

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 39 (1982)

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

Artikel: Urteilkraft : über das Verhältnis der Kunst zu ihrer Gegenwart

Autor: Boehm, Gottfried

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-167872>

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: 08.02.2026

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

Urteilstkraft

Über das Verhältnis der Kunst zu ihrer Gegenwart

von GOTTFRIED BOEHM

Das Verhältnis der Kunstgeschichte zur sogenannt modernen oder – einfacher gesagt – zur *jeweils* zeitgenössischen Kunst, lässt sich als eine Geschichte *vor allem* von Defiziten und Versäumnissen nacherzählen. Diese Geschichte im einzelnen zu kennen – gerade weil sie keinen guten Verlauf genommen hat – wäre für das Bewusstsein heutiger kunstgeschichtlicher Arbeit von ausserordentlicher Bedeutung. Enthält sie doch Lektionen, die nicht nur dazu dienen würden, die Kunstgeschichte gleichsam historisch fortzusetzen in Richtung unserer Zeit. Die Moderne, nachdem sie in die Jahre gekommen ist, erfasst der nachrückende Schatten des historischen Bewusstseins unweigerlich und auch ohne unser Zutun. Die grossangelegte Historisierung des 19. Jahrhunderts ist in der Kunstgeschichte seit Jahren in vollem Gange, sie ist dabei, auf das 20. Jahrhundert überzugreifen. Die Frage, die ich anspreche, enthält auch kein Plädoyer für eine *Beschleunigung* des Historisierungsprozesses. Schliesslich zielt sie auch nicht darauf, unsere zeitgenössischen Kunsterfahrungen mit denen der Moderne insgesamt hinter der Glasscheibe des Historismus zu plazieren. Der Gewinn dieser Art Objektivierung wäre schal. Mit dem Verhältnis der Kunst zu ihrer Gegenwart stellt sich vielmehr ein Problem, das den Erkenntnisanspruch der Kunst berührt. Ich meine damit, dass Aussagen der Kunst, auch über die historischen Parameter hinaus, Geltung bzw. Wirkung haben (oder doch haben wollen). Die Aktualität (im Gegensatz zur «Historizität») dieser Erfahrungen, die Kunst zu machen erlaubt, bewegt sich nicht *neben* den geschichtlichen Bedingungen, denen sie sich verdankt, eher *in* ihnen. Aber doch so, dass sie sich damit nicht verrechnen lassen. Die Gegenwart von Kunst lässt sich, so gesehen, mit dem Hinweis auf die historische Chronologie, nicht diskutieren. Was Kunst an aktualisierbaren Erkenntnissen oder Erfahrungen beinhaltet, erfordert auf der Seite des Kunstfreundes (der neuerdings auch als «Rezipient» firmiert), was man mit dem Worte «Urteilstkraft» einstweilen eher umschreiben als erfassen kann. Von ihr ist gesagt worden, sie sei *nicht zu lehren* (d.h. methodisch zu objektivieren), sondern *nur zu üben*: d.h. sie erfordere *Erfahrung* und: sie *erlaubt Erfahrungen zu machen* – vermutlich solche, die man unter Erkenntnisbedingungen anderer Art nicht machen würde.

Das Wort *Urteilstkraft* ist der Index für eine Argumentation, die ich nur in groben Zügen vortragen kann (ohne mich auch in die theoretischen Unkosten zu stürzen, die dafür möglicherweise erforderlich wären). Ihr Ort ist das Verhältnis der Kunst

zur Gegenwart (vermutlich nicht nur dasjenige der gegenwärtigen oder aktuellen Kunst zur Gegenwart). Mitbetroffen sind die wissenschaftliche Institution der Kunstgeschichte und die akademisch hierzulande merkwürdig heimatlose Kunstkritik. Angesichts der Frage: *Gegenwart der Kunst?* lässt sich die Aufgabe von Kunstkritik und Kunstgeschichte, besonders aber ihr Verhältnis zueinander, ein Stück weit klären.

