

Methodologisches zur Kunstkritik

Autor(en): **Ammann, Jean-Christophe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **55 (1968)**

Heft 2: **Häuser für die Jugend - Die Landschaft als Kunstwerk**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-42875>

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.

«Die Kenntnis der Form eines Kunstwerkes ist noch nicht die Kenntnis der künstlerischen Bedeutung dieser Form.»

«Kunstwerke werden nicht mit dem Gefühl gemacht; darum langt auch das Gefühl nicht hin, um sie zu verstehen.»

Konrad Fiedler (1841–1895)

Kritik soll im folgenden weder historisch¹ noch als wertende Instanz, sondern als methodischer Vorgang betrachtet werden. Etwas wie einen Passepartout gibt es allerdings nicht. Letztlich bestimmt immer das Kunstwerk die Methode im einzelnen. Hans Sedlmayr schreibt zwar in «Kunst und Wahrheit»: «Methodenfragen sind immer Fragen des Weges. Aber viel wichtiger und ursprünglicher als Fragen des Weges sind Fragen des Ausgangspunktes und des Zieles (der Prinzipien).»² Für das in Kategorien sich bewegende Denken Sedlmayrs mag das zutreffen. Methode soll hier die Bedeutung eines in der Analyse sich konstituierenden Vorganges haben. Wenn wir nun den Grundzügen der Strukturanalyse nachgehen, so deshalb, weil sie sich, jedenfalls was die moderne und aktuelle Kunst betrifft, als das adäquateste Instrument für eine wissenschaftliche Erkenntnis erweist. Sie hat den Grundstein für eine Betrachtungsweise gelegt, die alle dem Werk immanenten Aspekte, unter anderem auch den psychoanalytischen³, einzu beziehen hat.

Das Kunstwerk existiert als etwas Totales, Autonomes; seine Bedeutung liegt allein in ihm selbst begründet. Es geht darum, dieses Ganze zu durchleuchten: nicht indem die Botschaft mittels der Sprache rekonstruiert wird, was einer Verfremdung gleiche, sondern indem sowohl die Beziehungen der Elemente unter sich als auch die Elemente auf Grund dieser Beziehungen freigelegt und analysiert werden. Eine solche Analyse läßt in einem Kunstwerk – wir meinen nicht nur das einzelne, sondern das Gesamtwerk – Konstanten, affektive Chiffren erkennen, die symptomartig auf spezifische Anliegen hinweisen.

Die Ausgangslage jeder Analyse bildet die präzise Beschreibung. Die methodologische Einführung, die Erwin Panofsky in seinem Werk «Studies in Iconology» (1939)⁴ gibt, ist, weil auf einen bestimmten Zeitkontext (Renaissance) bezogen, nur bedingt anwendbar. Immerhin ist der Vorgang im Prinzip gültig. Die erste Phase, jene der «Primärbedeutung» (unterteilt in eine «Sach- und Ausdrucksbedeutung»), besteht in der formalen Identifizierung des Bildereignisses. Das hierbei verwendete allgemeine Vokabular hat also wesentlich eine Benennungsfunktion⁵. Es muß sich auf einer Stufe bewegen, die in einem analogen Verhältnis zum Bildereignis steht. Von der gezielten Metapher kann folglich nur mit Vorbehalt Gebrauch gemacht werden (im Unterschied zu jener anderen, bedingt durch das bildschaffende Ineinandergreifen auf das Werk bezogener Worte). «Ob wir es mit historischen oder natürlichen Phänomenen zu tun haben», schreibt Panofsky, «die Beobachtung des Einzelnen erhält erst dann den Charakter einer 'Sache', wenn es mit anderen analogen Beobachtungen verbunden werden kann, so daß der Serie als Ganzem 'Sinn zukommt'.»⁶ – Ein extremes Beispiel einer Beschreibung liefert Rudolf Carnap, wenn er die Frage stellt (und sie dann mit Hilfe einer Eisenbahnkarte beantwortet): «Wie ist es möglich, innerhalb eines bestimmten Gegenstandsgebietes alle Gegenstände eindeutig zu kennzeichnen, ohne irgendeinen der Gegenstände durch Aufweisung zu bezeichnen und ohne irgendeinen Gegenstand außerhalb des Bereiches zu Hilfe zu nehmen?»⁷

