

Zum Verhältnis von Kunstwissenschaft und Kunstkritik

Autor(en): **Hüttinger, Eduard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **39 (1982)**

Heft 2: **Kunstkritik, Architekturkritik und Kunstwissenschaft in der
Schweiz**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167870>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zum Verhältnis von Kunstwissenschaft und Kunstkritik

von EDUARD HÜTTINGER

Um die Überfülle des Alles und Nichts einigermaßen zu bewältigen, will ich mein Thema am Leitfaden von drei Problemkomplexen zu behandeln versuchen: 1. Ein Modellfall, die Wiederentdeckung von Greco, soll pragmatisch Aspekte des Verhältnisses Kunstwissenschaft – Kunstkritik beleuchten, 2. soll Generelles in diesem Verhältnis zur Sprache kommen, und 3. soll schliesslich die gegenwärtige Situation gestreift werden.

Wiederentdeckung Grecos – Carl Justi und Hugo von Tschudi

Ursprünglich beabsichtigte ich, CARL JUSTI vor allem mit seinen kaum gewürdigten beiden Greco-Aufsätzen in der «Zeitschrift für Bildende Kunst» 1897 – *Die Anfänge des Greco* und *Der Greco in Toledo* – mit ausführlichen Zitaten zu beschwören. Aus Zeitgründen muss ich darauf verzichten. Nur soviel: in Justis Bonner Studierzimmer hing immerhin eine (heute als Werkstattreplik bezeichnete) Fassung des «Espolio», der «Entkleidung Christi», vermutlich der erste Greco, der nach Deutschland gelangte, durch Justi selber, der das Bild in der Galleria Manfrin zu Venedig erwarb: «Ich überzeugte mich, dass dies die beste Zeit gewesen war». Sonst aber häufen sich die negativen Urteile: «Das Entsetzen vor jener versteinerten Kunst des Orients (gemeint sind die *Erinnerungen an Byzanz*) hatten ihn zum Impressionisten gemacht.» Und ferner noch: «Grecos Unstern wollte es, dass er in einer Stadt sich niederliess, aus der das Leben im Begriff stand zu entweichen, zu erstarren»¹. In Justis *Velázquez und sein Jahrhundert* (1. Auflage 1888) überwiegen die Verdammungen; sie steigern sich, als kunstvoll errichtete Folie für den Helden Velázquez, zu der Aussage: «Wohl noch niemals hatte satanischer Künstlerhochmut allem was man Natur, Kunst, Vernunft irgendwann und irgendwo genannt hat, so dreist mit feierlich pathetischer Grimasse Hohn gesprochen (...) Da fühlt sich die Kritik nicht mehr kompetent, und möchte dem Seelen- und Augenarzt die Deutung anheimstellen.» Greco demnach als pathologischer Fall; das Verdikt kursiert verschiedentlich in der Frühzeit der Greco-Wiederentdeckung. Bei Justi deckt es sich zum Schluss mit der bündigen Bemerkung: «Er ist in der Tat ein Prophet der Modernen»². Die «Modernen» – damit ist die zeitgenössische Kunst und insbesondere die impressionistische gemeint. Gegen sie wettete er auch in Briefen – Dinge, die Justi in dem in Bonn am 9. Juli 1902 gehaltenen, als Privatdruck publizier-

ten Vortrag *Amorphismus in der Kunst* wieder aufgriff. Mit ironisch ätzendem Ingrimm rückte er dem zu Leibe, was in seinen Augen Skizzismus heisst, so dem Phänomen des persönlichen Altersstils bei Frans Hals, Rembrandt und Michelangelo wie dann vollends gewissen Zeiterscheinungen – zumal auf Rodin zielen böse Invektiven.

