

Haskell, Francis: *The ephemeral museum. old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven, Conn. [u.a.]: Yale University Press 2000

ISBN-10: 0-300-08534-6, XIV, 200 S

Reviewed by: Marc Schalenberg, Berlin

Als Francis Haskell, der "bedeutendste Kunsthistoriker seiner Generation" (Henning Ritter) am 18.1.2000 starb [1], war das vorliegende Buch noch in Arbeit, weshalb es nur mit Einschränkungen als "Vermaechtnis" des britischen Gelehrten zu werten ist. Sein langjaehriger Weggefaehrte Nicholas Penny, der bis in die Fussnoten hinein die Komplettierung dieser ueberwiegend auf einzelnen Vorlesungen basierenden Studie uebernommen hat, erlaeutert in seinem Vorwort die editorischen Probleme und Prinzipien.

In der Sache erschliesst Haskell ein faszinierendes Feld: die Urspruenge und die Fortentwicklung der "grossen" (Wander-)Ausstellungen Alter Meister. Angesichts des Standes der Vorarbeiten zu diesem nur interdisziplinär zu erforschenden Thema - neben der Kunstgeschichte im engeren Sinne ist, wie unmissverstaendlich klar wird, die Beruecksichtigung der politischen, wirtschafts-, sammlungs- und wissenschaftsgeschichtlichen Umstaende vonnoeten -, kann dies noch nicht flaechendendeckend geschehen. Da Haskell bei seinen punktuellen Verdichtungen aber ein intensives Quellenstudium betrieben hat (inklusive Museumsarchiven, einzelnen Privatnachlaessen und zeitgenoessischen Zeitungsberichten), koennen die vorliegenden Ergebnisse weit mehr als nur vorlaeufigen Charakter fuer sich in Anspruch nehmen.

Die Geschichte, die in den neun Kapiteln des Buches erzaehlt wird, reicht vom 17. Jahrhundert bis in unsere Tage. Sie wechselt haeufig die Schauplaetze, ist aber im Wesentlichen eine europaeische Geschichte, unter Einbezug der U.S.A. seit dem spaeten 19. Jahrhundert. Den Ausgangspunkt fuer die Translokation von Gemaelden "Alter Meister" [2] an einen bestimmten Ort sieht H. im Rom des spaeteren 17. Jahrhunderts, als bis zu viermal pro Jahr Werke verstorbener Maler in vorwiegend geistlichen Raeumlichkeiten zusammengetragen wurden. Frueh imitiert wurde dieser Ausstellungstyp, unter Mitwirkung der Accademia del Disegno, im Grossherzogtum Toskana, doch erwies er sich in Florenz, einiger zukunftsweisender Innovationen wie Ausstellungskatalogen zum Trotz, als weniger kontinuierlich und langlebig als in Rom.

Angesichts der auch damals schon nicht ganz einfachen, Kontakte und diplomatisches Geschick erfordernden Ueberredung von Leihgebern - mehrheitlich aristokratischen und/oder vermoeigenden Privatleuten -, betont H. die Bedeutung des Kurators bzw. Impresarios fuer das Gelingen derartiger Ausstellungen. Was Giuseppe Ghezzi (1634-1721) fuer Rom, das war spaeter Mammès-Claude Pahin de La Blancherie (1752-1811) fuer Paris. In wirkliche Bewegung gerieten die Sammlungen und der Kunstmarkt dann durch die Emigration franzoesischer Adeliger nach 1789. H. verweist namentlich (und nicht zum ersten Mal) auf den Herzog von Orléans, dessen Gemaeldesammlung Thomas Moore Slade in grossen Teilen bei Christie's in London ersteigerte. Dieser Sammler und Spekulant nutzte bereits 1793 die Gelegenheit zu einer grandiosen (Selbst-)Praesentation von ueber 250 Werken vorwiegend nordeuropaeischer Alter Meister.

Als Grundlage der weiteren Entwicklung des "ephemereren Museums" koennen durchaus die mitunter eifersuechtigen Rivalitaeten zwischen privaten und oeffentlichen Sammlungen betrachtet werden, wobei letztere sich im Laufe des 19. Jahrhunderts eindeutig in den Vordergrund spielten - nicht zuletzt deshalb, weil Kunst, auch und gerade "alte" Kunst des 13. bis 18. Jahrhunderts zunehmend Fluchtpunkt nationaler und nationalistischer Emotionen wurde. Hier kann H. mit einer stupenden Detailkenntnis und einem sicheren Gespuer fuer Anekdoten aufwarten, um die zunehmende Politisierung, aber auch Professionalisierung des Ausstellungswesens zu illustrieren. Seine wichtigsten Etappen auf diesem Weg sind die 1797 eroeffnete, freilich auf Dauer angelegte Schau in der Galerie d'Apollon des Louvre, die geradezu schulbildende Reynolds-Retrospektive in der British Institution (1813), die verstaerkt von kunsthistorischer Forschung gepraeigte "Art Treasures Exhibition" in Manchester (1857) und die Holbein-Ausstellung in Dresden (1871), die patriotismusschwangere Michelangelo-Schau in Florenz (1875) sowie die Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam (1898), zu der erstmals ein begleitender kunsthistorischer Fachkongress tagte.

