

wissenschaft. Emotionen sind in dieser Perspektive nicht allein als Ausdruck des exklusiven, inneren Erlebens verstanden, sondern als komplexe Vorgänge, welche auf vielfältige Weise mit dem sozialen Kontext verknüpft sind. Für die kunsthistorische Forschung ergeben sich aus diesen neuen Ansätzen vielversprechende Anschlussmöglichkeiten. Denn überträgt man die Vorstellung von Emotionen als interaktiven Prozessen auf die Frage nach Ort und Status von Emotionen im Kunstwerk, so kann auch hier das überkommene Emotionsmodell, nach dem ein Kunstwerk ein Behälter für Gefühle (des Künstlers, der Bildfiguren) sein soll, die es seinerseits wieder zum Ausdruck bringt, abgelöst werden. Emotionen in Kunstwerken können demgegenüber als wirkmächtige Faktoren eines sozialen Prozesses verstanden werden und deutlich gesellschaftliche Normen und Werte zum Ausdruck bringen.

Die Sektion wendet sich an Neuro-, Kognitions- und Kunstwissenschaftler/-innen. In ihr soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit emotionshaltige künstlerische Ausdrucksmittel Resultate und Auslöser spezifischer gesellschaftlicher Bewertungen sind.

Kerstin Thomas, Mainz / Raffael Kalisch, Mainz

Das letzte Werk des Altmeisters der Sammlungsforschung postum veröffentlicht

Francis Haskell
**The King's Pictures. The Formation
 and Dispersal of the Collections of
 Charles I and His Courtiers.**

Hg. u. eingel. v. Karen Serres. New
 Haven/London, Yale University Press
 für das Paul Mellon Centre for Studies
 in British Art 2013. 244 S., 182 Abb.
 ISBN 978-0-300-19012-0. £ 30,00

bisher unveröffentlichtes Werk eines der einflussreichsten Kunsthistoriker des 20. Jh.s zugänglich geworden.

HASKELLS REVOLUTIONÄRE FORSCHUNGEN

Francis Haskell begründete mit seinem 1963 erschienenen Buch *Patrons and Painters* und mit den *Rediscoveries in Art* von 1976 die kunsthistorische Geschmacksgeschichte, mit der die Sammlungshistoriographie aus dem Bereich der Inventare und Provenienzen in die Geschichtsschreibung der Kunstrezeption und des praktischen Kunsturteils überführt wurde. Seine Methodik war charakterisiert durch das genaue Untersuchen individueller Motive und zeittypischer Entwicklungen des Sammelns bei gleichzeitiger klarer Einsicht in die Grenzen dieses Vorgehens. Im Gegensatz zu vielen jüngeren Studien, unter denen sich einige auch direkt auf ihn berufen, misstraute Haskell allen eindimensionalen Erklärungen zutiefst.

Die in seinen Büchern rekonstruierte historische Situation stellte sich immer komplizierter dar als erwartet, denn Haskell vermied die Reduktion auf das Gruppentypische ebenso wie auf das rein

Im vergangenen Jahr veröffentlichten die Londoner National Gallery und das Paul Mellon Centre unter dem Titel *The King's Pictures* postum einen Text des 2000 verstorbenen Francis Haskell. Dieser hatte 1994 im Rahmen der *Paul Mellon Lectures* in sechs Vorträgen die Sammlungen Karls I. und seines unmittelbaren Umfelds sowie die Auswirkungen ihrer Auflösung während des Bürgerkrieges für den europäischen Kunstmarkt untersucht. Damit ist jetzt sowohl eine der wichtigsten und anregendsten Arbeiten zu den britischen Sammlungen dieser Ära als auch ein

Persönliche. Seine Studien haben nie einfache Ergebnisse oder direkte Zuordnungen von Geschmacksentscheidungen und Gruppenidentitäten produziert, sondern für ihn war die historische Realität stets eine Kombination aus individuellen, zeit- wie gruppentypischen Elementen. Das Individuum war für Haskell von entscheidender Bedeutung, doch vermied er die unkritische Bewunderung für den ‚großen‘ Sammler, die viele Sammlungsgeschichtliche Einzelstudien zu einer enerzierenden Lektüre und intellektuell unredlich machen.

