

GUSTAV FRIEDRICH HARTLAUB

Wie werde ich ein Kunstkritiker?

Kunstwissenschaft und Kunst von heute

„Wolt got, wens müglich wer, daz jch der künftigen grossen meister werck und küntz jtz sehen möcht, deren dy noch nit geporen sind“

Albrecht Dürer 1512

(aus der Einleitung für das geplante Lehrbuch der Malerei)

Es ist selbstverständlich, daß eine Tages- oder Wochenzeitung, daß Periodica mit kulturellen Aufgaben ihre Leser auch über das unterrichten, was jeweils auf dem weiten Feld der bildenden Künste vor sich geht. Zu den Informationen über Museen, ihre Neuordnungen, Neuerwerbungen etwa, über bemerkenswerte Leistungen (oder Unterlassungen) der Denkmalspflege und des Heimatschutzes, über die Kunstversteigerungen und ihre Ergebnisse müssen vor allem die Berichte vom Ausstellungswesen kommen: kritische Berichte, genau das also, was man im Dritten Reich wohlweislich verbieten wollte! Heutzutage lassen die dazu berufenen öffentlichen Sammlungen, die Kunstvereine sogar in kleineren Städten ihre Unternehmungen ähnlich dicht aufeinanderfolgen, wie die Theater ihre Erstaufführungen und Neueinstudierungen und wie das öffentliche Musikleben sein Publikum mit Konzerten aller Art laufend „versorgt“. —

Die Theater-Kritik wird in der Regel von Mitarbeitern ausgeübt, die etwa auf einer Hochschule germanistisch-literaturgeschichtliche Kollegs besucht haben und in theaterwissenschaftlichen Seminaren auch an die aktuelle Bühnenproduktion herangeführt worden sind. Musikreferate werden Sachverständigen anvertraut, die auf Universitäten und Musikhochschulen musikgeschichtliche Vorlesungen gehört, dazu aber auch die musiktheoretischen Grundlagen studiert haben — wobei sie im Konservatorium naturgemäß auch schon dem zeitgenössischen Schaffen gegenübergestellt worden sind. Mit der bildenden Kunst in unserer Presse steht es leider anders. Sie kommt oft zu kurz. Häufig wird sie von den Theater- und Musikreferenten „miterledigt“, und der Leser kann es, wenn ein Referat neu besetzt werden mußte, selbst beobachten, wie ein Zeitungsmann sich erst all-

mählich in dieses, ihm ursprünglich fernliegende Nebenfach einleben muß. Mit einigen Schwierigkeiten zumeist, denn abgesehen von dem personalen und sachlichen Wissen (oder wenigstens Informiertsein), das selbst ein routinierter Tageschriftsteller nicht so schnell erwerben kann, muß auch psychologisch damit gerechnet werden, daß der akustische Menschentypus von Natur für Werte des Sichtbaren weniger aufgeschlossen ist.

Natürlich gibt es auch günstigere Fälle, in denen sich eine größere Tages- und Wochenzeitung für die bildenden Künste einen Sonderreferenten leistet. Kann nun ein solcher Mitarbeiter seine spezielle Eignung ähnlich nachweisen, wie das auf jenen Nachbargebieten möglich ist? Eine Grundvorbereitung, wie sie etwa das Konservatorium für jeden, der als Sachverständiger mit Musik zu tun haben will, bereitstellt, gibt es hier nicht. Früher glaubte man sicherzugehen, wenn man einen ausübenden Künstler — einen Maler, Graphiker, Bildhauer — selbst mit der kritischen Berichterstattung beauftragte. Der Schreiber erinnert sich so, daß in seiner Kinderzeit die damals tonangebende *Weser-Zeitung* in Bremen den Maler Arthur Fitger beschäftigte, der gleichzeitig als Dramatiker und Schriftsteller erfolgreich war. Aber es stellte sich auch in diesem Fall heraus, daß eine auf dem gleichen Felde produktive Persönlichkeit ihre Urteile bewußt oder unbewußt immer irgendwie pro domo ausrichtet. Ihre Bewertungen dienen der Selbstbestätigung oder gar Selbstverteidigung. Was auf der eigenen Linie liegt, wird bejaht und gefördert; alles andere mit Aversion behandelt. Dies um so naiver, je stärker die produktive Eigenart dessen ist, der hier über seine Kollegen urteilt. Dieser Nachteil überwiegt leider zumeist den so einleuchtenden Vorzug, daß ein Maler sachkundiger über sein Fach zu schreiben vermag, als einer, der selber nicht malt.

