

Das Museum und die Enthistorisierung der Kunstgeschichte

Frans Hals, Velázquez, Goya –
Prominente Wiederentdeckungen
des späteren 19. Jahrhunderts

Im Jahre 1909 übernahm Hugo von Tschudi, zuvor Direktor der Berliner Nationalgalerie, einem Museum jüngerer und zeitgenössischer Kunst, die prestigeträchtige Leitung der königlichen Gemäldesammlungen in München, einem der größten Bestände historischer Malerei im deutschsprachigen Raum.¹ Im Zuge einer geplanten Neuordnung dieser Sammlungen setzte sich Tschudi mit den Veränderungen der Wahrnehmung historischer Kunst auseinander, die mit dem Erfolg anti-akademischer Kunstströmungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingetreten waren. Jahrhundertlang vernachlässigte Künstler waren plötzlich in den Fokus der Aufmerksamkeit getreten, während lange geschätzte Hauptgestalten der Kunstgeschichte ihre Reputation verloren hatten. Dieser Umstand spiegelte sich bisher jedoch vor allem in einer neuen Generation von Privatsammlungen, wie etwa der Kollektion des Budapester *marcband-amateur* Marzell von Nemes.² Tschudi präsentierte sie 1911 in Räumen der Alten Pinakothek als exemplarische Verwirklichung der Zielsetzung seiner Reorganisation, einer konsequenten Ausrichtung der historischen Sammlungen auf das Interesse der Gegenwart [Abb. 1]: «Es ist das zweifellose Verdienst des Pleinairismus und des Impressionismus, mit den neuen und kühnen Problemen, die sie stellten, der modernen Malerei neben erbitterten Feinden ebenso leidenschaftliche Freunde geschaffen zu ha-

ben. [...] Von hier aus eröffneten sich dann plötzlich unerwartete Perspektiven auf die alte Kunst. Von Manet aus fiel ein neues Licht auf Velasquez und Goya. Mit der Bewunderung für Cézanne erwachte das Verständnis für Greco. Wie Grecos oder Velasquez' künstlerische Wirkung auf ihre Zeit gewesen war, läßt sich heute nicht mehr nachweisen. Aber wir können sicher sein, daß diese Meister auf uns nicht nur anders, sondern auch intensiver wirken. Schon durch das Ausschalten des gegenständlichen Interesses. Für einen Toledaner war Greco der leidenschaftliche Gestalter religiöser Visionen. Für seine königlichen Auftraggeber war Velasquez sicher in erster Linie der nie versagende treue Schilderer des Madrider Hofes und seiner bunten Kostgänger. Was sich hierbei ihrer Malkunst als feinste zukunftsreiche Blüte loszuringen suchte, mögen wohl nur wenige besonders begnadete Nachempfänger geahnt haben. Uns ist das leichter gemacht worden. Dank der schöpferischen Tätigkeit unserer modernen Meister [...], die uns die Erkenntnis lang verborgener Entwicklungsmöglichkeiten vermitteln. [...] Denn nur diejenigen Gegenden der alten Kunst treten für uns in eine neue Beleuchtung, deren heimliche Tendenzen auch in dem Schaffen unserer Zeit nach Ausdruck ringen.»³

Nach Tschudis Auffassung rechtfertigte letztlich allein die Übereinstimmung mit den gestalterischen Anliegen der Gegenwartskunst

den Blick zurück in die Vergangenheit der Malerei. Das «gegenständliche Interesse», der über die Motivauswahl und die dargestellten symbolischen Inhalte vermittelte Aussagewert der Bilder als Zeugnisse ihrer historischen Entstehungszeit, sollte demgegenüber in den Hintergrund treten. Dieser ästhetische Formalismus erscheint wie eine radikale Absage an die geschichtliche Dimension der Kunst, insofern er eine die Jahrhunderte überspannende Kommunikation zwischen den großen Künstlergenies imaginiert, die sich über Gestaltungsprobleme austauschen. In diesem Sinne «spricht» Manet mit Velázquez und Cézanne mit El Greco über Fragen der Bildfindung, obwohl sie offensichtlich unter radikal unterschiedlichen historischen Bedingungen gearbeitet haben, in denen die gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, die Erwartungen ihres Publikums und die Sprachmöglichkeiten ihrer ästhetischen Diskurse fundamental differierten. Die modernen Künstler, die Privatsammler und das Museum sind die drei institutionellen Akteure, die Tschudi in diesem Prozess einer Enthistorisierung der Kunstgeschichte, der Abtrennung der älteren Kunst von ihren Entstehungsbedingungen, identifiziert. Die Reihenfolge, in der er diese Protagonisten auftreten lässt, ist relevant und spiegelt ihre relative Bedeutung, gerade auch weil sie offensichtlich idealtypisch konstruiert ist. Im Folgenden wird es darum gehen, die