Haskells Ausgangsannahmen waren ebenso schlicht wie revolutionär: Geschmack ändere sich im Laufe der Geschichte, so dass Geschmacksbildung historisch verortet und sogar datiert werden könne. Vor allem aber sei die Entwicklung des Geschmacks kein Ausdruck eines wie auch immer gerateten Fortschritts, vielmehr müssten Sammlungen und Geschmacksentscheidungen im Kontext ihrer Zeit gesehen und beurteilt werden. In *The King's Pictures* fasst Haskell diesen Grundansatz programmatisch zusammen: „I have long believed that no historical response to the past is more fatuous than to scold people who lived many centuries before us for not having had the same taste in art as we today would wish them to have done. Such a response becomes even more fatuous when we know almost nothing about the possibilities for making different choices that were open to them“ (186). Das klingt banal, ist aber eine Einsicht, die von sammlungsgeschichtlichen Veröffentlichungen mit einführendem Charakter – sei es zu Museen oder zu Privatsammlungen – oftmals ignoriert wird und sich in den Kunstwissenschaften nicht zuletzt dank Haskells Arbeiten überhaupt erst durchgesetzt hat.

HOCHKOMPLEXE ENTWICKLUNGEN DES GESCHMACKS

Laut Haskell war es kein Zeichen von ästhetischer Blindheit oder Borniertheit, dass Sammler ‚noch‘ Francesco Albani und Ciro Ferri schätzten, oder von Fortschrittlichkeit, dass sie ‚bereits‘ Vermeer kannten und sammelten, sondern diese Entscheidungen wurden im Kontext von Zeitgeschmack

und -kenntnissen, Interessens- und Erwartungshorizonten getroffen. Dies betrifft nicht nur die oft schnellen Wandlungen unterworfenen Haltung gegenüber der je zeitgenössischen Kunst, sondern gerade auch gegenüber den Alten Meistern.

Albani, van der Werff und Celesti waren einmal große Namen – und werden es wahrscheinlich auch irgendwann wieder einmal sein –, Velázquez, Vermeer, Georges de la Tour und Wtewael waren dagegen zeitweilig nahezu unbekannt, obwohl sie heute wieder Rekordpreise auf dem Markt erzielen und von zentralem Interesse für Museen und Sammler sind. Haskell versuchte als einer der ersten, diese Phänomene wechselnder Wertzuschreibungen zu verstehen und Sammlungen vor dem Hintergrund des zeitgenössisch denkbaren und möglichen Geschmacks zu beurteilen.

Haskells Bedeutung liegt neben der sorgfältigen Methodik und der Klarheit seiner Darstellungsweise in seiner Wirkung auf eine große Zahl von insbesondere jungen Forschern, die von ihm unterrichtet und angeregt wurden – oder die er ohne Ansehen von Rang und Namen ernst nahm und unterstützte. Haskells Ansätze haben aber gerade in London auch institutionell Fortbestand. Die National Gallery hat in ihrer vor kurzem neu definierten Forschungsausrichtung unter dem Titel *Buying, Collecting and Display* die Sammlungsgeschichte unter ihre vier Hauptforschungsgebiete aufgenommen. Auch die Wallace Collection hat begonnen, einen ähnlichen Schwerpunkt aufzubauen, der sich auf das britische und französische Sammeln von Gemälden und Objekten im 18. und 19. Jh. konzentriert, während die National Gallery sich hauptsächlich für das Sammeln von Gemälden in Großbritannien, aber in einem deutlich weiteren Zeitrahmen interessiert. In Frankreich besitzt das INHA herausragende Bestände zur Sammlungsgeschichte und veranstaltet regelmäßig Programme zum Thema. Ähnliche Ziele verfolgt in den Vereinigten Staaten, in deutlich größerem Maßstab, die Frick Collection. Die Literatur zur *history of collections* floriert seit den 1990er Jahren.

Die Londoner National Gallery erhielt 2008 Haskells schriftlichen Nachlass. Diese Schenkung geht auf die enge Verbindung ihres Direktors Nicholas Penny mit Haskell zurück. Zusammen veröffentlichten die beiden einen der wichtigsten Titel in Haskells Bibliographie: *Taste and the Antique* von 1981. Die vorliegende, reich illustrierte Veröffentlichung beruht auf den im Archiv der National Gallery aufbewahrten Manuskripten der *Paul Mellon Lectures* von 1994, die von Karen Serres herausgegeben und behutsam für die Veröffentlichung überarbeitet wurden.

