

Ein englischer „Sonderweg“? Neue Forschungsperspektiven auf Dilettanten und Antiquare

Die englische Kunstforschung um 1800 ist ein merkwürdiges Phänomen: Während – so die herrschende Meinung – ganz Kontinentaleuropa im Zuge der epochalen Schriften Winckelmanns zu einer historisch-kritischen Analyse künstlerischer und bildnerischer Formen überging, blieb auf den britischen Inseln der „Historismus im Verzug“ (so der gleichnamige Buchtitel von Wolfgang Ernst). Der englische Antiquarismus, so scheint es, nahm seit dem späteren 18. Jh., entgegen der allgemeinen Modernisierung der Kunsthistoriographie, also einen Sonderweg, beziehungsweise beharrte auf einer vergleichsweise ahistorischen und *connaisseur-* bzw. *amateurhaften* Sichtweise auf die Werke der Vergangenheit. Selbst die jüngere Forschung ist sich nicht zu schade, als den Grund dieser vermeintlichen „Verzögerung“ eine nationale Disposition, also einen Effekt des englischen Volksgeistes anzuführen: die Briten „were not temperamentally disposed to make the effort necessary for the detailed scholarship in which the Germans excelled“ (Jonathan Scott, *The pleasures of antiquity*, New Haven 2003, 171). Erst um 1800, so ist oft zu lesen, habe in England das Bewusstsein für historisch-kritische Untersuchungsmethoden wenigstens in einigen antiquarischen Zirkeln an Raum gewonnen und Formen „seriöser“ historischer Forschung Einzug in die gelehrten Gesellschaften gehalten.

DILETTANTI UND BACCHISCHE ANTIKE

Umgekehrt hat gerade dieses offensichtlich nur schwer in breitere Kontexte einzubettende Phänomen des englischen Antiquarismus in den letzten Jahren eine enorme Aufmerksamkeit erfahren, die sich in zahlreichen gewichtigen Monographien artikuliert. Das Interesse am Thema dürfte sich dabei gerade aus der Faszination durch jenen Umstand erklären, der etwa für den zitierten Jonathan Scott die Unwissenschaftlichkeit des englischen Antiquarismus begründet: nämlich die lebendige historische Imagination der englischen Kunstforschung, die ihren Gegenstand vor allem aus einem zeitgenössischen Blickwinkel betrachtete, was zugleich eine Zurückweisung des historistischen Zeitkonzepts, und damit eines Kernmerkmals der europäischen Moderne, bedeutet (siehe dazu: Angus Vine, *In Defiance of Time*, Oxford 2010). Vor allem die Society of Dilettanti mit ihren den englischen Diskurs prägenden Mitgliedern William Hamilton, Richard Payne Knight und Charles Townley hat jüngst beträchtliches Forschungsinteresse auf sich gezogen. Bereits ihr Name dokumentiert die Verpflichtung dieser Gesellschaft auf die Kultur des *Connaisseurs* und *Amateurs* (vgl. hierzu Christoph Schmälzles Rezension von Alexander Rosenbaum, *Der Amateur als Künstler: Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010, in: *Kunstchronik* 2012/5, 231ff.).

Das Motto der Dilettanti war dieser Selbstverpflichtung entsprechend „*seria ludo*“ – ein ernsthaftes Scherzen, das gar keinen Anspruch auf letzte wissenschaftliche Gültigkeit und Seriosität erhob. Meisterhaft wird dieses Ideal und seine Verwurzelung in der Kultur des britischen Gentleman in der Monographie des Historikers Jason M. Kelly (*The Society of Dilettanti. Archaeology and Identity in the British Enlightenment*, New Haven 2010) dargestellt. Seine Arbeit bietet damit eine hervor-

ragende Ergänzung zu den Forschungen Bruce Redfords (*Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles 2008), die stärker auf die Schriften der Mitglieder der Gesellschaft abheben. In beiden Fällen zeichnet sich ein Bild der Dilettanti als einer durchaus vergnügungsbewussten Trinkgesellschaft ab, deren Faszination für die Antike und ihre Kunstwerke sich in vielen Fällen vor allem auf deren bacchische und sexuelle Aspekte konzentrierte. Diese dionysische Antike wurde zum Identifikationsmodell für die Mitglieder; so waren etwa Berichte und Bilder über reale oder imaginierte Liebesaffären mit antiken Statuen eine beliebte Variante der Selbstdarstellung der Dilettanti.