Da die zweite Phase bei Panofsky, jene der «sekundären oder konventionellen Bedeutung» – ein Motiv wird jenseits der formalen Existenz in seinem Sinnzusammenhang erkannt –, meistens wegfällt, wird die erste, formal-beschreibende, direkt an die dritte, jene der «inneren Bedeutung oder Inhalt», gebunden. Das kann heißen, daß der beschreibende Vorgang die im-

manente, mit der formalen Eigenschaft sich deckende Bedeutungskomponente unmittelbar einbezieht (ein Vorgang, in welchem Folgerung und Interpretation nicht enthalten sind). Rolf Wedewer hat dies in einem guten Aufsatz, wo er einige über Wols verfaßte Texte analysiert, wie folgt charakterisiert: «Die Besonderheit der auf Kunst bezogenen Sprache liegt darin, daß sie nicht wie jede andere auf Mitteilung hin angelegte Sprache ihren Gegenstand nur analysiert, sondern in dieser Zerlegung zugleich den überwölbenden Reflexionszusammenhang evident werden lassen muß.»⁸

Auf Grund der beschreibenden Etappen (erste und zweite oder erste und teilweise dritte) kann nun erst die spezifisch kritische Tätigkeit einsetzen, die wir in einer ersten Phase als analytisch (die kritische Trennung von Ausdruckselement und dessen inhaltlicher Dimension), in einer zweiten als synthetisch (die Koordinierung der «Resultate») bezeichnen möchten. Der freigelegte Sachbestand weist in vergleichender Sicht Konstanten auf. Diese können zum Beispiel sein: Wiederholung ähnlicher Formen, einer bestimmten Figur, einer Farbe, einer Kompositionseigenschaft. Die Analyse dieser Konstanten, ihre tiefere Kennzeichnung, erfolgt nun wesentlich auf Grund einer relationellen Definierung. Damit werden strukturelle Gemeinsamkeiten ersichtlich, zum Beispiel die Art der Verbindung von Elementen einer höheren mit solchen einer niederen Ordnung. Einheiten können in nicht gewöhnlicher Weise konfrontiert werden, so daß neue Bezüge erkennbar werden. Dadurch sollen keine Beweise erbracht, sondern Symptome aufgedeckt werden – («Symptom» in der Bezeichnung Heideggers: «[...] das Sichmelden von etwas, das sich nicht zeigt[...]»)». Mittels einer solchen Analyse ist es möglich, die kritische Trennung des Ausdruckselementes von dessen inhaltlicher Dimension zu vollziehen, denn als Ganzes gesehen hat es nicht an sich eine Bedeutung (abgesehen von der rein phänomenalen)⁹, sondern erhält diese erst auf Grund seiner relationellen Situierung.

Die Koordinierung der Symptome in der synthetischen Phase sollte es erlauben, auf ein Gesamtbild zu schließen, in welchem die Persönlichkeit des Künstlers, seine schöpferische Haltung als Gegenpol zum Werk wesentlich einbezogen ist. Max Bense bezeichnete einmal in einem Referat diese Beziehung als «Realisationskette»¹¹. – Ereignisse außerhalb des Werkes (zum Beispiel Lebensumstände) können im Sinne einer Bestätigung von Bedeutung sein. Vergleiche mit anderen Werken bildnerischer oder literarischer Art, welche analoge Strukturmerkmale aufweisen, dürften zur besseren Ausleuchtung gewisser Teile beitragen. – Wir möchten die außerhalb des Werkes beigezogenen Elemente mit dem letzten Teilstück in einem Kreis vergleichen. Da der Radius¹² gegeben ist, kann es ohne weiteres «hypothetisch» eingesetzt werden. Indem es sich innerlich begründet ergibt, läßt es die Kreisfläche transparent erscheinen.

