

fen sie (Problem des zeitlichen Zurückhängens). So scheinen allegorisch vieldeutige Assemblagen à la Kienholz, Beuys, evtl. Vostell nun jene Funktionen auszuüben, die früher der kritische Realismus okkupierte. Auch eine aggressive Körperkunst (Wiener Gruppe: Nitsch, Brus, Schwarzkogel) läßt der Gesellschaft in bestimmter Weise keine Ruhe.

(Das Referat wird 1975 unverändert im *kunstwerk* abgedruckt.)

Fortsetzung im Aprilheft

ENGLISCHE ROMANTISCHE KUNST UND EUROPA

Bericht von einer Konferenz englischer Kunsthistoriker im Dezember 1974 in London

Die Bedeutsamkeit der gegenwärtigen Turner-Ausstellung in Burlington House, London, gab den Anstoß zu einer von Wissenschaftlern wie von Museumsfachleuten besuchten Konferenz zum Thema „Englische romantische Kunst und Europa“, die vom 12.—14. Dezember 1974 im Londoner Courtauld Institute — anstelle einer für England bis jetzt noch fehlenden, regelmäßigen Kunsthistorikertagung — abgehalten wurde.

Kein anderer englischer Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hätte einen geeigneteren Bezugspunkt zu Europa herstellen können als Turner, der auf zahlreichen Reisen, fast jährlich, das europäische Festland besuchte und hier die Motive zu einem großen Teil seines landschaftlichen Oeuvres fand. Um jedoch Turner nicht in den Mittelpunkt der Tagung zu stellen, hatte Michael Kitson, der diese Veranstaltung mit großer Umsicht konzipierte, diesen Komplex aus dem Rahmen der eigentlichen Konferenz herausgelöst und zum Gegenstand eines Podiumsgesprächs englischer Turner-Spezialisten wie Martin Butlin, John Gage, Andrew Wilton u. a. in den Räumen der Royal Academy gemacht.

Ziel der Tagung war es, mehr als bisher den Anteil Europas an der englischen Kunst hervorzuheben. Die in den Sektionen Deutschland, Frankreich und Italien verlesenen Manuskripte galten in erster Linie den sich vor allem im 19. Jahrhundert vollziehenden künstlerischen Kontakten zwischen England und Europa, die durch die Napoleonischen Kriege zeitweilig unterbrochen, nach 1815 dafür um so aktiver wieder aufgenommen wurden. Michael Kitson unterstrich in seiner Einführungsrede die Notwendigkeit einer integrierenden Gesamtsicht von englischer und europäischer Kunst mit dem Hinweis, daß trotz aufkommender nationalistischer Tendenzen die Künstler in der Zeit nach 1800 in zunehmendem Maße daran interessiert gewesen seien zu erfahren, was jenseits ihrer Grenzen vorging. Als Beispiel für diese These mögen die Beziehungen zwischen Deutschland und England angeführt werden, die sich seit Charles Lock Eastlake's Aufenthalt

in Rom und seiner Apologie für die nazarenische Kunst (1820) besonders eng gestalteten und in den Plänen, das neu errichtete House of Parliament von deutschen Historienmalern dekorieren zu lassen, ihren besonderen Ausdruck fanden. Der Londoner Kunsthistoriker William Vaughan, der diesen Zusammenhängen bereits eine Dissertation gewidmet hat, demonstrierte in seinem Vortrag über die Rezeption von Rethels Holzschnitten in England einen noch weiterführenden Einfluß auf die Buchkunst und das Kunsthandwerk eines Burne-Jones, William Morris oder Walter Crane.