Diese und andere aus der mangelnden Historisierung resultierenden höchst handfest-praktischen Folgen im Umgang mit Kunstwerken zeigt Vicky Coltman in ihrer fundierten Arbeit *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760* (Oxford 2009) auf. Eindrücklich belegt sie die Aktualisierbarkeit von antiken Bildwerken etwa anhand der zeitgenössischen Restaurierungspraxis: Statuen konnten durchaus so ergänzt werden, dass ihre Ikonographie (entgegen dem tatsächlichen Befund) sich in das mythographische Programm der Sammlung ihres Besitzers einfügte. Einen Transfer in die Gegenwart erfuhren antike Bildwelten aber vor allem als Vorlagen für Werke der angewandten Kunst, ob auf Tafelgeschirr, Kerzenleuchtern, Tapeten oder auch auf Josiah Wedgwoods beliebter „Jasperware“. Dieser Umstand ist zwar schon lange bekannt, doch Coltman zeigt erstmals in aller Deutlichkeit, wie die Publikationen von antiken Vasenbildern, vor allem der von Pierre d’Hancarville verfasste Katalog der Sammlung William Hamiltons, selbst bereits an einer Aemulatio der Antike arbeiteten. Eine objektive Reproduktion der Vasenbilder war hier gar nicht angestrebt, vielmehr wurde der Versuch einer expliziten Übersetzung bzw. „Modernisierung“ der Bilder unternommen, um ihre Adaptierbarkeit im Interieur zu befördern.

GRAND TOUR VERSUS LOKALGESCHICHTE

Gerade hinsichtlich dieses aktualisierenden Umgangs mit Geschichte ist aber nicht nur die antiquarische Erforschung der griechisch-römischen Antike zu berücksichtigen, sondern sind auch lokalhistorische Arbeiten in den Blick zu nehmen, die die Monumente der britischen Vergangenheit aufarbeiteten, beziehungsweise im Geiste wieder aufleben ließen. Am besten lässt sich die Beschäftigung mit der eigenen Lokalgeschichte weiterhin in Rosemary Sweets *Antiquaries: The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain* (London 2004) nachvollziehen, auch wenn diese Arbeit kaum über die Jahrhundertschwelle 1800 hinausreicht. Die historische Imagination produzierte unzählige Bilder wilder Angelsachsen und erleuchteter Druiden, die im 19. Jh., etwa in den historischen Romanen Walter Scotts, eine unvergleichliche Verbreitung fanden. Es verwundert dabei, wie stark die heutige Wissenschaftsgeschichte zwischen denjenigen Antiquaren, die sich mit griechisch-römischer Antike beschäftigten, und jenen, die sich der weit zurückliegenden nationalen Vergangenheit widmeten, unterscheidet. Zweifellos lassen sich diesen verschiedenen Forschungsinteressen tendenziell unterschiedliche soziale Schichten zuweisen: Das Altertum war ein wesentlich stärker aristokratisch geprägtes Interessensgebiet als die Lokalgeschichte, die von Autoren bearbeitet wurde, deren Handlungsraum sich meist auf „parish or country“ beschränkte (Sweet 2004, 12).

War zur Aufnahme in die Society of Dilettanti eine Grand Tour die Bedingung, so verfügten etwa die Fellows der Society of Antiquaries meist nicht über diesen Bildungshintergrund und auch nicht über die damit verbundene Seherfahrung vor den Originalen (vgl. Susan Pearce, *Antiquaries and the Interpretation of Ancient Objects*, in: Dies. [Hg.], *Visions of Antiquity. The Society of Antiquaries of London, 1707–2007*, London 2007). Dennoch gab es hier große personelle Überschneidungen: Hamilton und Townley waren beispielsweise in beiden Gesellschaften aktiv. Für Letzteren hatte das Mittelalter sogar eine ausnehmend große Bedeutung (vgl. Gerard Vaug-

han, *An Eighteenth-Century Classicist's Medievalism: The Case of Charles Townley*, in: Bernard J. Muir [Hg.], *Reading Texts and Images: Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in Honour of Margaret M. Manion*, Exeter 2002, 297–314). Pierre d'Hancarville, der auch Townleys Antikensammlung katalogisierte, beschäftigte sich wenige Jahre später ebenfalls intensiv mit mittelalterlicher Kunst, vor allem mit Giotto, über dessen Arenakapelle er publizierte.

