



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Gedanken zur Kunstgeschichte**

**Wölfflin, Heinrich**

**Basel, 1941**

Über Formentwicklung

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78633)

mit Recht gerügt worden. Daneben ist aber auch viel bloßer Mißverstand mituntergelaufen, so daß ich gern einen äußern Anlaß ergriff, in der Zeitschrift «Logos» eine Revision erscheinen zu lassen (1933). Da dieser Logos nun aber doch dem Kunsthistoriker nicht eben am Wege liegt, so ist es gerechtfertigt, den Artikel hier noch einmal (mit einigen Retuschen) abzudrucken.

Vorangestellt wird ihm ein neuerer Aufsatz «über Formentwicklung», wo das Problem des Zusammenhangs von äußerer und innerer Form noch etwas schärfer angefaßt wird und auch die Rolle der Persönlichkeit in einem scheinbar rein natürlichen (biologischen) Ablauf deutlicher hervortritt. (In etwas anderer Fassung sind diese Betrachtungen kürzlich auch als Nachschrift zur zweiten Auflage des Heftchens «Das Erklären von Kunstwerken» veröffentlicht worden.)

Daß unsre Darlegung nur skizzenhaft und unvollständig ist und eigentlich nach buchmäßiger Verarbeitung verlangt, brauche ich nicht zu sagen. Wohl aber möchte ich, um Mißverständnissen vorzubeugen, ausdrücklich erklären, daß es mir durchaus bewußt ist, daß hier das Letzte der künstlerischen Leistung noch nicht zur Sprache gebracht ist. Erst mit Qualitätsurteilen würden wir den Nerv der Sache berühren.

Als Intermezzo ist zwischen die zwei Aufsätze noch eine kurze Selbstverteidigung eingeschoben, die erstmalig 1920 in der «Kunstchronik» erschien.

## ÜBER FORMENTWICKLUNG

1. Es gibt in der Kunst eine innere Entwicklung der Form. So verdienstlich die Bemühungen sind, den nie aussetzenden Formwandel mit den wechselnden Bedingungen der Umwelt in Beziehung zu bringen und so gewiß der menschliche Charakter eines Künstlers und die geistig-gesellschaftliche Struktur eines Zeitalters unentbehrlich sind zur Erklärung der Physiognomie des Kunstwerks, so darf man doch nicht übersehen, daß die Kunst, oder sagen wir besser, die bildnerische Formphantasie nach ihren allgemeinsten Möglichkeiten auch ihr eigenes Leben und ihre eigene Entwicklung hat. Man gibt diesen Tatbestand ja auch unbedenklich zu, wenn man von der Entwicklung architektonischer Stile als einer Stufengeschichte spricht: Die französische Gotik so gut wie die italienische Renaissance haben eine Frühperiode, eine Periode der Reife und eine Spätperiode, und so verschieden das morphologische Substrat sein mag, mit Recht geht das allgemeine Urteil dahin, daß die verschiedenen Perioden, frühere und spätere überall verwandtschaftliche Züge unter sich aufweisen werden. Denselben psychologischen Vorgang kann man in der Entwicklung einzelner Individuen finden (deutlicher bei den großen bildkräftigen Individuen als

bei den schwächern Begabungen) wie bei einheitlich zusammenhängenden Abläufen einer Gesamtkunstgeschichte, wo man auch eine primitive Vorstufungsstufe von einer «klassisch»-entfalteten unterscheidet und diese wieder von einer «malerischen» Spätstufe absetzt, überzeugt, daß es sich dabei nicht nur um die Gestaltung eines andern geistigen Inhalts gehandelt habe, sondern daß die Art des bildlichen Vorstellens an sich, die «Formsprache» eine andere geworden sei.

Es darf hier außer Betracht bleiben, was bloße Motive der Bereicherung, der Reizsteigerung, der Schärfung von Wirkungen auf gegebener Linie sind. Sie spielen freilich immer mit, aber die wesentlichen Wandlungen der Formphantasie vollziehn sich in größerer Tiefe und ihre Bedeutung liegt darin, daß sie eine grundsätzlich verschiedene Einstellung zur Welt der Sichtbarkeit bedingen. Man sieht anders und Anderes.

