

ENGLISCHE UND DEUTSCHE KUNSTGESCHICHTE – FRANCIS HASKELL ZU EHREN

Statt eines Nachwortes *

von Werner Busch

Im Epilog zu *Meaning in the Visual Arts* von 1955 berichtet Erwin Panofsky von den Erfahrungen eines deutschen Kunsthistorikers in der Emigration mit der Denk- und Lebensweise des englischsprachigen, in seinem Fall amerikanischen Raums. Als versprengter Europäer sieht er seine eigenen Wurzeln mit geschärften Augen von außen, die Neue Welt als Fremder von innen. Kunstgeschichte, also die Analyse und Interpretation von Kunstwerken im Gegensatz zu Ästhetik, Kunstkritik und Kennerschaft einerseits und antiquarischen Studien andererseits, Kunstgeschichte, so betont Panofsky, ist eine relativ junge Disziplin im Kanon der universitären Fächer, und sie war für lange Zeit eine primär deutsche Domäne. Dieser Tradition von Winkelmann bis Vöge sieht sich Panofsky verbunden, aber er weiß auch um die vor allem angelsächsischen Vorbehalte gegenüber einer »teutonischen«, auf Tiefsinn abonnierten Annäherung an die Kunst. Bekanntlich hat Panofsky seine eigenen neukantianischen Denkformen im Übergang in die englische Sprache sehr weitgehend abgestreift. Und nicht ohne Vergnügen referiert er die grundsätzlichen Einwände des typischen englischen Gentleman der Kunstgeschichte gegenüber, die ihren Gegenstand betrachte wie jemand, der die Vorzüge seiner Freundinnen öffentlich vergleiche und analysiere, statt sie privat zu lieben oder zumindest ihre Stammbäume aufzuzeichnen. Bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts sollten sich die Gentlemen die Kunstgeschichte in England mit Erfolg vom Halse halten. 1952 brachte die BBC zwei Sendungen zur Verteidigung der Kunstgeschichte – den Text zur einen lieferte Nikolaus Pevsner, den zur anderen Ellis Waterhouse –, die unter dem Titel »Kunstgeschichte – eine unenglische Beschäftigung?« standen. In Cambridge und Oxford gab es bis zu diesem Zeitpunkt keinen festen Lehrstuhl für Kunstgeschichte. Zu diesem verblüffenden Faktum merkt Panofsky in seinem Epilog an: »Wie ich höre, im Juni 1955, ist nun ein Lehrstuhl in Oxford eingerichtet worden. Hosanna in excelsis.«

Mit diesem Willkommensgruß beim Einzug in Jerusalem sind wir in der Studienzeit von Francis Haskell, Jahrgang 1928, angelangt, und wir verstehen vielleicht, warum er nicht einfach ein klassisches kunsthistorisches Studium in Cambridge absolviert hat und

* Der vorliegende Text ist die leicht überarbeitete Fassung einer Rede, die aus Anlaß der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Freien Universität Berlin an Francis Haskell am 15. Juli 1993 gehalten wurde. Sie nimmt sich eine doppelte Freiheit. Sie ist persönlich und anekdotisch und verzichtet auf theoretische Erklärung. Ich hoffe, im Sinne der zu erörternden englischen Biographik, daß so im Kopf von Leserin und Leser als eigene Projektionsleistung ein »Bild« entstehen möge. Insofern ist dies auch eine Hommage an Francis Haskells Land.

