

nicht die bestmögliche Dauerpräsentation des eigenen Bestandes. In den großen Ausstellungen wird der Besucher jedoch überfüttert. Er ist gar nicht fähig, auch mit mehreren Besuchen die gebotene Fülle nur annähernd zu bewältigen, und nur zu oft haben auch die ausstellenden Wissenschaftler das Thema noch nicht so durchdrungen, daß sie es allgemeinverständlich und knapp abhandeln können, sondern sie befinden sich erst im Stadium der an Details feilenden Fachdiskussion. Was besser in Fachzeitschriften publiziert würde, wird — manchmal noch unausgereift — unter Terminzwang im Katalog abgedruckt. So entsteht der Eindruck, als solle jeder Besucher zum Kunsthistoriker erzogen werden, ohne daß der Autor seine gesteigerte Fähigkeit, sich an den Kunstwerken zu freuen, zu erkennen gibt.

So mag gefragt werden, ob die beherzigenswerten Ratschläge für eine die Substanz der Natur schonende Ökonomie, die Brigitte Wormbs erteilt, sinngemäß abgewandelt nicht auch für das Ausstellungswesen nützlich wären.

Helmut Börsch-Supan

REZENSIONEN

NIGEL GLENDINNING, *Goya and His Critics*. Yale University Press, New Haven and London 1977, 340 S., 60 Abb.

Die Überzeugung, daß die wissenschaftliche Betrachtung sich nicht in der Analyse des Kunstwerks erschöpfen dürfe und neben der Einbeziehung der Intention des Künstlers auch die Rezeption durch das Publikum und die Kritiker beachtet werden müsse, mag so alt wie die Kunstwissenschaft selbst sein. Doch ist das Gewicht, das man heute auf Rezeptionsgeschichte legt, sicher ungleich größer als früher. So hat man für einen historischen Abriss über das Echo, das das Werk der großen Künstler der Vergangenheit bis zu unserem Tag ausgelöst hat, inzwischen dezidiertere Fragestellungen entwickelt. Es ist in der Tat nicht ohne Reiz, die vorliegende Geschichte der Rezeption Goyas zu lesen, weil sie zugleich zur Geschichte des Geschmacks und der Ästhetik überhaupt wird, wobei die zeitgenössischen Strömungen eine jeweils neue Einstellung zu dem Meister verursachen und damit die Entdeckung bisher unbeachteter Aspekte seines Werkes ermöglichen. Freilich werden die Grenzen einer solchen historischen Darstellung auch bald deutlich, wie z. B. in dem Kapitel „Goya and his Contemporaries“. Man findet bestätigt, was man bereits wußte: Es war die klassizistische Themenwahl, die Kompositionsweise und die ungestüme — wie man später sagte — „impressionistische“ Technik des Malers (der zuweilen mit dem Daumen und dem Pinselstiel die Farbmasse auftrug), derentwegen viele Zeitgenossen Goya den Vorzug gaben. Er wurde zu einem Gegenpol von Raffael, dessen

Erbe in Mengs weiterlebte. Man kann nun die Exponenten der verschiedenen Richtungen zitieren. Vargas Ponce, Ceán Bermúdez, aus dessen unveröffentlichter *Historia de la pintura* Glendinning ausführlich zitiert (54 ff.), nahmen eine klassizistische Position ein, während ein Dichter wie Manuel Quintana in einem dem Maler um 1805 zugesandten Gedicht prophezeit, daß die Fremden bald, um Goya zu sehen, nach Spanien pilgern werden, anstatt gen Italien zu dem Renaissance-Idol (53). Es erstaunt auch keineswegs, daß die Akademien wie die kirchlichen Auftraggeber an den alten Kunstformen hingen und sich gegen das sträubten, was Vargas Ponce, der Direktor der Königlich-Historischen Akademie in Madrid, 1805 ein *hastiges Grauen* nannte (42). Mit unendlichem Fleiß sind die Dokumente vor uns ausgebreitet und mit Umsicht kommentiert, so daß wir weitgehend die in den 80er und 90er Jahren einsetzende Umwertung zugunsten Goyas und seine schließlich erlangte „ästhetische Respektabilität“ nachvollziehen können (36). Daß die Gründe für diesen Umschwung im Dunkeln bleiben, ist nicht Schuld des Verfassers sondern der relativen Unergiebigkeit des verfügbaren Materials. Denn das, was Goya am 14. Oktober 1792 an den Minister von seinen ästhetischen Theorien schrieb (hier S. 45 f.), die Art, wie er dabei die repressiven Methoden der Akademien mit ihrem Haften an traditionellen Mustern, die die individuellen Neigungen der Schüler unterdrücken, verdammt und für den Niedergang oder doch Stillstand der Künste damals verantwortlich machte, ist ungleich aufschlußreicher für die Kenntnis Goyas als die mehr oder minder qualifizierten Urteile der Zeitgenossen. Indem Glendinning nun aber die Intention des schöpferischen Menschen der positiven wie negativen Reaktion der Zeitgenossen gegenüberstellt, erhält der Leser eine eindrucksvolle Synopse von der Situation, in der Goyas Werke entstanden.

