

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

51. JAHRGANG APRIL 1998 HEFT 4

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
FACHVERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

Structures and Practices

Association of Art Historians Conference in London, Courtauld Institute of Art, 4. - 6. April 1997

Die Association of Art Historians Conference, das englische Pendant zum Deutschen Kunsthistorikertag, fand 1997 in London im Courtauld Institute of Art statt. Weitere Veranstaltungsorte waren u. a. die National Portrait Gallery (NPG) und das Banqueting House. Der folgende Bericht hebt einige der vier Forumdiskussionen des ersten Konferenztages und der siebzehn, an den folgenden zwei Tagen parallel laufenden Sektionen heraus und stellt zwei Schwerpunkte vor: Porträtmalerei und Museumsgeschichte/Museumsarchitektur. Beide Themen wurden im Kontext der neu eingerichteten, im September 1996 eröffneten Ausstellungsräume im ersten Stock der NPG örtlich und inhaltlich zusammengeführt. Mit diesen beiden Schwerpunkten sind zwei 'rote Fäden' der von den Organisatoren Susie Nash und John House (Courtauld Inst.) thematisch weit gehaltenen Konferenz erfaßt: die Frage nach der 'Authentizität' des Kunstwerks

und die Auseinandersetzung zwischen Akademikern und Museumsleuten.

Museum: 'political correctness' oder 'public pleasure'

Letzteres Anliegen wurde in den Eröffnungsvorträgen von Neil McGregor, Direktor der National Gallery, London, und Ronald de Leeuw, neuer Direktor des Rijksmuseums, Amsterdam (neuer Präsident des Comité International d'Histoire d'Art), deutlich, die beide zum Thema »National Galleries, National Identities and the Creation of Canons« sprachen. Sie waren mit der Frage konfrontiert, wie sich in der Sammlungspolitik der Qualitätsanspruch mit dem inzwischen etablierten, besonders von Seiten der Universität artikulierten Anspruch nach 'political correctness' vereinbaren ließe. Insbesondere die Generierung und Festschreibung eines Kanons klassischer Bildung durch die Struktur der jeweili-

gen öffentlichen Kunstsammlung standen zur Debatte und damit auch das Verständnis des öffentlichen Auftrags des Museums. McGregor begriff die National Gallery weniger als eine 'école publique' als vielmehr einen Ort des 'public pleasure', also als Ort für eine Art ästhetisches Vergnügen, das nicht unbedingt mit oft zeitbedingten politischen Forderungen übereinkommen müsse. Mit Blick auf das Thema Kunst und nationale Identität wurde das Paradox deutlich, daß die *National Gallery*, 1824 gegründet, ihren Schwerpunkt keineswegs auf die nationale Schule englischer Kunst legt. Vielmehr wird diese Aufgabe hauptsächlich der Tate Gallery überlassen, die Ende des 19. Jh.s im Sinne einer »National Gallery of British Art« entstand.

Wie problematisch eine auf die nationale Identität ausgerichtete Sammlungspolitik sein kann, erläuterte de Leeuw am Beispiel der Holländersammlung des 1883 eröffneten Rijksmuseums. Noch in den 1980er Jahren sei ein dem Museum angebotenes Bild von Lorrain abgelehnt worden, weil es nicht dem nationalen Profil der Sammlung entsprach. De Leeuw berichtete weiter über Diskussionen zur Neuordnung des Rijksmuseums: Spezialsammlungen könnten ausgelagert werden, so daß etwa die asiatische Sammlung im Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, untergebracht würde. Vergleichbar mit den Dependancen der Tate Gallery in Liverpool und St. Ives entstünden so Satellitenstandorte bzw. -museen des Rijksmuseums. Mit den für die Zeit nach 2000 geplanten architektonischen Veränderungen des Rijksmuseums, mit denen eine Verbesserung der Lichtverhältnisse, allerdings mit Ausnahme der Depots keine bauliche Erweiterung des Museums verbunden sein werden, könnte so eine stärkere Spezialisierung des Rijksmuseums als Sammlung bildender Kunst einhergehen. Gegen diese Prolongierung eines vom Beginn des 18. Jh.s herrührenden Spezialisierungsprozesses, der zur Aufsplitterung der Kunstkammern in einzelne Kunstsammlungen, mithin zu einer Dissoziie-

