Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 16 (1936-1937)
Heft: 11

Artikel: Die Methoden der modernen Kunstwissenschaft und der Kunsthandel
Autor: Schmid, H.A.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-158213

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

bare und kriegsbereite schweizerische Armee entschieden. Den Frieden kann uns die Armee nicht sichern, das wissen wir; aber sie garantiert den ehrenvollen Widerstand, der Erfolg haben kann und der zum mindesten unsere staatliche Unabhängigkeit und die Freiheiten des Schweizervolkes für die Zukunft sichern wird. Wer Widerstand leistet, findet Bundesgenossen, nur der Schwache bleibt einsam dem Schicksal überlassen. Das ganze Volk muß kriegsbereit sein; dem Ansturm feindlicher Krieger aber müssen wir schon am ersten Tage Krieger entgegenwerfen. Die Einstellung auf den modernen Krieg kann nur in beschleunigtem Tempo erfolgen, jedes Zögern im Werk der Herstellung der vollen geistigen und materiellen Kriegsbereitschaft muß sich rächen. Wir haben, das steht fest, keine Zeit mehr zu verlieren.

Die Methoden der modernen Kunstwissenschaft und der Kunsthandel.

Von **H. A. Schmid.**

Die Kunstwissenschaft hat an wenigen deutschsprachigen Universitäten eine solch ruhmreiche Vertretung gefunden wie an den schweizerischen, namentlich an der Basler. Trotzdem begegnet man auch hier und selbst in akademischen Kreisen noch immer der Ansicht, daß diese Disziplin im Grunde gar keine Wissenschaft sei.

Wissenschaft strebt zunächst nach objektiven Kriterien. Aber daß auch das Künstlerische an einer Schöpfung bildender Künste objektive Kriterien zur Beurteilung bieten könne, ist eine Ansicht, gegen die man sich sträubt. Wissenschaft setzt aber nicht nur die Möglichkeit objektiver Kriterien, sondern auch ein gesetzmäßiges Verhalten der Vorgänge voraus, denen wir unsere Untersuchung widmen. Der Gelehrte sammelt wohl Kenntnisse von Tatsachen und freut sich dieser Vermehrung. Aber das Ziel ist nicht die Sammlung, sondern die Einsicht in die Vorgänge, die den Forschertrieb reizen und damit in die Ursachen und die Art ihrer Wirkungen im Kunstleben. Nun wird aber gerade das gesetzmäßige Verhalten der Objekte der Kunstwissenschaft geleugnet. So ist es nicht zu viel gesagt, daß ihr der wissenschaftliche Charakter abgesprochen wird.

Natürlich wird zugestanden, daß sichere Nachrichten über Künstler und Kunstwerke gesammelt werden können und daß diese mitunter von allgemeinem Interesse sind, ferner, daß die Kenntnis der politischen, religiösen, philosophischen und sozialen Anschauungen und die der schönen Literatur wiederum zur Erklärung unverständlicher Darstellungen beitragen kann. Auch das „Preisen mit viel schönen Worten" wird nicht verübelt, wo es sich um anerkannte oder doch gefällige Werke handelt.

Aber gerade die entscheidende Hauptsache, daß die künstlerische Lösung einer Aufgabe mehr aussagt als etwa die immer sehr dürftigen Worte von Urkunden in Archiven oder die Bezeichnungen auf dem Bilde selbst, mehr über das Werk, mehr über den Meister, seine Zeit und sein Volk, das sind Anschauungen, deren Anerkennung auf den hartnäckigsten Widerstand stößt. Dabei sind die bildlichen Aussagen oft weniger mißverständlich als die der literarischen Kunstwerke.

Die Bahnbrecher der kunstgeschichtlichen Forschung sind anderer Ansicht. Schon das „Lehrgebäude", das Winkelmann von der Geschichte der griechischen Kunst aufgestellt hat, ist getragen von der Überzeugung eines gesetzmäßigen Verlaufes der Dinge, auch auf unserem Gebiete. Es ist errichtet im bewußten Gegensatz zu einer rein antiquarischen Scheingelehrsamkeit. Kugler und Jak. Burckhardt müssen ähnlich gedacht haben nach dem Motto, das sie der Neubearbeitung von Kuglers Geschichte der Malerei voranstellten. Es stammt aus Humboldts Kosmos und lautet: „Einzelheiten der Wirklichkeit können nicht aus Begriffen abgeleitet und konstruiert werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen auf derselben Stufe der Empirie, wenn auch ihr Ziel stets die Auffindung von Gesetzen, die Klarheit und Einfachheit der Ansichten sein wird." Auch die Wiener Schule eines Alois Riegel und Wickhoff ist in ihren bahnbrechenden Publikationen von solchen Voraussetzungen ausgegangen.