KEINE TRADITIONSBILDUNG, KAUM REZEPTION

Haskells Buch beginnt mit einem imaginären Spaziergang durch das London der 1640er Jahre, wo sich in einem nur kleinen Territorium Gemäldesammlungen konzentrierten, die außerhalb Italiens in Europa allenfalls in Spanien ihresgleichen fanden: die Sammlungen Karls I. selbst, die des Duke of Hamilton, des Earl of Northumberland, des Earl of Pembroke und des Earl of Arundel. Dazu kam noch eine Reihe kleinerer, aber höchst bedeutender Privatsammlungen, wie z. B. diejenige van Dycks, der eine Gruppe wichtiger Gemälde Tizians besaß. Die einfache Beschreibung macht bereits deutlich, dass es sich bei den britischen Sammlungen der karolinischen Zeit um ein Phänomen des Kunstsammelns von europäischer Bedeutung handelte. Die genannten Sammler waren von einer Gruppe von Agenten und Beratern wie Balthazar Gerbier, Endymion Porter oder Inigo Jones umgeben, die eine wesentliche Rolle bei der Entstehung dieser außergewöhnlichen Konzentration spielten. All diese Gemäldesammlungen wurden in einer denkbar kurzen Zeitspanne zusammengetragen – mit internationalem Anspruch wurden Gemälde in Großbritannien erst seit den 1620er Jahren gesammelt.

Die großen Bestände an venezianischer Malerei folgten üblichen zeitgenössischen Vorlieben, waren aber in ihrer Qualität außergewöhnlich. Einzig in der großen Zahl von Werken der Bassani sieht Haskell eine britische Spezialität. Bilder

noch lebender italienischer Maler waren dagegen nicht stark vertreten. Die Sammlung Buckingham umfasste eine der qualitativsten Gruppen von Werken Rubens' ihrer Zeit, und auch van Dyck war als in London tätiger Maler sehr präsent, allerdings kaum mit Historien, vielmehr hauptsächlich mit Porträts. Die Wertschätzung Holbeins war auffallend unterschiedlich: Der wichtigste Holbein-Sammler war der Earl of Arundel, der eine Gruppe von etwa 40 Gemälden zusammenbrachte. Skulpturen waren dagegen generell nicht in derselben Qualität vertreten, das von Haskell beschriebene Phänomen manifestierte sich vor allem in Gemäldekollektionen. Ein größerer Bestand an Zeichnungen schließlich fand sich nur in der Arundelschen Sammlung.

Diese außergewöhnlichen Sammlungen italienischer und flämischer Kunst enthielten zu großen Teilen Darstellungen, deren Ikonografie sich in deutlicher Spannung zur politischen Situation in London befand. Haskell erörtert ausführlich, wie katholische Darstellungen einerseits, erotische Szenen andererseits zur Zeit Karls I. und des Commonwealth gesehen worden sein mögen. Es fällt auf, dass die Sammlungen von britischen Besuchern kaum kommentiert wurden, nicht einmal ihre katholischen, erotischen und monarchischen Darstellungen, die zur Zeit des Bürgerkrieges – und schon zuvor – reichlich Anlass zu Anstoß hätten geben müssen. Der politische und ästhetische Sprengstoff scheint sich also in Grenzen gehalten zu haben. Zumeist wurde vergleichsweise inkonsequent vorgegangen, indem katholische Darstellungen trotz gelegentlicher Forderungen in diese Richtung tatsächlich nur selten zerstört oder beschädigt wurden. Auch die nach seiner Hinrichtung angeordnete Vernichtung von Darstellungen des Königs wurde nur schleppend und nie wirklich entschieden durchgeführt. Königliche Monumente wie die Deckenbilder in Banqueting House überlebten den verordneten Vandalismus unbeschadet, und der auf Seiten des Parlaments stehende Earl of Northumberland sammelte weiterhin Porträts der Königsfamilie.