rung von 'nützlichen' und 'schönen' Künsten führte, ließen sich jedoch auch Einwände vorbringen: gerade interdisziplinäre und nicht-eurozentristische Sammlungen könnten – im Hinblick auf eine visuelle Kultur – die Chance für eine entsprechend vielfältige Anschauung und Wissensvermittlung bieten. Das Fazit der beiden Vortragenden, daß nämlich die Sammlungsgeschichte verantwortungsvoll, aber ohne allzu große Tribute an ideologische Standpunkte fortzuführen sei, konnte denn auch in der anschließenden Diskussion die Universitätsgelehrten nicht vollends befriedigen.

Das 'authentische' Kunstwerk: Restaurierung und Postmoderne

Wie die Museumsdirektoren begegneten auch die Restauratoren, die am Vormittag in der Sektion »Issues in Conservation« zusammenkamen, dem 'trend' einer dynamischer werdenden und vielfältigen öffentlichen Anforderungen ausgesetzten Ausstellungs- und Museumsarbeit mit Zurückhaltung. Unter der Leitung von Sharon Cather (Courtauld Inst.) wurde versucht, das Konzept von 'Authentizität' als ethisch-philosophisches wie auch technisches Thema der Restaurierungsgeschichte zu definieren und zu hinterfragen.

Stephen Gritt (Courtauld Inst.) stellte die kulturelle und historische Bedingtheit des Begriffs heraus. Als Beispiel diente ihm das in den 1930er Jahren von Lord Lee of Fareham als Botticelli angekaufte Bild der sog. »Madonna of the Veil« (Courtauld Galleries). Erst nachdem das Bild in die Courtauld Institute Collections kam, wurden Kenneth Clarks Zweifel an der Zuschreibung durch Materialanalysen bestätigt: man fand Pigmente, die erst im 18. Jh. oder später verwendet wurden. Clark hatte der »Madonna of the Veil« eine »anachronistische Filmstarqualität« attestiert, die offenbar weder Roger Fry noch dem Restaurator Lees, Nico Jungman, aufgefallen war. Aus dieser Konstellation folgte der Referent überzeugend, daß, neben technischen Details, das Bewußtsein der kulturellen und historischen

Gebundenheit des kennerschaftlichen Urteils in die Bestimmung der 'Authentizität' eines historischen Objekts miteinbezogen werden müsse. Zudem seien das 'authentische' Objekt und eine 'authentische' Erfahrung oder Präsentation eines Objektes zwei verschiedene Dinge. Dieser Vielschichtigkeit des Problems habe sich erstmals Cesare Brandi mit dem Begriff des 'Authentizitätsfaktors' angenähert, der sich aus dem Verhältnis zwischen der Entfaltung der Künstlerintention und dem gegenläufigen Prozeß der Alterung ergebe.

Führte Gritt diese Dialektik an Werken Alter Meister vor, so legte Timothy Green (Conservation Department, The Tate Gallery) die spezifischen Probleme dar, die die Kunst des 20. Jh.s für Restauratoren bereithält. Eindrucksvoll analysierte Green die 'postmoderne' Problematik des Restaurierens am Beispiel von Richard Hamiltons Replika nach Marcel Duchamps »Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)« (1915-23) für eine Duchamp-Retrospektive in der Tate Gallery im Juni/Juli 1966. Duchamp hatte die Rekonstruktion des fragilen, im Philadelphia Museum of Art aufbewahrten Originals mit seiner Signatur abgesegnet. Als das für das »Large Glass« verwendete Glas 1984 in »200.000 Stücke« zersprang, stellten sich eine Reihe von Fragen, etwa, ob für die 'neue' Rekonstruktion Hamiltons oder Duchamps Arbeitsnotizen herangezogen werden sollten, oder ob die Signatur Duchamps auf die Rekonstruktion der Rekonstruktion übertragen werden sollte.