jeweilige Rolle von anti-akademisch orientierten Künstlern, Sammlern, Kritikern und Museums-
 experten in der Umwertung historischer Kunst
 in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ge-
 nauer in den Blick zu nehmen, um ihre durchaus
 unterschiedlichen Interessen verstehen und ih-
 ren jeweils eigenen Beitrag zu diesem Paradig-
 menwechsel einschätzen zu können.⁴ Frans Hals,
 Diego Velázquez und Francisco de Goya stehen
 dabei exemplarisch für die Wiederentdeckung
 von historischen Künstlergestalten in dieser
 Epoche. Sie sind so ausgewählt, dass sich an ih-
 nen drei konsekutive Stufen in der Rezeption
 älterer Kunst ablesen lassen, die man unter ge-
 wissem Vorbehalt mit der Perspektive des Rea-
 lismus, des Naturalismus und des Impressioni-
 mus identifizieren kann. Selbstverständlich
 widerfuhr jedem dieser Künstler seine eigene
 sehr spezifische Rezeptionsgeschichte, die nicht
 vollständig in diesem Vergleich aufgeht. Den-

noch erfasste alle drei in der fraglichen Zeit ein
 radikaler Bruch in ihrer *fortuna critica*, eine um-
 fassende Revision ihrer Position in der Kunstge-
 schichte, die aus strukturell ähnlichen Gründen
 erfolgte. Denn sowohl Hals wie Velázquez und
 schließlich auch Goya sind nacheinander als
 künstlerische Stellungnahmen wiederentdeckt
 oder Neubewertet worden, die als relevante Bei-
 träge zu einem gegenwärtigen Diskurs der
 Kunstöffentlichkeit verstanden worden sind. Sie
 beteiligten sich sinnbildlich gesprochen an einer
 aktuellen Auseinandersetzung über die Bewer-
 tung von Gegenwartskunst.

Frans Hals ist niemals ganz aus dem Be-
 wusstsein der Kunstöffentlichkeit verschwunden
 und isolierte Beispiele seiner Porträt- und Gen-
 remalerei fanden sich in vielen Gemäldesamm-
 lungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Als Künst-
 lerpersönlichkeit jedoch verwandelte sich der zu
 Lebzeiten hoch geschätzte Porträtist des Haar-

lemer Patriziates postum in eine Klischeefigur,
 die emblematisch die Gefahr veranschaulichen
 sollte, die für Künstler von einer mangelnden
 Affektkontrolle ausging.⁵ Dieser Bedeutungsver-
 lust war eine Folge der europaweiten Durchset-
 zung des akademischen Klassizismus seit Mitte
 des 17. Jahrhunderts, dessen Privilegierung des
 intellektuellen Konzeptes gegenüber der male-
 rischen Virtuosität etwa auch Rembrandt oder
 Caravaggio zum Opfer fielen.⁶ Als Ausdruck
 einer Kritik an Hals' offener skizzenhafter Mal-
 weise, die im eklatanten Gegensatz zum akade-
 mischen Prinzip des *disegno* stand, konstruierten
 die Künstlerbiografen des 18. Jahrhunderts einen
 Zusammenhang zwischen der vermeintlich man-
 gelnden Sorgfalt in der Ausführung und einer
 hemmungslosen Lebensführung, die den
 Künstler als ständig betrunkenen Wirtshausgast
 nach dem Prinzip der Automimesis an seine ty-
 pischen Genresujets und Bankettszenen an-



Abb. 2
 Blick in das Frans-Hals-Kabinett im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin,
 mit Werken von Frans Hals aus der Sammlung Suermondt
 Anonyme Aufnahme, um 1905
 Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 3
Frans Hals
Malle Babbe, um 1633–35
Öl auf Leinwand, 78,5 × 66,2 cm
Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 4
Gustave Courbet
Malle Babbe, 1869
Öl auf Leinwand, 85 × 71 cm
Hamburger Kunsthalle, Hamburg

glich. Insofern bedeutete die Aufmerksamkeit, die der französische Kunstkritiker Théophile Thoré kurz nach Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals seit langer Zeit auf den holländischen Maler lenkte, tatsächlich eine Wiederentdeckung von Hals als künstlerischem Vorbild. Als Befürworter der Revolution von 1848 hatte der radikale Journalist nach dem Staatsstreich Napoleons III. mehr als ein Jahrzehnt im Exil in den Niederlanden verbracht und von dort unter dem politisch anspielungsreichen Pseudonym W. Bürger vorwiegend kunstkritische Texte nach Frankreich geschickt. Für Bürger-Thoré, wie er deshalb oft genannt wird, verkörperte Hals, dessen Werk er erstmals in einer Besprechung der *Art Treasures Exhibition* in Manchester 1857 würdigte, einen Vorläufer des modernen Realismus einschließlich der politisch-radikalen Dimension, die dieser Begriff Mitte des 19. Jahrhunderts mit sich führte.⁷ Hals habe die zentrale Forderung des Realismus, die Darstellung des modernen Lebens in der Kunst, zu seiner Zeit bereits eingelöst und in seinen Gruppenporträts das Selbstbewusstsein des holländischen Bürgertums verewigt. Die skizzenhafte Malweise und der Mangel an handwerklicher Feinheit in der Ausführung wird jetzt als Ausdruck von Spontaneität und Natürlichkeit beurteilt, der unvermittelte Wirklichkeitsaneignung suggeriere. Hals' Bilder veranschaulichten für den Kritiker