Was wir hier in getrennten Etappen dargelegt haben, greift in Wirklichkeit stark ineinander über. Es ist eine Art idealer Abriß, der all die durch die Abstrahierung bedingten Verkürzungen enthält. So ist es zum Beispiel nicht möglich, den Begriff «Raum»¹³ einzuführen, weil jedes Werk auf seine spezifische Art den Raum realisiert.

Die im folgenden angeführten Texte sind einzig Einblicke, betreffen sie doch mit einer Ausnahme nur Teilaspekte. Sie sollten aber exemplarisch sein im Denkvorgang. – 1960 erschien aus der Feder des Römer Professors für Kunstgeschichte Giulio Carlo Argan die kapitale Studie über den französischen Maler Jean Fautrier¹⁴. Ausgehend von Bergsons «Matière et Mémoire», definiert er zuerst den Begriff «Gegenstand» im Denken des Philosophen: ein «Bild, das sich aus einer Summe oder einem Sich-Überschichten von Bildern ergibt». Hierauf charakterisiert er den *Gegenstand* in der Malerei Fautriers, «dessen virtuelle Gegenwart als unbestimmte Ähnlichkeit oder



1
Jean Fautrier, La juive, 1945

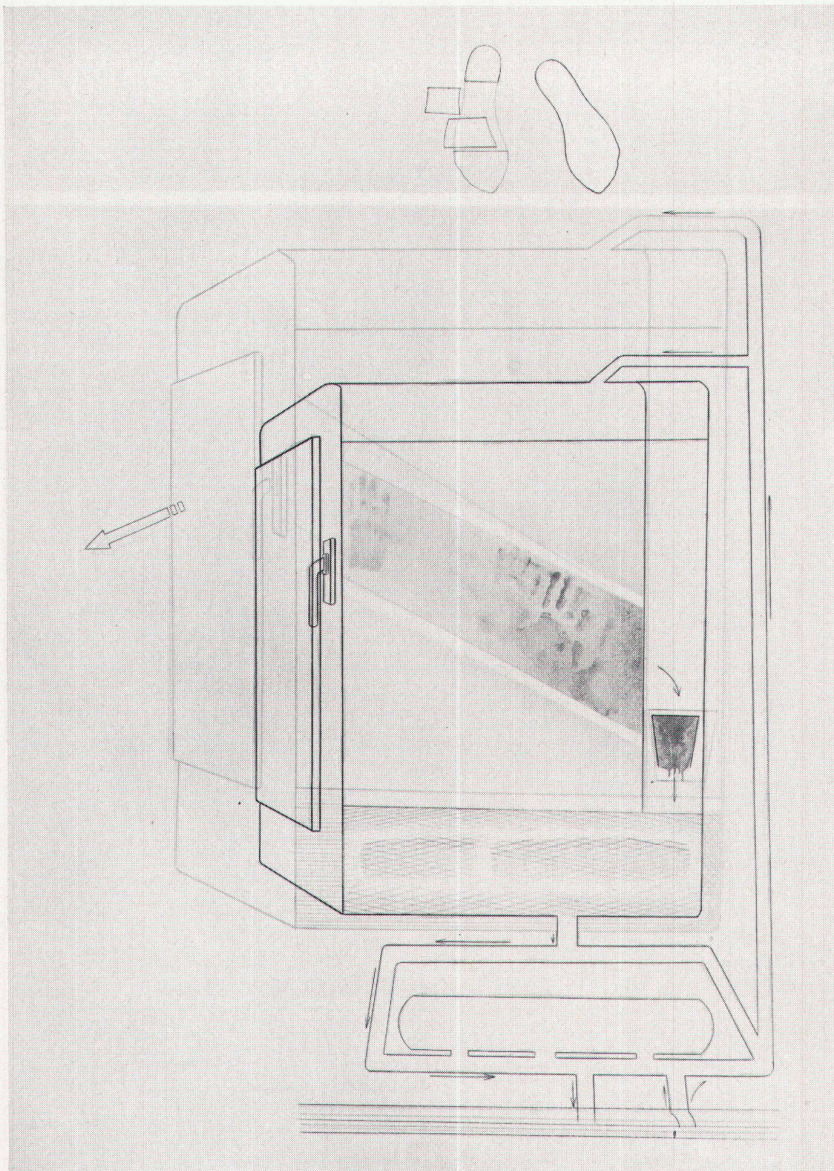
2
Jean Dubuffet, Château l'Hourloupe, 1963. Galerie Beyeler, Basel