Das alles hat Ernst Heidrich in zwei Vorträgen und einer dritten Arbeit überzeugend dargestellt. Die Ausführungen liegen als „Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte" jetzt gedruckt vor. Sie sind von H. Wölfflin herausgegeben worden. Man kann ruhig sagen, daß, wo in unserer Wissenschaft wirklich Fruchtbringendes und Großes geleistet worden ist, der Glaube an eine gewisse Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Vorgänge im Hintergrund stand oder sogar die treibende Kraft war. Wo wissenschaftliche Bearbeitung des Stoffes sich regt, zeigt sich ein Suchen nach den Gesetzen und nichts ist so charakteristisch, als daß Jakob Burckhardt, von dem man es am wenigsten erwarten sollte, das Motto eines Naturforschers seiner Neubearbeitung von Kuglers Kunstgeschichte vorangestellt hat.

Auch der ausübende Künstler sträubt sich im allgemeinen gegen den Gedanken, daß er unter einem Gesetze stehe und daß das gerade dann der Fall sei, wenn er frei zu schaffen sich freut. Doch gibt es Aussprüche von überragenden Geistern, die auf eine andere Auffassung deuten. So berichtet Pidoll von Hans von Marées in dem lehrreichen kleinen Buche „Aus der Werkstatt eines Künstlers" (Luxemburg 1908, Nachdruck der ersten als Manuskript gedruckten Auflage von 1890), S. 79: „Der zum Charakter kristallisierte und durch das Leben gestählte Naturtrieb erschien ihm die Grundlage, auf welcher sich jener [künstlerische] Entwicklungs- und Erkenntnisprozeß abspielt." Kunsttrieb ist ihm ein anvertrautes Pfund und es gilt ihm als Pflicht, dasselbe gewissenhaft zu verwalten. Bei Michelangelo

fließt die Anschauung von Kunst mit der von der Gottheit zusammen, wie aus den Gesprächen mit Vittoria Colonna hervorgeht, die uns durch einen Miniaturmaler Francesco d'Ollanda, der in portugiesischen Diensten stand, berichtet werden. Er war vom König von Portugal nach Italien gesandt worden und berichtete später in einem Manuskript, das sich erhalten hat, über ein Gespräch, dem er um 1538 beigewohnt hatte. Da vernehmen wir Sätze wie: „Kunst gehört keinem Lande an, sie stammt vom Himmel" oder „Die echte Kunst ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet." „Für die, welche es begreifen, macht nichts so fromm und rein als die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen; denn Gott ist die Vollendung."

Wo solche Anschauungen herrschen, wird ein mit Geschick und Sinn für das, was gefällig ist, hergestelltes „Verkaufsbild" schon, nicht nur der künstlerische Schund als Sünde oder Pflichtverletzung eingeschätzt. Aber auch große Künstler von ganz anderer Lebensauffassung als Michelangelo, Künstler, denen außer eben der Kunst nicht viel anderes noch heilig war, empfanden ähnlich. So sagte Edgar Degas einem gefeierten Modemaler: „Ihre Malerei ist Luxusgegenstand, unsere ist der Gegenstand des wichtigsten Bedürfnisses."

Die Kunst der großen, der wirklichen Künstler ist Naturtrieb und zugleich Bekenntnis und auch die ästhetische Überzeugung, nicht nur die religiöse, hat ihre Märtyrer — im 19. Jahrhundert sogar sehr viele — gefunden.

Das allein schon hebt die Objekte der Kunstwissenschaft — Künstler und Kunstwerke — aus jenem Dunstkreis heraus, wo kleine materielle Interessen und Zufälligkeiten den Ausschlag geben. Es weist darauf hin, daß da tiefer liegende Gründe tätig sind und daß es sich um höhere Werte handelt.

Nun ist freilich auch der Historie überhaupt der Charakter einer Wissenschaft abgesprochen worden, obwohl die Bedeutung der politischen und militärischen Ereignisse und die der Religion nicht bezweifelt werden wird. Die Gesetzmäßigkeit der Vorgänge erscheint eben auch hier fraglich und das Feststellen der tatsächlichen Vorgänge vielfach unmöglich. In den Naturwissenschaften ist das anders. Auch Naturforscher klagen darüber, daß eine Theorie die andere ablöse, und daß ihre Resultate an Sicherheit zu wünschen lassen. Aber ein Unterschied besteht insofern: Man traut der Mutter Natur zu, daß sie unentwegt ihre eigenen Gesetze hält — aus innerem Drang — und bedauert nur, daß es so schwer ist, ihre Maximen zu erraten, dem ausübenden Künstler traut man aber diese Konsequenz nicht zu.