dieselben anti-idealistischen Werte einer republikanischen Kunst jenseits von Religion und Monarchie, die er gleichzeitig an Gustave Courbet bewunderte, dem Helden seiner Besprechungen des Pariser Salons während er 1860er-Jahre. Courbet selbst scheint diese Konkurrenz aus der Vergangenheit eher unwillkommen gewesen zu sein, wenn man seine Zurückhaltung gegenüber der von Thorés Schriften ausgelösten Hals-Begeisterung richtig deutet. Erst 1869, anlässlich eines Besuchs auf der *I. Internationalen Kunstausstellung* in München, kopierte er Hals' sogenannte *Malle Babbe* aus der von Thoré beschriebenen Sammlung Suermondt in Aachen, ergänzt um eine Doppelsignatur, in der er das Ligaturmonogramm, das der Holländer in anderen Gemälden verwendete, prominent rechts in der Mitte platzierte, während die eigene kleine Signatur am unteren linken Bildrand erst auf den zweiten Blick ins Auge fällt.⁸ [Abb. 3 und 4] Im Anschluss an den kunstliterarischen Topos, bei dem ein noch unbekannter junger Künstler seine Befähigung durch die vollkommene stilistische Mimikry eines anerkannten Vorbildes dokumentiert, die Kenner in der Identität des Urhebers täuscht, tritt Courbet offensichtlich in einen Überbietungswettbewerb mit seinem historischen Vorläufer.

Bei anderen anti-akademischen Künstlern und vor allem bei den Kunstsammlern traf die

Wiederentdeckung von Frans Hals dagegen auf eine geradezu enthusiastische Resonanz, der außerdem die fortschreitende Entpolitisierung des Realismus in den 1860er-Jahren zugute kam. Die geradezu explodierende Nachfrage nach den Gemälden des Niederländers erreichte ihren vorläufigen Höhepunkt bereits 1865, als Lord Hertford das anonyme Porträt des sogenannten *Laughing Cavalier* in einem Bietergefecht gegen Baron Rothschild zum Rekordpreis von 51 000 Francs ersteigerte.⁹ Die Nachfrage der Privatsammler trieb die Preise in die Höhe und erzeugte das Bedürfnis nach Authentifizierung angesichts einer wachsenden Zahl zweifelhafter Angebote auf dem Markt. Den ersten wissenschaftlichen *Œuvrekatalog* zu Frans Hals publizierte der Kunsthistoriker Wilhelm von Bode, der kurz darauf seine jahrzehntelange Karriere an den Berliner Museen begann.¹⁰ Dort war er maßgeblich daran beteiligt, dass die Berliner Gemäldegalerie 1874 die von Thoré beschriebene Sammlung Suermondt mit allein fünf Gemälden von Hals ankaufte.¹¹ [Abb. 2] Dabei spielte die Sympathie der nationalliberalen Intellektuellen des frühen Kaiserreiches für das «bürgerliche» und protestantische Musterland Holland eine nicht unerhebliche Rolle. Noch in einem viele Jahre später, nach der Eröffnung des neuen Kaiser Friedrich-Museums, 1905 von ihm verfassten populärwissenschaftlichen

Ausstellungsbegleiter klingt in seiner Charakterisierung des niederländischen Künstlers diese ursprüngliche politische Dimension an: «Der große Abstand, der die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts von der älteren Kunst und ebenso sehr von der flämischen trennt, ist nur verständlich, wenn man an die politischen und kulturellen Ereignisse des 16. Jahrhunderts denkt: Der holländische Befreiungskrieg gegen die Spanier unterbrach einerseits für lange Zeit die künstlerische Tradition des Landes, zugleich wurde durch ihn die nationale Eigenheit in einem Maß geweckt, daß der Kontrast zwischen den kalvinistischen Generalstaaten und den katholischen, spanientreuen flandrischen Provinzen auf stärkste zutage trat. Haarlem, das sich in den Befreiungskriegen besonders hervorgetan hat, ist die Stadt, die auch in der Kunst als erste holländische Eigenart erkennen läßt. [...] Diese bedeutungsvolle Tat ist für uns in dem Namen des Frans Hals gleichsam personifiziert.»¹²

Anders als es Hugo von Tschudis eingangs angesprochene idealtypische Konstellation vermuten ließe, waren es nicht die progressiven Künstler, sondern die Kritiker und die Privatsammler, die Hals innerhalb von einem Jahrzehnt auf die Agenda gesetzt hatten. Das Museum reagierte auf diese Veränderung, indem es den «neuen» Künstler in den Museumskanon aufnahm, sie hatte aber keinen Einfluss auf sein traditionelles historisches Narrativ. Statt einer Abtrennung des Werkes von seinen historischen Entstehungsbedingungen Vorschub zu leisten, verstärkte die Integration von Hals die historische Aussagedimension der Sammlung eher noch, wenn man Bodes an ein breites Publikum gerichtete Kennzeichnung des Künstlers berücksichtigt.