Bessere Erfahrungen schien man mit Kunstrichtern zu machen, die nicht zu jenem „Fach“ gehören, aber als Schriftsteller eine allgemein-„musische“

Aus *Mouseion, Studien aus Kunst und Geschichte* für Otto H. Förster; Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln

Disposition besitzen, dazu die Vorzüge einer persönlichen Ausdrucksfähigkeit. Die französische Presse ist häufig von solchen Literaten bedient worden. Baudelaire, berühmtes Beispiel für den Dichter als Kunstkritiker, hat manchen Nachfolger gehabt — darunter solche, deren Einseitigkeit man wegen ihres Temperamentes und ihres Stils gern in Kauf nahm. Waren doch ihre Kritiken selber so etwas wie Kunstwerke — wie das bei uns für das Gebiet der Theaterrezension ein Alfred Kerr geradezu als Forderung aufgestellt hat.

In Deutschland hat der Dichter als Kunstkritiker keine so große Rolle gespielt (Kleist bildete eine einzigartige Ausnahme; Heine referierte zwar glänzend auch über Bilderausstellungen und Künstler, aber er verstand nicht eben viel davon, beschränkte sich auch mehr auf Stimmungsberichte). Eher hat sich bei uns jener gleichfalls zuerst im Pariser Kunstleben aufgetretene Typus eines Kunstschriftstellers herausgebildet, der außer in Ateliers und Künstlercafés etwa im Kunsthandel mit modernsten Werken zu tun gehabt hat. Nicht die schlechteste Erziehung im Sehen und Urteilen, denn im Kunsthandel gibt es einen praktischen Zwang zu richtiger Urteilsbildung: auf die Dauer verkauft sich — trotz der berüchtigten propagandistischen Machenschaften, die höchstens eine zusätzliche kurzfristige Wirkung tun können — ein Kunstwerk doch nur, wenn es eine unzweideutige Qualität besitzt, eine, die mehr als nur technisches Können anzeigt und auch nicht nur auf Anpassung an Modeströmungen beruht. Ein Julius Meier-Graefe hatte keine akademische Ausbildung hinter sich, hatte seine Erfahrungen in weltmännisch-spontaner Weise angesammelt. Fraglos gibt es auch heute noch Kunstschriftsteller, die mehr auf ihrer Naturanlage fußen und ihrer Gabe, am täglichen Sehen und Hören zu lernen. Doch bei dem wachsenden Bedarf dürfte die Zahl derer zunehmen, die ihre Eignung aus einer festeren Schule ableiten.

Diese Erziehung haben sie nicht auf Zeichenlehrerakademien und Kunsthochschulen erworben — was ja in etwa den Konservatorien entsprechen würde —, sondern durch Besuch von kunstwissenschaftlichen und archäologischen Kollegs an Universitäten und Technischen Hochschulen. Befähigt aber eine solche Vorbildung (gleichviel ob mit akademischem Examensabschluß, den das journalistische Berufsethos oft gar nicht erwartet, eher fürchtet) den Aspiranten zu einer urteilsfähigen Kennerschaft? Diese Fragestellung führt über die Problematik des modernen Kunstschriftstellers und

kritischen Referenten hinaus zu der allgemeineren, ob ein Kunstkritiker überhaupt — also auch, wenn er als Museumsleiter und Organisator von Ausstellungen mit dem Schaffen von Heute zu tun hat — auf Grund jener Vorbildung in höherem Sinne qualifiziert ist.