dann automatisch auf einem der uns geläufigen kunsthistorischen Berufsfelder tätig geworden ist. Seine Ausbildung am Eton College und am King's College in Cambridge war primär historisch ausgerichtet, er promovierte nicht – was die Freie Universität Berlin mit Vergnügen nachgeholt hat –, sondern wurde Bibliothekar an der Fine Arts Faculty der Universität Cambridge und Fellow des dortigen King's College. 1967 wurde er Professor für Kunstgeschichte an der Universität Oxford, seit 1987 ist er Honorary Fellow of King's College, Cambridge. Haskell hat, wie so gut wie jeder seiner Generation in England, der an Kunstgeschichte interessiert war, bei Nikolaus Pevsner studiert, der von 1949 bis 1955 Slade Professor of Fine Arts in Cambridge war. »Dr. Pevsner«, wie ihn die Engländer trotz seines späteren Adelstitels immer genannt haben, stellte früh eine englische Institution dar, und wenn einer deutsche kunsthistorische Tradition nach England verpflanzt hat, so er – sehr viel mehr im übrigen als die Mitglieder des Warburg-Institutes, das in seiner tiefeschürfenden Elfenbeinturmgelehrsamkeit den Engländern eigentlich immer fremd blieb, Francis Haskell jedoch besonders gereizt hat. Pevsner begann *The Buildings of England* 1951 nach dem Modell von Georg Dehios *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*; bis 1974 waren fast fünfzig Bände erschienen, die weitaus meisten stammten von Pevsner selbst, detaillierter als Dehios Bände, aber dennoch übersichtlicher. 1953 wurde Pevsner Herausgeber der *Pelican History of Art*, die im übrigen weniger der *Propyläen Kunstgeschichte* als dem *Handbuch der Kunstwissenschaft* aus den zwanziger Jahren folgt und ebenfalls auf etwa fünfzig Bände angelegt ist. Pevsners Erfolg in England erklärt sich nicht nur aus seiner ungeheuren Produktivität, sondern eher noch aus seinem Pragmatismus, seinem Theorieverzicht, seiner durchaus popularisierenden, dabei aber ausgesprochen eleganten Schreibweise.

Haskell stattet ihm auch im Vorwort zu *Patrons and Painters* von 1963 seinen Dank ab; er sei der erste gewesen, der ihn auf das Phänomen der Kunstpatronage aufmerksam gemacht habe. Doch so wichtig der deutsche Einfluß für die Grundlegung der Kunstgeschichte in England und damit auch für Haskell gewesen ist, wichtiger scheint mir »The Englishness of Dr. Haskell« zu sein, um einen ursprünglich auf Pevsner gemünzten Aufsatztitel zu variieren, der selbst wieder auf Pevsners berühmten Buchtitel *The Englishness of English Art* rekurriert. Ich bin mir der Tatsache bewußt, daß – wie in Pevsners Fall früh auch schon Ernst Gombrich betont hat – die Identifikation bestimmter Kunstphänomene mit den Eigenheiten einer Nation etwas höchst Fragwürdiges darstellt und daß etwa James Gillrays karikaturistische Festschreibungen von Nationalstereotypen in »Germans eating Sour-Krout« oder in »French Liberty/British Slavery«, Froschschenkel gegen Beefsteak, nationalistischem Mißbrauch vorgearbeitet haben. Dennoch scheint es mir

legitim und an dieser Stelle sinnvoll, zu versuchen, die besondere Eigenart der Arbeitsweise Haskells aus englischen Denk-, Geschichts- und Sozialtraditionen zu erhellen. Allerdings werde ich mich bemühen, dies auf englische Weise zu tun und so wenig deutsch wie mir möglich. Was zweierlei impliziert: einen Verzicht auf Verallgemeinerungen bzw. auf einen ständigen theoretischen Rekurs und vor allem, für einen Deutschen ziemlich schwierig und für ein deutsches Publikum geradezu einen Dekorumverstoß darstellend, in persönlicher Form und aufgrund auch persönlicher Erfahrungen. Haskell mit einer klassischen Laudatio zu ehren wäre nicht schwer: Seine internationale Anerkennung ist seit seinem Erstling ungebrochen, die Ehrungen, etwa durch den Mitchell Prize for Art History im Jahre 1977, sind bedeutend, zahlreiche Akademien verschiedener Länder haben sich um seine Mitgliedschaft bemüht, in regelmäßigen Abständen erschienen wichtige Bücher – auf *Patrons and Painters* von 1963 folgten, um nur die wichtigsten zu nennen, 1976 *Rediscoveries in Art*, 1981 mit Nicolas Penny *Taste and the Antique*, jetzt gerade ist das Buch über die Beziehung von Geschichte und bildender Kunst erschienen. Seine Bücher sind regelmäßig in mehrere Sprachen übersetzt, verschiedene Aufsatzsammlungen in verschiedenen Ländern publiziert worden, in Deutschland etwa 1990 bei DuMont unter dem Titel *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack*.