Wo man von Entwicklung spricht, da meint man ein Wachsen aus eigener Kraft, ein Wachsen von innen heraus und die gesetzmäßige Entfaltung einer Anlage. Bei ähnlicher Anlage müssen die Entwicklungsstufen sich gleichmäßig folgen. Wir empfinden sie als psychologisch-rationell und als keinesfalls umkehrbar. In der Antike und in den neueren Jahrhunderten, im Süden und im Norden, im Großen und im Kleinen, in längern und in kürzeren Abläufen beobachten wir analoge Prozesse.

Eine bestimmte Anlage muß vorhanden sein und die Entwicklung zeitigt nur die allgemeinen Formmöglichkeiten. Was auf jeder Stufe an Möglichkeiten gegeben ist, kann dann in sehr verschiedener Weise ausgebeutet werden. Der malerische Habitus zum Beispiel ist durchaus nicht überall mit dem gleichen Ausdrucksgehalt verbunden: Bernini ist malerisch und Rembrandt ist male-  
risch und das sind zwei völlig andersartige Welten.

Insofern kann man die Vorstufungsstufen an sich ausdruckslos nennen, in einem strengeren Sinn eignet ihnen aber freilich doch ein bestimmter geistiger Charakter. Die Vorstellung von dem, was «lebendig» heißen kann, ist in der malerischen Form des 17. Jahrhunderts zweifellos eine andere als im plastisch-tektonischen Stil des 16., aber diese allgemeinste Art von Stimmung ist nicht das gleiche wie das, was in der Kunstgeschichte gemeinhin unter Ausdruck verstanden wird.

Sieht man näher zu, so hat die Formphantasie in ihrer inneren Entwicklung eine doppelte Funktion: Sie läßt sich fassen als die Entwicklung des dekorativen Sinnes (dekorativ im weitesten Verstand genommen als das «Optisch-Reizvolle») und sie öffnet gleichzeitig den Weg zu einer neuen Auffassung und Deutung der Wirklichkeit. Es gibt eine innere Geschichte des Farbgefühls, des Lichtgefühls, der Gestalt- und Raumempfindung. Jedesmal sind es neue Formreize im Sinne des Gefallens, die sich herausbilden, zugleich aber sind es auch – und nicht nur für die darstellende Kunst – neue Entdeckungen in der Welt

des Sichtbaren. Erst von einem bestimmten Moment an zum Beispiel bekommt die ehemals kompakte Farbe eine innere Bewegung, daß sie unter den Augen des Beschauers sich zu wandeln scheint, und erst von einem bestimmten Moment an werden Licht und Schatten flüssige Elemente. Daraus ergibt sich dann eine neue Schönheit, zugleich aber ist die geistige Bedeutung gar nicht hoch genug anzuschlagen, wenn die Anschauung für das Erfassen der fließenden Form reif geworden ist. Bei dieser Entwicklung möchte die dekorative Empfindung bedeutsamer sein als alle nachahmenden Bemühungen. Die fortschreitende Differenzierung der Farbe, auch ein typischer geschichtlicher Prozeß, ist jedenfalls nicht durch intensivere Beobachtung des Wirklichen zustande gekommen und die feineren Farbenharmonien nicht durch geschärfte Naturbeobachtung: man sieht in vorempfundnen Farben und Harmonien. Und ebenso ist es bei Licht und Schatten: was Lionardo oder Correggio an neuer Modellierung geben, sind vorempfundne Schönheiten, ohne daß deswegen eine weitere Befruchtung des Sinnes durch Beobachtung geleugnet zu werden brauchte.

