Eighteenth-Century Paris Art Market», in: *Moving Pictures: Intra-European Trade in Images, 16th–18th Centuries*, hrsg. von Neil de Marchi und Sophie Raux, Turnhout: Brepols, 2014, S. 236–256, bes. S. 254, sowie *Gainsboroughs Landscapes: Themes and Variations*, hrsg. von Susan Sloman, Ausst.-Kat. The Holburne Museum, Bath, 24.9.2011–8.1.2012; Compton Verney, Warwickshire, 11.2.–10.6.2012, London: Philip Wilson, 2011.

3 Siehe Marcia Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, London / New Haven: Yale University Press, 1993, Kapitel I, «Portraiture as Business: London in the 1780s», S. 36–52; dies., «Portrait-Painting as a Business Enterprise in London in the 1780s», in: *Art History* 7 (1984), S. 187–205; William Vaughan, *Gainsborough*, London / New York: Thames & Hudson, 2002.

4 Siehe *Gainsborough*, hrsg. von Michael Rosenthal und Martin Myrone, Ausst.-Kat. Tate Britain, London, 24.10.2002–19.1.2003; National Gallery of Art, Washington, 9.2.–11.5.2003; Museum of Fine Arts, Boston, 15.6.–14.9.2003, S. 130: «Since the artist found it hard to sell landscapes on the open market, this may have been an attempt to promote his work – rather deftly it must be said – through a portrait of an auctioneer. It is possible that Gainsborough also meant to infer that his landscapes were by association in the same league as the Old Masters that passed through Christie's saleroom.»

5 Siehe einen seiner Briefe an William Jackson, undatiert, Original in der Royal Academy of Arts, abgedruckt und kommentiert in John Hayes (Hrsg.), *The Letters of Thomas Gainsborough*, New Haven / London: Yale University Press for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2001, S. 67–69.

6 Vgl. Peter Paul Rubens, «The Watering Place», um 1615–1622, Öl auf Eichenholz, 99,4 × 135 cm, National Gallery, London; vgl. Rosenthal 1999 (wie Anm. 2), S. 92–93 und S. 194–195, London u. a. O. 2002–2003 (wie Anm. 4), Kat.-Nr. 51, sowie Susan Sloman, *Gainsborough in Bath*, London / New Haven: Yale University Press, 2002, S. 125. Besonders aufschlussreich ist die Analyse von Gainsboroughs «Watering Place» in Amal Asfour / Paul Williamson, *Gainsborough's Vision*, Liverpool: Liverpool University Press, 1999, S. 193–194. Die Autoren arbeiten im Vergleich mit Claude Lorrains Bildkomposition überzeugend heraus, wie Gainsborough eine Spannung zwischen dem innerbildlichen «artificial eye» und der Erfahrungswelt des Betrachters aufbaut. Als primäres Strukturelement des Bildes verdrängt die Farbe dabei die Geometrie: «[...] more abstractly, it also means that the use of colour draws attention to itself.» (Ebd., S. 194.)

7 Brief an Philip Yorke, 2nd Earl of Hardwicke, Original in der British Library, datiert auf März 1764; abgedruckt in Hayes (Hrsg.) 2001 (wie Anm. 5), S. 30.

8 Siehe zu Reynolds' vierzehntem Diskurs Gockel 1999 (wie Anm. 2), S. 92–96.

9 Zit. nach London u. a. O. 2002–2003 (wie Anm. 4), S. 124.

10 Rosalba Carriera, «Sir James Gray, Second Baronet», um 1744/1745, Pastell auf blauem Papier, 56 × 45,9 cm; vgl. <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=314449>, Zugriff 7.2.2011.

11 Vgl. das Leitbild des J. Paul Getty Trust, <http://www.getty.edu/about/governance/mission_statement.html>, Zugriff 7.2.2011.

12 Vgl. John Hayes, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough. A Critical Text and Catalogue Raisonné*, 2 Bde., London: Sotheby, 1982, Bd. 2, Kat.-Nrn. 68, 73, 74, 75, 79, 88, 89, 96, 97, 106, 117, 120, 123.