Hingewiesen sei auch auf Richard Payne Knight, der mit dem Ausbau seines Familiensitzes Downton Castle nicht nur zu einem Protagonisten der Neogotik wurde, sondern auch in seinen altertumswissenschaftlichen Schriften intensiv Werke etwa der angelsächsischen Gotik diskutierte, die er als „survival“ griechischer Bildformeln betrachtete (dazu Whitney Davis, *Queer beauty: Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and beyond*, New York [u.a.] 2010, vgl. die Rez. des Rezensenten in *Kunstchronik* 2012/9/10, 489ff.).

Hier wären weitere Schritte in Richtung einer umfassenden Geschichte des englischen Antiquarismus zu gehen. Unverständlich ist gerade im Lichte aktueller Debatten um „Weltkunst“ und ähnliche globalistische Konzepte, wie stark sich die Forschung selbst hinsichtlich der „Proto-Archäologen“ auf deren Umgang mit Werken des griechisch-römischen Altertums konzentriert. Zwar war Rom sicher der wichtigste Markt für englische Sammler (dazu: Ilaria Bignamini/Clare Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven 2010), doch zeichnen sich die großen spekulativen Kunstgeschichten in England um 1800 (ebenso wie die zeitgleichen Sammlungen) durch einen deutlich weiteren geographischen Horizont aus. Kaum überzubewerten ist etwa die Bedeutung, die die indische Kunst für die mythographischen Debatten in England hatte – man denke nur an die Asiatic Society. Im Zentrum der Kunsttheorie von Charles Townleys Hausautor Pierre d'Hancarville, die er in seinem dreibändigen Werk *Recherches sur l'Origine, l'Esprit et les*

Progrès des arts de la Grèce (London 1785) darlegte, stehen ausdrücklich ostasiatische Stücke. Eurozentrisch waren diese großen monistischen Kulturtheorien keineswegs, vielmehr lokalisierten sie den Ursprung der Kunst meist weit im Osten.

SPLENDID ISOLATION?

Eine zweite weiter zu diskutierende Rahmung der Forschungsperspektive ist die Abgrenzung der englischen Wissenschaft gegenüber dem Kontinent. Die englischen Beiträge waren keineswegs so isoliert und singulär, wie das oft dargestellt wird. Hingewiesen sei nur auf eine Figur wie den Göttinger Archäologen Carl August Böttiger, der etwa die Schriften Knights sehr ernstnahm und umfassend rezipierte. Knights *Discourse on the Worship of Priapus* (London 1786), der die Verehrung des phallischen Gottes Priapus als Ursprungspunkt der Kunstproduktion begriff, wird in der aktuellen Forschung, so bei Bruce Redford, als ein höchst polemischer und keinesfalls ernst gemeinter Traktat gelesen. Für die gelehrten Zeitgenossen wie Böttiger scheint der Text aber durchaus auch wissenschaftliche Meriten besessen zu haben.

Zudem stammten einige zentrale Vertreter des englischen Antiquarismus nicht unbedingt von der Insel. Das wichtigste Beispiel ist hier der bereits genannte Pierre d'Hancarville, ein französischer Abenteurer (zuletzt zu ihm: James Moore, *History as Theoretical Reconstruction? Baron D'Hancarville and the Exploration of Ancient Mythology in the Eighteenth Century*, in: Ders. u.a. [Hgg.], *Reinventing history: the enlightenment origins of ancient history*, London 2008, 137–167). Er war weder Briten noch publizierte er auf Englisch, er hielt sich insgesamt nur wenige Jahre in Großbritannien auf – und gilt dennoch als Hauptrepräsentant eines spezifisch englischen antiquarischen Denkstils.