In den folgenden Kapiteln faßt Glendinning verschiedene Strömungen und Perioden, obgleich nicht immer problemlos, zusammen. So möchte man fragen, ob er nicht hätte versuchen sollen, zwischen der Rezeption Goyas durch die Romantiker und Realisten zu trennen, da letztere doch auch zu der im nächsten Kapitel behandelten „Anti-Romantic Reaction“ gehören. Der Verf. geht komparatistisch vor, konzentriert sich dabei vornehmlich auf Spanien und Frankreich, bezieht aber auch England und Deutschland ein und charakterisiert eingehend fast alle damals erschienenen Artikel und Bücher, zitiert aus Carderera und Somoza, aus einem anonymen Artikel im *Magasin Pittoresque* von 1834, führt den Baron Taylor an, Gautier, Baudelaire, Mathéron, Yriarte, Stirling, Scott usw. Aus diesem Florileg ergibt sich, daß die Romantiker die von ihnen geforderte Identität des Künstlers mit der Nation, aus der er stammt, in Goya repräsentiert sahen. Im Bereich des Ästhetischen bedeutete sein Werk Teil der Revolte gegen die klassizistischen Ideale, insbesondere auch durch die Darstellung des Häßlichen und Abgründigen, die das traditionelle Wertesystem durchbrach (hier hätte der Verf. Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 nutz-

bringend heranziehen können). Er galt als Skeptiker, als Feind der religiösen Orden und Opfer der Inquisition. Erstaunlicherweise geht Glendinning nicht auf die Tatsache ein, daß in der deutschen Romantik, die sich doch von dem exotischen Spanien angezogen fühlte, offenbar kein Echo Goyas nachzuweisen ist. Bei weiten Bereichen der Malerei, d. h. soweit sie (im Gegensatz zu Delacroix) in der Gestaltung klassizistisch war, überrascht dies kaum; merkwürdig, wenn auch nicht unerklärbar ist jedoch das Nichtbeachten Goyas in der deutschen romantischen Literatur, etwa bei E. T. A. Hoffmann. Der „romantische Goya“ gewann nach Glendinning in Deutschland erst nach 1880 mit Hermann Lückes Studie *Diego Velasquez. Francisco Goya*, in: Dr. Robert Dohme's Kunst und Künstler Spaniens, Frankreichs und Englands (Leipzig 1880) Bedeutung.

Zusammen mit der antiromantischen Reaktion behandelt Glendinning die sogenannte „Aesthetic Opposition“. Er findet sie einerseits bei Passavants Kritik von 1855 an Goyas „sinnlicher Manier“, die besonders bei religiösen Themen nicht adäquat sei, wie in Verlaines oder Mérimées Vorbehalten gegenüber der „mangelnden ästhetischen Qualität“ der *Desastres de la guerra*. Höhepunkt der „ästhetischen Opposition“ sei Sartre. Der Philosoph wirft Goya den Mangel an ästhetischer Distanz gegenüber seinem Gegenstand vor, insbesondere der letztgenannten Folge, eine Distanz, die ihm versage, seine Emotionen dem Betrachter mitzuteilen. Der Spanier habe überdies nicht die Wirklichkeit des Krieges abgebildet, sondern seine Visionen gemalt, und somit versäumt (wie man zu den Ausführungen des Verf. zufügen muß), eine *engagierte Kunst* zu schaffen und danach zu streben, das Volk zu leiten. Hier freilich gleitet Sartre von einer ästhetischen zu einer politischen Opposition hinüber.