13 Brief von George Darley an Allan Cunningham, zit. nach Hayes 1982 (wie Anm. 12), S. 479.

14 Siehe Asfour / Williamson 1999 (wie Anm. 6), Kapitel 6, «The Landscape as Pastoral Object», S. 163–197.

15 Vgl. Richard Earlom nach Charles Brandoin, «The Exhibition of the Royal Academy of Arts in the Year 1771», 1772, Mezzotinto, British Museum, London, abgebildet in Vaughan 2002 (wie Anm. 3), Abb. 113; Pietro Martini nach Johann Heinrich Ramberg, «The Exhibition of the Royal Academy», 1787, handkolorierte Radierung, 31,6 × 48,8 cm, The Royal Academy of Arts, London, abgebildet in *Reynolds*, hrsg. von Nicholas Penny, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris, 9.10.–16.12.1985; Royal Academy of Arts, London, 16.1.–31.3.1986, Kat.-Nr. 179; William Angus nach Daniel Dodd, «Representation of the Exhibition of Paintings, at Somerset House», 1784, Radierung, abgebildet in London u. a. O. 2002–2003 (wie Anm. 4), Abb. 36, S. 93. Die beiden letztgenannten Bilder zeigen die Ausstellungsräume im Somerset House, in denen die dicht gedrängt stehenden Besucher die neue Öffentlichkeit darstellen.

16 Thomas Gainsborough, Kopie nach Anthonis van Dyck, «Reiterbildnis Charles' I.», um 1637, Öl auf Leinwand, abgebildet in Gockel 1999 (wie Anm. 2), Abb. 23.

17 Peter Paul Rubens, «Hagar in der Wüste», um 1635, Öl auf Holz, 72,6 × 73,2 cm, Dulwich Picture Gallery, London. Vgl. Gockel 1999 (wie Anm. 2), S. 61.

18 John Moore, *A View of Society and Manners in Italy [...]*, 2 Bde., London: W. Strahan / T. Cadell, 1781, Bd. 1, S. 74: «[...] but, gracious heaven! why [sic] should every periwig-pated fellow, without countenance or character, insist on seeing his chubby cheeks on canvas?»

19 Siehe William Dickinson nach Henry Bunbury, «A Family Piece», 1781, Radierung, Punktiermanier, British Museum; abgebildet in Paris / London 1985–1986 (wie Anm. 15), S. 367.

20 James Gillray, «St Cecilia», 1782, handkolorierter Stich, British Museum; abgebildet ebd., S. 390.

21 Vgl. George Romney, «Emma Hamilton as a Bacchante», um 1785, Öl auf Leinwand, 73,7 × 59,7 cm, National Portrait Gallery, London; Joseph Wright of Derby, «Thomas Day», 1770, Öl auf Leinwand, 121,9 × 97,8 cm, National Portrait Gallery, London.

22 Thomas Gainsborough, «Mary, Countess Howe», um 1764, Öl auf Leinwand, 224 × 152,4 cm, Kenwood House, English Heritage, Iveagh Bequest, 1927; ders., «Mrs. Richard Brinsley Sheridan», um 1785–1787, Öl auf Leinwand, 220 × 154 cm, National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Collection.

23 Das Gemälde befindet sich seit 1909 in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Ein Restaurierungsbericht, der etwa Auskunft über den flach wirkenden schwarzen Rock und die verwendeten Pigmente für die Bilder im Bild geben könnte, liegt nicht vor. Für diese Auskunft sei Dipl.-Restauratorin Renate Poggendorf, Leitende Restauratorin der Neuen Pinakothek, München, gedankt (Korrespondenz vom 16. März 2010). Im Gemäldekatalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, *Nach-Barock und Klassizismus. Vollständiger Katalog*, Bd. III, bearb. von Barbara Hardtwig, München: Hirmer, 1978, S. 101, wird noch falsch angegeben, der Dargestellte sei der Vater von Uvedale Price, Robert Price.