Angesichts dieser kontinentalen Verbindungen des englischen Antiquarismus stellt sich die vielleicht entscheidende Frage: Worin genau besteht der „Sonderweg“ der englischen Antiquare, worin ihr spezifisches Profil? Die bislang von der Forschung gegebenen Antworten sind – auch jenseits vom Postulat eines Volksgeistes – durchaus vielfältig und nicht immer überzeugend. Ein inter-

essanter Vorschlag ist die These von Jason Kelly, antiquarische Gesellschaften wie die Dilettanti als soziale Räume zu verstehen, die eine männerbündische Gegenwelt zu den aristokratischen gesellschaftlichen Alltagsverpflichtungen etablierten. Vicky Coltman zieht dagegen das englische Bildungssystem, das in Eton und anderen Public Schools stark auf klassische Bildung konzentriert war, als Begründung für einen neoklassizistischen „Denkstil“ der jungen Briten heran (*Fabricating the Antique*, Chicago/London 2006). Man fragt sich hier natürlich, ob dies in anderen europäischen Ländern – oder auch nur in früheren Jahrzehnten in England – wesentlich anders gewesen sein soll. Ein distinkter englischer „Neoklassizismus“ lässt sich damit nur bedingt begründen, eine Spezifik des englischen Antiquarismus als Ganzem überhaupt nicht, wird doch jedes nicht auf Griechen und Römer fixierte Forschungsinteresse der Antiquare ausgeblendet.

Redford führt dagegen den Lockeschen Empirismus und die daraus resultierende Vertiefung in die Kunstwerke als britisches Spezifikum an. Doch gut und gründlich beobachtet wurde auch andersorts; die visuelle Versenkung in Untersuchungsgegenstände war europaweit gerade durch die Physikotheologie eingeübt. Im übrigen scheint, folgt man Coltmans Argumenten, gerade nicht die exakte, faktische Reproduktion der antiken Kunst, sondern deren aktualisierende Aemulatio das „englischere“ Phänomen zu sein.

VERNACHLÄSSIGUNG DER KUNSTGESCHICHTE

Nur selten wird dagegen die antiquarische Literatur um 1800 unter einem spezifisch kunsthistoriographischen Erkenntnisinteresse betrachtet. Tatsächlich gehören die meisten der hier diskutierten Autoren auch anderen Disziplinen als der Kunstwissenschaft an: Vine und Redford sind Literaturwissenschaftler, Sweet und Moore Historiker (und zwar an Instituten für „Urban History“), ebenso Jason Kelly. Ihre Aufmerksamkeit gilt vor allem den sozialen Handlungsräumen der Antiquare. Weniger beachtet ist schon das *emplotment* ihrer spekulativen Entwürfe von Kunstgeschichte, die

oft (z.B. bei d'Hancarville und Knight) dem Ursprung der Kunst einen besonders hohen Stellenwert zubilligen und davon ausgehend historische Genealogien bis an die jeweilige Jetztzeit heranzuführen.

Während der metahistorische und damit bewusst fiktionale Gehalt dieser Kunstgeschichten oft betont wird (v.a. von Redford), schenkt man dem verhandelten Gegenstand, nämlich der bildenden *Kunst*, kaum Beachtung. Die bildtheoretischen Implikationen der Schriften von Autoren wie d'Hancarville und Knight bleiben gänzlich außer Acht. Aber war es nicht gerade dieser Gegenstand, der den Antiquaren allererst die Lizenz gab, ebenso künstlerisch wie phantasievoll mit ihm umzugehen? Anders gesagt: Wenn die Kunstgeschichten der Antiquare in der Tat nicht immer den Wahrheitsgehalt zum obersten Maßstab erheben, geschieht dies vielleicht gerade, weil die untersuchten Bildquellen in den Augen des späten 18. Jh.s selbst keinen Wahrheitsanspruch vertraten. Joseph Spences Dialog *Polymetis*, der den phantasievollen „wit“ zur angemessenen Sprechweise über Kunst erklärt, wäre für diese Überlegung eine einschlägige Quelle.