Eine eigentümliche Pointe beruht jedoch darin, dass Justi – und kurz nach ihm auch Beruete – 1888 die Spätkunst des Velázquez durchaus positiv erstmals als «Impressionismus» gewürdigt hatte, freilich ohne Verwendung des Begriffs, der ja für ihn, auch aus Anlass Grecos, des Teufels war. Es mag genügen, eine Passage von Justis Beschreibung der *Hilanderas* heranzuziehen: «Das Interesse liegt in der Darstellung des Lichts; der eigentliche Gegenstand dieses Gemäldes ist das Licht; die Figuren sind nur da um des Lichts willen, das mit ihnen sein Wesen treibt. Hier sieht man mehr als irgend sonstwo, wie ihn optisch-malerische Probleme beschäftigten (...) Man fühlt hier, dass Licht Bewegung ist, und jedem schwebt das Wort auf der Zunge: Musik der Farben (...) Triumph von Licht und Farbe unter Gewölben»³.

Justi wertete Velázquez neu – ohne jeden Bezug zur fast gleichzeitig erfolgten Wahrnehmung des Spaniers durch die französische Malerei des 19. Jahrhunderts; es handelt sich um eine ihm selbst zwar unbewusste, aber evidente und aufschlussreiche kunsthistoriographisch-geschmacksgeschichtliche Interdependenz.

HUGO VON TSCHUDI, geboren 1851, somit einundzwanzig Jahre jünger als Justi und 1911 (ein Jahr vor Justi) gestorben, musste 1907 als Direktor der Berliner Nationalgalerie zurücktreten, weil er versucht hatte, für Berlin die berühmte Gruppe von Gemälden französischer impressionistischer Maler sowie Cézannes und van Goghs zu sichern, die dann – dank Tschudi – in München landete, wo er bis zu seinem Tode als Leiter der Bayerischen Museen amtierte.

Ich erinnere an ein Faktum, das man gemeinhin zu wenig präsent hat: «Der Blaue Reiter», Erstauflage 1912, wohl die bedeutendste Programmschrift der Kunst des 20. Jahrhunderts, trägt die Widmung: «Dem Andenken an Hugo von Tschudi». Im einleitenden Text *Geistige Güter* von Franz Marc heisst es: «Wir weisen gern und mit Betonung auf den Fall Greco, weil die Glorifikation dieses grossen Meisters im engsten Zusammenhang mit dem Aufblühen unserer neuen Kunstideen steht. Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden Jahrhunderte hinweg. Zu dem ‚Vater Cézanne‘

holten Meier-Graefe und Tschudi im Triumph den alten Mystiker Greco; beider Werke stehen heute am Eingang einer neuen Epoche der Malerei»⁴.

1911 hatte Tschudi in der Alten Pinakothek die *Sammlung Marzell von Nemes* ausgestellt und das Vorwort zum Katalog verfasst. Nemes, Ungar von Geburt, sammelte zunächst impressionistische Bilder; von ihnen stiess er auch zum Ankauf älterer Werke vor, die geheime oder offenbare Fäden mit dem Impressionismus zu verknüpfen schienen. Ihm gehörte, als erstem Sammler in Mitteleuropa, eine Gruppe von Grecos, darunter das «Bildnis eines Kardinalinquisitors», welches 1924 in die Sammlung Reinhart gelangte⁵.

Die Rolle von Nemes in der Frühphase der Entdeckungs- und Ruhmesgeschichte von Greco ist noch nicht gebührend vergewenigt, wie übrigens auch nicht die ganz anders gelagerte von Malern wie Picasso und Kokoschka; – Greco war zum Schutzheiligen der anaturalistischen und expressionistischen Kunst avanciert. Literarisch gipfelte der Vorgang in Meier-Graefes *Spanischer Reise* (1910) und dem Buch *Greco ou le secret de Tolède* von Maurice Barrès (1912), das den Griechen zur mythischen Gestalt stilisierte.