2

als lokalisierte Zone stärkerer existentieller Intensität nicht bestritten werden» kann. Er qualifiziert sich als «flüchtiges Erinnerungsbild». «Das Bild vertritt also nicht den Gegenstand, sondern die Erinnerung an den Gegenstand [...]». Vom Objekt geht Argan zum *Raum* über. Er bezeichnet ihn als eine «innere Dimension des Bildes und somit der malerischen Materie». Dann folgt eine *vergleichende Analyse von Gegenstand und Raum*: «Der Gegenstand überlebt nur als Verdichtung und Häufung, der Raum als sich Verdünnen und Spärlichwerden der Materie.» Nach dieser analytisch-beschreibenden Stufe kommt er zur Kernfrage, der Bedeutung der *Materie* in der Malerei Fautriers. Zunächst definiert er sie, entsprechend dem Vorausgegangenen, als «eine Materie, die sich nicht vereinfacht, sondern immer weiter kompliziert, indem sie mögliche Bedeutungen auffängt und assimiliert, indem sie Aspekte und Momente des Wirklichen einverleibt, indem sie sich mit gelebter Erfahrung saturiert [...]». In der nun folgenden Interpretation (spezifische Kennzeichnung der psychischen Dimension) lehnt sich Argan sehr nahe an Bergsons Theorie in «La Pensée et le Mouvant»: «Aber weil diese Materie Bild-Materie ist und die Ausdehnung die Tiefe, die Dauer, die Geschichte des Bildes hat, ist sie im Sinne Bergsons, auch Erinnerung.» «Die Raum-Materie oder, besser gesagt, die Materie-Erinnerung von Fautriers Malerei [...] ergibt sich also aus einem Sich-Summieren und Koinzidieren des 'mythischen' Raumes mit dem gelebten Raum.» – Hier erfolgt nun notwendigerweise die Einbeziehung der *Farbe*. Sie vermittelt «keine frischen und unmittelbaren Gefühle [...], sondern verblaßte Erinnerungsbilder». – Wir sind hier nur den wesentlichen Punkten nachgegangen. Argan operiert auf einer viel breiteren Basis, indem er unter anderem die von uns angeführten Abschnitte stärker auffächert.

Hervorragend ist das von Max Loreau verfaßte Buch über Jean Dubuffet¹⁵. Der fast hundertseitige Text läßt keinen Moment in der Akribie der Analyse nach. Konzentrieren wir uns auf einen Abschnitt, der die letzte Phase im Werk Dubuffets betrifft, «L'Hourloupe». Nachdem Loreau den verschiedenen räumlichen Möglichkeiten von Grundfläche und Zelleinheiten nachgegangen ist, stellt er die Frage nach dem Wesen des Raumes beziehungsweise der «Tiefe» dieser Flächenorganisationen: «La profondeur dont je veux parler n'a rien de géométrique et cependant elle existe avec force. Elle surgit au sein même de l'esprit qui la garde en lui faute de pouvoir la déposer hors de lui: c'est l'esprit, non le monde extérieur qui se fait profond. Nous avons vu d'où elle surgit: d'une confusion des niveaux qu'il faut bien se résoudre à comparer, faute de mots plus adéquats, à une condensation ou à un entassement dans un même plan (il vaudrait mieux parler d'une émergence simultanée) de registres phénoménaux différents (petit, moyen, immense; campagne, ville, paysage, figures). Plus que d'une profondeur, dont la connotation est statique, il s'agit d'une *mobilité en profondeur* – donc d'une profondeur vécue comme telle. [...] C'est une profondeur purement mentale qui naît d'une glissade de l'esprit percevant de registre à registre. [...] L'esprit ne fait en effet appel à aucun matériau étranger à sa propre action: c'est lui-même qui se fait espace total, espace éclairant et déployant, et non le monde qui s'impose espace à travers ses objets. J'entends suggérer par là que l'espace dont il s'agit est un espace originaire, préalable à son objectivation pratique: saisi dans le sillage de sa naissance prolongée.» (S. 63/64.) – Die Konstituierung der Zellenfläche kann bei Dubuffet sichtbar verfolgt werden. Loreau geht ihr Schritt für Schritt nach, indem er, vor allem von der Serie «Paris Circus» ausgehend, jede Neuorientierung der Graphismen in ihrem Bedeutungszusammenhang erklärt. Ein drittes Beispiel soll die Erzählstruktur in der heutigen Malerei bilden. Der Gegenpol der «Figuration Narrative»¹⁶ ist die abstrahierte Bildpoetik von Künstlern wie Arakawa, Baruchello, Bauermeister, Brecht, Fahlström, Reuterswärd und Simonetti. Im Katalog der Sommerausstellung 1967, welche die Werke die-