Konsequentes Schaffen aus innerer Notwendigkeit ist gerade das, was der Außenstehende nicht glauben will, und das, um das sich alles dreht. Dem Forscher treten überall die Spuren eines solchen inneren Dranges in der Kunst entgegen, ob er sich nun mit der Tragödie eines Künstlerlebens, wie sie im 19. Jahrhundert so häufig sind, oder mit der Entstehung der

Gotik oder der Landschaft der alten Chinesen befaßt. Es ist auch schon von namhaften Vertretern der Disziplin ausgesprochen worden, daß ihre Urkunden weniger Mißdeutungen unterliegen als die literarischen und daß die Kunstgeschichte in höherem und engerem Sinne Wissenschaft sei als die politische Geschichte.

Dem flüchtigen Blick erscheint das Kunstleben aber ganz anders: nur allzu leicht als ein Chaos wechselnder Moden und Einfälle und als ein Streit um Brot und Ruhm. Wem das Gefühl dafür fehlt, daß ein Kunstwerk ein Bekenntnis sein könnte, ja schon dafür, daß es etwas ganz Bestimmtes aussagt, der kann gar nicht anders urteilen und er wird auch in der Interpretation desselben und damit in der Kunstwissenschaft nicht viel Besseres als geistreiches Gerede und belangloses Meinen sehen.

Bei schriftlichen Texten trägt schon unsere Erziehung von frühester Jugend an zur Einsicht bei, daß die schlichtesten Worte einen tiefen Sinn haben könnten, ja, daß das Verständnis derselben hie und da mühsam errungen werden muß.

Daß nicht nur schlichte Worte, sondern auch ein Bäumchen auf einsamer Höhe oder der Blick in ein grünes Tal ein tiefes Bekenntnis enthalten kann, das wußte nicht einmal der Verfasser des „Laokoon". Die Art, wie der Maler die Natur darstellt, empfindet der Laie vielfach als geradezu unverschämt, obwohl er sich wenigstens an Sonntagen ins Freie begibt. Hans Thoma erzählt in seinem „Herbst des Lebens" von dem Besuche eines Vorstandsmitgliedes des badischen Kunstvereins, das ihn 1868 ernstlich ermahnte, er solle doch so malen, „wie gebildete Menschen es verlangen". Allen Künstlern aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind — soweit sie von dauernder Bedeutung waren — solche Lektionen erteilt worden.

Von der Parteien Haß und Gunst entstellt, schwankt auch das Charakterbild von Staatsmännern in der Geschichte und man hat ja einem Bismarck in der Konfliktszeit ganz ähnlich naive Belehrungen erteilt, wie den Künstlern neu auftauchender Richtungen jener Zeit. Allein die positiven Resultate der Staatsmänner sind greifbarer und wirken sich für jeden aus. Daß ein ewiger Wert auch in einem Gemälde liegen kann oder auch nur, daß eine Komposition in ihrer Logik eine höhere Intelligenz, die Zartheit der Schatten eines Kopfes, oder der Abstufung einer Ferne in der Landschaft ein besonders feines Nervensystem voraussetzt, empfinden nur wenige und es wird jedenfalls von denen nicht zugegeben werden, denen ein Bild nichts sagt. Schon der Dichter ist da etwas besser dran, nicht nur der Staatsmann und Feldherr. Man weiß wenigstens, daß seine Worte etwas aussagen.

Dabei sind die wirklich Großen unter den ausübenden Künstlern aller Zeiten sowohl über das, was Werke bildender Kunst aussagen wie über die Qualität derselben oft merkwürdig genau derselben Ansicht.

Auch wird kein Mensch, der in Boticellis zierliche Gestalten verliebt ist, diesen deshalb über Michelangelo, niemand, der Perugino bevorzugt,

ihn deshalb über Raffael oder Lionardo stellen, auch einen Leonhard Schäufelin kann man nicht über Dürer setzen.

Es gibt Werturteile, die vom Jahrmarkt des Lebens unabhängig sind und für alle Zeiten feststehen. Es gibt deren sogar recht viele.

In der Praxis arbeitet der Kunsthistoriker ständig mit diesen wetterbeständigen Urteilen.