Den vorlaeufigen Abschluss auf dem Weg zu einer fachwissenschaftlich untermauerten, aber (national-)politisch motivierten kunsthistorischen Selbstaufwertung bildete die "Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento" im Florentiner Palazzo Pitti (1922). In bester englischer Tradition lockert H. seinen Text mit ironischen Einsprengseln auf, in denen sich zugleich eine empiristische Vorsicht gegen allzu schnelle und plausible Verallgemeinerungen manifestiert. Wollte man dennoch einen "bias" benennen, so wohl am ehesten die Hervorkehrung Londons, der dort ansaessigen Sammler, Museen und Vereinigungen, die vom Autor, der neben seiner Professur in Oxford selber ein Teil dieses Londoner Netzwerkes war, betrieben wird. Paris

erscheint dagegen immer als eine Art Sonderfall oder Nachzuegler, mit Ausnahme der ausfuehrlicher gewuerdigten Exposition "Les Peintres de la Réalité" im Musée de l'Orangerie (1934/35); ueber Berlin erfahrt man wenig, ueber Wien so gut wie nichts, ueber die groesseren italienischen, belgischen und niederlaendischen Staedte sowie ueber Madrid dagegen einiges.

Bezueglich der Formalia sind der hilfreiche Index und die erfreulich wenigen Druckfehler herauszustellen [3]; dagegen unterblieb leider die Kumulierung der benutzten Literatur in einem separaten Verzeichnis. Insgesamt laesst sich festhalten, dass dieses in jeder Hinsicht anregende und gut geschriebene Buch einen Leserkreis weit ueber das Kunsthistorikerpublikum im engeren Sinne hinaus verdient, etwa in der derzeit boomenden Forschung zu den europaeischen und nordamerikanischen Weltausstellungen, derjenigen zum Maezenatentum oder auch zur auswaertigen Kulturpolitik. Letztere exemplifiziert H. im Uebrigen eindrucksvoll an der vom faschistischen Italien getragenen Ausstellung "Italian Art 1200-1900" im Burlington House, London [4]. Und die Skepsis des Autors, der immerhin die kunsthistorische Relevanz des Themas herausarbeitet, gegenueber der Sinnhaftigkeit von immer staerker auf schiere Ueberbietung abzielenden "Blockbuster"-Ausstellungen, fuer die er konservatorische, aber auch wissenschaftliche und paedagogische Gruende anfuehrt, koennte auch aktiven Kulturpolitikern und Sponsoren zu denken geben.

[1] Vgl. etwa die Nachrufe in: The Burlington Magazine CXLII (No. 1166, May 2000), 275; 307f; Revue de l'Art 128 (2/2000), 87; Zeitschrift fuer Kunstgeschichte 64 (2/2001), 299-303.

[2] Haskell fuellt dieses Konzept begriffs- und sachgeschichtlich in seinem einfuehrenden Kapitel (3ff.).

[3] Dem Rezensenten fielen lediglich drei auf. Es muesste lauten: "Anglo-Batavian Society" statt "Anglo-Bavarian Society" (109), "impossibile" statt "impossible" in dem italienischen Zitat Roberto Longhis (145), und die Fussnote 12 des 7. Kapitels ist irrtuemlicherweise doppelt vergeben worden (110).

[4] Das 7. Kapitel "Botticelli in the Service of Fascism" (107-127) war im gleichen Wortlaut und mit gleichen Abbildungen zuvor bereits unter dem Titel "Botticelli, Fascism and Burlington House - the 'Italian Exhibition' of 1930" abgedruckt worden in: The Burlington Magazine CXXI (August 1999), 462-472.

Recommended Citation:

Marc Schalenberg: [Review of:] Haskell, Francis: *The ephemeral museum. old master paintings and the rise*

of the art exhibition, New Haven, Conn. [u.a.] 2000. In: ArtHist.net, May 19, 2001 (accessed Dec 10, 2023), <<https://arthist.net/reviews/22>>.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International License. For the conditions under which you may distribute, copy and transmit the work, please go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>