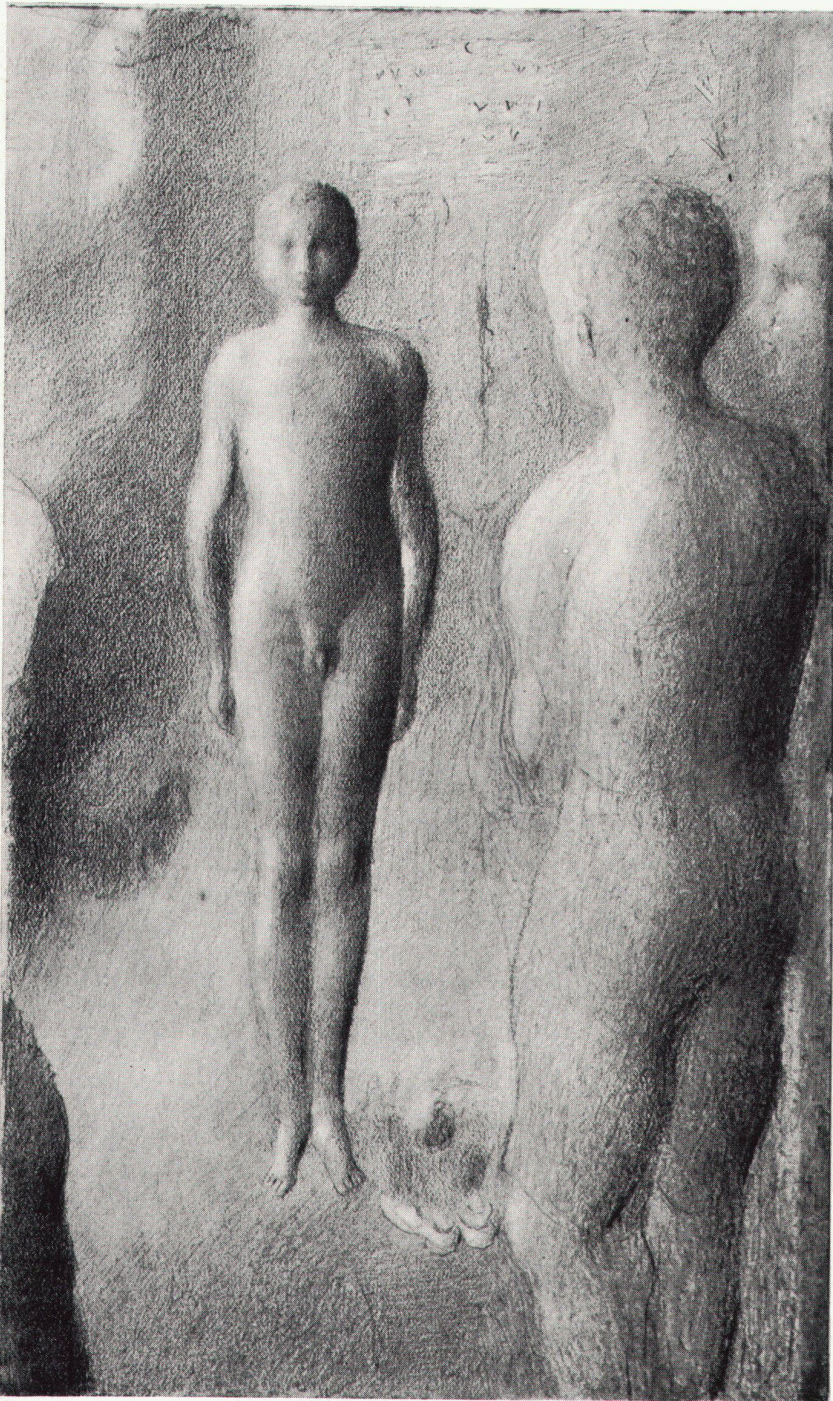
3

3
Arakawa, Ohne Titel. Galleria Schwarz, Milano
Sans Titre
Untitled

ser Künstler in der Galerie Schwarz (Mailand) unter dem Titel «Towards a cold poetic image» vereinigt, definiert Gillo Dorfles die allgemeinen Bildcharakteristiken wie folgt: «Disant 'poétique' l'on entend, dans ce cas, se référer explicitement à la poésie et constater, par conséquent, une *contamination* de l'élément linguistique pictural avec l'élément linguistique littéraire.» – Über Arakawa, der innerhalb dieser Gruppe wohl über die «kälteste» Bildsprache verfügt, schreibt nun Daniela Palazzoli¹⁷ in ihrem ausgezeichneten Vorwort: «Avec Arakawa nous entrons en plein dans la dialectique entre l'activité scientifique et l'activité d'imagination. Le comportement est vécu au niveau de description du mouvement et de sa trajectoire, on le fixe sur la toile – sa limite naturelle – et le fait de le parcourir veut dire suivre une piste vers une cosmologie des éléments, ou, en mots plus beaux, vers une agonie de toutes ces significations qui n'arrivent pas à réagir dialectiquement avec les

formes de la poésie.[...] En d'autres mots, l'univers de la parole n'est, pour Arakawa, un langage poétique qu'à condition qu'il réussisse à se maintenir à l'état d'apparition, c'est-à-dire qu'il conserve immuée l'énergie cinétique qui fait en sorte que l'enquête, entre la phénoménologie du phénomène et sa constitution en symbole, n'ait pas de fin. Ce processus de transformation et d'acclimatation du monde n'est cependant pas un processus analytique, mais plutôt interprétatif, une recherche continue de rendre adéquat avec les paroles et les métaphores, le monde à l'idéal humain.» – Der wichtige Punkt in der Analyse scheint uns die Bemerkung über den konstitutiven Hiatus zwischen Bedeutungsträger und Bedeutungsinhalt zu sein. Es handelt sich nicht allein um eine dem poetischen Bild prinzipiell zugrunde liegende Ambiguität, sondern um einen stets aus Ansätzen bestehenden Vorgang durch Worte und Bilder die ihn umgebende Welt einzufangen. Dadurch wird ein Licht auf die Persönlichkeit des Künstlers geworfen, auf seine schöpferische Beziehung zur Umwelt.