Neben neuen konservatorischen Problemen, die das Konzept und instabile Materialien in der zeitgenössischen Kunst aufwerfen, sprach der Referent die sich verändernde Rolle des Restaurators an. Restauratoren seien heute nicht primär mit der Bewahrung, sondern mit dem Museum als Ausstellungsbetrieb konfrontiert. Dies sei ein »narrow corridor« mit wenigen Optionen. Der Vortrag wollte keine Lösungsvorschläge geben und wurde gerade deshalb besonders lebhaft diskutiert. Eine zen-

trale Forderung war, daß die sich aus dem Ausstellungsbetrieb ergebenden Risiken für Kunstwerke in Zukunft für die Öffentlichkeit transparenter gemacht werden sollten.

Jonathan Ashley-Smith (Head of Conservation, Victoria & Albert Museum) stellte anschließend »Definitions of Damage« vor, mit dem Ziel, begrifflich und inhaltlich eine gemeinsame Basis für die Diskussion zwischen Restauratoren, Naturwissenschaftlern und Kunsthistorikern herzustellen. Er kreiste den Begriff des 'Authentischen' weiter ein und stärkte, im Unterschied zu Green, den Aspekt der öffentlichen 'Nutzung' von Kunstwerken: eine Veränderung am Objekt sei erst ein 'Schaden', wenn neben dessen 'Lebensdauer' der 'Nutzen' des Kunstwerks für die Öffentlichkeit beeinträchtigt sei. Der Referent fügte dem schon von Gritt angesprochenen definitorischen Problem der Balance zwischen Original und Alterung mit dem Begriff des »benefit« einen neuen Faktor hinzu. »Rate of benefit x life-span = total potential benefit« war die Gleichung, das mathematische »rephrasing« des Restaurierungsproblems, das der Zielsetzung des V & A entspreche, »to increase understanding and enjoyment«. Ashley-Smith schlug eine ganzheitliche, soziale und gesellschaftliche Faktoren berücksichtigende Betrachtung des Kunstwerks »im Kontext« vor, die über den materiellen Zustand allein hinausgehen solle. Anschaulich – wenn auch etwas gewagt – verglich er seine Überlegungen mit denen eines Mediziners, der den Wert des Menschen nicht am Verlust einzelner Körperteile, sondern am Verlust der Mobilität, der Fähigkeit zur Selbstversorgung und sozialen Aktivität des Menschen messe. Im Unterschied zu der in der Sektion vorherrschenden Abwehr gegen 'trends' konnte man nicht umhin, diese 'anthropologische' Sichtweise als besonders 'trendy' zu empfinden.

Das 'authentische' Porträt: Mythos und Identität

Nachdem der Begriff des 'Authentischen' derart historisiert und anthropologisiert worden war, ging man in der Sektion »British Portraiture: Structures and Practices« methodisch einen Schritt weiter: Marcia Pointon (Univ. of Manchester) stellte in ihrem Vortrag »Shakespeare, Portraiture and Authenticity« am Beispiel der Porträts William Shakespeares klar, daß die Bedeutung des authentischen Porträts gerade nicht in der Frage nach dessen tatsächlicher Authentizität, sondern in der Behauptung und Mythologisierung des Porträts als authentisches Abbild zu sehen sei. Pointon

begab sich damit, wie in ihrem Buch *Hanging the Head* (1993), vom materiellen Kunstwerk auf die Diskursebene.

Im Mittelpunkt stand die Katalognummer eins der NPG, das nach den früheren Besitzern, den Herzögen von Chandos, sogenannte Chandos-Porträt Shakespeares. Dieses Bild wurde als erstes Kunstwerk 1856 an die neugegründete NPG gegeben. Das Chandos-Porträt erlangte große Popularität und schlug zwei weitere Konkurrenten um *das* 'authentische' Shakespeare-Porträt aus dem Feld. Ausgehend von der Tatsache, daß es gleichwohl kein Porträt Shakespeares gibt, das zu seinen Lebzeiten entstand, stellte Pointon die Frage nach der Funktion des 'originalen' Shakespeare im Diskurs nationaler Identität. Die Referentin begann mit der Bedeutung Shakespeares für die Konstituierung einer Schule englischer Kunst im 18. Jh. und hob weiterhin hervor, daß Shakespeare besonders in kulturellen und politischen Krisenzeiten zum Fokus nationaler Rückbesinnung geworden sei. Ihre These stützte Pointon auf zweifelhafte Zuschreibungen (»If a Shakespeare is needed one will certainly be found«), populäre Stiche und Zeitungsausschnitte. Nicht zuletzt wurde dabei überzeugend dargelegt, daß die Geschichte der Shakespeare-Porträts exemplarisch zeigt, wie ästhetisch niedere Werke im Prozeß der Manifestierung nationaler Identität nach und nach transformiert und erhöht werden. Der Vortrag ist veröffentlicht im *Shakespeare Jahrbuch* Bd. 133, 1997, S. 29-53.