Er ist einfach genötigt, die Kunstwerke nicht nur nach Zeit, Schule, Meistern, sondern auch nach Qualität zu beurteilen und zu klassifizieren, er muß als Leiter einer Galerie angebotene Fälschungen erkennen und zurückweisen. Er ist gelegentlich genötigt, sie öffentlich zu brandmarken. Er muß als Lehrer seine Schüler erziehen in der Fähigkeit, Unterschiede zu sehen und die Qualität höher als den liebenswürdigen Kitsch einzuschätzen.

Aber eines Tages erfährt er von guten Freunden, aber schlechten Musikanten, daß man gar nicht wissen könne, was Meisterwerk und was Schund oder Fälschung ist.

Die Kluft zwischen der Auffassung des Fachmanns und der der Außenstehenden ist dem Anschein nach erheblicher als bei den andern Disziplinen, deren Berechtigung bestritten wird. Man stellt das Fach wirklich auf dieselbe Stufe wie das Geschäft der Auguren, die aus dem Vogelflug oder einem Stück Fleisch der Opfertiere den Ausgang einer Schlacht oder eines Feldzuges voraussagen wollten. Vielfach sind ja auch, wie bekannt, die letzten Entscheidungen auf dem Gebiete der Kunst Männern anvertraut, denen die nötigen Kenntnisse und die nötige Einsicht in die komplizierten Verhältnisse des Kunstlebens nach ihrem ganzen Bildungsgang und ihrer Tätigkeit fehlen müssen.

Das alles hat nun aber schon in der Praxis äußerst bedenkliche Folgen.

Es werden, um nur ein Beispiel zu nennen, gegenwärtig von auswärtigen Händlern eine große Menge fast wertloser alter Bilder unter großen Namen in der Schweiz untergebracht, da unser Land noch immer als eines der kapitalkräftigsten im verarmten Europa gilt. Die Verluste des schweizerischen Privatkapitals durch diese Schwindeleien dürften nach Schätzung eines Kenners mehrere Millionen im Jahr betragen. Dem Verfasser dieser Zeilen sind allein in den letzten drei Monaten des verflossenen Jahres teils durch Leute, die ihn berieten, teils durch Zeitungsnotizen, die dem Kenner in ihrer Bedeutung verständlich sind, mehr als ein halbes Dutzend Betrügereien oder Versuche zu solchen bekannt geworden und die Aderlässe, die teils erfolgten, teils wenigstens geplant waren, belaufen sich auf weit mehr als eine halbe Million. Die Berechnung des genannten Kenners wird also wohl stimmen.

Die Händler gehören nicht zu denen, die dem Durchschnittseidgenossen besonders sympathisch sind, sie werden kaum von einer Partei gestützt und von keiner Regierung gerne gesehen. Es sitzen auch einige der weniger schlauen Spitzbuben in Zürich und in St. Gallen oder saßen wenigstens schon dort hinter Schloß und Riegel, aber es ist klar, daß der Staat nicht

gegen sie mit derselben Entschiedenheit durchgreifen kann, wie etwa gegen Lebensmittelfälscher, solange die Ansichten auch bei Gebildeten noch herrschen, die wir geschildert haben.

Es mag deshalb darauf hingewiesen werden, welcher Art unsere Technik ist, und daß unsere Methoden es erlauben, wenigstens in Teilresultaten die Wahrheit festzustellen, oft so gut wie bei gefälschten Banknoten und zwar mitunter ganz ohne daß Chemie und Physik zu Hilfe genommen werden muß.

Die entscheidenden Anregungen zu einer methodischen Betrachtung der Kunstwerke — allerdings zunächst nur zum Bestimmen von Meistern und Schulen — verdanken wir dem italienischen Senator Giov. Morelli, einem Altersgenossen von Jak. Burckhardt. Er entstammte einer südfranzösischen Protestantenfamilie, die sich erst in Genf, dann im Kanton Thurgau unter dem Namen Morel niedergelassen hatte. Erst der Vater ist nach Italien übergesiedelt, vorerst ohne Bürger der neuen Heimat zu werden. Der Kunstgelehrte ist also halb Schweizer. Er hat auch in München studiert und ist dem deutschen Geistesleben nicht fremd. Seine Leistungen als Ganzes genommen sollen hier durchaus nicht über die des großen Basler Zeitgenossen gestellt werden. Aber er dürfte auf die jetzt noch lebende ältere Generation von Fachgenossen in Deutschland und übrigens auch in Amerika einen, wenigstens greifbareren Einfluß ausgeübt haben als Jak. Burckhardt. Seine Schriften haben für viele eine ähnliche Bedeutung gehabt wie etwa für die Philologen das Bonner Seminar der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Es sind kritische Besprechungen der italienischen Bilder in den Galerien von Berlin, Dresden, München, dann auch der Galerien Borghese und Doria in Rom. Sie erschienen zuerst in der „Zeitschrift für bildende Kunst".