Zunächst liegt es nahe, Kunstkritik und Kunstgeschichte mittels Arbeitsteilung voneinander abzugrenzen. Etwa so, dass die Kunstkritik sich mit den jeweils neuen Ereignissen befasst, die dann, wenn sie historisch geworden sind, gleichsam in das Arbeitsfeld der Kunstgeschichte übergehen. Diese Teilung scheint den Vorteil zu haben, die Kunstgeschichte vom Problem der Gegenwart der Kunst partiell zu entlasten. Und sie weist der Kunstkritik eine zumindest zeitlich klar abgegrenzte Aufgabe zu. Der Kunsthistoriker ist ja sowieso gehalten, den Vorlauf kunstkritischer Arbeit in die Wirkungsgeschichte eines Werkes einzubeziehen. Auch dies bestätigt die Arbeitsteilung und die gegenseitige Abgrenzung.

Das Recht einer solchen Charakteristik ist kaum zu bestreiten, wohl aber, dass sie den Zusammenhang von Kunstkritik und Kunstgeschichte in toto trifft. Mehr noch: die eigentlich produktiven, aber verschütteten Fragen scheinen mir auf der anderen Seite zu liegen. Nämlich dort, wo die Kunstgeschichte und die Kunstkritik auf ihre Gemeinsamkeiten hin betrachtet werden. Nicht nur, weil in Einzelfällen kunstkritische und kunsthistorische Literatur gattungsmässig gar nicht zu scheiden sind, sondern weil ich die These vertreten möchte, dass die Kunstgeschichte und die recht verstandene Kunstkritik auf verschiedene Weise an der gleichen Aufgabe arbeiten (oder doch arbeiten sollten): Sie tun dies, wenn sie den *Erfahrungsgehalt* der Kunst zu erschliessen versuchen. Aktualität im Sinne der «Wirkung» oder «Präsenz» des Sinngehaltes von Werken bleibt dabei immer in historische Substrate verwoben, ohne dass diese das ausschliessliche Thema der Kritik oder Interpretation wären.

Ich möchte nun diesen Aspekt zunächst an der *Kunstkritik*, danach an der *Kunstgeschichte* erläutern, um am Schluss zu jener Frage zurückzukehren, die ich im Titel angedeutet habe.

Die Erkenntnisweise der Kunstkritik – wenn es denn überhaupt erlaubt ist, von *einer* Weise und nicht von *vielen* Weisen zu sprechen – ist theoretisch bislang wenig reflektiert worden. Die älteren Abhandlungen von Dresdner, Venturi¹ u.a. befassten sich mehr mit der Geschichte der Institution. Soviel ist aber