Blicken wir zurück auf die ersten Durchbrüche der neuen Kunst, wie sie in der Malerei ansatzweise schon bei Delacroix, vollständiger dann mit Courbet, endgültig mit Manet und Monet debütierte, so steht fest, daß die Kunstgelehrten damals fast durchweg auf der Seite der schon akademisch gewordenen Ideale standen und für die neuen Entwicklungen blind blieben. Keiner von den großen Historikern des 19. und noch des frühen 20. Jahrhunderts — ein Schnaase, Kugler, Burckhardt, Lübke, Springer, Herman Grimm, Carl Justi, Henry Thode, Carl Neumann, Wilhelm Bode, Schmarsow und Wölfflin — scheint sich für die im eigenen Zeitalter aufkommenden Bewegungen tiefer interessiert zu haben. Die meisten standen ihnen sogar feindlich gegenüber. Kollegs und Übungen, sei es auch nur über den Impressionismus, waren bis tief in unser Jahrhundert hinein auf den Hochschulen nicht zu Hause. Der zu jung gestorbene Fritz Burger, ein Freund Franz Marcs und selbst Maler, konnte an der Münchener Universität von diesem Teil seiner lebendigen Kunsterfahrung kaum Zeugnis ablegen. Auch auf die Kunstgeschichte traf also zu, was Nietzsche allgemein von der Historie, d. h. vom Historismus als Nachteil für das „Leben“, ausgesprochen hatte. Vollends galt das von den Vertretern der philosophischen Ästhetik — einem Friedrich Th. Vischer, Volkelt, Eduard von Hartmann u. v. a. —, deren Ideen von dem, was das Schöne und was die Kunst sei oder doch sein solle, der Entwicklung weit nachhinkten. Dies Versagen erwies sich als so total (und eigentlich auch als so „blamabel“), daß die reine Ästhetik heute als Lehrfach an den Hochschulen, ja als Zweig der Wissenschaften überhaupt bedenklich zurückgetreten ist.

Was die Kunstgeschichte selbst angeht, so haben die letzten Jahrzehnte einen gewissen Wandel gebracht. Manche Historiker freilich klammern die Kunst von Heute (wenn nicht sogar auch von Gestern) immer noch aus — nicht nur weil diese sich wegen ihrer allzu großen Nähe einer geschichtlichen Behandlung bis zu einem gewissen Grade wirklich noch entzieht, sondern einfach darum, weil sie sie in ihrer beunruhigenden Existenz überhaupt nicht sehen wollen. Für sie hört die Kunst um 1900 oder spätestens um 1914 auf, was

nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für die einzelnen Wissenschaftler als Personen gilt. Interessanter ist eine andere Gruppe, die zu Beginn unseres Säkulums erkennbar wurde. Bezeichnend ist der Umschwung, der sich z. B. bei den beiden Justi, Vater und Sohn, vollzog. Ludwig, in der Hauptsache nicht Universitätslehrer, sondern Museumsleiter, war Direktor einer Sammlung, in deren Aufgaben bestimmungsgemäß auch die Gegenwartskunst einbezogen werden konnte. Wie er, wie vorher schon Hugo von Tschudi, Alfred Lichtwark, Harry Graf Kessler, Gustav Pauli und andere, sahen sich bald auch jüngere „Museumsbeamte“ vor die Entscheidung gestellt, ob sie gegenüber der Gegenwart sich vorsichtig abwartend auf das Konservative, wenn nicht gar Akademische zurückziehen oder vielmehr das Werdende, Ringende, Ungewisse durch Ausstellung, ja durch Ankauf ermutigen sollten. Die meisten haben am Ende den letzteren Weg gewählt. Sie entschlossen sich, jeweils aktuelle und fortschrittliche Strömungen grundsätzlich wenigstens zur Diskussion zu stellen, — was bedeutet, daß sie sich selber auch persönlich interpretierend und einfühlend für das Neue einsetzen. Ohne eine fertige Theorie des Werturteils, ohne ein weltanschauliches Dogma von dem, was Kunst sein solle und nicht sein solle, stellten sie heraus, was ihnen in dem Angebot des Neuen primär und charakteristisch erschien, dasjenige, wohinter sie die originale „Persönlichkeit“ spürten. Diese ihre Teilnahme begann rückwirkend auch ihre wissenschaftlich-historische Forschung zu beeinflussen. So hat das Erlebnis des Impressionismus dazu geführt, daß man an der alten Malerei bisher unbeachtete „impressionistische“ Aspekte entdeckte. Vom Expressionismus und vom Fauvismus her kam die Einsicht, daß Neger- und Südseeplastik nicht nur für Völkerkunde-Museen von Interesse sind. Ähnlich begann sich auch der riesige Kosmos altamerikanischer Kunst dem modern angeregten Historiker zu erschließen. Vom Surrealismus her fiel ein überraschendes Licht auf den Manierismus um 1600 — eine Bezeichnung, die früher nur ein negatives Werturteil bedeutet hatte, nun aber zu einer Stilategorie erhoben wurde.