Noch ausgeprägter als im Falle von Frans Hals kam die Aufwertung von Diego Velázquez vor dem Hintergrund des Naturalismus im späteren 19. Jahrhundert einer Neuentdeckung gleich, da der Künstler außerhalb Spaniens beinahe unbekannt geblieben war. In seinem Heimatland war der Madrider Hofkünstler zwar immer anerkannt und seit 1819 mit Eröffnung des Museo del Prado durch die Hauptwerke aus der königlichen Sammlung auch prominent im Blick. Außerhalb Spaniens jedoch ließ sich nur schwer eine Vorstellung von seiner künstlerischen Arbeitsweise gewinnen. Das berühmte Porträt Papst Innozenz' X. in der Galleria Doria

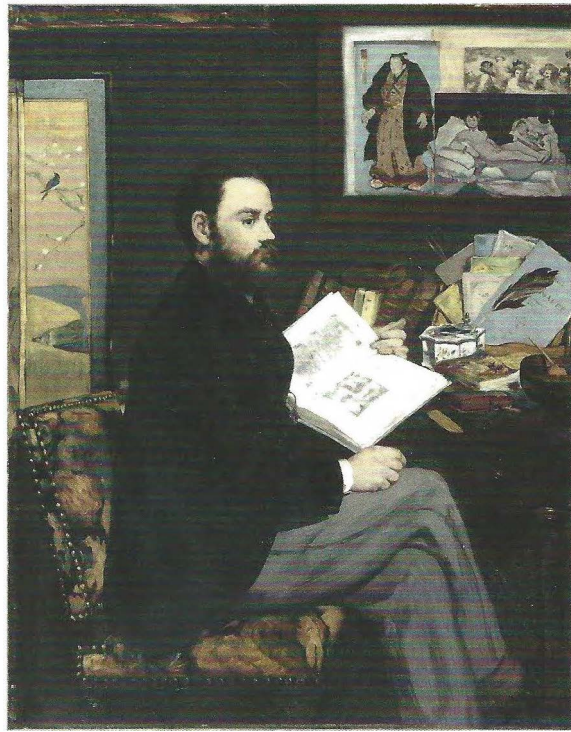


Abb. 5
Edouard Manet
Bildnis Emile Zola, 1868
Öl auf Leinwand, 146,5 × 114 cm
Musée d'Orsay, Paris



Abb. 6
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez
Das Fest des Bacchus, um 1628
Öl auf Leinwand, 165 × 225 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

Pamphilj in Rom bot dafür lange Zeit die einzige Gelegenheit, bevor französische und britische Bildungsreisende Spanien häufiger zu besuchen begannen.¹³ Die erste nichtspanische Monografie über den Künstler verfasste der schottische Adelige und Privatgelehrte William Stirling Maxwell 1855, doch sollte erst die ein Jahrzehnt später erschienene französische Übersetzung seines Buches entscheidende Konsequenzen für die Velázquez-Rezeption mit sich bringen.¹⁴ Wahrscheinlich durch die Lektüre dieses Buches angeregt, reiste Manet im Herbst 1865 nach Madrid, um das Werk von Velázquez im Prado zu studieren. Diese kurze Begegnung wurde zum Schlüsselmoment der neueren Rezeptionsgeschichte des spanischen Hofmalers. Manets enthusiastische Reaktion, zuerst dokumentiert in einem Brief an den befreundeten Schriftsteller Charles Baudelaire vom 14. September 1865, in dem er Velázquez als «le plus grand peintre qu'il y ait jamais eu» anspricht,¹⁵ etablierte Velázquez international als Vorbild des modernen Naturalismus. Die intensive Auseinandersetzung von Manet mit Velázquez im eigenen Werk, vor allem in den unmittelbar anschließenden Jahren, machte die vermeintliche Übereinstimmung der künstlerischen Auffassungen beider Künstler an prominenter Stelle im Pariser Ausstellungsbetrieb unübersehbar. Die *Philosophenbilder* von 1865/66 zitieren Velázquez' Philosophendarstellungen, wie etwa den *Menipp*, beinahe wörtlich, während *Le Fifre* von 1866 (Musée d'Orsay, Paris) auf die Hofnarrenporträts des Spaniers mit ihren hell-monochromen, raumlosen Hintergründen ohne Angabe einer Standfläche zurückgreift. Waren diese Bezugnahmen am ehesten einem Betrachter erkennbar, der die Vorbilder aus eigener Anschauung kannte, ließ Manets Velázquez-Hommage im Hintergrund des Porträts von Emile Zola 1868 keinen Zweifel aufkommen: Ein Stich nach den *Borrachos* von Velázquez hängt neben einem japanischen Farbholschnitt an der Rückwand, teilweise überlagert von einer Miniaturversion der *Olympia* von 1863. [Abb. 5 und 6] Mit diesem Arrangement bestätigte Manet seine Verbundenheit mit dem historischen Vorbild, während er gleichzeitig seine künstlerische Eigenständigkeit durch die metaphorische Vorrangstellung der eigenen, vor der Begegnung mit Velázquez entstandenen Arbeit bekräftigte.