Als Grundlage der Formentwicklung, in dekorativer wie in imitativer Bedeutung, muß dann freilich noch etwas ganz Neutrales genannt werden: die wachsende Fähigkeit des Auges, immer gesteigerteren Forderungen gerecht zu werden. Das Sehen einer vorgeschrittenen klassischen Kunst, die große Zusammenhänge zu überblicken gelernt hat, ist rein funktionell ein anderes als das primitive buchstabierende Sehen und die Komplikation eines Spätstiles setzt noch einmal eine höhere Stufe der Auffassungsfähigkeit voraus. Dazu aber die weitere Feststellung: Die inneren Formentwicklungen haben nicht nur im allgemeinen auch einen gewissen geistigen Charakter, sondern sie sind überhaupt unlösbar mit der Kunstgeschichte als Ausdrucksgeschichte im besondern verbunden. Wenn der Stil der Parthenon-Skulpturen in den Stil des pergamenischen Altars übergeht, so ist das zweifellos nicht als eine bloß interne Angelegenheit zu verstehen: es haben ganz besondere und sehr bedeutende Umstellungen im Inhaltlichen, in der Empfindung des Menschlichen stattgefunden. Und wenn die Plastik des späteren Mittelalters im Norden sich erweicht und die Form flüssig wird, so ist das wohl eine allgemeine Entwicklungserscheinung, aber ein neues, eigenartiges *Sentimento* ist auch hier unverkennbar vorhanden. Die italienische Barockarchitektur ist der Renaissance gegenüber nicht nur der entwickeltere Stil mit allen Merkmalen eines Spätstils, sondern sie hat auch ihre eigenen geistigen Wurzeln. Mit anderen Worten: Die innere und die äußere Form sind immer ineinander verzahnt und die große Frage lautet: Wie ist das Verhältnis zu denken? Wir antworten: Nicht so, daß die innere Form die Schale wäre, in die ein bestimmter Inhalt gegossen würde. Es handelt sich hier nicht um zwei selbständige, für sich bestehende Elemente, vielmehr sind beide gegenseitig aufeinander angewiesen: Erst in dem Medium einer bestimmten Formvorstellung

realisieren sich die gegebenen Inhalte. Ein «Malerisches» an sich gibt es nicht, sondern nur das Malerische eines bestimmten Werkes oder eines bestimmten Stils. Alle diese Stufenbegriffe sind nur *Schemata*. Sie enthalten nur Möglichkeiten, aus denen erst, indem sie sich mit einem bestimmten Thema verbinden, Kunst entstehen kann. Die Folge dieser «optischen» Möglichkeiten, die Entwicklung der inneren Form also, steht freilich nicht außer Zusammenhang mit dem ganzen Menschen, mit der Gesamtgeschichte der Völker und insofern ist sie wohl auch in die Geistesgeschichte einzubeziehen; worauf wir das Gewicht legen, ist aber das, daß diese Entwicklung der bildlichen Vorstellung nicht nur als geschmeidiges Echo auf jeden Anruf aus der außerbildlichen Welt verstanden werden darf, sondern daß wir es hier mit einer ganz spezifischen und unersetzbaren Funktion zu tun haben – nenne man sie Augengeist, Formgeist oder wie immer –, der innerhalb des geistigen Gesamthaushaltes ein eigenes schöpferisches Wirken eignet<sup>1</sup>. Und wenn die gesetzliche Folge der großen Formmöglichkeiten aufs engste mit den Geistes- und Empfindungsinhalten der Zeiten verbunden ist und von diesen Inhalten auch beständig beeinflußt wird, so ist das Verhältnis doch nicht das einer einseitigen Bedingtheit: die künstlerischen Formen der Anschauung haben auch ihr eigenes Leben und können ihrerseits für den «Geist» bedeutsam werden. Mit anderen Worten: Die Bedeutung der bildenden Kunst erschöpft sich nicht in dem, was sie inhaltlich – an Empfindung und Schönheit – mitzuteilen weiß, sondern sie liefert einen selbständigen Beitrag zur Orientierung in der Welt.

2. Wer, wie es hier geschieht, für die allgemeinen Kategorien der Anschauung und Formempfindung eine gesetzmäßige Entwicklung annimmt, muß sich auf zwei kritische Fragen gefaßt machen.

Erstens: Wie soll sich die Monotonie einer gesetzmäßigen Entwicklung mit der Mannigfaltigkeit der lebendigen Kunstgeschichte vertragen? Und zweitens: Kann Gesetzmäßigkeit überhaupt mit Geschichte und ihrer Irrationalität zusammengebracht werden?

Was das erste anbetrifft, so liegt die Lösung der Schwierigkeit darin, daß die behauptete Entwicklung immer schon eine bestimmte Anlage voraussetzt, die nicht überall die gleiche ist, und daß sie sich überhaupt nur auf das Schematische in der Kunst bezieht, das in keiner Weise einer selbständigen Äußerung des Individuums oder des nationalen Zeitgeistes im Wege steht: die Schemata können in sehr verschiedener Weise ausgefüllt werden.