Freilich selbst diese Generation der Kenner blieb in ihrem Urteil generationsgebunden. Man konnte mit der rapiden, oft sprunghaften Entwicklung, die noch zeitlich in das eigene Leben fiel, doch nur bis zu einem gewissen Punkte mitgehen — trotz prinzipieller Aufgeschlossenheit. Für einen Julius Meier-Graefe war die Malerei im Grunde

mit Cézanne zu Ende, mag er auch noch einen Munch, einen Matisse, ja selbst einen Beckmann in sein Blickfeld bekommen haben. Mit seiner Broschüre „Wohin treiben wir?“ überraschte der alte Vorkämpfer die Kunstwelt als Warner. Pauli, auch noch sein bremischer Nachfolger Emil Waldmann, wollten vom deutschen Expressionismus — der inzwischen sogar die fremden Kulturländer zu erobern begonnen hat — nicht viel wissen. Wilhelm Hausenstein, einst glänzender Pionier der werdenden Kunst, wandte sich mit einem geradezu heiligen Ernst sogar gegen Künstler wie Emil Nolde; sein Beckmann-Buch führte er nur unter Vorbehalten zu Ende.

Wird sich — so müssen wir uns fragen — dieses Schicksal am Ende auch an den heute tonangebenden Kritikern erfüllen? Oder sind diese vielmehr bemüht, sich wenigstens mit ihren theoretischen Interessen auch für das noch Fremdartige, ja auf den ersten Blick „Beleidigende“ auf jeden Fall offenzuhalten? Gewiß sind sie sich selber der Gefahr bewußt, dem Neuesten gegenüber nicht mehr die alte instinktive Sicherheit aufzubringen — da ja schließlich niemand ganz dem Gesetz entflieht, nach dem er angetreten (weshalb Goethe empfohlen hat, man solle, wenn man älter wird, „mit Bewußtsein auf einer gewissen Stufe stehen bleiben“). Aber gerade die als Historiker erworbene Einsicht kann sie in ihrer mit einem gewissen selbsterzieherischen Training festgehaltenen Aufgeschlossenheit bestärken. Sie haben aus der Geschichte gelernt, daß die Zukunft mit ihren Vorzeichen niemals rückgängig gemacht werden, daß sie am Ende niemals ganz unrecht haben kann! Sie wissen auch um die Fruchtbarkeit selbst sogenannter Verfallsperioden. So nehmen sie, da ihr Gewissen es ihnen erlaubt, unter Umständen selbst das Odium auf sich, sie liefern der Jugend atemlos nach. Nicht nur ihr Wissen um die ewige Wiederkehr in der Geschichte, also auch um den ewigen Sieg des jeweils „Modernen“ ermutigt sie darin, sondern vor allem auch ein echtes leidenschaftliches Interesse, eine niemals ermattende „Neugier“ nach dem, was die Zukunft verheißt, und nach dem Sinn, der sich im Kommenden anzeigt.