Die Referate, die in ihrer Gesamtheit so unterschiedliche Themen behandelten wie schottische Historienmaler des 18. und 19. Jahrhunderts in Italien, Claude-Joseph Vernet's Beitrag zum Naturstudium in der Landschaftsmalerei, englische Literaturstoffe in der französischen Salonmalerei des frühen 19. Jahrhunderts, die englischen Romantiker am Rhein, repräsentierten eine Spanne von mehr als 100 Jahren englisch-europäischer Kunstentwicklung. Eine Definition des Begriffes Romantik stellte sich angesichts eines derartigen Zeitraums als unmöglich dar und machte die Problematik einer in Epochen eingeteilten Kunstgeschichtsschreibung wie der englischen besonders deutlich. Werner Hofmann, der über den romantischen Ausstellungszyklus der Hamburger Kunsthalle referierte, verwies in diesem Zusammenhang auf die eigentliche Unbrauchbarkeit des Epochenschemas, das nach einer homogenen Idee suche, statt die in Wirklichkeit auseinanderstrebenden Kräfte einer Zeit ansichtig zu machen. Außerdem verhindere die generelle Praxis, Epochen vorwiegend mit Meisterwerken zu belegen, die Erklärung breitester künstlerischer Bereiche. Darin verband sich Hofmanns These mit gegenwärtigen Überlegungen der englischen Kunstgeschichte, sich nach jahrelangen, hauptsächlich monographischen Forschungen zu ausgewählten Vertretern des Landschafts- und Porträtfaches nunmehr verstärkt dem noch unzureichend bekannten Gebiet der Historien- und Genremalerei des 19. Jahrhunderts zuzuwenden. In dieser Hinsicht gab die Tagung wichtige Impulse, indem sie auf die Notwendigkeit einer größeren Beachtung europäischer Vorläufer- und Parallelerscheinungen verwies. Will man zu einer komplexeren Darstellung der englischen Kunst nach 1800 gelangen, müssen Bezüge etwa zum literarischen, sozialen oder religiösen Geschehen in einem europäischen Rahmen aufgesucht werden. Daneben warten andere Problemkreise wie die sich im 19. Jahrhundert grundlegend ändernde Situation der Kunstförderung auf speziellere Behandlung. Zahlreiche Beiträge der abschließenden Diskussion drängten auf eine notwendige Klärung gerade dieses Punktes und gaben dem Wunsch nach einer zukünftigen Konferenz zu Fragen der „Patronage“ Ausdruck. Vielleicht dürfte man dazu raten, eine solche Tagung von vornherein mit stärkerer internationaler Beteiligung durchzuführen, um auch diesseits des Kanals die Diskussion um die englisch-europäische Kunstbeziehung des

19. Jahrhunderts voranzubringen. Bevor sich jedoch Pläne dieser Art konkretisieren, wird im März 1975, wiederum im Courtauld Institute, die im vorigen Jahr gegründete Association of Art Historians zu ihrer ersten Jahrestagung zusammentreten. Das Programm, das jetzt schon ausgegeben wurde, sieht als Diskussionsthemen vor: „Art History in Art Education“, „Museums and Public Art Galleries“ und „Art versus History“.

In einem zweiten Teil dieses Berichtes soll auf ein der Konferenz angeschlossenes Fachgespräch hingewiesen werden, das den Beständen einiger kunsthistorischer Archive in England gewidmet war. Dabei wurden Informationen ausgetauscht, von denen manche auch für den deutschen Kunsthistoriker von Interesse sein dürften.