Morelli lehrte zunächst auf Kleinigkeiten, auf das scheinbar Nebensächliche zu achten, ein Kunstwerk auf alle Einzelheiten durchzusehen und sich nicht etwa bloß mit einem Stimmungseindruck zu begnügen. Er lehrte, wie der Philologe seine Texte, nun auch das Werk bildender Kunst auf alle Eigenheiten des Schöpfers, auf seine technischen Kenntnisse und Gewohnheiten, wie auch seine tieferen Probleme durchzusehen. Die Kunstwissenschaft ist nämlich ebenso wenig wie Morelli selber bei der Beobachtung der Äußerlichkeiten, um deretwillen die Methoden bespöttelt wurden, stehen geblieben. Diese Äußerlichkeiten waren freilich nicht ganz belanglos; sie geben tatsächlich praktische Handhaben, um die Werke der italienischen Quattrocentisten zu bestimmen. Kenner hat es schon vor Morelli gegeben und Nichtkenner, die sich als solche ausgeben, gibt es auch nach ihm. Aber es war mit diesen Beobachtungen und Lehren und den Studien, die sich daran knüpften, eine Basis der Diskussion geschaffen. Wölfflin hat in einer Jugendschrift dann weiter auf das Zugreifen der Hand bei einem echten Michelangelo und den Unterschied bei dem angeblichen Werke hingewiesen. Nicht nur an der Form, sondern auch am Rhythmus der Bewegung er-

kennt man, wie jedermann weiß, im Leben die Bekannten und ähnlich ist es nun auch im Kunstwerk. Man erkennt daran den Meister, der die Gestalten geschaffen hat. Jeder Künstler, der große natürlich mehr als der kleine, hat sein eigenes Menschenvolk dargestellt, das unter sich verwandt, sich weiter entwickelt und das von dem Volk anderer Künstler verschieden ist.

Aber auch der auf der Bildfläche dargestellte Raum ist bei jedem Künstler etwas verschieden. Das heißt die Bühne, auf der er seine Gestalten auftreten läßt, wird je nach dem Geschmack des Autors bald enger, bald weiter, bald tiefer, bald flacher sein und verschieden auch die Art, wie die Figuren in dem Raume aufgestellt sind. Den Autor kann ferner die Anordnung der Farbenflecken, der Töne, der Linien im Viereck des Rahmens verraten.

Anderseits können die Kenntnisse auf dem Gebiete der Linienperspektive und die Ausnützung dieser Kenntnisse, wie die Kenntnisse des menschlichen Körpers, die Entstehungszeit hie und da bis auf Jahrzehnte verraten. Es gibt Verkürzungen, die vor Lionardo, solche die vor Michelangelo unmöglich sind. Das Rococo hat in seinen Deckenmalereien die Errungenschaften der Renaissance noch in ganz anderem Maße ausgenützt als diese selber. Die Möglichkeiten, die die Perspektive bietet, sind nicht an einem Tage gefunden worden und fast unbegrenzt.

Wie nun die Gründungssagen der Eidgenossenschaft schon deshalb nicht genau richtig sein können, weil sie z. T. Rechtsverhältnisse voraussetzen, die in jenen Jahren nicht existierten, so sind Kunstwerke in einer Zeit unmöglich, wo die verwendeten Fertigkeiten noch nicht erfunden waren. Nicht jeder Bildermaler ist eben Erfinder. Die Errungenschaften gehen in der Regel auf große Meister zurück, die man kennt und deren Entwicklung bis ins Einzelne verfolgt werden kann.

Eine Übermalung oder eine spätere Kopie kann sich nicht nur dadurch verraten, daß sie von geringeren künstlerischen Fähigkeiten zeugt, sondern auch dadurch, daß sie einer späteren oder einer an technischen Mitteln weit reicheren Epoche angehört.