Im Anschluß ging Shearer West, die die Sektion ausgerichtet hatte, in ihrem Vortrag über Bildnisse des Politikers und Parvenüs John Wilkes (»Wilkes' Squint: Emblematic Portraiture and the Politics of the Body«) auf die vielschichtige, zuweilen in der Rezeption eines Werkes divergierende politische Besetzung künstlerischer Stile ein. Insbesondere interessierte West das Ausdrucksmittel der 'deformity' in der Karikatur. An Hogarths berühmtem, 1763 veröffentlichtem Stich, in dem Wilkes mit schrägem (oder schielendem) Blick und höhnisch faunischem Grinsen gezeigt wird, verfolgte die Referentin ergebnisreich den Zusammenhang von deformierter Physiognomie, abstrakten Werten und Popularität. Im Falle Wilkes sei sein tatsächlich schielender 'privater' Blick zum Symbol der 'öffentlichen' Person geworden. Habe Hogarth mit der physiognomischen Deformität auf Wilkes' Korrumpierbarkeit hinweisen wollen, so hätten Befürworter Wilkes' gerade die physiognomi-

schen 'Fehler' als Zeichen seiner Menschlichkeit und als Emblem freiheitlicher Gesinnung ausgelegt. West belegte die ambivalente Natur der Bedeutung körperlicher Zeichen und ihrer künstlerischen Darstellung zum einen mit Bildmaterial, das den schielenden Blick als Teil des aufklärerischen Diskurses über die Täuschung der Sinne, insbesondere der 'einfacher Leute', zeigte. Zum anderen zog sie die auf Hogarths Stich reagierende Pamphletenliteratur heran, die die Deutung der Physiognomie als Zeichen eines schlechten Charakters zu widerlegen suchte. Die kämpferische Seite der karikaturistischen Bildproduktion und ihre Erzeugung eines neuen Emblems für 'Freiheit' sei dann in der Hochkunst, in Zoffanys Porträt Wilkes' und seiner Tochter (NPG), neutralisiert worden: so habe sich in der visuellen Kultur die in Hogarths Stich vermittelte Bedeutungsebene des Blicks verloren.

Die beiden folgenden Vorträge behandelten die Verschiebung der Gattungsgrenze zwischen Porträt, Historien- und Genrebild im 18. Jh. am Beispiel zeitgenössischer Darstellungen armer Bevölkerungsschichten (Sarah Hyde, Courtauld Inst.: »Portraiture and the Poor in England in the 1770s«) und religiöser Darstellungen in Irland (Fintan Cullen: »Portraiture and Religious Uncertainty in Late 18th-century Ireland«). Cullen (Univ. of Nottingham) konnte die schon von West formulierte These über die unterschiedliche inhaltliche Besetzung von Stilmitteln weiter unterfüttern: er analysierte die Rezeption des Redestils des anglikanischen Predigers Walter Blake Kirwan und dessen Darstellung in dem Porträt-/Genrebild des irischen Malers Hugh Douglas Hamilton. Obwohl Kirwan antifranzösisch eingestellt war, kritisierten Zeitgenossen seine gestenreiche 'französische' Deklamationsweise. Hamilton trat in dem als Stich erhaltenen Bild »Walter Blake Kirwan Pleading the Cause of the Destitute Orphans« (1800 in Dublin ausgestellt), das zur Popularisierung Kirwans beitragen sollte, der Kritik an dem Prediger keineswegs entgegen. Im Gegenteil, griff der Maler in der Affektdarstellung auf französische Vorbilder, insbesondere auf Greuze, zurück. Cullen deutete dies als bewußt ironisch eingesetztes Stilmittel. Ludmilla Jordanova (Univ. of East Anglia) knüpfte anschließend an das von Marcia Pointon behandelte Thema Porträt und nationale Identität an: sie untersuchte die nationale Bedeutung von Wissen und wissenschaftlichen Errungenschaften am Beispiel der Bildnisse des Erfinders James Watt. Mit den Vorträgen von Gertrude Prescott Nuding (London; »Corporate Images: Learned Societies and Portrait Collecting«) und Lara Perry (Univ. of