Das letzte Beispiel soll das Werk Otto Meyer-Amdens bieten. Die Analyse der Knabenfigur kann natürlich nur in den Grundzügen angedeutet werden¹⁸. Auffallend ist zunächst die Typisierung des nackten Körpers. Sie ist allerdings nicht konstant, schwingt je nach dem Kontext bald stärker, bald schwächer aus. Stärker, wenn es darum geht, die Figur in ein Kompositionsgerüst einzubauen (zum Beispiel «Eintritt in Klasse», «Vorbereitung»), schwächer im Falle der Einzelfigur oder bei einzelnen Gruppenbildern. Ein zweites auffallendes Merkmal ist das Kleidungsstück. Es steht in einer signifikativen Beziehung zum nackten Körper, indem es entweder bis auf Höhe des Unterleibes¹⁹ oder so weit hinabgesetzt ist, daß es die Beine nur teilweise bedeckt. – Meyer-Amden hat den Gestaltungsvorgang klar dargelegt. Er schreibt: «Das Bildmotiv, das wir darstellen, ist nicht eine 'hohe' und ferne Idee, sondern es ist ein Nahes, es ist die unwillkürliche innere Bewegung des tätigen Künstlers.[...] Während der Künstler diese inneren Bewegungen als Bildmotiv zu gestalten strebt, fühlt er, wie es sein sonstiges Fremdkörperhaftes verliert, wie es sich immer mehr den anderen gereinigten Elementen des Bildschaffens nähert, bis er den Glauben ausspricht: es ist das Einzige, das Reine, das Bildmotiv überhaupt.»²⁰ Die Reinheit des Bildmotivs erreicht er, was die Figur betrifft, durch die Typisierung; was die Komposition angeht, durch den «geometrisch konstruierten Raum». Nun haben wir aber gesehen, daß die Typisierung stärker oder schwächer sein kann. Je stärker sie zum Ausdruck kommt, desto mehr erreicht er das «Reine», das «Einzige», potenziert das Motiv in eine Sphäre gleichsam jenseits von Gut und Schlecht, so daß der christliche Symbolgehalt, zu welchem er verschiedentlich Bezüge schafft, sinnhaft wird. Mit anderen Worten: Die innere Distanznahme zur visionären Gestalt tendiert bewußt darauf, das konstitutiv verankerte, auf Konkretisierung hinstrebende Wunschbild dieser Dynamik zu entheben, um es im Bereich der Geistigkeit als Gleichnis darzustellen. Das obsessionelle Motiv wird dergestalt sublimiert. Je schwächer dagegen die Typisierung ausfällt, desto stärker wird die Figur zu einer Zone gestauter Sehnsucht, in der sich eine Identifizierung der eigenen sehnsüchtigen Körperlichkeit mit der visionären Erscheinung vollzieht. Gerade in den Figuren mit Kleidungsstücken ereignet sich keine Sublimierung mehr, sondern eine Psychosexualisierung. In der Intensität der Irrealisierung des eigenen Körpers spiegelt sich jene des Bildgegenstandes. – Einen interessanten Vergleich bietet das erste Buch André Gides, «Les cahiers d'André Walter» (1891)²¹. Jean Delay hat im ersten Band seiner Psychobiographie über die Jugend André Gides das Problem der fast krankhaft angestrebten Reinheit in den Kapiteln «De l'Angélisme» und «L'envers de l'Angélisme» analysiert²². Was uns interessiert, ist die Antithese «corps et âme» (S. 96). «Pour l'ange», schreibt Gide, «le désir toujours plus grand de monter; [...] pour la



4

4
Otto Meyer-Amden, Knabengruppe im Raum. Bleistift. Privatbesitz
Garçons groupés dans l'espace. Crayon
Group of boys in space. Pencil

Photos: 1 Pierre Zucca, Paris; 3 Bacci, Milano; 4 Albert Winkler, Bern

chair, il n'en est pas besoin; c'est la seule force de la pesanteur [...] qui ravale l'essor de l'ange» (S. 97). Diese Antithese findet sich auch bei Otto Meyer-Amden, allerdings nicht im Sinne der kategorischen Gegenüberstellung; aber sie kommt in der sich stärker oder schwächer abzeichnenden Typisierung zum Ausdruck.