Wenn ich im folgenden nicht diesen Schriften Schritt für Schritt charakterisierend folge, sondern versuche, Haskells Interesse, seiner Vorstellung von Kunst und Geschichte durch kleine charakteristische Beobachtungen näherzukommen, die bei mir selbst Erfahrungen mit englischer Kunst und Kunstgeschichte aufrufen, dann sehe ich mich durch Haskell selbst legitimiert, vor allem durch den Schlußbeitrag seiner deutschen Aufsatzsammlung. Es handelt sich dabei um einen Nachruf auf Benedict Nicolson, der den deutschen Leser zweifellos verwundern muß. Nun weiß zwar der Kunsthistoriker, daß Benedict Nicolson über dreißig Jahre lang der verantwortliche Redakteur des *Burlington Magazine* war, daß er bedeutende Bücher über die Caravaggisten oder Wright of Derby geschrieben hat; der Nachruf aber ist ein privates Bekenntnis zu einem Freund mit all seinen Eigenheiten, Phobien, Ruppigkeiten, er berichtet von seinem Alkoholkonsum wie von seinen Krankheiten, von seiner gescheiterten Ehe, aber auch mit wenigen Strichen von seiner familiären und geistigen Herkunft, sehr knapp von seinem kunsthistorischen Ort. Das alles ist jedoch mit Liebe aus langjähriger Vertrautheit geschrieben, darum der Wahrheit verpflichtet und von der Überzeugung getragen, daß nur in einer nicht eigentlich deutenden Charakterisierung der privaten Existenz und der fachlichen Tätigkeit das Bild einer Person nachgezeichnet werden kann; jede definitive Zuordnung zu Denktraditionen oder Schulen, jedes Festschrei-

ben eines Charakters auf einen Typus hin, aber auch jede bloße Würdigung der Verdienste würde das Bild verdunkeln oder verzerren. Eine derartige Lebensbeschreibung, die auf für uns durchaus fremde Weise scheinbar Banales und Nebensächliches aufführt (wir erfahren, in welchem Klub Nicolson am letzten Tag seines Lebens zu Abend gegessen hat und in welche U-Bahn-Station er gestiegen ist, und das, obwohl der Nachruf keine acht Seiten lang ist) und die dies mit scheinbar Wichtigem mischt – eine derartige Form der Darstellung verdankt viel der englischen Tradition der Biographik und besonders der Tradition knapper Charakterbilder naher Freunde; Gattungen, die in der englischen Literatur zur Meisterschaft gebracht wurden. Ein Beispiel: Der berühmte Dr. Johnson, Schöpfer des englischen Wörterbuches, für manchen Engländer nach Shakespeare Schöpfer der englischen Sprache, war ein von Ängsten, Panikanfällen heimgesuchter, umtriebener Mensch, der nur in einem engen Freundeskreis existieren konnte. Zu diesem Kreis gehörten der Dichter Oliver Goldsmith, der Maler Joshua Reynolds, der Politiker und Schriftsteller Edmund Burke, der Musiker Charles Burney, der Sprachlehrer und Schriftsteller Giuseppe Baretti und der Schauspieler David Garrick, aber auch Mrs. Thrale, die ihren Wohnsitz dem Kreis nicht selten zur Verfügung stellte. Für die Bibliothek des Thraleschen Landsitzes in Streatham malte Reynolds die Mitglieder dieses Kreises. Die Porträts sind in ihrer Besonderheit nur zu verstehen, wenn man sie vor der Folie der Konversation des Freundeskreises sieht, die sich unter anderem in geschriebenen wechselseitigen Charakterbildern niedergeschlagen hat. Samuel Johnson forderte absolute, ja rücksichtslose Wahrheit, Offenbarung. Und dies geht beim gemalten wie beim geschriebenen Charakterbild bis an die Schmerzgrenze. Reynolds malt Dr. Johnson als feisten, pockennarbigen, schielenden, verkrampft nach Worten suchenden Redner mit verrutschter Perücke, Baretti liest in starker Kurzsichtigkeit in einem Buch, Goldsmith' Häßlichkeit mit dem extrem fliehenden Kinn ist noch hervorgehoben, sich selbst malt Reynolds mühsam horchend, er war ausgeprägt schwerhörig. Baretti beschreibt den ersten Eindruck, den Dr. Johnson auf ihn gemacht hat: »... ein Hottentotte in der Tat ... Er bietet den Anblick eines Idioten, ohne den schwachsten Funken von Verstand ... mit einem gänzlich ungestalten Gewand, einer ungepuderten Perücke, die nur auf der einen Seite seines Kopfes hängt; er tanzt für immer einen Teufelstanz, und setzt sein Anfall einmal aus, dann macht er die geiferndsten Bemühungen, irgendeinen Gedanken zu pfeifen.« Baretti berichtet von Dr. Johnsons ungehobeltem Benchmen bei Tisch, seiner unvorstellbaren Grobheit. Er kann all dies nur tun, weil er Johnson verehrt und liebt. Mrs. Thrale verfaßt ein Gedicht auf Reynolds' Bildergalerie, die sie für durchaus adäquat hält, ja sie unterstreicht noch Goldsmith' erbärmliche Erscheinung, Reynolds' frostige