York; »A Changing View: The NPG in London, 1858-1900«) ging die Sektion zur Geschichte des Porträt-sammelns und -ausstellens über. Perry verfolgte den historischen Wandel des Begriffs der 'Öffentlichkeit' parallel zum Wandel der Ausstellungsweise der NPG an den verschiedenen Orten ihrer Unterbringung, vom Privathaus in der Great George Street Nr. 29 über das heutige Museum of Childhood in Bethnal Green, wo offenbar auch die Arbeiterklasse zum Besucherkreis gehörte, bis zur heutigen Unterbringung in der Innenstadt Londons. Perrys These, daß mit dem letztendlichen Umzug in die City wieder eine Rückkehr zu dem anfänglich elitären, kennerschaftlichen Kontext der NPG vollzogen worden sei, wurde in der Diskussion angezweifelt. Eine Erhöhung der Besucherzahlen konnten jedenfalls die Mitarbeiter der NPG als Reaktion auf das neue Ausstellungskonzept im ersten Stock der NPG verzeichnen, das am Sonntagnachmittag in Verbindung mit der Sektion »Museum and its Metaphors« (Leitung: Michaela Giebelshausen; Univ. of Exeter) von Charles Saumarez Smith, Peter Funnell und Honor Clerk vorgestellt wurde.

National Portrait Gallery: Ironie und Intellekt Saumarez-Smith, der 1994 den in Ruhestand gegangenen John Hayes als Direktor der NPG ablöste, erläuterte kenntnis- und faktenreich die historischen, museologischen und architektonischen Fragen, die die neue Hängung im ersten Stock des Gebäudes bestimmen. Die Dringlichkeit für eine neue Konzeption der Präsentation von Werken des 19. Jh.s machte nicht zuletzt eine 1995 erfolgte Besucherumfrage deutlich, die zeigte, daß die viktorianischen Porträts in der NPG etwa wegen des Mangels an »exciting clothes«, »exciting settings«, ja auch wegen des Mangels an »tyrants, heroes and victims« von Laien als wenig interessant angesehen wurden. Im Unterschied zur didaktisch historischen Ausstellungsweise der 1970er Jahre, einem erzählerischen »contextual hang« mit zahlreichem Dokumentationsmaterial, sei die Hängung nun, so erklärte Saumarez-Smith, von einer Modusverschiebung hin zum intellektuellen Interesse an der Gattung Porträt als Kunstwerk geprägt. Gleichwohl soll das Potential der Sammlung, über britische Geschichte zu informieren, nicht beiseite gelegt, sondern in »areas of deeper context« (Funnell) vertieft werden. Bestimmte historische Perioden sowie

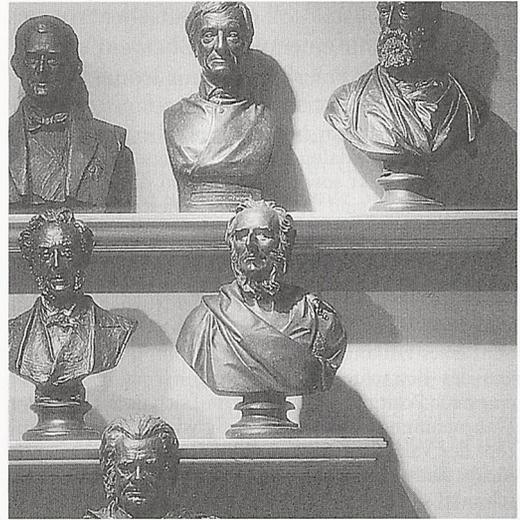


Abb. 1 London, National Portrait Gallery, »cascade of busts« (In a New Light, NPG o. J.)

soziale, intellektuelle oder künstlerische Zirkel, aber auch Erläuterungen zur viktorianischen Porträtmalerei sollen den neuen inhaltlichen Fokus bilden.