Tschudi hält im erwähnten Vorwort fest, die moderne Kunst habe ein neues Verhältnis zur alten angebahnt: «Von Manet aus fiel neues Licht auf Velázquez und Goya. Mit der Bewunderung für Cézanne erwachte das Verständnis für Greco (...) Weder die bösen Kunstschriftsteller noch die bösen Kunsthändler haben je diese Pfadfindertätigkeit ausgeübt, sondern lediglich die Künstler»⁶.

Sie vermuten nun vielleicht, ich würde Carl Justi mit dem Etikett «Kunstwissenschaft», Hugo von Tschudi mit dem Etikett «Kunstkritik» behaften. Falls es so sein sollte, muss ich Sie enttäuschen, nicht nur deshalb, weil Tschudi von Haus aus ein Kenner der alten Kunst war, dessen Hauptinteresse sich auf altniederländische Bilder und die frühen Italiener erstreckte und der überdies durch Jahre hinweg als Redaktor des über jeden avantgardistischen Verdacht erhabenen «Repertorium für Kunstwissenschaft» fungierte. Die Sache ist nicht so einfach.

Generelles zum Verhältnis Kunstwissenschaft – Kunstkritik

Um sofort einem weiteren möglichen Missverständnis vorzubeugen: nicht Aufrechnung oder Abrechnung stehen zur Diskussion, in welchem Masse gewisse prominente Kunsthistoriker sich jeweils auch mit zeitgenössischer Kunst beschäftigten oder ihr gegenüber – wie man dies dann nennt – versagten. In die erste Kategorie wären leicht etwa, doch mit wechselnden Nuancen, Thode, Carl Neumann oder auch Wölfflin und Max J. Friedländer zu reihen, vorbehaltlos und glanzvoll dann etwa Tietze und, natürlich, Worringer, während etwa Dehio, Schlosser, Vöge auf jeden expliziten Brückenschlag zwischen moderner und alter Kunst verzichteten. Deshalb ist deren gelehrte Lebensarbeit, äusserlich zumindest, am wenigsten zeitgebunden.

Es geht mir vielmehr um die Denunzierung der oberflächlich landläufigen Trennung von Kunstwissenschaft und Kunstkritik, um die Demonstration der *qualitativen Einheit* von Kunstwissenschaft und Kunstkritik – dies meine These. Bekanntlich stand seit Vasari und seiner Geschichte der Künstler für Künstler, in deren Geschichtskonstruktion allein die Künstler die Handelnden sind, die Doppelklassik der Antike, der Griechen und Römer einerseits und der Florentiner andererseits, bei der Fortschreibung der Geschichte überall hindernd im Wege⁷, nachdem sich für Vasari die Entwicklung in Michelangelo vollendet hatte. Eine Theorie der barocken Kunst konnte auf dieser Ebene sich nicht entfalten; den Barock begleitet keine eigenständige Theorie wie die Renaissance. Sie ist ihm erst post festum, postum, in immer neuen Ansätzen, sagen wir: von Riegl und Wölfflin bis Argan und Bialostocki, nachgeliefert worden.