Wie schon erwähnt, attestieren zahlreiche Forscher der englischen Kunstgeschichtsschreibung um 1800 einen Modernisierungsschub, im Zuge dessen der klassische Amateur „enthronet“ worden sei (Redford). In der Tat konnte zu Beginn des 19. Jh.s etwa Thomas Hope ganz im Geiste Winckelmanns einen *Historical Essay on Architecture* vorlegen. Daraus einen teleologischen Wandel zum (vermeintlichen) historiographischen *state of the art* abzuleiten, dürfte aber fehlgehen: Praktisch zeitgleich veröffentlichte Hope auch einen höchst spekulativen mythographischen Traktat mit dem Titel *An essay on the origin and prospects of man*. Dennoch beeindruckt in vielen Fällen die Gründlichkeit, mit der britische Forscher sich um 1800 der Dokumentation von Befunden – in ihrer Heimat wie in der Fremde – widmeten. Allerdings scheint dieses Vorgehen nicht erst an der Epochenchwelle zum „historistischen“ 19. Jh. an Konjunk-

tur gewonnen zu haben (vgl. Susan Weber Soros [Hg.], *James „Athenian“ Stuart, 1713–1788: The Rediscovery of Antiquity*, New Haven 2007; *Making History. Antiquaries in Britain, 1707–2007*, Ausst.kat. Royal Academy of Arts, London 2007).

NATURGESCHICHTE ALS RETTUNGSANKER?

Die Frage nach den Spezifika des englischen Antiquarismus kann vielleicht besser ex negativo, in Abgrenzung zu dem, was (nach herrschender Meinung) zu seiner Modernisierung führen sollte, bestimmt werden: Das Movens, das zu einer solchen ernstzunehmenden Geschichtsforschung führte, wird gerne im Aufgreifen naturhistorischer Methoden gesehen. Doch diese „interdisciplinary networks“ zwischen Altertums- und Naturwissenschaften existierten ebenfalls bereits in früheren Jahrhunderten (Craig A. Hanson, *The English Virtuoso. Art, Medicine, and Antiquarianism in the Age of Empiricism*, Chicago 2008), wie auch in Kontinentaleuropa. Ab dem späteren 18. Jh. habe aber die „Verzeitlichung“ der Naturgeschichte, also die Idee, die natürlichen Dinge seien in einer Entwicklung begriffen und historisch variabel, wie schon bei Winckelmann, dem fleißigen Leser Buffons, zu einem stärkeren Bewusstsein für die Geschichtlichkeit auch der Produkte des menschlichen Kunstschaffens geführt.

Die Nähe der Interessensgebiete ist nicht von der Hand zu weisen. William Hamilton war etwa ein bekannter Vulkanologe, dessen Traktat über die *Campi Phlegraei* in seinen Illustrationen geradezu idealtypisch Übergänge zwischen Kunst und Natur anzeigt. Auch Knights *Discourse* beginnt mit einem an Joseph Banks, den Präsidenten der Royal Society, adressierten Brief. Stärker waren die personellen Verbindungen noch bei der Society of Antiquaries (vgl. Sweet 2004). Zahlreiche Mitglieder waren auch in der Royal Society aktiv – was angesichts des gemeinsamen Interesses an Aktivitäten wie Grabungen (nach Fossilien oder nach Altertümern) wenig verwundert (dazu auch: Pearson 2007). Doch Naturgeschichte ist nicht gleich Naturgeschichte; eine Affinität zu den Methoden dieser Disziplin muss

nicht zwingend etwas mit einer „Verzeitlichung“ des Weltbildes zu tun haben – im Gegenteil. Deutlich wird das, wenn Jason Kelly die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Kunst- und Naturforschung dahingehend bestimmt, dass etwa die Publikationen von Bauaufnahmen durch die Society of Dilettanti von einer rigiden Systematik gekennzeichnet waren, die ihm „even formulaic“ erscheint (187).

Diese Ordnungssysteme sind, obwohl klar von naturhistorischen Arbeiten inspiriert, keineswegs Träger eines „verzeitlichten“ Weltbildes – und wurden dies auch im Verlauf des 19. Jh.s nicht. Als Beispiel dafür sei ein späteres, noch wenig beachtetes Mitglied der Society of Dilettanti, der Auktionator und Inhaber des berühmten Auktionshauses, James Christie d. J., angeführt. In seinen *Disquisitions upon the painted Greek vases* (1825) präsentiert er dem Leser ein vergleichbares tabellarisches Ordnungssystem, das zur Klassifizierung von griechischen Vasen, ihrer Formen und Bemalungen dienen soll. Diese Ordnung der Kunst entwickelte Christie analog zum (naturhistorischen) Klassifikationssystem Carl von Linnés. Aufgerufen ist damit freilich weder Lamarck noch Buffon oder ein anderer „protoevolutionstheoretischer“ Autor, sondern der vielleicht wichtigste Vertreter der klassischen Auffassung von einer genuin ahistorischen Natur.