klar: der moderne Begriff der Kunstkritik ist ein Produkt des 18. Jahrhunderts. Historisch gesehen entsteht er, wo die Verbindlichkeit von Normen sozialer, religiöser und anderer Art schwindet und das klassische, in der Renaissance erneuerte Kunstideal seine Selbstverständlichkeit einzubüssen beginnt. Das Besondere an der Erkenntnisgattung der Kritik besteht seitdem darin, dass sie sich nicht versteht als Anwendung von Regeln, als Subsumtion unter Allgemeinbegriffe oder Anwendung von Gesetzen, in der Art exakter Wissenschaften. Vielmehr ist die Kritik gekennzeichnet durch ein Schweben zwischen den Polen des Begriffs und der Erfahrung, des Allgemeinen und des Besonderen. Theoretisch gesprochen: der Übergang, die Balance zwischen derartigen Polaritäten, ist ihr eigentliches Medium. Dieses Hin und Her veranlasste Benjamin zu der sprachlichen Neubildung des «Reflexionsmediums» als einer Kategorie, die auch das Gegenstandsfeld dieser Kritik (nämlich die Kunst) kennzeichnet². Kant hat diese neuen Überlegungen in der «Kritik der Urteilskraft» zusammengefasst. Urteilskraft ist ein Vermögen nicht mehr der Anwendung von Begriffen auf einzelne Gegenstände oder Dingklassen, sondern des *Übergangs* von besonderen zu allgemeinen Aspekten, welche Bewegung Kant mit dem Ausdruck Reflexion umschreibt³. Kant gab der Idee modernen Kritik insofern eine entscheidende Wende, als er zeigte, dass die Urteilskraft ihr eigenes *Kriterium* darin besitzt, was er (Kant) *Individualität* oder das *Lebendige* nennt. Vom *Lebendigen* aber kann es *nur Kritik*, keine Theorie geben. Die Urteilskraft ist nicht aussengeleitet, und deshalb gleichsam *nur zu praktizieren*. Für die Kunstkritik bedeutet dies, dass sie seitdem die Legitimität einer eigenen Disziplin hat, die durch andere Erkenntnisweisen nicht zu ersetzen ist⁴. Weiss man so wenigstens über den theoretischen Rahmen Bescheid, innerhalb dessen Kunstkritik zu einer Aufgabe geworden ist, so hat man – im Grunde konsequent – eine «Philosophie» der Kunstkritik nie wirklich versucht. Aber auch der Versuch, von bedeutenden Kunstkritikern, darüber unmittelbar Auskunft zu erlangen, ist nicht recht erfolgreich. Gleichwohl lässt sich an Kunstkritiken implizite lernen, wie sie vorgehen, um die Erfahrung des kritisch explizierten Werkes darzulegen oder zugänglich zu machen. Um mir einen eigenen Weg der Analyse zu ersparen und aus Gründen der Abkürzung, ziehe ich einen kleinen Text zu Rate, den Julius Meier-Graefe verfasst hat und in welchem er sein eigenes Vorgehen unter dem Titel *Kunst-Schreiberei* charakterisiert (erschieden in der FZ, 1929)⁵. Meier-Graefe beschreibt es als Aufgabe der Kritik, die «Verbindung zwischen den Werken», «zwischen Bild und Gesamtheit der Bilder», «zwischen Bild und Schöpfer» und schliesslich «zwischen Bild und uns» «rein verstandesmässig» zu klären. Die Intuition sei dabei auf feste «vorgezeichnete Grenzen» verwiesen. Wichtig an diesen Beobachtungen Meier-Graefes scheint mir zu sein, dass die Analyse des Werkes in bezug auf die von ihm genannten Gesichtspunkte nicht darauf aus ist, die Sache zu definieren, sondern verdeutlichen möchte, was man sagen kann und: was man *nicht* sagen kann, *aber* gleichwohl doch erfährt. In seinen Worten: «Die von den Bildern gegebene Wirklichkeit ist immer un-

gleich reicher. ... Es ist wie im Gebirge. Oben kommt immer noch eine Spitze»⁶. Meier-Graefes Text wäre sicherlich überstrapaziert, wenn man aus ihm eine Übersicht der kunstkritischen Erkenntnisproblematik zu entnehmen versuchte. Ich möchte deshalb den nächsten Schritt in Gestalt von Thesen zurücklegen, die als Versuch aufzufassen wären, über diesen Text hinaus die wichtigsten Aspekte einer gleichsam idealtypischen Kunstkritik zu formulieren.

1. Die Aufgabe der Kunstkritik muss darin bestehen, die *Erfahrungsform*, die Kunstwerken jeweils eingeschrieben ist, dem Betrachter zugänglich zu machen. Der Begriff der Erfahrung, der dabei ins Spiel kommt, bedarf der Erläuterung. Negativ abgegrenzt beschreibt er keine bloss äusserliche Einordnung des Werkes, sondern er meint das, was ein Werk an *Wirkung* enthält, d.h. seinen vom Betrachter *aktualisierbaren Sinn*. Das Ziel der Kritik kann nicht darin bestehen, unser Wissen über Werke lediglich zu vermehren, sondern die jeweilige sinnliche Form zu erkunden, in der sich das Gebilde «gibt». Die Erfahrung des Werkes bringt dieses selbst durch einen Regelungsprozess in Gang: strukturelle Faktoren im Gebilde selbst entfalten eine «Dialektik» oder eine Beziehungsweise, deren «Spiel» der Betrachter konkret macht. Er überführt das einzig Herstellbare, das *Kunst Ding* (Bild, Skulptur oder dergleichen), in das, was man das «Gemeinte», seinen *sinnlich organisierten Sinn* nennen könnte. Albers hat dieses Verhältnis in der Beziehung von «factual fact» und «actual fact» selbst reflektiert⁷. Aber auch an Mondrian z.B. lässt sich zeigen, dass die Meinung, er habe (seit den 20er Jahren) eine Art konstruktiven Bildraster liefern wollen, seine Kunst nicht im Hinblick auf Erfahrung analysiert. Der Versuch, ihn im Hinblick auf seine eigene Theosophie zu historisieren, verkürzt seine Arbeiten um ihre eigentliche Bedeutung, die darin besteht, am konstruktiven Bewegung und Leben, das Unkonstruierbare, zu zeigen.