Im Anschluss konnte die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Velázquez den spani-



Abb. 7
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez
Bildnis einer Dame, um 1630/33
Öl auf Leinwand, 123,7 × 101,7 cm
Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

schen Künstler nicht mehr ohne seine Übereinstimmung mit dem modernen Naturalismus in der Art Manets wahrnehmen. Selbst erklärte Gegner der modernen französischen Malerei wie Carl Justi oder Heinrich Wölfflin verweisen regelmäßig auf diese Kongruenz.¹⁶ Auch Wilhelm von Bode folgte diesem Deutungsparadigma beim Ausbau der Berliner Gemäldegalerie. Zwei höfische Bildnisse aus dem Werkstattumfeld des Künstlers waren bereits 1874 mit der Sammlung Suermondt in den Bestand gelangt, aber erst 1887 vollbrachte Bode mit dem anonymen Damenbildnis aus der Sammlung des Earl of Dudley den gezielten Erwerb eines malerisch anspruchsvolleren, als eigenhändig anerkannten Porträts [Abb. 7], zu dem 1906 noch ein frühes Genrebild hinzukam, das die kleine, aber repräsentative Auswahl abrundete.¹⁷ Der Standpunkt, unter dem der Direktor diese Gemälde in demselben Publikumsführer vorstellte, der hier zunächst für Hals zitiert worden ist, zeigt, dass dieses Ensemble die künstlerische Entwicklung des Malers zum führenden Naturalisten Spaniens veranschaulichen sollte: «An diesen Volksstudien [seines Frühwerks] bildete der junge Künstler rasch sein großes Talent für treffende Charakteristik aus; seine koloristische Begabung aber entwickelte er in Madrid, als ihm

durch seine Berufung an den Hof Gelegenheit gegeben war, Tizians Meisterwerke zu sehen und mit Rubens zu verkehren. [...] Bei uns gibt das große Staatsporträt der Schwester Philip IV. [...] nur in der malerischen Behandlung des steifen Goldbrokatkleides eine Vorstellung von des Malers Meisterschaft. [...] Ein älteres Werk, «die Dame am Stuhl» [des Earl of Dudley], wurde früher als Gattin des Künstlers bezeichnet [...]. Um 1630 gemalt, ist dies Gemälde ein unstrittiges Meisterwerk und von jener strengen Charakterzeichnung und feinen koloristischen Behandlung, wie sie dem Künstler um diese Zeit eigen war.»¹⁸

Anders als bei Hals war mit der Integration von Velázquez in den Kanon des Museums eine deutliche Verschiebung von der historischen Aussagekraft der Bilder – etwa für die Situation im Spanien des Absolutismus – auf die Ebene der formalästhetischen Betrachtung verbunden. Nicht die Motivik der Bildnisse ist bewertungsrelevant, wie das minderwertige Porträt der Königsschwester zeigt, sondern ein quasi-autonomer, nur durch die Anregungen anderer Künstler unterstützter malerischer Entwicklungsprozess. Die historische Situation tritt dagegen weitgehend zurück, denn der Hof ist nur noch der äußere Ort der künstlerischen Begegnung mit Tizian

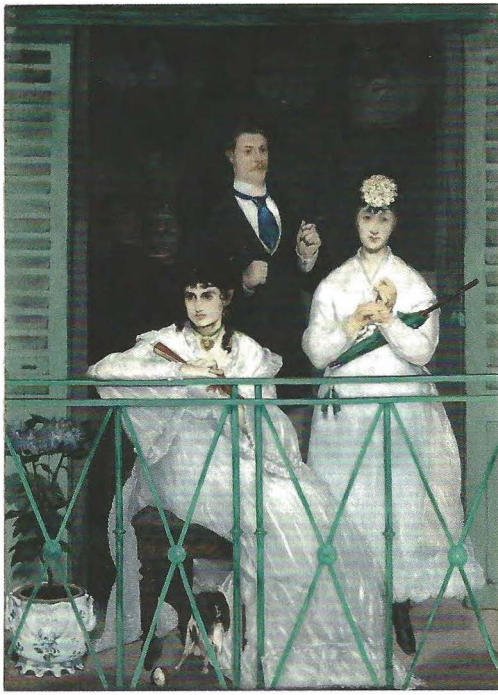


Abb. 8
 Edouard Manet
Der Balkon, 1868/69
 Öl auf Leinwand, 170 × 124,5 cm
 Musée d'Orsay, Paris

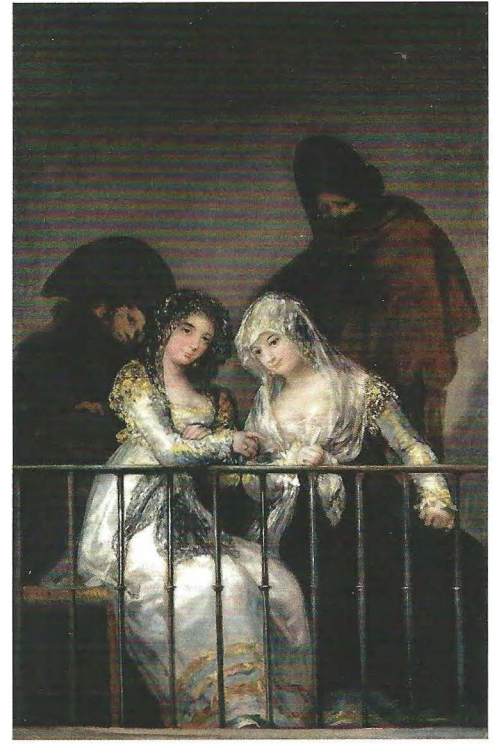


Abb. 9
 Francisco José de Goya y Lucientes (zugeschrieben)
Mayas auf dem Balkon, erstmals erwähnt 1835
 Öl auf Leinwand, 194,9 × 125,7 cm
 The Metropolitan Museum of Art, New York

und Rubens. Als einziger Wiederentdecker verdankte Velázquez sein modernes Prestige eben nicht an erster Stelle den Kritikern und den Sammlern, sondern einer postumen Künstlerbegegnung.