GESAMTEUROPÄISCHER PROFIT DER ZERSTREUUNG

In der zweiten Hälfte des Textes untersucht Haskell dann die Auflösung dieser Sammlungen zur Zeit des Bürgerkrieges und des Commonwealth und die Auswirkungen dieser massiven Umverteilung von Kunst auf die großen Sammlungen in anderen europäischen Ländern. Die einzelnen Sammler agierten dabei unterschiedlich: Arundel emigrierte umgehend in die Niederlande und weiter nach Italien, ließ große Teile seiner Kollektionen überführen und begann deren allmählichen Verkauf. Unter den wichtigsten Käufern waren Eberhard Jabach und seine Kölner Neffen Bernhard Albert und Franz Gerhard von Imstenraedt. Die wertvollsten Gemälde Buckinghams wurden ebenfalls in die Niederlande verbracht, hier von Leopold Wilhelm erworben und umgehend nach Wien geschickt. Die umfangreichen Erwerbungen aus der Sammlung Hamilton hingegen behielt der Erzherzog für seine eigene Kollektion; sie kamen erst deutlich später nach Wien.

Besonders anschaulich ist Haskells Beschreibung des Verkaufs der königlichen Sammlung: Die Kunstwerke wurden aus den Besichtigungsräumen in Somerset House einzeln verkauft, nicht im Rahmen von Auktionen. Als diese Strategie zunächst nicht aufging, weil es zu wenige Interessenten für Einzelkäufe gab, wurden verschiedene Schuldner des Königs mit Kunstwerken statt mit Geld remuneriert. Diese waren jedoch zumeist keine Kunstsammler, sondern Bauleute, Handwerker etc., die diese Form der königlichen Schuldentilgung nicht sonderlich zufriedenstellte. Haskell betont die bemerkenswerte Situation, dass sich so ein Tizian plötzlich im Besitz des königlichen Klempners befinden konnte. Kurzzeitig waren die Werke also breit verstreut, bevor sie zu Geld gemacht und an „echte“ Kunstsammler verkauft wurden.

Zunehmend kauften ausländische Sammler, wenn auch stets über britische Mittelsmänner. Nachdem Spanien und Frankreich die Cromwell-Regierung anerkannt hatten und somit direkter auf dem englischen Kunstmarkt tätig werden konnten, gingen die Preise durch diese neue Konkurrenz

spürbar in die Höhe. Viele Werke, die sich heute im Prado und im Louvre befinden, wurden in dieser Phase erworben – Haskell rekonstruiert beispielsweise die teils komplizierten Arrangements der indirekten Käufe für den spanischen König.

Die ins Ausland verkauften Werke waren für die neue Regierung unter Karl II. nach 1660 unwiederbringlich verloren: Spanien und Frankreich weigerten sich mehr oder weniger diplomatisch, die Erwerbungen zu restituieren. In Großbritannien selbst bestand die neue Regierung allerdings auf der Herausgabe der erreichbaren Werke, was viele der neuen Besitzer in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten brachte, naturgemäß gerade diejenigen, die Kunstwerke zur Begleichung von Schulden erhalten hatten. Wichtige Werke, aber nur ein geringer Teil des ursprünglichen Bestandes, gelangten auf diesem Weg wieder in die königliche Sammlung. In einigen wenigen Fällen waren neue Kunstsammlungen mit den aus der Sammlung Karls I. erworbenen Bildern entstanden, die diese nun größtenteils wieder abgeben mussten. Die Zahl der Sammlungen, die die Tradition der Vor-Bürgerkriegs-Zeit fortgesetzt hatten, war allerdings verschwindend gering und somit nicht traditionsbildend. Für Haskell blieben die britischen Sammlungen aus der Mitte des 17. Jh.s durchweg eine „Anomalie“.

DIE ZUKUNFT DES SAMMELNS

Eine der folgenreichsten Fragen bei der Einordnung dieser Kollektionen ist die nach ihrem Verhältnis zur Blütezeit britischen Sammelns im 18. und 19. Jh. Haskell vertritt die ikonoklastische Position, dass die Bedeutung dieser Sammlungen für die Zeitgenossen so gut wie inexistent und für die Tradition des späteren britischen Sammelns höchst begrenzt war. Er betont als Fazit, dass der Geschmack im Kreis um Karl I. ein völlig anderer war als die Vorlieben englischer Sammler im 18. Jh., als Poussin, Dughet, Lorrain, Reni, Guercino, Murillo und andere zu zentralen Namen wurden. Überschneidungen ergaben sich hier im Wesentlichen nur im Bereich der flämischen Malerei. Erst mit der Erwerbung der Orléans-Sammlung durch ein Konsortium britischer Sammler-Händler un-

mittelbar nach Beginn der Französischen Revolution wurden Werke der in den karolinischen Sammlungen vertretenen Künstler wieder in großem Maßstab in Großbritannien eingeführt.