Die niederländische Kunst des 15. Jahrhunderts ist gewiß etwas anderes als die italienische Kunst; aber das hindert nicht, daß ein Kopf des Dirk Bouts und

<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang darf darauf hingewiesen werden, daß die Künste nicht immer parallel gehen. Wäre «Form» nur als Ausdruck zu deuten, so müßten alle Künste, auch Poesie und Musik, zur selben Stunde denselben Stil haben. Dem ist bekanntlich nicht so.

ein Kopf des Ghirlandajo sich ähneln, sobald man etwa auf das Verhältnis der Teile zum Ganzen achtet: Beide sind von derselben archaischen Vorstellungsform bedingt. Ebenso ist die Vereinzelung der Figuren in einem Bild der Maria mit Heiligen bei Memling dieselbe wie bei einem beliebigen Florentiner der Zeit, so weit die zwei Kunstkulturen auseinander liegen mögen. Oder an anderer Stelle: Wenn die Kunst vom Strengen ins Freie sich entwickelt und – ein allgemeiner Vorgang – auch noch im scheinbar Unregelmäßigen und Unbegrenzten Grenze und Regel, das heißt ästhetische Notwendigkeit zu spüren gelernt hat, so weiß man, daß der italienische Barock das Prinzip anders anwendet als etwa die holländischen Maler, aber gattungsmäßig besteht zwischen der gelockerten Proportionalität in einem Bau des Bernini und der Bilddisposition bei einem Jan Vermeer kein Unterschied. Das Schema verträgt – wie gesagt – die verschiedenartigsten Anwendungen.

Und wenn es eine «natürliche» Entwicklung ist, daß eine Kunst, die zunächst nur mit Figuren und Gegenständen rechnet, allmählich auch auf überfigürliche und übergegenständliche Wirkungen eingeht, so, daß Farbe der Farbe die Hand reicht über die Dinge hinweg, ohne den Dingen verhaftet zu bleiben, und wo Licht und Schatten ganz Verschiedenartiges zusammenfassen, so daß eine selbständige Bewegung von hell und dunkel entsteht, die das sachliche Motiv umspielt, überspielt, so ist auch das ein Schema, das der individuellen Behandlung offenbar den weitesten Spielraum läßt. Es erübrigt sich, einzelne Fälle zu nennen. Die bloße Zeichnung bleibt von einer solchen Entwicklung zum sachentfremdeten Reiz nicht ausgeschlossen («malerische» Verkürzungen, Überschneidungen und dergleichen) so wenig wie die Architektur. Für den Norden aber hat das Prinzip noch eine größere Bedeutung gewonnen als für den Süden, weil dort die Hingabe an das Plastisch-Gestaltlose von jeher ihre Heimat gehabt hat.

Wie sich Gesetzmäßigkeit der Entwicklung mit der Freiheit und Irrationalität des geschichtlichen Lebens verbinden soll, diese Frage ist mit all dem freilich noch nicht beantwortet. Zugegeben, daß es nur Schemata der Anschauung sind, die sich folgen, so entsprechen diese Schemata eben doch gewissen geistigen Einstellungen, und wenn sie sich gesetzmäßig folgen, so müssen wohl auch für das allgemeine kulturelle Leben gewisse Gesetzmäßigkeiten vorausgesetzt werden. Warum auch nicht? Die reale Geschichte mag uns irrational erscheinen, denn sie ist immer das Resultat mannigfacher, sich kreuzender Faktoren, aber das hindert doch nicht, daß neben allen verschiedenen Schicksalen der Völker eine geistig-seelische Entwicklung von ähnlicher gesetzmäßiger Art vor sich gegangen ist. Die Empfindung, die geistige Auffassung eines Motivs hat in Europa eine ungefähr gleichförmige Geschichte, wo wir das früher und später als unmittelbar einleuchtend und eben deswegen als gesetzmäßig be-

trachten. Wir fassen die Gefühlsweise eines Correggio, so persönlich sie uns vorkommen mag, doch als eine historische Erscheinung, die ihren bestimmten Ort in der Gesamtentwicklung besitzt und so und so viel Vorausgegangenes verlangt. Ebenso macht es uns keine Mühe, die holländische Landschaft des 17. Jahrhunderts als eine bestimmte Stufe in der Entwicklung des nordischen Naturgefühls zu verstehen. Die Psychologie des europäischen Porträts hat ihre überzeugend rationelle Geschichte usw., und es ist offenbar, daß die Entwicklung des Formsinns, der Formanschauung durchweg damit Hand in Hand gegangen ist.