Francisco de Goya teilte das Schicksal von Velázquez und anderen spanischen Malern, außerhalb ihres Heimatlandes lange Zeit weitgehend unbekannt geblieben zu sein, bevor er um 1900 als ein Impressionist *avant la lettre* plötzlich ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. In Spanien erschien die erste Monografie von Valentín de Carderera y Solano bereits 1835, wenige Jahre nach dem Tod des Künstlers, während er für eine europäische Öffentlichkeit erstmals durch die Einrichtung der *Galerie espagnole* im Louvre 1838 in größerem Umfang sichtbar wurde.¹⁹ Allerdings blieb die Resonanz auf die acht vermeintlichen Gemälde Goyas, darunter viele postume Nachahmungen, in dieser Privatsammlung des Bürgerkönigs Louis-Philippe gering. Von den zahlreichen Kommentaren zur Eröffnung erwähnen nur zwei Beiträge den Künstler überhaupt, da er bestenfalls als ein weiterer und dabei ästhetisch fragwürdiger Beleg für den «angeborenen» Naturalismus der

spanischen Schule angesprochen werden konnte.²⁰ Die Wertschätzung von Goya als einer Art jüngerem Schüler von Velázquez verbesserte sich im Laufe der Zeit, wie die Monografie von Charles Yriarte von 1867 oder die ausführliche Würdigung in Charles Blancs *Histoire des peintres de toutes les écoles* von 1869 zeigen.²¹ Derselbe Blickwinkel spiegelt sich auch in Manets *Le Balcon* von 1868/69, einer freien modernen Paraphrase der heute nicht mehr als eigenständig eingeschätzten *Mayas auf dem Balkon* aus der durch die Revolution von 1848 geschlossenen *Galerie espagnole*, die 1853 in London versteigert wurde, wodurch das Gemälde lange Zeit durch den internationalen Kunstmarkt wanderte.²² [Abb. 8 und 9] Angesichts der Übereinstimmung mit der malerischen Technik des Impressionismus, die um 1900 zum Allgemeingut der Beurteilung Goyas werden sollte, verwundert es, dass die Impressionisten selbst den Künstler weitgehend ignoriert haben. Einzig von Pierre-Auguste Renoir sind ein paar positive Kommentare während seiner Reise nach Spanien und Algerien 1881 überliefert, ohne dass die Begegnung mit den Gemälden im Prado und den Fresken in San Antonio de la Florida irgendeine

erkennbare Spur im Schaffen des französischen Malers hinterlassen hätte, der sich gerade von seiner impressionistischen Werkphase zu lösen versuchte.²³ Erst im Nachhinein haben die internationalen Sammler des französischen Impressionismus und Postimpressionismus die formalästhetische Analogie zwischen der von ihnen bevorzugten modernen Kunst und dem Spanier wahrgenommen und durch die Integration seiner Werke in ihre Sammlungen veranschaulicht. So sind die *Mayas auf dem Balkon* 1904 in die Sammlung Henry und Louisine Havemeyer in New York gelangt und Albert Barnes arrangierte in seiner Sammlung am Stadtrand von Philadelphia ab 1925 einen Raum, in dem sich eine Werkauswahl von Renoirs und Goyas zu jenem imaginären Künstlergespräch versammelte, das der französische Impressionist zeitlebens verweigert hatte.²⁴ Auch der in der Zuschreibung heute nicht mehr ganz unstrittige *Maibaum* Goyas wurde bei seinem Erwerb durch Tschudi für die Berliner Nationalgalerie 1903 von der örtlichen Presse als «ein Meisterstück der impressionistischen Malerei» vorgestellt,²⁵ während er etwas später von dem Kritiker Julius Meier-Graefe in der zweiten Auflage

seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* zum Kronzeugen einer konsequent formalästhetischen Lesart des Künstlers avancierte, die es nicht für nötig erachtete, den Anlass für die vom Autor mitaufgezählten Leichenberge auch nur anzudeuten.²⁶ [Abb. 10] Getilgt ist jeder konkrete Bezug zur historischen Umwelt des Malers, zu Inquisition, Aufklärung und den napoleonischen Kriegen, die erst in der kunsthistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte in ihrer Bedeutung für das Werk Goyas wieder hervorgehoben worden sind.²⁷