Mit welchen Mitteln die Explikation des Erfahrungsgehaltes dem Kunstkritiker gelingt, lässt sich sicherlich nicht generalisieren. Der Hinweis auf kunsthistorische Methodologie ist deshalb häufig nicht triftig, weil die Neuartigkeit von Werken geeignet sein kann, das Anwendungsfeld methodischer Rahmen zu sprengen, die ja häufig auf Objektivierung hinwirken.

Dies schliesst keineswegs die Empfehlung ein, der Kunstkritiker möge *kein* Kunsthistoriker sein, sondern beschreibt lediglich, dass sich beide Bereiche nicht decken. Die Mittel der verstandesmässigen Analyse und der Intuition, wie sie Meier-Graefe beschrieb, konvergieren zu einem Vermögen der Urteilskraft, dessen wichtigste Eigenschaften in Abwägung und Sinnesschärfe beruhen. Benno Reifenberg sagte von Meier-Graefe, er sei imstande gewesen, «im Anblick eines Kunstwerkes die Augen aufzuschlagen, als sähen sie zum ersten Mal...»⁸

Diese Metapher ist vielleicht geeignet, den Gesichtspunkt der Sensibilität im Geschäft des Urteilens deutlich zu machen, die sich freilich immer schon höchst reflektiert dar-

stellt. Wie schwer es ist, angesichts völlig neuer und konventionsungebundener Artefakte dieser Exposition der Erfahrung gerecht zu werden, mag sich jeder selbst an Beispielen der jüngsten Kunst verdeutlichen (etwa der «minimal art»).

Gewiss ist es wahr, dass die Kunstkritik gerade dann, wenn sie in einer sprachlich dichten Weise formuliert ist, sich im Idealfalle der künstlerischen Prosa nähert, auf diese Erfahrung am ehesten hinzudeuten weiss. Die Kunstkritik ist – gerade als Urteilskraft – selbst eine Art Kunst, um auf diesen wichtigen Topos der Kunstkritik wenigstens anzuspielden.

2. Die Kunstkritik sollte imstande sein zu unterscheiden zwischen dem, was sie über ein Werk (oder von ihm im Sinne der Erfahrung) sagen kann, und dem, was sich nicht sagen lässt. Beschreibungen können zudecken und verstellen, vermögen aber auch die Augen zu öffnen; das letztere vor allem dann, wenn man die Beschreibung nicht mit der Sache verwechselt. Dieser Abstand gibt gegebenenfalls auch jenem Aspekt ausreichenden Spielraum, dass *Kunstwerke* unverbrauchbar sein können, sich im Umgang (und mitunter durch die Zeiten) stets neu «aufladen», *unerschöpflich sind durch das jeweils wechselnde Interesse des Betrachters*. Gegebenenfalls: denn sicherlich gibt es Kunstwerke, die gerade auf Konventionalisierung, Einbindung, Vergleichbarkeit der Erfahrung mit der des Betrachters abzielen. So die Salonkunst, ein rezent Phänomen.
3. Die Kunstkritik ist schon traditionell am ehesten als eine *Form der Reflexion* zu charakterisieren, d.h. sie bringt Begriffe in Vorschlag, um mittels Beziehungen, Widersprüchen, Umschlägen zwischen diesen Begriffen einiges von der Erfahrung des Werkes abzubilden oder zu konkretisieren. Kunstkritik schliesst eine theoretische Kompetenz ein, um so mehr, als in der Kunst des letzten Jahrhunderts Theorien für die Formulierung des künstlerischen Konzeptes eine unübersehbare Bedeutung haben, mitunter die äussere Manifestation in Werken geradezu aufsaugen können. Die Rolle der Theorie besteht in der Kunstkritik aber nicht darin, das Werk in Begriffen gleichsam gerinnen zu lassen, sondern darin, es durchsichtig zu machen im Hinblick auf das, was an Beziehungsreichtum in ihm steckt. Was wir Urteilskraft genannt haben, ist also ein Abwägen verschiedener Urteilsvermögen, auch ein Hinweis auf den theoretischen Status der Kunstkritik. Sie ist Theorie aber auch insofern, als sie das gesamte Verhältnis von Werk und Publikum reflektiert und kritisch, gegebenenfalls auch ideologiekritisch befragt, besonders da dem Kunstkritiker immer mehr angesonnen wird, in den Dienst des Marktes zu treten.
4. Eine unumgängliche Folge der drei ersten Thesen besteht in einer vierten: dass die Kunstkritik nämlich um die Perspektive der *Bewertung* nicht herumkommt. Dies allerdings nicht im Sinne der Willkür. Wenn es möglich ist, den Erfahrungsgehalt von Kunst zu klären, dann ist dies zweifellos ein Geschäft der Qualifizierung, besonders in dem Masse, in dem Kunstwerke nicht abbilden oder illustrieren, sondern sich genuin explizieren. Die Bewertung ist also zunächst nichts