Aber – und das ist die andere Seite – man darf dieses Hand in Hand gehen doch nicht überschätzen. Immer wieder muß man sich sagen, daß das Optisch-Formale eben doch eine Provinz für sich ist, eine spezifische Sinnesenergie, die zwar in der Gesamtnatur des Menschen ihre Wurzeln hat, in ihren Äußerungen aber immer etwas Eigenes bleibt. Wie weit geht schließlich die Beziehung zwischen archaischem Sehen und archaischer Empfindung? Das isolierende Sehen und dann das zusammenfassende Sehen von plastischen Elementen und endlich das Sehen der Welt als fließende Erscheinung – eine solche Entwicklung ist doch in erster Linie ein Prozeß, der sich in der Formphantasie abspielt. Es ist eine Sache des Augensinns, daß eines Tages der Schatten als Reiz empfunden wurde, daß die Farbe als etwas Bewegtes gesehen und ein lebendiger Zusammenhang zwischen Farbe und Farbe erfaßt wurde. Diese Dinge haben natürlich auch ihren «Geist», aber sie können nicht verstanden werden als Übersetzung eines Geistigen ins Bildliche. Nicht mit Übersetzungen haben wir es hier zu tun, sondern mit Urtexten.

3. Geschichtliche Untersuchungen, die auf das Feststellen von Gesetzmäßigkeiten ausgehen, erfreuen sich nur geringer Gunst. Immer begegnen sie dem Mißtrauen, daß dabei die Bedeutung der Persönlichkeit unterschätzt werde und daß der einzelne Künstler in einer solchen Entwicklungsreihe fast nur als Exempel figuriere für einen Vorgang, der über seinen Kopf hinweggeht. Man möchte dem Kunstwerk vor allem den Charakter des Einmaligen gesichert wissen.

Dieses Mißtrauen ist aber ungerechtfertigt. Der Wert des Individuums bleibt unangetastet, wenn der Einzelne neben seiner Einzigartigkeit auch als Glied in einer Entwicklungsfolge begriffen wird, und kein Mensch wird leugnen, daß es immer einer persönlichen Fassung bedarf, wenn aus allgemeinen Möglichkeiten ein Kunstwerk werden soll. Wir gehen aber noch weiter: Daß Entwicklung überhaupt zustande kommt, ist schon das Werk von künstlerischen Persönlichkeiten. «Form erzeugt Form» sagt man, und in gewissem Sinne ist das schon richtig. Es gehören aber immer Menschen dazu, die Entwicklung weiterzutreiben. Ohne das Machen, ohne das Realisieren der nächstliegenden Möglichkeiten kämen

die ferneren Möglichkeiten nicht in Sicht, und selbstverständlich sind es die großen Persönlichkeiten, die bildkräftigen Begabungen, die vor anderen das noch unrealisierte Mögliche zu erfassen vermögen. Die Geschichte des florentinischen Wandgrabs der Renaissance bietet das Schauspiel eines konsequenten Fortschritts im Sinne des Zusammenfassens, Zusammenführens der Teile zu einem einheitlichen Ganzen, unter gleichzeitiger Ersetzung der mehr oder weniger gleichartigen Glieder durch entschiedene Kontraste. Michelangelos Medici-Gräber sind auf dieser Linie die – scheinbar unvergleichbare – Höchstleistung. Sie liegen aber durchaus im rationellen Gang der Entwicklung, nur darf man sich nicht vorstellen, die Form sei dem Künstler als fertige Frucht in den Schoß gefallen: es gehörte ein Michelangelo dazu, um das entwicklungs-geschichtlich Mögliche greifen zu können. Für Donatello wäre dieses Schema (und nur davon sprechen wir) noch nicht denkbar gewesen. Nicht weil er kleiner gewesen wäre, sondern weil er an einer anderen Stelle stand. Bernini später hat in noch größeren Zusammenhängen gedacht. (Das Großmenschliche in der Konzeption des Michelangelo ist natürlich eine Sache für sich und nicht als Entwicklung zu erklären. Wesentlich ist hier nur die Tatsache eines psychologisch rationellen Fortschreitens innerhalb einer von Haus aus monumentalen Kunst. Das Prinzip an sich ist an bestimmte Dimensionen nicht gebunden.)