Die Sammlung von Porträts des frühen 20. Jh.s, die vorher in den wenig besuchten Räumen im Ostflügel des Gebäudes, über dem Museumsshop, untergebracht war, findet sich nun mit bedeutenden Porträts Edith Sitwells, Maynard Keynes' und Virginia Woolfs im Anschluß an die Sammlung viktorianischer Bildniskunst, in der sogenannten »Upper Duveen Gallery«, einem Anbau aus den 1930er Jahren. Peter Funnell, Kurator für Porträts des 19. Jh.s, und Honor Clerk, Kuratorin für Porträts des 20. Jh.s, die die neue Konzeption mitplanten, führten durch die von dem Ausstellungsdesigner Piers Gough (CZWG Architects) unkonventionell gestalteten Räume. Bemerkenswert ist, wie Gough einen Umgang mit zwar historisch relevanten, ästhetisch aber wenig ansprechenden Werken gefunden hat. So werden etwa schwarze Basaltbüsten von 'worthies' so ausgestellt, wie sie Gough im Depot vorgefunden hat: zu einer dichtgedrängten Gruppe arrangiert (Abb. 1). Goughs

»cascade of busts« soll einen aufsehererregenden Auftakt für einen neuen Blick auf das 19. Jh. bilden, der Feierlichkeit mit Ironie verbindet.

Nahezu jeder Raum bietet nun eine eigene Ausstellungsweise. Der Dialog zwischen Architektur und ausgestelltem Objekt sowie die Reaktion des Betrachters auf den Raum sind beabsichtigt. Dieses Prinzip fällt besonders im ersten, rechts vom Flur gelegenen Raum (Nr. 20) auf. Dort 'reagieren' die im Winkel vorspringenden, auf Stützen angebrachten Porträts auf die ebenfalls winkelförmigen, vertikalen Reihen der Fensterläden, die den natürlichen Lichteinfall regulieren. Statt eines Entlanggehens wird ein Hin- und Herbewegen des Betrachters eingefordert, der immer wieder eine neue Position suchen muß und sich damit auch der Wahrnehmungssituation bewußt wird. Goughs Konzept der Variation, sein Sinn für Theatralik, aber auch für die Bedingungen, die eine ständige Ausstellung vorschreibt, sind beeindruckend eigenwillig in der Ausstellungsarchitektur für Porträts des frühen 20. Jh.s umgesetzt. Man hat den Eindruck, als würden Porträts im Raum schweben. Wie auf einer »Cocktail Party« (Gough) schweift man von einem zum anderen, wird unwillkürlich von einem zum nächsten Bildnis geleitet. Erzeugt wird dieser Eindruck von gläsernen Ausstellungswänden, die den Raum durchziehen. Dieses Moment der Beweglichkeit, des Fließens wird von der Gestaltung der Decke verstärkt, die sich in einer Welle über den Raum erstreckt.

So spektakulär dieses Raumdesign sei, betonte Saumarez Smith, so sehr erfülle es seine museale Funktion. Denn die ungewöhnliche Präsentation lenke die öffentliche Aufmerksamkeit erneut auf die Sammlung. Nicht nur in dieser Hinsicht dürfte das Experiment der NPG zukunftsweisend sein. Die wie dynamisiert wirkenden Ausstellungsräume lassen durch die vielfältigen, immer wieder neu zu suchenden Bild-Betrachter-Verhältnisse eine soziale Qualität des Kunstwerks bewußt werden, auf die am Vortrag auch Restauratoren hingewiesen hatten. Im Ausstellungswesen wie bei der Restaurierung scheint dieser Aspekt immer wichtiger zu werden.