Endlich kann die Pinselführung allein schon einen Maler aufweisen und die Meißelführung einen Bildhauer oder Steinmetzen. Bei den halbvollendeten Arbeiten Michelangelos ist das sehr wichtig, ebenso bei frühmittelalterlichen Bauten. Wir haben eben in den Werken der bildenden Kunst meist nicht nur das Gedicht, sondern auch die Handschrift des Künstlers vor uns und diese, die Hand des Schöpfers, spielt in den bildenden Künsten eine viel größere Rolle als in der Poesie.

Endlich dient auch die chemische Untersuchung der Farben, Bindemittel und Firnisse, das Mikroskop, die Röntgenstrahlen, die Quarzlampe dazu, das Alter eines Bildes und das seiner verdächtigen Teile festzustellen. Man sieht unter der Quarzlampe oft auf den ersten Blick, was neu, das heißt übermalt ist. Bei Fälscherprozessen sind diese Tatsachen von größtem Wert, weil man den naturwissenschaftlichen Methoden mehr zu-

traut als den kunstgeschichtlichen. Aber auch die Kunstwissenschaft kann für die Hilfe der fremden Disziplinen nur dankbar sein. Nur muß man sich darüber klar sein, daß durch Chemie und Physik das nicht ermittelt werden kann, was die Werke künstlerisch wertvoll und wissenschaftlich interessant macht.

Das enthusiastische Schauen ist so gut wie zu Winkelmanns Zeiten nötig zur Kunstwissenschaft. Es eröffnet allein den Zugang für die besten ihrer Objekte, denn diese sind Kinder der Leidenschaft, angeregt durch begeisternde Eindrücke und gezeugt im Enthusiasmus der schöpferischen Tätigkeit. Dem griesgrämigen Betrachter wird sich das Verständnis hoher Kunst nie erschließen und ohne Verständnis dafür ist sowohl eine historische Darstellung wie eine ästhetisch-philosophische Betrachtung zwecklos. Man glaube nicht, daß der Enthusiasmus des Schöpfers oder der des Betrachters der Objektivität sehr gefährlich sei. Der Künstler ist gerade um seiner Leidenschaft willen deutlicher als andere. Gerade für ihn gibt es kein „Einesteils-anderenteils".

Ohne Leidenschaft ist auch in der Wissenschaft nie wirklich Großes erreicht worden. Das mitfühlende Verständnis für die Emanationen, aus denen die Kunstwerke hervorgehen, ist natürlich unter allen Umständen Bedingung für den Kunstwissenschaftler. Ohne eine Anlage, die eine besondere Empfindlichkeit für das gestattet, was Linien, Kurven, Töne, Farben und Farbenkombinationen aussagen können, führen auch die Methoden Morellis und seiner Nachfolger nicht zum Ziel. Begabung ist wie in jeder Wissenschaft so auch in der von der Kunst nötig. Der entscheidende Vorteil der Methoden besteht nicht darin, daß die Beobachtung auf ein Resultat zurückgeführt wird, das ohne psychische Anteilnahme errechnet werden kann, sondern letzten Endes in der Schulung Befähigter, in der Erziehung von Sehenden, aber nicht von Blinden, zu schärferem Beobachten. Und endlich in der Stärkung des Gefühls für das, was mit dem Geschmack, der Eigenart, dem Kunstwillen einer bestimmten Persönlichkeit noch vereinbar ist und was nicht. Wer keinen Sinn für Individualitäten hat, wird mit der besten Methode natürlich fehlgehen.

Gerade nun aber die Verschiedenheit der Indizien, die die heutige Kunstwissenschaft heranziehen kann, das Geistige wie das rein Materielle und all die Zwischenstufen, in denen sich zwar das Geistige, aber auch das Materielle ausspricht, verleihen ihren Resultaten die seltene Sicherheit. Fällt, um ein Beispiel zu nennen, in einer Sammlung altdeutscher Gemälde eine Madonna durch ein Schönheitsideal auf, das im Beginne des 16. Jahrhunderts in den deutschen Schulen noch nicht üblich war, und zeigt es sich dann bei genauerem Zusehen, daß gerade in diesem Bilde nun auch vielleicht eine Goldkette anders gemalt oder eine Hand anders gezeichnet ist, als man es in dieser Gruppe von Bildern erwarten mußte, oder daß eine Holztafel verwendet worden war, die in Oberdeutschland damals fast nie vorkam, so ergeben sich daraus Bestätigungen, die — wie auch ein Laie

wird einsehen müssen — recht erheblich sind. Ist man aber einmal auf der richtigen Spur, so zeigen sich noch Dutzende von Anzeichen, die die unrichtige Zuschreibung endgültig beweisen.