Jede Geschichtsschreibung setzt voraus, daß der Schreibende weiß, was unter dem von ihm gewählten Gesichtspunkt der Aufzeichnung würdig ist, also überhaupt zur „Geschichte“ gehört. Im Falle der Kunst heißt das: was von dem überlieferten Material als Kunstleistung gelten kann. Um das zu beurteilen, muß der Kunsthistoriker

gegenüber seinen Objekten ein ästhetisch-kritisches Urteil aufbringen. Dieses kann — sofern ein Wertbewußtsein und ein natürlicher Geschmack als Anlage vorgegeben sind — veredelt werden, teils theoretisch, indem sich der Lernende fragt, was von einem schönen, charakteristischen Kunstwerk zu erwarten ist, teils praktisch durch die Gegenüberstellung vergleichbarer, aber im Rang verschiedener Kunstwerke, wobei sich ergibt, wo überhaupt die Werte eines Kunstwerks zu suchen sind. Gewisse Maßstäbe, so diejenigen, welche sich aus der — sei es realistischen, sei es idealisierenden — Naturwiedergabe ableiten, können nur gegenüber Werken begrenzter Kunstperioden in Anschlag kommen (zum Beispiel nicht gegenüber der Frühantike, dem frühen Mittelalter); andere — so etwa das Zwingende persönlicher Ausdrucksintensität, eines menschlich-typischen „Charakters“ und einer inneren Notwendigkeit — mögen zeitlos gelten. Fest steht jedenfalls, daß man als Kunsthistoriker auch im künstlerischen Sinne „sehen lernen“ kann: nicht nur, was das Gegenständliche, auch nicht nur, was die Merkmale des Stils und seiner Entwicklung anbetrifft, sondern in bezug auf die eigentliche Qualität, altmodisch ausgedrückt: die Schönheit (die ja als „Kunstschönheit“ nicht auch diejenige der dargestellten Objekte voraussetzt). Wölfflin hat den Kunsthistoriker gelehrt, Werke der Renaissance rein vom formalen Aufbau her, also ohne Beachtung des Inhaltlichen, Menschlichen, Stimmungsmäßigen zu würdigen; er hat den kompositionellen Faktor gewissermaßen isoliert von den übrigen Wirkungsmitteln abstrahiert. Weiter gehört es zu einem Historiker, daß er mit seinem Überblick der Weltkunst aller Zeiten eine überwältigende Erfahrung von den säkularen Wandlungen erworben hat: so etwa (um nur Bekanntestes zu nennen) von dem enormen Umschwung der Malerei und Plastik der Altsteinzeit zu dem symbolischen Stil des Neolithikums und der Bronzezeit, oder von dem Wechsel, der innerhalb mittelalterlicher Kunst mit der Geburt der Gotik einsetzt, oder endlich von dem spontanen Beginn der antikisierenden Frührenaissance. Andererseits ist aber der Kunsthistoriker auch gewohnt, derartige Revolutionen nicht nur aus der immanenten Entwicklung der betreffenden Kunstgattung zu verstehen, sondern zugleich auch in ihren Korrelationen auf anderen Kulturgebieten wiederzuerkennen, sie gerade dadurch in ihrer tieferen Notwendigkeit zu begreifen. Der Kunstgelehrte wird durch sein Material zu einem solchen Zusammenschauen immer wieder hingeführt.

Endlich gehört es zu den Erkenntnissen neuerer Forschung (Wiener Schule), daß Perioden, die dem älteren Urteil als „Verfallszeiten“ galten — so etwa die spästantike Kunst und die Kunst der Völkerwanderungszeit mit den anschließenden Jahrhunderten —, bei allen feststellbaren Verlusten doch auch immer etwas Neues, Eigenes zutagegebracht haben, daß auch sie im Sinne Rankes „unmittelbar zu Gott“ waren, daß ihr relativer Niedergang voll fruchtbarer Keime steckte und daß sie gerade in ihrem Übergangszustand vieles geschaffen haben, was in seiner Weise auch an und für sich, mißt man es nur mit seinem eigenen Maßstab, als werthaltig gelten muß.