24 Vaughan 2002 (wie Anm. 3), S. 41.

25 Siehe Sloman 2002 (wie Anm. 6), S. 145–170, wo die Autorin detailliert Gainsboroughs Beziehung zur Familie Price und zur Ästhetik des «picturesque» diskutiert. Siehe Abb. 132 und S. 153 zu der Annahme, das Bild im Bild zeige eine Adaption einer Radierung von Jean-Baptiste-Claude Chatelain nach Jacques Courtois («Classical Landscape», publ. von Arthur Pond, 1744, British Museum, London). Die Details des Bildes im Bild in Gainsboroughs Gemälde sprechen eher gegen diesen direkten Bezug,

zumal vor der dargestellten Ruine eine Figur zu erkennen ist, die in der Radierung nicht zu sehen ist. Wahrscheinlich ist eher, dass Gainsborough, wie in seiner Landschaftsmalerei, mit verschiedenen Quellen arbeitet, um sich diese letztlich durch seine eigene Umsetzungsweise anzueignen. Wenn man in der Landschaft eine italienische Szenerie erkennen will, dann hätte Gainsborough sie durch seine bildnerischen Mittel entsprechend transformiert, wie er gegenüber dem Earl of Hardwicke etwa zur Zeit der Ausführung des Gemäldes erläuterte (siehe oben). Die ältere Forschungsliteratur hat daher zu Recht versucht, die Landschaftszeichnung Gainsborough zuzuschreiben und auf Ende der 1750er Jahre zu datieren. Es geht in dem Bildnis darum, die Bedeutung der Zeichnung vor der Natur sowie die Gleichgewichtigkeit der Gattungen Porträt und Landschaft hervorzuheben, obgleich es sich um ein Porträt im Innenraum handelt. Darin liegen das Paradox und die Bedeutung des Gemäldes.

26 Vgl. London u. a. O. 2002–2003 (wie Anm. 4), Kat.-Nr. 36.

27 Vgl. u. a. Thomas Gainsborough, «Romantic Landscape with Sheep at a Spring», um 1783, Öl auf Leinwand, 153,7 × 186,7 cm, Royal Academy of Arts, London; ders., «Mountain Landscape with Bridge», um 1783–1784, Öl auf Leinwand, 113 × 133,4 cm, National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Collection.

28 Siehe London u. a. O. 2002–2003 (wie Anm. 4), Kat.-Nr. 36.

29 Tizian (traditionelle Zuschreibung; heute: Lambert Sustris), «Kaiser Karl V.», 1548, Öl auf Leinwand, 205 × 122 cm, Alte Pinakothek, München.

30 Vgl. die Kritik im *General Advertiser* zur Akademieausstellung 1778, in: *Press Cuttings from English Newspapers on Matters of Artistic Interest, 1686–1835*, Victoria & Albert Museum, Bd. 1, S. 166: «If we examine this piece by the rules of art, we should condemn its whole [...]. The design is very faulty. It is impossible for any man to remain in the position in which the noble Lord is placed. The drawing is very bad; the light however is well distributed. The keeping is fine, and the dog is beautiful. The colouring is cold, the ground is tame and the *execution* is hasty and harsh.»

31 Vgl. London u. a. O. 2002–2003 (wie Anm. 4), Kat.-Nr. 170. Für Tizians Gemälde wird heute eine Werkstattbeteiligung angenommen. Gainsborough hat das Original mit grosser Wahrscheinlichkeit gesehen, die Kopie jedoch nach einer zeitgenössischen Legende aus der Erinnerung geschaffen.

32 Gainsborough schreibt ironisch an Chambers am 27. April 1783: «[...] I sent my fighting dogs to divert you. I believe next exhibition I shall make the boys fighting & the dogs looking on – you know my cunning way of avoiding great subjects in painting & of concealing my ignorance by a flash in the pan. [...] for the present I must affect a little madness.» Siehe Mary Woodall (Hrsg.), *The Letters of Thomas Gainsborough*, London: The Lion and Unicorn Press, 1961, Nr. 11, S. 43.

33 Siehe Gockel 1999 (wie Anm. 2), S. 78–82.

34 Siehe Rica Jones, «Gainsborough's Materials and Methods», in: *Young Gainsborough*, Ausst.-Kat. National Gallery, London, 29.1.–31.3.1997; u. a. O., London: Apollo Magazine / National Gallery, 1997, S.19–26. Jones (ehemals Tate Britain, London) ist die unangefochtene Expertin auf dem Gebiet der von englischen Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts verwendeten Maltechniken und Materialien.

35 *General Advertiser* 1778 (wie Anm. 30), S. 171.