Seit einiger Zeit arbeitet die Photothek der Londoner Witt Library an einem illustrierten und mit kritischen Kommentaren versehenen Index der Ausstellungen der Royal Academy, von dem die anfänglichen Jahrgänge 1769—84 sowie die von 1840—60 bereits fertiggestellt sind; die betreffenden Bände sind in der Witt Library zugänglich. John Sunderland, der Bibliothekar der Witt begründete die Nützlichkeit dieser Einrichtung mit der Feststellung, daß die bildliche Rekonstruktion ehemaliger Ausstellungen eine genauere Vorstellung vom damaligen Niveau der Kunst und der Vielfalt ihrer Themen vermittele, als die bekannten Werke einzelner epochenbeherrschender Künstler dies zu tun in der Lage seien. Beispielsweise habe man im Zuge der Arbeit am Zeitabschnitt 1769—84 einen hohen Anteil von Bibeldarstellungen oder Stilleben entdeckt, die in der kunstgeschichtlichen Behandlung dieses Zeitraumes noch keine Berücksichtigung erfahren hätten. — Das Witt-Unternehmen wird durchgeführt mit Hilfe von Zuwendungen der Londoner Vertretung des Paul Mellon Centre for Studies in British Art, das seinerseits eine umfangreiche Photothek zur englischen Kunst bis 1900 erstellt. Das Paul Mellon Centre photographiert schwerpunktmäßig die in Großbritannien erreichbaren Werke solcher Künstler, die Gegenstand einer vom Centre geförderten Spezialuntersuchung sind; es kann daher für sich in Anspruch nehmen, das Gesamtwerk bestimmter Künstler lückenloser belegen zu können als irgend eine andere Institution. Darüber hinaus beteiligt sich das Paul Mellon Centre an einem gemeinsamen Aktionsprogramm mit der Tate Gallery und der National Portrait Gallery zur photographischen Dokumentation wichtiger im Londoner Kunsthandel erscheinender Bildwerke.

Ähnliche Bemühungen um die Katalogisierung des nationalen Kunstbesitzes werden auch vom Courtauld Institute (für England) und der National Portrait Gallery of Scotland in Edinburgh (für Schottland) unternommen, die beide seit einigen Jahren systematisch Kunstwerke in Privatbesitz photographieren. Das Courtauld Institute hat inzwischen die Kunstbestände von mehr als 300 englischen Country Houses aufgenommen und Photographien der Werke

unter den Namen der Künstler in der Witt Library deponiert. — Weitere photographische Sammlungen befinden sich in der Royal Academy, die regelmäßig ihre Winterausstellungen photographiert, oder im Victoria & Albert Museum, das einen großen Bestand historischer Aufnahmen (so die Negative der National Portrait Exhibition von 1866—68) besitzt. — Ein bedeutendes photographisches Archiv zu Werken der englischen Kunst wird zugänglich werden, wenn voraussichtlich Mitte 1975 in New Haven, U.S.A., das der Yale University angeschlossene Paul-Mellon-Studienzentrum eröffnet wird. Geplant ist dieses als Teil eines größeren Museumskomplexes mit einer zugehörigen photographischen Ikonographie-Sektion, mit Bibliotheksräumen und Hörsälen etc.; seine Gemäldegalerie wird dann mit Abstand die größte Sammlung englischer Bildkunst beherbergen. Nur nebenbei sei bemerkt, daß ein Verzeichnis der Werke erst erscheinen wird, wenn alle jetzt noch in Amerika und England befindlichen Teilsammlungen Paul Mellons in das Centre überführt sein werden.

Was die kunstgeschichtliche Quellenforschung betrifft, so leistet das in London operierende National Register of Archives wertvolle Arbeit, dessen Commission for Historical Manuscripts auf nationaler Ebene schriftliche Dokumente, Briefe, Tagebücher, Werkverträge u. dgl. von Künstlern und Architekten katalogisiert und inzwischen damit begonnen hat, diese Angaben nach Sachgebieten geordnet zu publizieren. — Zwei bedeutende Archive besitzen auch die National Portrait Gallery und die Tate Gallery. Erstere verfügt über eine beträchtliche, ständig wachsende Sammlung von „sitter books“, daneben einen umfangreichen Briefwechsel des berühmten englischen Antiquars John Britton und die persönlichen Papiere und Manuskripte des ersten Direktors der National Portrait Gallery, Sir George Scharf. Scharfs Notizbücher sind insofern von Interesse, als dieser um die Mitte des 19. Jahrhunderts englische Adelssitze besuchte und von den dort gesehenen Gemälden kleine Zeichnungen als Gedächtnisstütze anfertigte. Diese spielen noch heute für die Identifizierung strittiger Bilder eine oftmals beweiskräftige Rolle. Die Gallery besitzt darüber hinaus eine große Manuskripten-Sammlung, die aber noch unkatalogisiert und daher nur beschränkt benutzbar ist. — Das Archiv der Tate Gallery konzentriert sich in erster Linie auf Dokumente zur internationalen Kunst des 20. Jahrhunderts. Eingeteilt in zehn verschiedene Dokumentationsbereiche enthält es u. a. Sammlungen von Filmen, Tonbändern, Manuskripten, Photographien, Verkaufsakten, einen bibliographischen Index und eine Kollektion von Zeitungsausschnitten. Das Archiv, das demnächst eine größere Sammlung von Briefen Henry Moores aufnehmen wird, ist auch in Zukunft bestrebt, den Entwicklungsgang der modernen Kunst fortlaufend zu dokumentieren.