Auch Wilhelm von Bodes Urteil in dem bereits zweimal zitierten *Führer durch das Kaiser Friedrich-Museum* von 1905 spiegelt diese ganz vom historischen Kontext gelöste Wahrnehmung der erst jüngst für die Berliner Gemäldegalerie erworbenen Werke des Künstlers,²⁸ der Schenkung einer späten Ölskizze zur *Junta der Philippinen* im Jahre 1900 und zwei von ihm selbst im Vorfeld der Neueröffnung des Museums 1903/04 angekauften Porträts: «Goyas Gemälde haben dem Impressionismus zu seiner freien Entwicklung mit verholfen; und andererseits ist dieser Maler erst durch die modernen Künstler wieder zu Ehren gekommen, selbst über Gebühr. Goyas impressionistische Art, sein Griff mitten ins Volksleben, seine skizzenhaften Momentaufnahmen aus seiner unmittelbaren Umgebung und sein frischer Naturalismus haben einen befreienden Zug neben dem akademischen Zopf und falschem Pathos in der zeitgenössischen Kunst. Sein feiner Geschmack auf dem Gebiet der Tonigkeit und Farbenwerte verleiht manchem seiner Gemälde hohen malerischen Wert; aber nur selten verleugnet sich die Dekadenz der ganzen Kunst. Oberflächlichkeit und Mängel in Komposition und Zeichnung, Flüchtigkeit in der Durchführung, Karikatur statt Charakteristik sind vielen seiner Bilder eigentümlich.»²⁹ Tatsächlich folgt Bode hier der eingangs zitierten Annahme von Tschudi, dass die impressionistischen Künstler Goya als Vorbild angesehen und wieder auf die Tagesordnung gesetzt hätten, obwohl er dessen Enthusiasmus für deren Beitrag nicht teilt, wie der Hinweis auf die «Dekadenz der ganzen Kunst» durchscheinen lässt. Die Rezeptionsgeschichte liefert dafür jedoch keine Anhaltspunkte. Vielmehr verdankte sich das neue Interesse an Goya, wie vorher das Interesse für Frans Hals, den Privatsammlern mit impressionistischer Geschmacksbildung und den Kritikern, die sie dabei unterstützten.

In Bodes zeitgleichen Interpretationsangeboten für Hals, Velázquez und Goya haben sich gewissermaßen die jeweils unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven sedimentiert, mit denen diese Wiederentdeckungen des späteren 19. Jahrhunderts auf der großen Bühne des internationalen Kunstbetriebes aufgetreten waren. Die konsekutive Integration dieser Künstler in den Kanon entspricht einer fortschreitenden Ablösung ihres Werkes vom spezifischen historischen Kontext, die bei Goya schließlich den Höhepunkt erreichte. Das Museum als Institution erscheint dabei, wie ein typisches modernes Massenmedium, weniger als aktiver Protagonist denn als nachvollziehender Verstärker des außermuseal geprägten Prozesses, der seinerseits in der Regel häufiger von den Bedürfnissen des Kunstmarktes als von Künstlern geprägt wurde, die sich auf die Suche nach Wahlverwandten in der Kunstgeschichte begaben. Unter

der Hand modifizierte sich in diesem Prozess das zugrunde liegende historistische Paradigma des Kunstmuseums, wie es aus dem 19. Jahrhundert geläufig war, zugunsten eines interessenperspektivischen Blickes aus der Gegenwart auf die Vergangenheit, wenn auch nur wenige Museumsleiter, wie Hugo von Tschudi, tatsächlich eine radikale Umorientierung aus der Blickrichtung der modernen Kunst befürworteten. In den meisten Fällen, wie im Kaiser Friedrich-Museum, changierte die Institution im 20. Jahrhundert zwischen traditionell-historischen und formalästhetischen Zugriffsweisen auf den historischen Gemäldebestand.³⁰ Sie verfuhr auf diese Weise nicht nur, weil ihr Publikum unterschiedliche Erwartungen an die Präsentation herantrug, sondern auch, weil Spuren der vormusealen Rezeptionsgeschichte der einzelnen Künstler nach ihrem Eintritt in die Institution an ihnen haften geblieben waren.



Abb. 10
Francisco José de Goya y Lucientes oder Nachahmer
Der Maibaum, um 1808–12
Öl auf Leinwand, 82,7 × 103,5 cm
Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