Das alles vorausgesetzt und auch in Anschlag gebracht, dass die Kunstschriftstellerei bis hin zur Heraufkunft des Historiums stets eine deutliche Tendenz zu parteiischen Klassizismen besass und zu Selektion oder zur bewussten wie auch unbewussten Entfremdung von der tatsächlich produzierten Kunst neigte – so ist dennoch nicht zu übersehen: diese ästhetische Kunsttheorie hat doch immer wieder fundamentale und adäquate kunstkritische Deutungen des künstlerischen Tuns, der *Praxis*, geliefert. Ich wollte eigentlich an zwei Beispielen das zeigen: an der durch Alberti («De pictura», I,19) erstmals gegebenen Explikation des Bildes als «finestra aperta», die um die Mitte des Seicento dann Passeri («Vite...», ed. J. Hess, 1934, S. 74) auf die in Rom tätigen holländischen «Bamboccianti» übertragen hat: sie erläutert hervorragend exakt einen zentralen Grundzug holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts. Aber ich muss mich auf einen andern Fall beschränken: die klassische Kunsttheorie und Rhetorik pflegte die Funktion eines Kunstwerks zu dem Abnehmer, auf den es wirken sollte, genau zu definieren. Gemeinhin richtete sich die «persuasio», das Überreden des Betrachters oder Zuhörers, auf die drei Aspekte des «docere», «permovere» und «delectare», das heisst: die Vernunft, die Gefühle und die Sinne sollten gleichermassen affiziert werden. *Venedig* mit seinen «Sonderbedingungen» bezog, einmal mehr, einen individuellen Standpunkt: Dolce, im «Dialogo della Pittura» 1557, vernachlässigt die Bereiche der Rührung und der Belehrung zugunsten des Postulats, ein Maler habe vorab Vergnügen zu bereiten, andernfalls verharre er im Schatten und erwerbe keinen Ruhm – «Essendo la pittura trovata principalmente per diletta, se'l pittor non diletta, se ne sta oscuro e senza nome»⁸. Die venezianische Malerei bestätigt in ihren wesentlichen Erscheinungsformen die Wahrheit dieser Konzeption, die der genialste venezianische Kunsttheoretiker und Kunstkritiker, Marco Boschini, in der «Carta del Navegar Pitoresco», der «Karte der malerischen Seefahrt», dann 1660 zum System erweiterte. Venezianische Bilder sind zuerst und zuletzt *visuelle* Symbole; wie kein anderes Exempel «alter» Kunst gehorchen sie restlos der Forderung des späten Delacroix: «Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil». Über Delacroix und

Baudelaire – «Là, tout n'est qu'ordre et beauté/Luxe, calme et volupté» – reicht der «delectatio»-Concetto bis hin zu Matisse.

Genug – Begriffe wie «finestra aperta» und «dilettazione», «délectation», denen man ohne Schwierigkeiten weitere Termini beigesellen könnte, sind, obwohl sie der sogenannten vorwissenschaftlichen Phase der Kunstgeschichtsschreibung entstammen, zweifellos treffende, sinnerschliessende und leistungsfähige *kunstkritische* Interpretationskriterien. Und Ähnliches gälte für die erlebnisästhetische Bildbeschreibung, die mit der Genesis der Erlebnisästhetik in der Goethezeit zu einer eminenten Möglichkeit der Kunstbetrachtung geworden ist. Ich halte mich, erneut abkürzend, lediglich an Baudelaire. Er betonte im Salonbericht von 1846 unter dem Abschnitt «A quoi bon la critique?»: «Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algebrique, qui, sous prétexte de toute expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. *Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie*⁹». Da ist die Tradition der bis auf die Antike zurückleitenden Bildgedichte angesprochen. Es gibt Hunderte und Aberhunderte von Bildgedichten, darunter sehr viel schlechte, misslungene; aber wenn eines einmal trifft – und das lässt sich ja auf Grund des Evidenzprinzips und, sofern man Ohren und Augen hat, die zu hören und zu sehen imstande sind, von Fall zu Fall abklären –, dann ist sein kunstkritischer, sagen wir ruhig: kunstwissenschaftlicher Erkenntniswert nicht geringer als derjenige einer halbweg guten kunsthistorischen Abhandlung mit zahlreichen Fussnoten. Nur dass im Falle des gelungenen Gedichts dann zugleich das Problem in der *Gestalt* aufgehoben ist – Hofmannsthal: «In der Gestalt erst ist das Problem erledigt». Die Gestalt überdauert, wogegen es zu Schicksal und Sinn der Wissenschaft gehört, dass deren Arbeit, gerade je mehr sie wissenschaftlich «Erfüllung» bedeutet, neue Fragen provoziert: sie will überboten werden. Es sei denn, der wissenschaftlichen Prosa selber eigne künstlerischer Rang, – dann überdauert sie aus diesem Grund. Carl Justi wäre dafür ein Beispiel. Ein ganz anderes sind des Maler-Schriftstellers Fromentin *Les Maîtres d'autrefois* (1876), in denen sich auf wahrhaft suggestive Weise vier Elemente zur Synthese vereinigen: Salonkritik, Reisebeschreibung, «essai artistique» und «Journal intime». Solche Werke, auch Claudels «Introduction à la peinture hollandaise» (1.A.1935), wiegen ganze Regale einschlägiger Fachliteratur auf. Dahin zählt auch Brechts Auseinandersetzung mit Pieter Bruegel: «Aus den Tafeln des Bauern-Bruegel habe ich mehr herausgeholt dafür [für die Darstellungstechnik der Verfremdung] als aus den Abhandlungen über Realismus»¹⁰. Wiederum: der kunstkritische, kunstwissenschaftliche Erkenntnisgehalt der Brechtschen Bruegel-Kommentare ist rein sachlich schon ein Volltreffer; in der Zeit, als sie entstanden, ist ihnen diesbezüglich bloss der kunstwissenschaftlich ausgerichtete Aufsatz von Hans Sedlmayr *Die «Macchia» Bruegels* (1934) ebenbürtig an die Seite zu rücken.