Hofkunst: Original und Kopie

Das Thema der Kunstsammlung wurde in der Sektion zum Mäzenatentum an europäischen Höfen von ca. 1500 bis 1800 wieder auf die historische Ebene geführt. »Is there life after Haskell?«, diese Frage des Sektionsleiters

Robert Oresko (Inst. of Historical Research) konnte angesichts der methodischen und inhaltlichen Vielfalt der Vorträge bejaht werden. Großes Gewicht wurde auf die soziale Rolle des Hofkünstlers und die politische Bedeutung des Mäzenatentums und Sammelns für die Konstruktion nationaler Identität gelegt. Luc Duerloo (Kath. Univ. Leuven: »European Court in Brussels: the Cultural Patronage of the Archdukes Albert and Isabella, 1599-1632«) lenkte darüber hinaus den Blick auf die Bedeutung von Naturwissenschaftlern im System höfischer Kunstförderung. Zu dem noch zu wenig erforschten Verhältnis von Kopie und Original in der Hofkunst sprach David Maskill (Victoria Univ. of Wellington) in seinem Vortrag »A Royal Copyist in 18th-Century France: the Case of François-Albert Stiémart«.

Als am 2. Dezember 1740 der Nachlaß von François-Albert Stiémart (1680-1740), Konservator der königlichen Gemäldesammlung, gesichtet wurde, entdeckte man eine atemberaubende Bildersammlung, darunter so berühmte Namen wie Tizian, Veronese, Guido Reni, Guercino, Domenichino, Correggio und Giorgione. Wie sich bald durch den vom Nachlaßverwalter Ducro hinzugezogenen Mitarbeiter Stiémarts, Charles Prevost, herausstellte, handelte es sich in den meisten Fällen um Kopien nach Werken in französischen königlichen Sammlungen. Wurde die Förderung derartiger Kopien durch den Directeur Général des Bâtimens, Antoine Louis de Pardaillan de Gondrin, Duc d'Antin, bisher als Symptom der degenerierten französischen Schule unter der Regentschaft des Duc d'Orléans und der Herrschaft Louis XV. interpretiert, so dürfte schon der Hinweis, daß Stiémart auch zeitgenössische französische Maler kopierte und sammelte, Grund genug für eine kritische Überprüfung dieser These bieten. Aufträge für Kopien, die im Fall Stiémarts neben Porträts zum größten Teil Historien- und Genrebilder umfaßten, galten in Kreisen des Hochadels als veritable Alternative zu Aufträgen für 'originale' Werke. Maskin forderte daher, die Kopie nicht als Dokument einer historischen Situation, sondern als eigene Kunstgattung im Kulturbetrieb des Ancien Régime zu untersuchen. Auch der Künstlertypus des Kopisten verdiene größere Aufmerksamkeit als bisher. Stiémarts sozialer und finanzieller Erfolg, sein Einfluß bei der Förderung seines Schwagers, des herausragenden Koloristen François Lemoyne, Schöpfer des Plafond im Salon d'Hercule von Versailles, Stiémarts Aufnahme in die Königliche Akademie 1720 mit einer Kopie (!) nach Rigauds Porträt Louis XIV. sowie das jährliche Gehalt des Kopisten von 4000 livres, das an das entsprechende