Wenigstens einige von diesen Erkenntnisgewinnen kann heute ein Kunsthistoriker mit Sicherheit auch in seinem Verhältnis zur Gegenwartskunst fruchtbar machen. Sogar das Wissen von der bloßen Relativität der Verfallszeiten (wenn er es heute nämlich zunächst doch mit einer solchen zu tun zu haben glaubt). Ferner wird jener an der Kulturgeschichte geschulte Blick für Parallelen und Analogien solche Bestätigungen auch für die aktuelle Situation der Kunst entdecken. Wie steht es aber mit dem eigentlichen Werturteil? Hier erhebt sich nun wirklich die quälende Frage, ob Erfahrungen mit alter Kunst noch Maßstäbe liefern für das, was heute unser Urteil herausfordert. (Ähnlich könnte man auch Bedenken tragen, mit einer an der alten „lapidaren“ Baukunst entwickelten Ästhetik an das heutige technoid-„betonale“ Bauen heranzugehen.)

Wir glauben, daß die „frei“ gestaltende Formensprache, welche von der sinnfälligen Erscheinung, auf die der Mensch primär eingerichtet ist, völlig absieht und dadurch die Kunst zu einer Art von Augenmusik erhebt, zu den großen Eroberungen unseres Säkulums gehört. Was vorher ging, seit jenem Durchbruch der Impressionisten, hat die Vorstufe gebildet, insofern, als schon damals das Sinnfällige nur noch teilweise (nicht plastisch, sondern nur noch optisch) den Anstoß zu einer relativen „Nachahmung“ gab. Die letzte entscheidende Befreiung von dem, was Paul Klee so drastisch „den zähen Schlamm der Erscheinungswelt“ (in dem sich der Zeichner verfängt) genannt hat, trat bekanntlich etwa um 1910 zum erstenmal auf, und zwar mit Kandinsky. Von hier ist der Weg über alle Phasen von der sogenannten abstrakten, non-objektiven Malerei bis zum Tachismus und dem, was sich art informel nennt, weitergeschritten (Bezeichnungen, die mit den Kunstwerken entstanden und darum nicht immer ganz willkürlich sind).

Gewiß war der Kunsthistoriker, eben durch jene Methode eines Wölfflin, auch auf ein Kunstschaffen vorbereitet, in welchem es überhaupt nur noch solche Form- und Farbgerüste gibt. Trotzdem bleibt die Frage, ob ein Nur-Kunsthistoriker für jene vollständige Emanzipation geistig gerüstet sein kann. Zwar hat es ihm klar sein müssen, daß korrekte Zeichnung „nach der Natur“ (Modell, Motiv) niemals das einzige war, was von einem Kunstwerk zu verlangen ist. Trotzdem arbeitet die Malklassen- und Atelierkritik noch bis auf den heutigen Tag gern mit dem Vorwurf, hier sei etwas „verzeichnet“, hier sei ein Körperteil zu lang oder zu kurz geraten, sei ein Gelenk, eine Bewegung „nicht richtig verstanden“ worden. Innerhalb der klassischen Antike und wiederum seit der Renaissance hatten diese Kriterien ihr Recht. Wenn auch eine „schöne“ Zeichnung immer mehr geglitten hat als eine bloß richtige, so hat es doch an einer genaueren Definition dessen gefehlt, worin dieses „mehr“ besteht. Nicht immer konnte ja nur ein bloßes „Idealisieren“ oder „Stilisieren“ vorliegen; oft schien man es vielmehr mit einem expressiv übertreibenden Abweichen von der Naturwahrheit zu tun zu haben, wobei die Maßstäbe für das, was einfach auf ein Nicht-können zurückgeht und was vielmehr ein Nicht-Anders-Wollen bedeutet, begrifflich schwer zu trennen waren. Doch das ist nicht alles. Es fragt sich auch, ob eine Kunsturteilslehre, die sich doch allein auf die Entwicklung einer irgendwie noch gegenstandsbezogenen Kunst stützen konnte, in der Lage ist, angesichts von Werken etwa des sogenannten Tachismus oder einer Richtung, die sich provozierend „informelle Kunst“ nennt, überhaupt noch Grade der Qualität zu unterscheiden! Bestehen gegenüber solchen Bekundungen — die einen unbefangenen Betrachter keineswegs immer ohne Eindruck lassen — noch die bisher als unabänderlich und unabdingbar angesehenen Gesetze? Etwa was die Ausdrucksbedeutung der Farben und was ihre Harmonien angeht, oder jenes Postulat einer inneren Einheitlichkeit und Abgestimmtheit, welcher ohne Störung kein Element genommen oder hinzugefügt werden kann, die sich also innerhalb ihres sichtbaren oder unsichtbaren Rahmens gegenüber der natürlichen, zufälligen Außenwelt zu einem Mikrokosmos abgrenzt. Es fragt sich doch, ob ein solches Kriterium zum Beispiel angesichts der quasi grenzenlosen, die Ränder überfließenden Eigenart „tachistischer“ Erzeugnisse noch gilt.