Natur. Allein mit ihrem eigenen Bild ist sie nicht zufrieden, es sei viel zu schön und konventionell, ohne Charakter und Ähnlichkeit, nur Bild von Sanftheit, Weichheit, Heiterkeit, ein weibliches Klischee, nichts von ihrem Witz, ihrem sarkastischen Temperament finde sich darin. Es kann hier nicht Thema sein, zu zeigen, wie es Reynolds gelingt, bei all der bewußten Bloßlegung dennoch die Würde der Dargestellten zur Anschauung zu bringen, aber ein Aspekt ist sicher – daß die Wahrheit nackt zu erscheinen hat und nur im nackten Zustand wahre Liebe möglich ist.

Haskell berichtet in wenigen Worten von Benedict Nicolsons Herkunft. Er war der Sohn des Politikers Harold Nicolson und Vita Sackville-Wests, die ihm übrigens in ihrem Roman *Family History* (auf deutsch unter dem Titel *Eine Frau von vierzig Jahren* vor nicht allzu langer Zeit wieder erschienen) in der Figur des Dan ein liebevolles, allerdings nicht unkritisches Denkmal gesetzt hat, in dem sie zugleich ihrer beider Verhältnis vorfreudianisch analysiert. Dank seiner Eltern war Nicolson dem Bloomsbury-Kreis und insonderheit Virginia Woolf eng verbunden; den dort gepflegten Lebensformen sah er sich immer verpflichtet, auch in seinem eigenen Kreis in Oxford: gänzlicher Offenheit in allen persönlichen Beziehungen, und seien sie noch so kompliziert und gegen die gesellschaftlichen Normen verstößend und noch so sehr an den eigenen psychischen Möglichkeiten zehrend. Offenbar konnte auch Haskell seinem Freund nur mit der gleichen Ehrlichkeit gerecht werden.