Und nun bemerkt man immer wieder mit Erstaunen, wie gerade die großen Meister als Einzelpersönlichkeiten durchaus dem allgemeinen Entwicklungsgang sich einfügen. Womit weniger das gemeint sein soll, daß dieselben Entwicklungsstufen unter den verschiedensten Umständen sich immer wieder nachweisen lassen, als daß die große schöpferische Phantasie in einer Richtung vorstößt, die wir als naturbestimmt empfinden. Bleiben wir bei dem Begriff des einheitlichen Zusammenfassens, so sind es dieselben Prozesse, die sich bei Tizian in kurzem Zeitraum bei der Redaktion des Danäemotivs abspielen oder bei Dürer im Verlauf eines Lebens bei der Gestaltung der Ölbergzene, Prozesse, die dann analog im Gesamtgang der Kunst wiederkehren und eben beweisen, daß der Einzelne überpersönlichen Gesetzen untersteht.

In der Tat, wer kann sich in einer großen historisch-geordneten Bildersammlung – in der Münchner Pinakothek etwa – dem Eindruck entziehen, daß in der Folge der Säle, so verschieden die einzelnen Individuen und Völker sich gebaren mögen, im Grunde doch ein einheitlich-gleichmäßiges Wachstum sich offenbart. Von der primitiv-einfachen Reihung des Anfanges – welche Entfaltung der Formphantasie bis zur «Anbetung der Könige» des Tiepolo mit ihrem komplizierten Ineinander und Hintereinander! Von der Faßlichkeit des Anfanges – welche Entfaltung bis zu dem Reiz einer Zeichnung, die grundsätzlich die sachliche Evidenz vermeidet und das Halbklare und Vorübergehende in der Erscheinung aufgreift! Von dem Begrenzten, Gefestigten, Vollständigen zum

Scheinbar-Zufälligen und Unabgeschlossenen! Eine andere Konzeption von Bild und eine andere Konzeption von Leben. Eines Lebens mit ganz anderen Inhalten.

Winckelmann hat als erster die griechische Kunstgeschichte als einen Organismus, als ein Lebewesen (Zoon) aufgefaßt und die Analogie zur italienischen Kunstgeschichte ist ihm nicht entgangen. Es bedeutete das für ihn keine Spielerei, sondern er war sehr stolz auf den Gedanken. Sein Biograph Justi ist ihm in dieser Bewertung nicht gefolgt: Er hielt den Begriff für historisch-unbrauchbar und für eine Verleitung zu leerer Strohdrescherei. Heute dürfte man in der Mehrzahl wieder anders denken. Organisches Leben bedeutet uns: «geprägte Form, die lebend sich entwickelt», und man schreckt sogar nicht zurück, aus der Entwicklungsgeschichte in der Natur eine Konsonanz mit der Entwicklung des menschlichen Formgefühls herauszuhören.

#### IN EIGENER SACHE (1920)

Zur Rechtfertigung meiner «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe»

Ich bin optimistisch genug, um zu glauben, daß brauchbare Gedanken von selber mit der Zeit sich durchsetzen, und finde, es sei überflüssig, jedem, der eine andere Meinung hat, nachzulaufen und um seine Zustimmung sich zu bemühen. Die Hauptsache ist, daß ein Buch gelesen wird. Was richtig darin ist, wird Wurzel fassen, und das Falsche, das unvermeidbar zu sein scheint, wird absterben.

Etwas anderes ist es aber, wenn das Mißverstehen sich einer Sache bemächtigt hat und die Oberflächlichkeit den Sinn eines Buches entstellt. Dann muß man reden, denn sonst häuft sich eine falsche Vorstellung auf die andere und man wird für Behauptungen haftbar gemacht, mit denen man gar nichts zu tun hat. Das ist mein Fall. In einer Reihe von kunsthistorischen Arbeiten der letzten Zeit wird – mehr oder weniger offen – auf meine «Grundbegriffe» als auf eine Gefahr hingedeutet, die die «allein echte» Kunstgeschichte bedrohe.

Das rote Tuch, das die Gemüter erregt, ist zunächst der Begriff «Kunstgeschichte ohne Namen». Ich weiß nicht, woher mir das Wort zugeflogen ist: es lag in der Luft. Es bezeichnet aber jedenfalls deutlich die Absicht, etwas zur Darstellung zu bringen, das *unter* dem Individuellen liegt. Hier setzt nun der Widerspruch laut ein: «Das Wertvolle ist doch die Persönlichkeit in der Kunstgeschichte; die Ausschaltung des Subjekts bedeutet eine trostlose Verarmung; an Stelle der Geschichte tritt ein blutloses Schema usw.» Nun, plumper hätte man mich nicht mißverstehen können. Was sollen denn diese Beteuerungen,