Aber ich habe vorgegriffen. Denn inzwischen war es ja, anhebend im 18. Jahrhundert, kulminierend im deutschen Idealismus, zum Wandel von der Kunstschriftstellerei à la Vasari zur Wissenschaft von der Kunstgeschichte gekommen, mit besonderer Vehemenz im deutschen Sprachgebiet. Das Resultat: Ästhetik, Theorie oder Philosophie der – damals noch schönen – Künste drängen den Begriff «Kritik» zurück und engen ihn ein. Das Wort «Kunstwissenschaft», für das in den andern europäischen Sprachen kein wirkliches Synonym existiert, wurde schliesslich zu einer typisch deutschen Spezialität, so in der Dessoirschen und Utitzschen Konzeption von «Allgemeiner Kunstwissenschaft und Ästhetik» oder in der «Strengen Kunstwissenschaft», einem Phantom der jüngeren Wiener kunsthistorischen Schule. Gewiss gab es Gegenbewegungen wider die klassische, von Schelling und Hegel übersteigerte Einbindung der Künste und mit ihnen der Kunstkritik in einen allgemeinen metaphysischen Begriff der Kunst – in dem, was man «Künstlerästhetik», «Atelierästhetik» nennt, manifestiert sich eine solche Reaktion.

Aufs Ganze gesehen wurde aber die Ablösung der Kunstkritik von der Kunstwissenschaft, die – richtig bedacht – eine Abstraktion ist, teuer, zu teuer erkaufte. Das gängige vulgäre oder populäre Schema (man schlage im Konversationslexikon nach) heisst jetzt: Kunstwissenschaft treibe systematische Erfassung der Kunstwerke, trachte nach generellen Prinzipien und Gesetzmässigkeiten aller Künste; Kunstkritik aber sei Beschreibung, Deutung, Wertung von Werken vor allem der zeitgenössischen Kunst, und zugleich vermittele sie zwischen dem künstlerischen Werk oder dem Künstler und der Öffentlichkeit.