Ich setze ein kleines persönliches, banales Erlebnis in der englischen Kunst- und Kunstgeschichtswelt dagegen. In London gibt es einen Händler für englische Karikatur, der zugleich ihr bester Kenner und bedeutendster Sammler ist, Andrew Edmunds in der Lexington Street in Soho. Ich gehe dort seit vielen Jahren ein und aus, habe in den vergangenen Jahren manches günstig kaufen können – Hogarth, Sayers, Rowlandson; inzwischen kann ich den Preisen nicht mehr recht folgen, und so nutze ich Andrew heute eher als Auskunftsei und suche bei ihm Dinge, die ich im British Museum nicht auftreiben kann. Vor zwei Jahren wies er mir eine von mir seit Jahren gesuchte Karikatur von Richard Newton nach, die in der älteren Literatur nur einmal im Ausschnitt abgebildet war und über die ich nach dieser unzureichenden Vorlage geschrieben hatte. Ich bekam ein Foto, die genauen Maße, Technik usw. Auf meinen Brief mit der Frage nach dem Preis allerdings bekam ich keine Antwort, auch ein zweiter, schließlich ein dritter blieb unbeantwortet. Jetzt im Frühjahr habe ich in dem gammeligem Laden in der Lexington Street nachgefragt. Andrew war nicht da, weder in seinem Laden noch nebenan in dem von ihm betriebenen, auf vorzügliche französische Weine spezialisierten, ebenso gammeligen Restaurant. Seine Ladenhüterin, wenn der Ausdruck erlaubt ist, die ich auch schon

seit mehreren Jahren kenne und bei der ich immer den Eindruck habe, ihre Haupttätigkeit bestehe im Abwimmeln zufällig vorbeikommender Kunden, gab mir auf meine irritierte Nachfrage, warum ich denn im Falle der Newton-Graphik nie eine Antwort bekommen hätte, mit großen Augen die in der Tat sehr englische Antwort: »Don't you know – Andrew loves Richard Newton.« Ich hatte im übrigen den Namen der Ladenhüterin nie gewußt; neulich, in einer anderen Angelegenheit, antwortete sie mir an Andrews Stelle. Die Zusammenhänge kenne ich überhaupt nicht, aber der Name hat mich ins Grübeln gebracht: Sie heißt Sarah Sackville-West.

Warum ich das erzähle? Und was das mit Francis Haskell und schon gar mit einer Laudatio zu tun hat? Lassen Sie es mich so sagen: Das Verhältnis des englischen Kunsthistorikers zum Händler, zum Sammler, zum Kollegen, vor allem aber auch zum Kunstwerk ist privat. Da das so ist, kann es zum Verzicht auf Interpretation des Werkes kommen, denn dessen Aneignung soll auch privat bleiben, sonst ist sie keine. Doch das schließt nicht etwa aus, sondern fordert vielmehr, daß alles, was aus den Quellen über das Werk zu sagen ist, alles, was damit im Laufe der Geschichte geschehen ist, wer es besessen, auf welche Weise er es gesehen, in welchen Kontext er es versetzt hat, sorgfältigst zu referieren ist, denn es bildet die geschichtliche Wahrheit des Werkes. So scheint letztlich auch der englische Umgang mit dem Werk biographistisch geprägt. Der englische Kunsthistoriker ist der Sachwalter des Quellenbestandes, für ihn lebt auch die Quelle. In ihr nimmt er Anteil an der Tradition, schreibt sie fort, hält sie am Leben, allerdings paradoxerweise durchaus im Wissen um den historischen Traditionsbruch. Seit der Romantik nennt man ein derartiges Verhältnis zur Geschichte und ihrer Überlieferung ironisch. Der große Unterschied zwischen deutscher und englischer Geschichtswissenschaft dürfte darin zu sehen sein, daß die Engländer in gewissem Sinne keinen Historismus als historische Epoche gehabt bzw. seine wissenschaftstheoretischen Konsequenzen so lange wie möglich aufgehalten haben; obgleich gerade Francis Haskell über Historismusfragen ein ganzes Buch geschrieben hat: *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, das er im übrigen in bezeichnender Weise Ellis Waterhouse gewidmet hat. Der ist nun nicht gerade für den Historismus zuständig, dafür aber für einen lebendigen Umgang mit der Tradition, der heute in seinem Namen und vor allen Dingen mit seinem Nachlaß im Mellon Centre in London fortgeschrieben wird. Ich möchte das Paradox wieder mit einem historischen Beispiel erhellten. Joshua Reynolds, dessen größter Erforscher Waterhouse war, gilt gemeinhin als der letzte Vertreter eines klassischen künstlerischen und kunsttheoretischen Konzeptes; mit seinen *Discourses* sieht man diese Tradition in einer großen souveränen Zusammenfassung