anderes als die Entwicklung impliziter Massstäbe des Werkes selbst. In eine Aussenperspektive geraten diese verschiedenen Qualitäten allein schon durch Vergleich von Werken und Künstlern untereinander, bezogen auf das in sich höchst differente Publikum. Aber auch da besteht das Ziel nicht darin, eine Tafel ewiger Werte zu errichten, sondern in der Darlegung faktischer Bewertungen im Hinblick auf den Kritiker, seine Zeit und Sichtweise. Jede Bewertung muss sich gegenüber neuen Bewertungen behaupten. Eine wertfreie Kritik wäre im Grunde im Widerspruch mit sich selbst. Worum es geht, ist auch da die Reflexion auf bestehende Wertungen mit dem Ziel, sie durchsichtig und nachvollziehbar zu machen und aus einer bloss verdeckten Funktion herauszuführen.

Das Defizit der Kunstgeschichte gegenüber der Moderne, jene «Wissenschaftsgeschichte», die im einzelnen erst noch geschrieben werden muss, hat mit Faktoren zu tun, die in der Diskussion der Prinzipien der Kunstkritik schon eine Rolle gespielt haben. Zunächst ist festzuhalten, dass die Kunstgeschichte, trotz Riegls befreiender Relativierung der klassischen Kunst, insgeheim noch lange an einem Kunstbegriff orientiert war, der unter der Nachwirkung der Antike stand und der Vorbildlichkeit einer als neue Klassik begriffenen Renaissancekunst (so bei Burckhardt, Wölfflin u.a.). Noch hemmender wirkten freilich methodische Vorurteile, deren verschiedene Ausprägungen sich am ehesten darin zusammenfassen lassen, die Kunst als die *Illustration* eines historischen Substrates zu behandeln, das je nach Werk und Epoche, in geistesgeschichtlichen, religiösen, mythologischen, sozialgeschichtlichen u.a. Prozessen gesehen wurde. Die ausschliessliche Rückführung der Kunst, etwa in der Ikonografie, auf Beziehungen von bildlichen Topoi, macht sie zum historischen Dokument, reduziert sie um ihre künstlerische Aussage.

Ein anderer Aspekt dieser Selbstbegrenzung der Kunstgeschichte auf eine historische Disziplin, die über den Erkenntnisanspruch der Kunst nur in der Weise einer vergangenen oder gewesenen Auskunft gibt, besteht darin, dass methodische Ideale der Kunstgeschichte unverdeckt oder verdeckt an naturwissenschaftlichen, beziehungsweise objektivierenden Verfahrensweisen orientiert waren. Je stärker der fortschreitende Historizismus imstande war, alle Normierungen und Erfahrungen gegenseitig zu relativieren und hinter jener «Glasscheibe» auszustellen, die eine Applikation auf Gegenwart sicher verhindert, desto stärker wuchs in kunsthistorischer Arbeit das Bedürfnis nach sicheren, ein für alle Mal gültigen Aussagen; an der Extraktion einer eindeutigen Botschaft aus dem Werk, die in ihm nur sinnlich eingehüllt erscheint, wie die Nuss in der Schale. Dem Ideal der Zuverlässigkeit und Genauigkeit von Erkenntnissen soll hier auch nicht widersprochen werden, wohl aber der Meinung, die Interpretation könne davon absehen, dass Werke Gefüge oder komplexe syntaktische Beziehungen sind. *Eindeutig* werden sie nur in der Perspektive ihrer methodischen Versteinigung. Dann ist die Erfahrung ihrer Lebendigkeit entwichen. Ein Prozess, den freilich viele Werke an sich selbst vollziehen. (Der inneren Reflexionsstruktur der Kunst