Einkommen so erfolgreicher Maler wie Nicolas Largillière und Louis Tocqué heranreichte, unterstreicht diesen Ansatz. Ohne nähere Untersuchung blieb allerdings die Frage, inwieweit der Adel mit dem Sammeln von Kopien ein Mimikry der königlichen Kunstsammlung betrieb, und welche politische Funktion dies hatte. Sarah Richards (Bath College of Higher Education) beschäftigte sich dagegen mit dem politischen und wissenschaftlichen Kontext des »Material Progress at the Dresden Court. Court Patronage and Luxury Manufactures 1700-1750«. Sie erinnerte an den Zusammenhang militärisch politischer Aktivitäten des Staates mit Fortschritten auf dem Gebiet der Materialentwicklungen und -erfindungen sowie der künstlerischen Entfaltung. So stellte das erste, 1576 von August I. gegründete fürstliche Unternehmen in Sachsen Schießpulver her, dessen Produktion Ende des 16. Jh.s nicht zuletzt mit einer steigenden Bedeutung von Feuerwerken für die Herrscherrepräsentation einherging. Salpeter und Schwefel waren zudem wichtige Bestandteile für die Textil-, Glas-, Keramik- und Möbelherstellung bzw. -verzierung am barocken Hof, so daß der Fortschritt auf dem Gebiet der Materialien Hand in Hand mit der Produktion fragiler Luxusgüter ging. Die Minen und die Metallindustrie des Erzgebirges waren grundlegend für die sächsische Kultur wie auch für die Stärke und das Ansehen der fürstlichen politischen Macht. Die Bedeutung der Bodenschätze für den sächsischen Hof wurde bekanntlich während des Saturnfestes im Jahre 1719, anlässlich der Hochzeit des Kurprinzen Friedrich August und der Kaisertochter Maria Josepha, mit einem Bergaufzug herausgehoben, der die in der Montanindustrie verwendeten Maschinen und Arbeitsprozesse vorführte. In den Jahren, die der schwedischen Invasion von 1706 bis 1707 folgten, wurde die Förderung von Bodenschätzen für die wirtschaftliche und kulturelle Erholung Sachsens besonders wichtig. Ohne die Verschiebung von der Alchemie zur rationalistischen Naturwissenschaft wäre es dabei jedoch nicht zu so bedeutenden Erfolgen wie der Herstellung von Porzellan gekommen. Die für diese wissenschaftliche Entwicklung entscheidende Persönlichkeit sah die Referentin in dem Universalgelehrten, Korrespondenten Leibniz' und Mitglied der französischen Akademie der Wissenschaften, Ehrenfried Walther von Tschirnhausen, der auf seinem Gut in der Oberlausitz ein Laboratorium betrieb. August der Starke interessierte sich jedoch vor allem für die materiellen Ergebnisse naturwissenschaftlicher Experimente, so daß Tschirnhausens Vorstoß, nach französischem Vorbild eine Akademie der Wissenschaften in Sachsen zu gründen, ergebnislos verlief.

»The materials have exploded«

Die kunstwissenschaftliche Aufmerksamkeit für die Materialien der Kunst, das zeigte diese Konferenz, dürfte in Zukunft nicht nur für die

angewandte, sondern auch für die bildende Kunst größere Bedeutung erlangen. Der von Restauratoren am ersten Konferenztag konstatierte Befund für die zeitgenössische Kunst – »the materials have exploded« (Timothy Green) – gilt zwar auch für die gegenwärtige Themenfülle und zunehmende Spezialisierung von Kunsthistorikern. Insbesondere in der auf akademischer Ebene längst schon geschlagenen Schlacht um 'race, class & gender' werden jedoch die bewährten kritischen Kategorien an ebenso bewährten Themen mit zu erwartenden Ergebnissen erprobt, wie es etwa in der Sektion »Landscape, Space and Gender« (Leitung: Steven Adams, Univ. of Hertfordshire; Anna Robins, Univ. of Reading) zu beobachten war. Neue methodische Impulse sind weniger von einer ideologisch geprägten Methodik im Sinne der 'political correctness' als vielmehr von einem 'close reading' des Kunstwerks zu erwarten. Diese Rückkehr zum Kunstwerk könnte vom politischen Ansatz der kritischen Kunstgeschichte profitieren, indem die ästhetische Qualität und die Medialität des Dargestellten in ihren historisch politischen und sozialen Bezügen untersucht werden (wie es Shearer West in ihrem Vortrag vorführte und wie auch jüngst Jutta Held forderte; s. *Kunstchronik* 1996, S. 209). Dabei stellt die Materialkenntnis der Restauratoren für Kunsthistoriker einen wichtigen Ausgangspunkt für den auf der Konferenz geforderten, teilweise auch erprobten Dialog zwischen Restauratoren und Kunsthistorikern, Museumsleuten und Akademikern dar.

Ob sich die internationale Atmosphäre der Konferenz mit Teilnehmern aus Großbritannien, Deutschland, den Niederlanden, den USA, Australien und Japan erhalten läßt, wird sich auf der nächsten Konferenz 1998 an der Univ. of Plymouth (Exeter) erweisen, die unter dem Thema »Identities« steht. Es bleibt zu hoffen, daß die Themenstellung nicht nur zu Diskursanalysen herausfordert, sondern auch die Anregungen der diesjährigen Konferenz weitertreiben wird.

Bettina Gockel