zu Ende gehen. Im 15. und letzten Diskurs von 1790 allerdings heißt es, alle vorhergehenden Diskurse aufhebend: »Im Verfolg dieser großen Kunst [gemeint ist: der Hochrenaissance] muß eingestanden werden, daß wir unter größeren Schwierigkeiten arbeiten als die, die im Zeitalter ihrer Entdeckung geboren wurden und deren Sinn von Kindertagen an diesen Stil gewöhnt war; sie lernten ihn als Sprache, als ihre Muttersprache ... Wir dagegen sind gezwungen, in diesen späteren Zeiten zu einer Art Grammatik und Wörterbuch Zuflucht zu nehmen, als dem einzigen Weg, eine tote Sprache wiederzuerlangen.« Eine tote Sprache – auch Reynolds weiß, daß er jenseits der Tradition steht, und schreibt sie dennoch in seiner eigenen Kunst fort, nicht ohne sie jedoch zu überprüfen und gelegentlich, wie im Falle der Thrale-Porträts, auf ihren Wahrheitskern zurückzuführen, so daß also individuelle Erfahrung und die Forderungen eines tradierten Kunstbegriffes für einen Moment zusammenfallen sollen.

Der englische Wissenschaftler betrachtet die Gegenstände der Überlieferung nicht als abgelegte, zu archivierende Relikte, er läßt ihnen ihre Teilhabe an der Gegenwart, ohne dies hermeneutisch zu verbrämen. Lange hat England sich gegen die Musealisierung gesträubt; die Privatsammlung, in der die Objekte im individuellen Kosmos ihres Besitzers und nicht in einer scheinbar objektiven historischen Ordnung ihren Platz und damit auch ihren Sinn fanden, konnte sich in ihrer Eigenart lange als Gegenmodell zur Vergeschichtlichung der Kunst behaupten. Sir John Soanes *private Museum* ist nicht etwa ein Produkt des Historismus, sondern ein englisches Gegenbild zum historischen Modell.

Haskell ist der Geschichte der Sammlungen und vor allem der Sammler in vielen Verästelungen nachgegangen, immer am Beispiel und dabei primär der Quellenevidenz vertrauend: Zuerst kommt die Quellenfülle, dann, bei der Quellenlücke, die äußerst vorsichtige individuelle Sicht auf die Verhältnisse, geradezu von einer Angst vor der theoretischen Verallgemeinerung getragen, vor der Annahme von Gesetzmäßigkeit; sie könnte den individuellen Fall, seine Wahrheit verfälschen und vor allem auch die individuelle Teilhabe des Wissenschaftlers an der Überlieferung verhindern. Schon im Vorwort zur ersten Ausgabe von *Patrons and Painters* schreibt Haskell: »Unvermeidlich bin ich gezwungen gewesen, wieder und wieder über das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft nachzudenken, aber nichts in meinen Untersuchungen hat mich von der Existenz zugrundeliegender Gesetze überzeugen können, die in jedem Falle gültig wären.« Was ihn nicht daran hindert, ein erstes Kapitel über die Mechanismen der Kunstpatronage im 17. Jahrhundert zu schreiben und in seinen Arbeiten, für unser Fach jeweils sehr früh, im umfassenderen Sinn soziologische Fragen zu stellen. Beim Sammler möchte er wissen, wie sich gesellschaftlicher Geltungsdrang und