Christie geht sogar so weit, die gesamte Kunstgeschichte aus einem naturhistorischen Ereignis zu begründen, nämlich aus der Sintflut: Der Erinnerung an dieses kollektive Trauma der Menschheit seien sämtliche griechischen Vasengemälde gewidmet. Damit ist mit der Flut jedoch ein Ereignis als Ausgangspunkt gewählt, das denkbar wenig mit einer „Verzeitlichung“ zu tun hat, sondern – im 19. Jh. dann durch George Cuvier prominent vertreten – als Hauptargument für eine Konstanz der Natur und damit gegen ihre Historizität eingesetzt wurde. Entsprechend betrachtet Christie die Kunstgeschichte auch nicht als einen morphologischen Prozess und begründet dies mit der Konstanz des menschlichen Bild-

gedächtnisses, das die Urbilder der Flut quasi als „Überlebsel“ durch die Jahrhunderte erhalte. Nimmt man also die beobachteten methodischen Affinitäten der englischen Antiquare zur zeitgleichen Naturgeschichte ernst, so folgt daraus, entgegen der populären Verzeitlichungsthese, die Logik einer Zurückweisung der historischen Zeit. Kunstgeschichte wäre dann nicht als Entwicklung, sondern als Repetition eines „Leidschatzes“ der Menschheit, wie Aby Warburg es genannt hätte, verstanden. Mit einem solchen Konzept des „Nachlebens“ der Bilder befinden wir uns

aber wieder ganz in der Nähe jenes anachronistischen Blicks auf die Geschichte der Kunst, der den englischen Antiquaren so oft zum Vorwurf gemacht wurde.

HANS CHRISTIAN HÖNES, M.A.

Kolonialamerikanische Kunst(geschichte) als transatlantisches Schiffsgut

Nach seiner Rückkehr aus London im Jahr 1769 versuchte der aus Annapolis stammende Maler Charles Willson Peale, ein eigenhändiges Mezzotinto inklusive einer ausführlichen Beschreibung des Dargestellten an Buchhändler in den englischen Kolonien in Nordamerika zu verteilen, um es per Subskription zu verkaufen – mit mäßigem Erfolg, wie sich herausstellen sollte. Peales Mezzotinto (*Abb. 1*) zeigte, wie auch seine in zwei Fassungen existierende Gemäldevorlage, den englischen Premierminister und Whig-Anführer William Pitt in römischem Ornat, in seiner Rechten die Magna Charta. Seine Linke weist auf die Sta-

tue der britischen Freiheit, zu deren Füßen sich ein Indianer in Begleitung eines Hundes befindet. Umgeben von zahlreichen Attributen und Freiheitssymbolen ist Pitt, möchte man der beigegebenen *Description* (*Abb. 2*) folgen, gerade im Begriff, eine Verteidigungsrede zugunsten der Forderungen der amerikanischen Kolonien zu halten: „speaking in Defence of the Claims of the American Colonies, on the Principles of the British Constitution.“ Über die verwendeten Symbole und ihre politischen Implikationen lassen sowohl die *scriptio* des Mezzotintos als auch im Bild selbst untergebrachte Schrifttafeln kaum Zweifel aufkommen. Nichtsdestotrotz werden auch sie, gemeinsam mit einer Darlegung der ‚Intention des Malers‘, in der Ekphrasis auf dem zugehörigen Einblattdruck eigens minutiös beschrieben.

AMERICAN OR BRITISH?

Peales Gemälde und das Mezzotinto, die wegen ihrer plakativen Botschaft für heutige Augen eher einem „inflated political cartoon“ gleichen mögen (Charles Coleman Sellers, Virginia’s Great Alle-