Das alles ist so wahr wie leer, und so wahr wie leer ist auch die damit im Grunde implizierte Aufgliederung in ausserwissenschaftliche, vorwissenschaftliche und wissenschaftliche Kunsterfahrung, die Heinrich Lützel in seiner monströsen, zwar nützlichen, aber verwirrenden «Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst» unter dem (streng genommen) unstimulierten Titel *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft* (1975) propagiert hat – weil an der Erkenntnis von «Kunst» stets alle drei Verhaltensweisen beteiligt sind, namentlich seitdem jede vorbildhafte Vergangenheit, und mit ihr zuerst der Kanon der Antike, vom Reizwort «modernité» eingeholt und relativiert worden ist zugunsten von Kunst und Kunstgeschichte als einem unendlichen Prozess. Kunst und Kunstwissenschaft besitzen daran gleichermassen Anteil, sogar, was den entscheidenden historischen Einsatz betrifft, in einer merkwürdigen chronologischen Koinzidenz: 1912 sprach Kandinsky von der «reinen Abstraktion» und der «reinen Realistik»; die «Grosse Abstraktion» ist ihm «das zum Minimum gebrachte Gegenständliche», die «Grosse Realistik» «das zum Minimum gebrachte Künstlerische». «Und zwischen denselben grenzenlose Freiheit, Tiefe, Breite, Reichtum der Möglichkeiten und hinter ihnen liegenden Gebieten – alles ist heute, durch den heutigen Moment, dem Künstler zu Diensten gestellt»¹¹. Fast gleichzeitig, nämlich 1907, wandte sich Aby Warburg gegen das «einflussreiche Grenzwächtertum in unserer heutigen

Kunstgeschichtsschreibung», indem er in die niedrigeren Regionen abstieg¹².

Kandinsky und Warburg kündigten prophetisch die Zukunft an. Um und nach 1960 wurde die These vom «offenen Kunstwerk» die manifeste Spiegelung der absoluten Gattungs- Promiskuität, welche die gegenwärtige Kunstszene kennzeichnet.

Zur Situation heute

Folgen der Ausweitung des Kunstbegriffs sind der bisweilen grotesk eifernd erfolgende Ansturm vor allem von links-progressiver Seite her auf die Autonomievorstellung. Hier wurzelt logisch zwangsläufig das neue Interesse an der Wirkungs- oder Rezeptionsforschung sowie an der Triviale Kunstforschung. Und hier hat auch die starke Neigung zu «Ästhetik in der Alltagswelt» ihren wissenschaftsgeschichtlichen kunstkritischen Ort, mit der Forderung, den Alltag zu Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte und Kunstkritik zu machen, wobei selbstredend die Revolution der Produktivkräfte nur durch die Revolution der Produktionsverhältnisse zu leisten wäre. Die Vorgeschichte führt über das Bauhaus und Marx zu Hegel zurück, unter anderm zu einer utopischen Hegelschen Wendung von Camus: «La beauté sera vécue, non plus imaginée».

Wohin man schaut: man entgeht nicht dem Eindruck, es wimmle von ideologiekritischen Widersprüchen, gerade dann erst recht, wenn die radikalen Ideologiekritiker den eigenen Standpunkt der Befragung entziehen. Die Frage nach der ideologischen Funktion von Ideen in Ehren; aber es sollte gelingen, die Ideen selber wieder in den Blick zu bekommen – das Postulat des Germanisten Gerhard Kaiser von 1974 hat nichts an Gültigkeit verloren¹³. Doch zum Trost, da ja der antike Spruch «veritas filia temporis» wohl in der humanistischen Ikonographie, in der Lebenspraxis aber leider nur sehr bedingt gilt: wissenschaftliche Grundlagendiskussionen, welche die Gegensätze abzubauen vermögen, sind im Gange. Zu hoffen aber ist, dass dabei auch die essentielle Einheit von Kunstwissenschaft und Kunstkritik beachtet werde. Ausserhalb des deutschen Sprachraums ist sie, zum Vorteil der Sache,

durchaus lebendig geblieben, bei Roberto Longhi und Lionello Venturi etwa. Für beide ist, auf ursprünglich croceanischen Prämissen, die Geschichte der Kunstkritik *Kunstgeschichte* und die «*storia della critica d'arte*» zugleich «*critica della critica d'arte*» – das nicht zuletzt hat sie befähigt, ihre Aufmerksamkeit fruchtbar auf alte und neue Kunst zu richten. Oder in Frankreich gäbe es in jüngster Zeit das in einer alten Tradition befindliche Beispiel von André Chastel: er ist, neben dem akademischen Amt, ohne sich im geringsten zu vergebem, ständiger Mitarbeiter von «*Le Monde*»; unlängst ist eine Auswahl seiner Zeitungs-Essays unter dem Titel «*L'image dans le miroir*» erschienen.