In dem Kapitel „*Impressionists and Decadents*“ gibt Glendinning Belege dafür, daß die Impressionisten Goya als ihren Vorläufer beanspruchten und daß die „Decadents“, wie Max Klinger und Beardsley, besonders in den *Caprichos* und *Disparates* viele Affinitäten fanden. „Expressionismus und Surrealismus“ setzen diese Linie fort, wobei der Nachdruck auf das Düstere, Alpträumhafte, Dämonische gelegt wurde und nicht zuletzt auf das Wirken des Unterbewußten. Goya wandte sich von der Mimesis ab und schuf, wie Apollinaire es formulierte, eine „innere Kunst“ (146). In Deutschland hatte nach Meier-Graefe als erster bedeutender Kritiker August Mayer 1919 eine Neuwertung Goyas im Lichte des Expressionismus vorgenommen („Goyas Expressionismus“) und ihn in Verbindung mit Strindberg und Munch gebracht (148). Unter den Surrealisten standen besonders die Spanier unter dem Bann Goyas (Alberti, Lorca, Ramón Gómez de la Serna).

Glendinning gibt in drei weiteren Kapiteln eine Übersicht über psychologische und pathologische, über rassische und politische Interpretationen sowie über „Academic Approaches“, worunter er wissenschaftliche Untersuchungen versteht, die sich mit Abhängigkeiten, Quellen (Einfluß von

volkstümlichen Drucken und Karikaturen) und geistesgeschichtlichen Einordnungen beschäftigen und das romantische Bild Goyas demythologisieren.

Man wird nicht immer mit der Strukturierung dieses Werkes zufrieden sein und hätte vielleicht auch eine kommentierte Textsammlung mit historischen Einleitungen zu den einzelnen Kapiteln vorgezogen. Immerhin gibt der Verf. Ceán Bermúdez', Cardereras, Baudelaires, Hamertons Artikel im Anhang (leider in Übersetzung) und läßt stets die Kritiker ausgiebig in langen Zitaten zu Wort kommen. Eine ausgezeichnete, über 20 Seiten umfassende Bibliographie, zu der noch eine weitere „List of Quoted Artistic and Literary Reactions to Goya's Work“ kommt, erlaubt eine rasche und umfassende Information. Ein detaillierter Index weist den Weg zu manchem Text, den man nicht gleich auffinden kann. Glendinning hat mit großer Sachkenntnis und Entsagung eine Art Handbuch geschaffen, das jeder Goya-Forscher und auch jeder Philologe, der dem Echo Goyas in den verschiedenen Nationalliteraturen nachgehen will, nutzbringend konsultieren werden.

Es liegt in der Natur der Sache, daß bei einem so umfangreichen Material gelegentlich der Leser einen Titel vermißt. Aber das ist tatsächlich die Ausnahme. Im deutschen Bereich ist mir aufgefallen, daß der Verf. nicht den biographischen Roman Lion Feuchtwangers *Goya* (1951), Erich Arendts und Walter Bauers Gedichte zu Goya (1966 bzw. 1973) aufführt, ebensowenig wie die wissenschaftliche Einführung in die *Desastres* von Hans Holländer (Tübingen 1968).

Wolfgang Drost

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Maylis Baylé: *La Trinité de Caen, sa place dans l'Histoire de l'Architecture et du Décor Romains*. Bibliothèque de la Société française d'Archéologie, 10. Genève, Librairie Droz 1979. XII, 236 S., 232 Abb. auf Taf., 1 Faltplan.
- Dimitrije Bogdanović/Vojilsav J. Durić/Dejan Medaković: *Hilandar — Das serbische Athos-Kloster*. Königstein/Taunus, Verlag Karl Robert Lange-wiesche Nachf. Hans Köster 1978. 224 S. mit 175 Abb. davon 143 farbig; 3 Grundrisse. DM 85,—.
- Jonathan Brown: *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*. Princeton Essays on the Arts, 6. Princeton, N. J., Princeton University Press 1978. XI, 168 S., 55 Abb. auf Taf. Ln. \$ 25.00, pb. \$ 8.75.
- Astrid Debold-Kritter: *Augsburg in frühen Photographien 1860—1914*. München, Verlag Schirmer/Mosel 1979. 206 S. mit 119 Abb., 2 Plänen.
- Diderot: *Salons. Vol. II: 1765*. Texte établi et présenté par Jean Sez nec. Oxford, Clarendon Press/Oxford University Press 1979. XX, 252 S., 103 Abb. auf Taf. £ 20.00.