Diese Art von Stilkritik ist aus den angeführten Gründen aber nicht nur berechtigt. Es kann noch mehr und muß noch mehr gesagt werden, nämlich daß ohne ihre Kontrolle die schriftlichen Zeugnisse meist wertlos sind, seien es nun die so hochgeschätzten — eigentlichen — Urkunden in den Archiven, seien es Signaturen auf Bildern, seien es Briefe oder literarische Äußerungen von den Künstlern selber und ihren Zeitgenossen.

Es ist eine Unterschrift leichter nachzuahmen als ein ganzes Bild oder eine plastische Figur. Die Urkunden wieder geben selten eine so genaue Beschreibung des Kunstwerkes, daß mit Sicherheit nur auf ein bestimmtes Werk geschlossen werden könnte. Die theoretischen Schriften eines Künstlers über Kunst können mißverstanden werden und sie werden von allen mißverstanden, die nicht aus dessen Kunstwerken genügend erkannt haben, wie dieser Meister die Kunst auffaßt und was er mit seinen Kunstausdrücken gemeint haben kann. Denn Kunstausdrücke sind vieldeutig und ihre Bedeutung wechselt mit dem Stil.

Ein Künstler kann aber als Persönlichkeit nicht ganz erfaßt werden, solange Arbeiten eines schwächeren oder auch nur späteren Autors als Werke seines Geistes angenommen werden. Die Philologie ist deshalb schon längst damit beschäftigt, aus dem Gesamtwerke der Dichter apokryphe Schriften und im einzelnen spätere Interpolationen auszumerzen. Selbstredend kann auch das Wesen eines bildenden Künstlers nicht verstanden werden, solange man Hochwertiges und Schlechtes in gleicher Weise als seine Leistungen hinnimmt.

Man kann aber auch das Wesen der Kunst nur falsch verstehen, solange man auch unwürdige Elaborate noch als Äußerungen ihrer würdigsten Vertreter geduldig bewundert.

Indirekt dient deshalb die Säuberung der Gesamtwerke großer Meister der Vorzeit auch zur allgemeinen Schärfung des Blickes für Qualität, für das wahrhaft Künstlerische in der Kunst und darin liegt das größte Verdienst von Morelli, dem wir die entscheidenden Anregungen zu unseren Methoden verdanken.

Erst seit einem Jahrhundert ist die wissenschaftliche Sichtung des Kunstvorrates möglich geworden, den die früheren Jahrhunderte uns überlassen haben. Es geschah dies durch die Einrichtung öffentlicher Gemäldegalerien. Diese haben wohl auch das meiste dazu beigetragen, eine wissenschaftliche Bearbeitung anzuregen. Vordem war die Kenntnis der überlieferten Schöpfungen auf eine zu kleine Zahl von Personen beschränkt und das Vergleichen und Beobachten mit zu großen materiellen Schwierigkeiten verbunden. Die Photographie hat dann, je mehr sie sich vervollkommnete, noch ein Übriges getan. Heute, wo es allmählich gelingt, auch

bei viel umstrittenen alten Künstlern die Spreu vom Weizen zu sondern, zeigt sich etwas, an was man früher kaum gedacht hatte: — eine verblüffende Konsequenz in der Entwicklung aller wirklich genialen Menschen.

Diese Konsequenz, die sich bei alten Meistern ergibt, wenn man ihre eigenhändigen Werke aus dem Wust von späteren Zuschreibungen auf Grund scheinbar nebensächlicher Merkmale herausgeschält hat, ist aber dann wieder eine glänzende Bestätigung für diese Methode. Denn unter unseren Zeitgenossen verraten die genialen Künstler, deren Gesamtwerk ja leichter als bei den alten festzustellen und von Zutaten zu säubern ist, eben auch diese Konsequenz. Das Ringen ohne Kompromisse nach einem vorgesetzten Ziele haben manche, die noch leben, selber, teils mit Bewunderung, teils auch mit Befremden bei Hodler mit angesehen. Von Böcklin und Feuerbach, Millet und Manet liegen genügend Berichte vor. Ein großer Künstler kann und will gar nicht, „einmal auch ganz anders malen".