Diese vom Ref. zu einzelnen Institutionen gemachten Angaben können nur ein ziemlich fragmentarisches (wenn auch punktuell genaues) Bild der

kunsthistorischen Archive Englands vermitteln. Die Forschung könnte — so wurde in London angesichts der allgemeinen Unsicherheit auf diesem Sektor geltend gemacht — sehr viel effektiver verlaufen, wenn wichtige Materialien nicht darauf warten müßten, erst von offiziellen Forschungsstellen registriert zu werden, sondern schon bald nach ihrer Entdeckung im wissenschaftlichen Kreis Verbreitung fänden. Zu diesem Zweck wurde die Gründung einer regelmäßig erscheinenden Zeitschrift oder die Beauftragung einer kunsthistorischen Institution diskutiert, die archivalische Funde von Bedeutung in einer Zentralkartei zusammenfassen und für ihre Weitergabe sorgen sollte. Die Versammlung einigte sich schließlich darauf zu versuchen, die bisher wenig hervorgetretene und den meisten Teilnehmern noch unbekannt National Art Library für diese Aufgabe zu gewinnen.

Rüdiger Joppien

REZENSIONEN

The Buildings of England. [Bd. 44] JOHN NEWMAN und NIKOLAUS PEVSNER, *Dorset*. 1972. 554 S., 103 Abb. — [Bd. 45] JENNIFER SHERWOOD und NIKOLAUS PEVSNER, *Oxfordshire*. 1974. 936 S., 121 Abb. — [Bd. 46] NIKOLAUS PEVSNER, *Staffordshire*. 1974. 376 S., 104 Abb. — Sämtlich Verlag der Penguin Books, Harmondsworth. Jeder Band mit einem Glossar von 23 S., mit Zeichnungen und 2 Indices (Künstler und Orte). — Preis £ 2,50, £ 5,00, £ 3,50.

1951 erschien der erste Band der Serie, Cornwall. Die drei jüngst erschienenen zeigen wir hier mit besonderer Freude, Genugtuung und Dankbarkeit an, denn mit 46 Bänden ist die gesamte Serie nun vollständig. Jeder, der sie kennt, benutzt oder gar besitzt, wird diese Gefühle teilen und die Leistung des Hauptautors und Herausgebers bewundern. 46 Bände in 23 Jahren: damit ist zum ersten Mal eines der europäischen Hauptländer — wenn auch „nur“ England ohne Schottland und Wales — in einem kompletten Verzeichnis der Kunstdenkmäler in diesem Umfang übersehbar. Nur die Arbeitsleistung Georg Dehios mit seiner ersten Ausgabe des Handbuches der Deutschen Kunstdenkmäler (5 Bände 1905—1912) ist im Umfang des Stoffes und in der Intensität der Bewältigung einigermaßen vergleichbar, bleibt aber weit zurück in der Ausführlichkeit und Vollständigkeit der Erfassung. Die Kunstwissenschaft hat daher Anlaß, dem Autor, der bis über sein 70. Lebensjahr hinaus das Werk fortführte und vollendete, Dank und höchste Anerkennung zu sagen. Die wachsende Zahl kontinentaler Kunstfreunde und -historiker, die England besuchen, wird das bestätigen. Ohne eine Anzahl Bände Pevsner im Kofferraum wird niemand mehr auskommen.