begegneten wir bereits in der Analyse kunstkritischer Arbeit.)

Es soll damit aber nicht eine Auflösung bestehender Methoden zugunsten einer neuen das Wort geredet werden. Das Problem besteht vielmehr darin, den Stellenwert einzelner Verfahren zu durchschauen. Keine Kunstgeschichte wird auf objektivierende Verfahren philologischer, ikonografischer oder technischer Art verzichten können, wenn sie nicht dem schieren Dilettantismus Vorschub leisten will. Auf der anderen Seite ist es aber gleich irrtümlich, die Anwendung hilfswissenschaftlicher Verfahren (wie der genannten) bereits für die Interpretation selbst zu halten. Die Heraushebung des Sinngehaltes ist ein historisches *und systematisches* (d.h. künstlerisches) Problem, es erfordert die Berücksichtigung der verschiedensten Gesichtspunkte: ein Reflexionsmodell, also *Urteilkraft*.

Überblickt man die wichtigsten wissenschaftlichen Konzepte, welche die Kunstgeschichte zu dem gemacht haben, was sie heute ist (um nur einige zu nennen: die ikonografische Methodologie Warburgs und Panofskys, die Formanalyse Wölfflins, die geistesgeschichtliche Perspektive der Wiener Schule, die strukturanalytische Sedlmayrs oder Badts «Wissenschaftslehre» der Kunstgeschichte), dann haben sie bei aller Verschiedenheit im einzelnen – oder auch bei verschiedener Leistungsfähigkeit – doch einen gemeinsamen Nenner. Er besteht darin, den historischen und künstlerischen Prozess mit einem Werkverständnis zu verbinden, das in seiner Tiefenstruktur letztlich konstant ist. Bildtypen mögen sich ändern, aber was «Bild» und was «Werk» ist, wird statisch gedacht. So hat auch ein Verständnis triumphiert, das die Geschichte der Kunst als einen Prozess beschrieb, der ihre Inhalte erfasst, aber nicht die Prämissen dessen, was man, offen genug, die künstlerische Sprache nennen könnte. Es ist deswegen auch kein Wunder, dass von diesen Positionen aus der künstlerische Prozess der letzten 100 Jahre schwer diskutierbar war, weil er sich im Grunde als ein Veränderungsprozess in den jeweiligen Voraussetzungen der künstlerischen Formulierungen abspielte. Was sich beispielsweise bei Monet als Bildstruktur ablesen lässt, zeigt sich bei Kandinsky ebenso verändert, wie gar in der amerikanischen non-relational-Malerei nach dem Jahre 1945. Am dialektischen Verhältnis von Werk und Serie lässt sich dieser Vorgang in anderer Weise diskutieren. Erfordert dazu ist ein Instrumentarium, welches die neuen künstlerischen Konzepte erfasst und gleichermassen sensibel dafür ist, was sie als Erfahrungen zugänglich machen. Wölfflin, der Zeit- und Orts-

genosse Kandinskys und des «Blauen Reiters», hat sich diesem verschlossen. Panofsky, der Zeit- und Ortsgenosse Pollocks, Newmans, Reinhardts, übte Agnosie dagegen – und so liesse sich die Negativliste verlängern. Sedlmayr trat gar unter kulturkritischen Vorzeichen gegen die Moderne an, auch Badt sah in Cézanne eine Art Schwanengesang der Kunst. All dies ist bekannt. Ich erinnere daran, um darauf hinzuweisen, wo die Ursachen dieser Blindheit liegen. Es waren Randfiguren oder Randleistungen der Kunstgeschichte, welche die Aneignung der Moderne einleiteten: viele Kunstkritiker, darunter Museumsleute (Alexander Doerner, Hartlaub, Meier-Graefe, Kahnweiler u.a.).