echte Hingabe an die Kunst zueinander verhalten, wie sie ineinander verwoben sind. Die historische Bedingtheit von Geschmacksurteilen will er untersuchen, nicht ohne ihnen jedoch ihr Recht, ja ihren Anteil an der Existenz des Werkes zu belassen. Und noch und noch betont er: »... meiner Ansicht nach müssen alle soziologischen Theorien über Kunst und Kunstgeschmack stets von einer breiten Basis detaillierter Einzelstudien ausgehen.« Diese zu liefern, sieht er als seine eigentliche Aufgabe. In seinen Studien zur historistischen Kunst des 19. Jahrhunderts fragt er, »was einige dieser ... ausgewählten Szenen wohl einem Publikum bedeutet haben könnten, das sich um eine Vermittlung zwischen der neuen Welt des 19. Jahrhunderts und der der Vergangenheit bemühte«. Doch münden diese Untersuchungen nicht in eine geschichtstheoretische Reflexion, sondern in eine Ehrenrettung dieser Kunst ein, auch sie wird als lebendig, mit einem Wahrheitskern versehen begriffen. Methode ist keine abstrakte Anwendungsstrategie, sondern sich geradezu naturwüchsig ergebende Konsequenz aus individuellem Interesse, das natürlich in generell gesellschaftliches Interesse eingebunden ist, aber eben seine Individualität nicht einbüßt.

1969 schenkte mir Eckhard Schaar, der heutige Leiter des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle, ein Exemplar von Haskell's *Patrons and Painters*; ich arbeitete damals als studentischer Ferienvolontär am Düsseldorfer Kunstmuseum unter seiner Anleitung mit an der großen Ausstellung italienischer Handzeichnungen aus der Sammlung Lambert Krahe – Bernini, Sacci, Maratta. Er konnte dies um so leichter tun, als er *Patrons and Painters* zweimal besaß, da Francis Haskell selbst ihm ein Exemplar verehrt hatte. Es gibt, außer Frederick Antals *Hogarth*, das zu meiner Dissertation führte, kein Buch, in dem ich so viele Randnotizen gemacht habe wie in *Patrons and Painters*. Über Eckhard Schaars Umgang mit Zeichnungen und über Francis Haskell's Buch habe ich Zugang zur italienischen Kunst gefunden. Nun fielen die soziologischen Fragestellungen bei mir 1969 geradezu notwendig auf fruchtbaren Boden, aber die Art, wie sie angegangen wurden, hat mich, so hoffe ich, vor dem großen Theorierundumschlag bewahrt und mir früh den Sinn für den besonderen englischen Umgang mit Geschichte generell, mit Quellen, mit dem Werk und seiner Geschichte geschärft. Als deutscher Kunsthistoriker kann ich nicht darauf verzichten, die Struktur eines Werkes zu analysieren, im Vertrauen darauf, daß sie Bedeutungsträger ist, aber vom englischen Kunsthistoriker und von Francis Haskell im besonderen kann ich lernen, dem Werk in der Interpretation noch Luft für meine ganz individuelle und anderer Zuneigung zu lassen, nicht ohne streng mit der Wahrheit zu sein, dem faktischen Beleg wie der persönlichen Erfahrung gegenüber. Die Existenz des Subjekts im Objekt ist nicht zu leugnen, aber eben auch nicht abschließend zu beschreiben. Insofern müssen wir Francis Haskell

nicht nur für seine Forschung, sondern auch für sein Exempel dankbar sein.

Epilog. Auf dem Waschzettel zu Pevsners berühmten Kunstführern wird der Autor mit folgendem ersten Satz vorgestellt und vom Verlag angepriesen: »Sir Nikolaus Pevsner, geboren 1902, ist Witwer, er hat drei Kinder und neun Enkelkinder.« 1970 sah ich mir das erste Mal die Colleges in Cambridge mit dem »Pevsner« in der Hand an. Ein freundlicher älterer Herr mit einer randlosen Brille schaute mir kurz zu. Im nächsten College traf ich ihn wieder; er sprach mich an: Er habe den Kunstführer in meiner Hand gesehen, ob ich noch an weiteren Colleges interessiert sei. Ich bejahte, und er hat mir noch zwei weitere Colleges gezeigt und erklärt. Nach einem Moment habe ich ihn erkannt (ohne es allerdings kundzutun), denn in einigen der Kunstführer finden sich Fotos des Autors. Es war Sir Nikolaus.