Es gibt Kunstforscher, die den Unterschied zwischen modern-gegenstandsloser und älterer, vom Gegenstand wenigstens noch angeregter Kunst für nicht einschneidend ansehen. Für sie ist der Umbruch zur gegenwärtigen Lage nicht tiefer und endgültiger als jene vielen anderen Umschwünge, die der Historiker aus der älteren Kunstgeschichte kennt. Andere wollen wissen, daß wir es heute, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, mit etwas schlechthin Unvergleichlichem zu tun haben. Wo liegt die Wahrheit? Wahrscheinlich in der Mitte — mag man auch ihre genaue Lage erst später erkennen.

Vielleicht ist der kunsthistorisch Erzeugene trotz des Abgrundes, der das Neue immerhin von jenem Alten zu trennen scheint, noch immer derjenige, der wenigstens einige der wichtigsten Vorbedingungen mitbringt. Freilich diese genügen nicht. So bleibt nur übrig, daß der teilweise Vorbereitete sich für das, was er nicht mitbrachte, die Organe zusätzlich selber schafft. Man kann hoffen, daß ein Historiker dies gegenüber dem bloßen Anpasser- und Mitläufertum der „Arrivisten“ mit mehr Verantwortungsgefühl tun wird.

Bei einer solchen Aneignung könnte die wissenschaftliche Hochschule immerhin mithelfen. Die Institute und Seminare sollten sich nicht länger vor der Existenz der modernen Kunst versperren. Sie sollten, wenn nicht durch Vorlesungen, so doch durch Einrichtung regelmäßiger Colloquien, durch gemeinsame Ausstellungsbesuche ihren Teilnehmern den Brückenschlag in ein Neuland erleichtern, das für sie oft noch eine erschreckende terra incognita darstellt. Mit einem solchen „Überbau“ wird gerade ein historisch fundierter Geist dem Werden, seinen Vor- und Rückschritten, seinen fruchtbaren und seinen unfruchtbaren Experimenten gegenüber die angemessenste Einstellung gewinnen. Er wird auch mehr guten Willen zu jener Art von Objektivität aufbringen, die ihre Maßstäbe aus der Kunst selbst gewinnt, nicht etwa aus A-priori-Ansprüchen außerkünstlerischer Art: etwa solchen religiöser, konfessioneller, philosophischer, sozialkritischer oder gar politischer Herkunft — womit die Kritik der Laien die Entwicklung so oft überbeansprucht. Erleichtert die kunstgeschichtliche Ausbildung ihren Schülern einen solchen „Überbau“ nicht, dann wird die Historie mit ihrem bloßen Wissen und ihrem einseitigen Kultus alter Bekundungen des Schönen den Kunstfreund, wenigstens einen unsicheren und noch tastenden, lediglich lähmen.