Wie sich an der ständigen Umformulierung dessen, was «Werke» sind, seit 1870 beobachten lässt, dass mindestens seitdem Syntax und Sinngehalt jeweils zur künstlerischen Disposition stehen, so lassen sich weitergreifende Veränderungsprozesse wie sie mit dem Namen Duchamp, der Objektkunst, der minimal art u.a. lediglich angedeutet werden können, überhaupt nur noch verstehen, wenn man gleichsam den Entgrenzungsprozess von Kunst und Leben, die offene Dialektik in dieser Beziehung zu erfassen in der Lage ist. Mit der Offenheit dieses Verhältnisses steht insgesamt zur Disposition, was die Grenzen der Kunst sind, mithin ihre gesamten inneren Organisationsformen. Die äusseren Folgen, so die für die Erfahrung, auch die Verwechselbarkeit der Kunst mit allem anderen (der Nicht-Kunst), sind gewaltig und der Sache nach bekannt. Sie prägen das Bild der Kunst der Gegenwart und der Kunstkritik mit.

Bezogen darauf ist das Plädoyer für eine Kunstgeschichte zu verstehen, die bestimmte Elemente einer recht verstandenen Kunstkritik übernimmt und weiterführt. Diese Elemente wurden benannt. Ihre methodische Pointe besteht in der *Stärkung des Prinzips Urteilkraft*. Die Kunstgeschichte hätte sie in ihren methodischen Rahmen aufzunehmen. Eine Kunstgeschichte, welche die Idee der Kunstkritik nicht ausser sich hätte (ohne mit ihr verwechselt zu werden), würde imstande sein, sich die Kunst der Moderne zu erschliessen und vielleicht auch gegenüber der älteren Kunst eine neue, bereicherte Optik zu gewinnen. Die Aufgabe der Interpretation umfasst «historisieren» und «aktual» machen. Die Kunstgeschichte würde so Erkenntnisse einbringen, über die nur die Kunst verfügt. Sie wäre als Dolmetscherin dieser genuinen Erkenntnismöglichkeiten der Kunst selbst genuin, d.h. unverwechselbar.

ANMERKUNGEN

¹ ALBERT DRESDNER, *Die Entstehung der Kunstkritik*, München 1968². – LIONELLO VENTURI, *Storia della Critica d'arte*, Torino 1964, dt. München 1972.

² Vgl. W. BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: Schriften, Band II, Frankfurt/M. 1955, S. 420 ff.

- ³ Die Urteilskraft hat «die Obliegenheit, von dem Besonderen in der Natur zum Allgemeinen aufzusteigen» (I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Einleitung, B XXVII, A XXV). Diese Tätigkeit des Aufsteigens vom Besonderen zum Allgemeinen nennt Kant Reflexion. Sie ist ein Verfahren, sich Begriffe zu verschaffen. Sein Vollzug heisst entsprechend «reflektierende Urteilskraft», im Unterschied zur «bestimmenden», die das Besondere nach einem Schema unter «vorgegebene Begriffe subsumiert und sich darin produktiv verhält» (a.a.O. B XXV/XXVI, A XXIII, XXIV).
- ⁴ Vgl. A. BÄUMLER, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, (1923), Darmstadt 1967², S. 94 f. «Der bleibende Gewinn der Umwandlung des Geschmacksbegriffs in den der Beurteilungskraft war die damit verbundene Logisierung des Geschmacksproblems.» «... Mit der Erreichung des Wortes Beurteilungskraft schliesst die bei Gracian beginnende erste Epoche der kritischen Ästhetik ab. Zugleich eröffnet sich der Ausblick auf ihre zweite.»
- ⁵ J. MEIER-GRAEFE, *Grundstoff der Bilder*, München 1959, S. 241–248.
- ⁶ Vgl. Anm. 5, S. 243 f.
- ⁷ JOSEF ALBERS, *Interaction of Color*, Köln 1970, S. 117.
- ⁸ BENNO REIFENBERG, *Julius Meier-Graefe*, in: *Die Neue Rundschau* 73, 1962, 4. Heft, S. 742.