Nachdenkliche Nachschrift von 1996 in zwei höchst konträren Beobachtungen

1. Als in Berlin die Mauer fiel, war ich in London. Mit atemlosem Staunen verfolgte ich die Ereignisse in der englischen Presse. Es ist das einzige Mal in meinem Leben, daß ich mir erlaubt habe, morgens in der British Library erst einmal die Zeitungen zu lesen, und zwar *The Guardian* und *The Independent*. Ich fürchtete, die Veränderung der europäischen Landkarte würde sogleich englische Ressentiments wecken. Doch die beiden linksliberalen Presseorgane berichteten Tag auf Tag in vier- bis fünfseitigen ungemein präzisen analytischen Texten, sie versuchten höchst differenziert die gesamte Nachkriegsgeschichte zu schreiben, die tagespolitischen Ereignisse minuziös nachzuvollziehen, im besten Sinne Aufklärung zu leisten. Sie konnten sogar die Freude der Deutschen teilen. Ich denke, diese Berichterstattung wird einmal als besonderes englisches Ruhmesblatt in die Pressegeschichte eingehen. So viel Abgewogenes ist in der ganzen Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nicht über deutsche Verhältnisse geschrieben worden.

2. 1994/95 fand in Edinburgh und London eine große Ausstellung mit dem Titel *The Romantic Spirit in German Art 1790 – 1990* statt. Als den in Aussicht genommenen Mitarbeitern das Konzept vorgestellt wurde, schwante mir Böses. Nicht die Romantik als Epoche der Kunst, sondern das Romantische als deutsche Konstante, ja als Wesensmerkmal, sollte vorgeführt werden. Um dem wenigstens aus meiner Sicht gegenzusteuern, schrieb ich einen kleinen Katalogbeitrag unter dem Titel *Empirical Studies of Nature*. Wenigstens an einer Stelle sollte darauf hingewiesen werden, daß die deutsche Frühro-

mantik nicht wabernder Mystizismus ist, sondern eine feste Basis in einem neuartigen Naturzugriff hat. Gänzlich vergebens. Die englische Presse fiel unisono (einschließlich *Guardian* und *Independent*) über die Ausstellung her. Das wäre per se noch nicht schlimm gewesen, denn sie war in der Tat höchst unglücklich konzipiert. Doch die den Mitarbeitern zugestellte Pressemappe entpuppte sich als wahrer Alptraum. Sämtliche Nachkriegsklischees wurden wieder aufgewärmt. Die seriösesten Organe sahen einen direkten Weg von Caspar David Friedrich zu Adolf Hitler. Die Angst vorm großdeutschen Wahn wurde geschürt, der deutsche, durch die Ausstellung vermeintlich ans Licht gehobene Irrationalismus erschien wieder als fortwirkende Weltgefahr. Ich sah mich in meine Londoner Studienzeit, als ich am Warburg Institute meine Dissertation betrieb, zurückversetzt, als ich mit meiner Landlady, einer whiskyfesten Irin, antideutsche Kriegsfilm mit hackenschlagenden, kurzgeschorenen, Befehle schnarrenden Nazis anschauen mußte und sie mir schließlich gestand, sie habe Angst, mit mir als Deutschem allein in der Wohnung zu sein. Einen schlechteren Dienst als mit der Romantikausstellung hat man der deutschen Kulturpolitik kaum erweisen können. Etwas resignierend muß man realisieren, wie viele Begegnungen zwischen den Ländern bis zum Erreichen einer gewissen Normalität noch nötig sind.

Vielleicht sollte Francis Haskell einmal über ein deutsches Thema schreiben, etwa über die Geschichte der Dresdner Galerie. Wer schließlich wüßte mehr darüber, welche besondere Rolle Francesco Algarotti nicht nur bei der Entstehung, sondern auch bei der historischen Konzeption der Sammlung gespielt hat?