Anmerkungen

- ¹ Wir verweisen diesbezüglich auf Lionello Venturis «Storia della critica d'arte» (Turin 1964), mit ausführlicher, auf den heutigen Stand gebrachter Bibliographie. Ferner auf den Aufsatz von Werner Hofmann «Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts», in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 18, Heft 2, 1955, S. 136–156. Schließlich auf das große Werk von Guido Morpurgo-Tagliabue, «L'Esthétique contemporaine», Mailand 1960.
- ² «Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte», Hamburg 1958, S. 87.
- ³ Siehe hierzu den wichtigen Band von Jacques Lacan «Ecrits» (Collection «Le Champ Freudien»), Paris 1966.
- ⁴ «Essais d'iconologie – Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance», herausgegeben von Bernard Teyssèdre, Paris 1967.
- ⁵ Die Beschreibung setzt also bereits eine gewisse Kenntnis des Kontextes voraus. Panofsky zeigt dies in Rogier van der Weydens «Die Heiligen Drei Könige erblicken den Stern von Bethlehem» (rechter Flügel des Bladelinaltars) am Beispiel des in der Himmelszone erscheinenden Christuskindes: es schwebt nicht, sondern es erscheint (Panofsky, a. a. O., S. 24/25). – Dies gilt letztlich in veränderter Sicht auch für die heutige Kunst.
- ⁶ Panofsky, a. a. O., S. 25, Anm. 1.
- ⁷ «Strukturbeschreibungen. Beispiel einer rein strukturellen Kennzeichnung», in: Kursbuch 5, Frankfurt a. M. 1966, S. 69.
- ⁸ «Wie soll man über Bilder reden? Anmerkungen zur Sprache der Kunstkritik», in: Das Kunstwerk, März 1965 (9/XVIII), S. 22.
- ⁹ «Sein und Zeit», Tübingen 1960, S. 29.
- ¹⁰ Charles Sanders Peirce nennt diese Art von Seinsmodus «firstness». Siehe hierzu den von Elisabeth Walter ins Deutsche übersetzten Aufsatz «Über Zeichen», in: Rot, Nr. 20, Stuttgart o. J., S. 4.
- ¹¹ «Funktionen der Kunstkritik. Ein Bericht über das Gespräch 1960 in Frankfurt a. M.», Baden-Baden und Krefeld 1961, S. 45 («Die wissenschaftlichen Grundlagen einer möglichen Kunstkritik»).
- ¹² Über die «Objektivität» des Radius, das heißt über die Wahl der Optik, schreibt Jean Starobinski in bezug auf die Literaturkritik: «C'est au contact de mon interrogation que les structures se manifestent et se rendent sensibles, dans un texte depuis longtemps fixé sur la page du livre. Les divers types de lecture choisissent et prélèvent des structures préférentielles. Il n'est pas indifférent que nous interrogeons un texte en historiens, en sociologues, en psychologues, en stylisticiens, ou en amateur de beauté pure. Car chacune de ces approches a pour effet de changer la configuration du tout, d'appeler un nouveau contexte, de découper d'autres frontières, à l'intérieur desquelles régnera une autre loi de cohérence» (zitiert nach Serge Doubrovsky, «Pourquoi la nouvelle critique – Critique et Objectivité» Paris 1966, S. 76).
- ¹³ Wir verweisen auf die erstmals 1938 erschienene Studie von Hans Jantzen «Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff» (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1962); auf das Buch von Kurt Badt «Raumphantasien und Raumillusionen», Köln 1963; schließlich auf das Kapitel «L'Espace pictural» im Buch von Georges Matoré «L'Espace humain», Paris 1962, S. 248–276.
- ¹⁴ Fautrier – «Matière et Mémoire», Mailand 1960.
- ¹⁵ «Dubuffet et le voyage au centre de la perception», Paris 1966. Siehe hierzu auch den Aufsatz Loreaus «Infini, pensée apparaissante et nature», in: Revue d'Esthétique, Tome XIX, Fasc. II, 1966, S. 113–130.
- ¹⁶ Wir verweisen auf die beiden Studien von Gérald Gassiot-Talabot, in: Quadrum, Nr. 18, 1965, und im Katalog der Ausstellung «Bande dessinée et Figuration narrative», Musée des Arts Décoratifs, Paris 1967.
- ¹⁷ Die ausführliche Fassung des Aufsatzes befindet sich in englischer Sprache in: Art International, Februar 1967 (Vol. XI/2), S. 22–30.
- ¹⁸ Carlo Huber geht in seiner sehr guten Dissertation über Meyer-Amden (Basel 1962, Ms.) einer tiefenpsychologischen Deutung bewußt aus dem Weg. Dagegen hat er hierfür wichtiges Material zusammengetragen.
- ¹⁹ Eine ganz ähnliche Verbindung von nacktem Körper und Kleid findet sich im Werk Gustave Moreaus.
- ²⁰ In: Katalog der Ausstellung Otto Meyer-Amden, Kunsthaus Zürich 1953.
- ²¹ Paris 1952.
- ²² «La Jeunesse d'André Gide», Bd. I, Paris 1956, S. 492–539.