36 Siehe Gockel 1999 (wie Anm. 2), zur historischen Bedeutung von «likeness», S. 37–46.

37 Siehe Sloman 2002 (wie Anm. 6), Pl. 40, S. 50, zu Gainsboroughs Wohnorten in Bath.

38 Siehe Vaughan 2002 (wie Anm. 3), S. 132–133. Vgl. London u. a. O. 2002–2003 (wie Anm. 4), S. 36–37.
39 Thomas Lawrence, «Elizabeth Farren, later Countess of Derby», 1790, Öl auf Leinwand, 238,8 × 146,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
40 George Keating (publ. von John Peter Thompson) nach Thomas Gainsborough, «Edward Smith Stanley, 12th Earl of Derby», Mezzotinto, 50 cm × 35,5 cm, National Portrait Gallery, London, NPG D15617.
41 Thomas Gainsborough, «George Prince of Wales (later George IV.)», um 1782, Öl auf Leinwand, 250,1 × 186 cm, Waddesdon Manor, The Rothschild Collection, The National Trust.
42 Thomas Gainsborough, «Queen Charlotte»; «King George III», beide 1781, Öl auf Leinwand, jeweils 238,8 × 158,7 cm, The Royal Collection, London.
43 Sir Joshua Reynolds, «Queen Charlotte»; «King George III», 1779, Öl auf Leinwand, jeweils 278 × 185 cm, The Royal Academy of Arts, London.
44 Gainsborough an Edward Stratford, später Second Earl Aldborough, 1. Mai 1772, in: Woodall (Hrsg.) 1961 (wie Anm. 32), Nr. 77, S. 141.
45 Ebd.
46 Gainsborough gehört zweifellos, wie schon seine eigenen Zeilen belegen, zum Typus des modernen Ausstellungskünstlers, den er zugleich kritisch reflektiert. Siehe Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont, 1997.
47 Thomas Gainsborough, «Philippe Jacques de Loutherbourg», Royal Academy 1778, Öl auf Leinwand, 76,5 × 63,2 cm, Dulwich Picture Gallery, London.
48 Thomas Gainsborough, «Johann Christian Fischer», 1774, Öl auf Leinwand, 229 × 150,8 cm, The Royal Collection, Windsor, RCIN 407298.
49 Vgl. Gockel 1999 (wie Anm. 2), S. 118–129.
50 Siehe Emily Ballew Neff / William L. Pressly, *John Singleton Copley in England*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington, 10.10.1995–7.1.1996; Museum of Fine Arts, Houston, Texas, 4.2.1996–28.4.1996, London: Merrel Holberton, 1995, S. 102–105; Bätschmann 1997 (wie Anm. 46), S. 31–35.
51 Siehe Maximiliane Drechsler, *Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*, München: Deutscher Kunstverlag, 1996, S. 58.
52 Vgl. Richard Earlom nach Michel-Vincent Brandoin, «Pantheon an der Oxford Street», 1772, Mezzotinto, Guildhall Library; Faksimile eines Eintrittstickets für Copleys Ausstellung nahe St. James's Palace, 1791, radiert von Francesco Bartolozzi. Siehe Bätschmann 1997 (wie Anm. 46), Abb. 16, S. 36.
53 Vgl. Rosenthal 1999 (wie Anm. 2), S. 68. Rosenthal geht davon aus, dass Gainsborough mitunter seine Gemälde entsprechend der aus seiner Sicht unzureichenden Hängung farblich manipulierte, um derartige Effekte nach der Ausstellung wieder zu entfernen.
54 Vgl. Cynthia Wall, «The English Auction. Narratives of Dismantlings», in: *Eighteenth-Century Studies* 31 (1997–1998), S. 1–25.
55 Siehe zu Gainsborough und Adam Smith Bettina Gockel, «Bedeutungsstiftende Bildtechniken. Gainsboroughs Druckgrafik im Licht von Adam Smiths ökonomischer, moralphilosophischer und sinnesphysiologischer Theorie», in: *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Werner Busch, München: R. Oldenburg, 2008, S. 101–131.
56 Ernst H. Gombrich, «Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst», in: Ernst H. Gombrich / Julian Hochberg / Max Black, *Kunst, Wahrnehmung und Wirklichkeit*, dt. Übersetzung von Max Looser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 10–60.