Bis es mit der Grundlagendiskussion so weit ist, halte ich mich – ein bisschen Ironie sei erlaubt – an eine briefliche Äusserung von Carl Justi vom 8. September 1908 an seinen Nachfolger Paul Clemen: «Wenn ein apokalyptischer Engel posaunte und das Inventar sämtlicher Welt-Kunstaustellungen von der Erde verschlungen würde, ich glaube, man hätte Ursache, einen Weheruf zu erheben, aber die Luft würde reiner, *più respirabile*, werden...»¹⁴.

Im übrigen: sowohl Kunstwissenschaft wie Kunstkritik werden, als Offenheit neuer Erfahrung an Kunst sowohl in ihren überlieferten Gestalten wie in ihren zeitgenössischen Bekundungen, wie immer man sie neu definieren wird, möglicherweise auch im Verlauf des jetzigen Kolloquiums, letztlich nie vom persönlichen Wagnis und von der persönlichen Entscheidung dispensieren. Dahin passen Verse von Goethe (mit Goethe zu schliessen macht sich immer gut [wie lange noch, ist freilich ungewiss]):

«Dummes Zeug kann man viel reden
Kann es auch schreiben,
Wird weder Leib noch Seele töten
Es wird alles beim alten bleiben.
Dummes aber vors Auge gestellt
Hat ein magisches Recht:
Weil es die Sinne gefesselt hält,
Bleibt der Geist ein Knecht»

ANMERKUNGEN

- ¹ CARL JUSTI, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin 1908, II, S. 204, 202, 240.
- ² CARL JUSTI, *Velázquez und sein Jahrhundert*, Zürich 1933, S. 85–86.
- ³ CARL JUSTI (wie Anm. 2), S. 720, 722.
- ⁴ *Der Blaue Reiter...*, Dokumentarische Neuausgabe von KLAUS LANKHEIT, München 1967, S. 23.
- ⁵ EDUARD HÜTTINGER, *Oskar Reinhart, historische Prämissen seiner Sammlung*, in: RUDOLF KOELLA, *Sammlung Oskar Reinhart*, Zürich 1975, S. 23–28, vor allem S. 24.
- ⁶ HUGO VON TSCHUDI, *Gesammelte Schriften zur neueren Kunst*, München 1912, S. 227.

- ⁷ HANS BELTING, *Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozess?*, in: *Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik, Band 2: Historische Prozesse*. Herausgegeben von KARL-GEORG FABER und CHRISTIAN MEIER, München 1978, S. 98–126, vor allem S. 114–116.
- ⁸ LODOVICO DOLCE, *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino*, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di PAOLA BAROCCHI, I, Bari 1960, S. 181. – Vgl. dazu: EDUARD HÜTTINGER, *Bemerkungen zur venezianischen Malerei und zum Thema «Schweiz-Venedig»*, in: *Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein*, Katalog der Ausstellung im Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon SZ 1978, S. 7f.
- ⁹ CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1961, S. 877.
- ¹⁰ BERTOLD BRECHT, *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie*, in: *Gesammelte Werke 19: Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Frankfurt a. M. 1967, S. 300.
- ¹¹ WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, 7. Auflage, Bern-Bümpliz 1963, S. 127. – Derselbe, *Über die Formfrage* [1912], in: *Essays über Kunst und Künstler*, 2. Auflage, Bern 1963, S. 27ff.
- ¹² ABY WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin 1932, I, S. 227.
- ¹³ GERHARD KAISER, *Neue Antithesen eines Germanisten 1974–1975*, Kronberg/Ts. 1976, S. 38.
- ¹⁴ Zitiert bei PAUL CLEMEN, *Carl Justi* [1933], in: P. CLEMEN, *Gesammelte Aufsätze*, Düsseldorf 1948, S. 224.