Eine durchgängige Tradition des Sammlungsgeschmacks sieht Haskell demnach nicht. Nur die Reste der Kollektion Karls I., die wieder in die königlichen Sammlungen zurückkehrten – ein vergleichsweise kleiner Teil des ursprünglichen Reichtums – und die Sammlung Northumberland konnten eine Ahnung von Kontinuität vermitteln. Reaktionen der britischen Zeitgenossen auf die Sammlungen gab es so gut wie keine. Haskells Einschätzung ihrer politischen Bedeutung ist im Hinblick auf diese Beobachtungen ambivalent: Er konzidiert ihnen eine gewisse Relevanz für die internationale Diplomatie und eine größere für die internen Rivalitäten innerhalb der unterschiedlichen sozialen und geschmacksgeschichtlichen Formationen. Dem entgegen steht die auffällig mangelnde Rezeption der Sammlung durch die Zeitgenossen – selbst in den antimonarchischen Flugschriften des Bürgerkrieges wird sie kaum als Argument etwa für katholische Präferenzen oder zur Kritik an der Verschwendung von Staatsgeldern herangezogen.

WAS BLEIBEN WIRD

Mit dieser Einschätzung steht Haskell weitgehend allein in der Forschung zur Sammlungsgeschichte in der Zeit Karls I. – hieran hat sich seit den 1990er Jahren nichts geändert, wie Karen Serres in ihrer Einführung darlegt. In der einzigen seit Haskells Vorträgen erschienenen umfassenden Darstellung zum Thema sieht Jerry Brotton die Verkäufe als Beginn einer durchgehenden englischen Sammlungstradition und vernachlässigt den internationalen Kontext, der für Haskell zentral ist (*The Sale of the Late King's Goods: Charles I. and His Art Collection*, London 2006). Der Ausstellungskatalog des Prado zu den spanischen Erwerbungen von 2002 legt dagegen naturgemäß den Schwerpunkt auf die spanischen Verbindungen und untersucht die innerbritische Situation kaum (*The Sale of the Century: Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604–1655*, hg. v. Jonathan Brown/John Elliott,

Madrid 2002). Es wird interessant sein zu verfolgen, inwieweit Haskells nun veröffentlichte Thesen die weitere Diskussion beeinflussen werden.

Auch von einer beliebten nationalen Sichtweise auf die Sammlungsbestände distanziert sich Haskell gleich zu Beginn seines Textes: „But this book is very definitely not intended to constitute a lament for a lost and dubious ‚national heritage‘. What I aim to do, above all, is to emphasize that the dispersal of the Stuart collections – even more than their formation – represents one of the most important movements in the history of European taste and collecting as a whole.“ (1) Diese Diagnose ist heute umso erfrischender, als sich Großbritannien in einer Zeit fehlenden politischen und ökonomischen Selbstvertrauens teils nationalistischen, teils isolationistischen Visionen hingibt. Kompromisslos und zutreffend sieht Haskell das Sammeln um Karl I. als ein zutiefst europäisches Phänomen, in dem England sich im Verhältnis zu Italien und Spanien, dann allmählich auch zu Frankreich, definierte und positionierte. Dadurch ist das Buch heute für eine britische Leserschaft aktueller geworden, als das Haskells erklärte Intention war.

Die Veröffentlichung von Haskells Vorträgen fasst seine – unvollendete – Beschäftigung mit den britischen Gemäldesammlungen in der Mitte des 17. Jh.s in gültiger Weise zusammen. Das Ergebnis ist ein anregendes und lesenswertes Buch, das den Blick auf diese (Kunst)Epoche ändern könnte und eine neue, kritischere Sichtweise präsentiert. Es bleibt abzuwarten, ob die Veröffentlichung mehr als eine Art Nachruf oder als Anregung zu künftigen Forschungen rezipiert werden wird. Mit *The King's Pictures* könnte sich der Dialog mit Haskells Werk auch im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung intensivieren.

DR. CHRISTOPH MARTIN VOGTHERR