Man wird bei den Phantasiegebilden, die im menschlichen Hirn entstehen und bei großen Künstlern oft mit schmerzlicher Gewalt zum Ausdruck drängen, immer wieder auf die Ähnlichkeit mit dem Wachstum von Fauna und Flora hingewiesen und die Ähnlichkeit wäre wohl noch viel größer, wenn das, was zum Ausdruck kommt, nicht immer nur ein kleiner Bruchteil dessen wäre, was im Gehirn entsteht. Jede echte Kunst ist Niederschlag der künstlerischen Phantasie. Der Meister mag noch so bestrebt sein, sich an die Natur zu halten, er sieht sie anders als selbst seine Freunde unter den Kollegen und was er als Kunstwerk von sich gibt, ist im Grunde das Abbild der durch seine Phantasietätigkeit umgestalteten Natur, nicht der Außenwelt selber.

Die Intensivierung der Kunstwissenschaft durch die neuen Forschungsmethoden belehrt uns, daß mit staunenswerter Konsequenz der einzelne Künstler seine Wege geht, in früheren Zeiten wie heute.

Anderseits lehrt uns die Expansion der Kunstforschung auf alle Zeiten und Völker, die für die letzten Jahrzehnte so charakteristisch ist, daß Kunst überall, wo die äußeren Bedingungen es gestatten, entsteht und überall von Veranlagung, Abstammung, Familie und Rasse und dann von den vorausgegangenen Leistungen eines Volkes oder einer sonstigen menschlichen Gemeinschaft bedingt ist. Ob man in die Weite oder in die Tiefe blickt, man begegnet immer wieder Erscheinungen, die es dem Forscher ganz unmöglich machen, an den allwaltenden Zerfall auch in der Kunst zu glauben oder anders ausgedrückt: an einen von der individuellen Veranlagung unabhängigen freien Willen bei der Erschaffung von solchen Kunstwerken, die noch nach Jahrhunderten Bewunderung verdienen.

Die Kunst kann natürlich gefördert, sie kann ganz oder teilweise unterbunden werden. Aber unmöglich ist es wie in der Natur, daß Orangen auf Disteln oder Distelblüten auf Orangenbäumen wachsen. Es gilt auch für den bildenden Künstler Goethes Wort, für ihn sogar ganz besonders:

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehn
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehn
Nach dem Gesetz, nach dem du angetreten.

Person und Gemeinschaft.

Von **Jakob Mühlethaler.**

II. Person und Gemeinschaft in ihrem Zusammenwirken [1]).

Wie stellt sich in innerer Beziehung die Person zur Gemeinschaft und umgekehrt? Fest steht einmal, daß jeder Mensch von Natur auf die Welt durch seine persönliche Brille betrachtet und so beurteilt und bearbeitet, wie seine gemachten Erfahrungen und seine Anlagen es bedingen. Strenge Objektivität gibt es im alltäglichen Leben kaum, es gehört dazu schon ein gewisses Maß wissenschaftlich-geistiger Schulung. Dem primitiven Menschen macht es häufig recht Mühe, in seinen Redensarten streng bei der tatsächlichen Wahrheit zu bleiben, ja er empfindet oft das Ungehörige unwahrhaftiger Aussagen gar nicht genügend. Das liegt in seiner geistigen Situation begründet.

Wesenhaft kennt der Mensch nur sich selber; denn er nur als Person ist erlebendes Subjekt, das in sich enthält alle letzten, maßgebenden Bedingungen des Verstehens, Erkennens und Wollens, somit auch die Grundnormen des Handelns im Sinne von wahr und falsch, recht und unrecht, sittlich und unsittlich, überhaupt gut und böse. Die Fremd-Person kenne ich nur auf Grund des Fremdverstehens, das ein sehr kompliziertes psychologisches Verhalten ist und vielen Täuschungen unterliegt. Auch das Selbsterkennen, dem seit den ältesten Zeiten so große Bedeutung beigemessen wird, unterliegt Irrtümern und bewegt sich zumeist nur an der Oberfläche. Wer aber sich selber bloß so obenhin kennt, wird auch seine Mitmenschen entsprechend oberflächlich beurteilen und in einer ganz schiefen Einstellung zur Gemeinschaft stehen. Meine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen haben mir gezeigt, daß die Vorurteilsbefangenheit unter den Menschen ganz kolossal ist, und aus diesem Mangel resultiert ein gut Teil menschlicher Mißverständnisse und Uneinigkeit.

Es sind nicht immer Selbstsucht und böser Wille, welche Schranken zwischen den Menschen aufrichten, mehr noch liegt es an der Unfähigkeit gegenseitigen Verstehens. Da hätte die Schule noch ein recht dankbares Arbeitsfeld, das sich viel fruchtbarer auswirken würde als die Menge öden Wissensballasts, die man den Kindern anwirft. Um jedoch

[1]) Vgl. Heft 10, Januar 1937.