1. Zu Tschudis Karriere und seiner Bedeutung bei der Museumsreform um 1900 vgl. Paul 1993; Ausst.-Kat. Berlin und München 1996.
2. ZMarczell von Nemes als Sammler vgl. den Beitrag von István Németh in diesem Band, S. 73–78.
3. Hugoon Tschudi, «Vorwort zum Katalog der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marczell von Nemes – Budapest in der Alten Pinakothek zu München ausgestellten Gemälde», in: Tschudi 1912, S. 226–231, hier S. 227.
4. Das methodische Vorbild hierfür ist Haskell 1976; vgl. auch ders., «Francesco Guardi and the Nineteenth Century», in: *Problemi guardeschi. Atti del convegno di studi promossa dalla mostra dei Guardi, Venezia, 13–14 settembre 1965*, Venedig 1967, S. 58–61.
5. ZuRekonstruktion der Rezeptionsgeschichte vgl. Frances S. Jowell, «The Rediscovery of *Frans Hals*», in: Seymour Slive (Hg.), *Frans Hals*, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London u. a., München und New York 1989, S. 61–86.
6. Zu Rembrandt vgl. Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics 1630–1730*, Den Haag 1953; Jan Ameling Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968; zu Caravaggio vgl. u. a. Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen, Staunen, Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 15–27; Edward Clark und Clovis Whitfield (Hg.), *Caravaggio's Friends & Foes*, Ausst.-Kat. Whitfield Fine Art, London 2010.
7. W. Bürger [Théophile Thoré], *Trésors d'art en Angleterre*, Paris 1857, Brüssel und Ostende 1860², S. 242 ff.; vgl. auch *Musées de la Hollande*, 2. Bde., Paris und Brüssel 1858–60, passim; *Galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle, avec le catalogue de la collection par le Dr. Waagen*, Brüssel und Ostende 1860; «Frans Hals», in: *Gazette des Beaux-Arts* 24, 1868, S. 219–230, 431–448.
8. Courbets Kopie befindet sich heute in der Hamburger Kunsthalle; vgl. Werner Hofmann (Hg.), *Courbet und Deutschland*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg; Städtisches Kunstinstitut Frankfurt, Köln 1978, S. 305f. (Nr. 289).
9. Jowell 1989 (wie Anm. 5), S. 66f. Das Gemälde befindet sich heute in The Wallace Collection, London.
10. Wilhelm von Bode, «Frans Hals und seine Schule», in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 4, 1871, S. 1–66; *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig 1883; zu Bodes Museumskarriere vgl. Thomas W. Gaetgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Beiträge zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, Berlin 1992; Ausst.-Kat. Berlin 1995; Gaetgens und Paul 1997
11. VgStockhausen 2001, S. 155–160, 272 f.
12. Bode 1905, zit. nach 1917³, S. 416 f. Für die hier und später zitierten Passagen wird der Herausgeber im Vorwort als Autor identifiziert.
13. Zur internationalen Rezeption spanischer Malerei vgl. Henrik Karge, «Vision gegen Wirklichkeit. Zur Entdeckung der spanischen Malerei im 19. und frühen 20. Jahrhundert», in: ders. (Hg.), *Vision und Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*, München 1991, S. 9–19; Jean-Louis Augé und Christophe Garcès (Hg.), *Les Peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet*, Ausst.-Kat. Musée Goya, Castres 1997; Geneviève Lacambre und Gary Tinterow (Hg.), *Manet, Velázquez. La Manière espagnole au XIXe siècle*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 2002; engl. Ausg. *Manet, Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 2003.
14. William Stirling Maxwell, *Velazquez and his Works*, London 1855; frz. Übersetzung als *Velazquez et ses oeuvres par William Stirling, traduit de l'anglais par G. Brunet, avec des notes et un Catalogue des tableaux de Velazquez par W. Bürger*, Paris 1865.
15. «den größten Maler, den es jemals gegeben hat», zit. nach Juliet Wilson-Bareau (Hg.), *Manet par lui-même. Correspondance et conversations, peintures, pastels, dessins et estampes*, Paris 1991, S. 48.
16. Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1888; Heinrich Wölfflin, «Velazquez», in: *Die Zukunft* 28, 1899, S. 446–449; wieder in: *Kleine Schriften*, Basel 1946, S. 126–130.
17. Stockhausen 2001, S. 329 f.; Bode 1912⁷, S. 451 ff.
18. Bode 1905, zit. nach der 3. Aufl. 1917, S. 300 ff.
19. Zur Goya-Rezeption des 19. Jahrhunderts in Frankreich vgl. Janis Tomlinson, «Evolving Concepts. Spain, Painting, and Authentic Goyas in Nineteenth-Century France», in: *Metropolitan Museum Journal* 31, 1996, S. 198–202.
20. Théophile Gautier, «Les Caprices de Goya», in: *La Presse* vom 5. Juli 1838; Louis Viardot, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris 1839, S. 306.
21. Charles Yriarte, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre* 1867; Charles Blanc (Hg.), *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Bd. 5 (*Ecole espagnole*), Paris 1869, s. v. «Francisco Jose Goya y Lucientes», S. 1–12.
22. Zu Manets Rezeption des Bildes vgl. Françoise Cachin und Charles S. Moffett (Hg.), *Manet 1832–1883*, Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; Metropolitan Museum of Art, New York und Paris 1983, S. 302–307.
23. Roger Benjamin und David Prochaska (Hg.), *Renoir and Algeria*, Ausst.-Kat. Clark Art Institute Williamstown u. a., New Haven/Conn. und London 2003.
24. Zu Havemeyers vgl. Weitzenhoffer 1986, bes. S. 154 ff.; zu Barnes vgl. Ausst.-Kat. München 1993; Bailey 2008.
25. Hans Rosenhagen, «Neuerwerbungen der Königl. Nationalgalerie zu Berlin», in: *Die Kunst für Alle* 19, 1903/04, S. 148.
26. Meier-Graefe 1914/15, Bd. 1, S. 94–98.
27. Vgl. Gwyn A. Williams, *Goya and the Impossible Revolution*, London 1976; Werner Hofmann (Hg.), *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, München 1980; Werner Hofmann, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2003.
28. Wilhelm von Bode, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum*, Berlin 1912
29. Bode 1905, zit. nach der 3. Aufl. 1917, S. 304 ff.
30. Joachimides 2001.