

The background of the entire image is a close-up, artistic photograph of an open book. The pages are a rich, warm golden-brown color, and the lighting creates a strong sense of depth and texture, with bright highlights on the edges of the pages and deep shadows in the gutter. The lines of the pages create a dynamic, diagonal pattern across the frame.

George
Steiner

Im Raum
der Stille:

Lektüren
Suhrkamp

SV

George Steiner
Im Raum der Stille

Lektüren

Aus dem Englischen von
Nicolaus Bornhorn

Suhrkamp

Originalausgabe:

George Steiner at The New Yorker. Essays

Edited and with an introduction by Robert Boyers

New York: New Directions 2009

Ausgabe und Auswahl wurden für die deutsche Ausgabe modifiziert.

© Suhrkamp Verlag Berlin 2011

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

Erste Auflage

ISBN 978-3-518-42231-1

I 2 3 4 5 6 – 16 15 14 13 12 11

Inhalt

Der Kleriker des Verrats. Über Anthony Blunt	7
Alte funkelnde Augen. Über Bertrand Russell	55
Tausend Jahre Einsamkeit. Über Salvatore Satta	69
An der schwarzen Donau. Über Karl Kraus und Thomas Bernhard	79
Eine Geschichte dreier Städte. Über Elias Canetti	94
B. B. Über Bertolt Brecht	106
Der Freund eines Freundes. Über Walter Benjamin und Gershom Scholem	125
Katzenmann. Über Louis-Ferdinand Céline	139
Schwarzer Freitag. Über Simone Weil	152
Kurzer Prozeß. Über E. M. Cioran	166
Der verlorene Garten. Über Claude Lévi-Strauss	179
Von Nuancen und Skrupeln. Über Samuel Beckett	191
La Morte d'Arthur. Über Arthur Koestler	205
Traumstadt. Über Hermann Broch	213
Nördlich der Zukunft. Über Paul Celan	226
Aus dem Totenhaus. Über Albert Speer	239
Königstode. Über Schach	251
Anmerkungen	266
Nachweise	272

Der Kleriker des Verrats Über Anthony Blunt

Im Sommer des Jahres 1937 fuhr der neunundzwanzigjährige Kunstkritiker des Londoner *Spectator* nach Paris, um sich Picassos kurz zuvor enthülltes Gemälde »Guernica« anzusehen. Dieser große Aufschrei einer empörten Menschheit fand stürmischen Beifall. Das Urteil des Kritikers, das am 6. August gedruckt wurde, war hingegen strikt ablehnend. Das Gemälde sei »ein privater Geistesblitz, der in keiner Weise erkennen lasse, ob Picasso die politische Bedeutung Guernicas durchschaut habe«. In seiner Kolumne vom 8. Oktober besprach der Kritiker, Anthony Blunt, Picassos grimmige Serie von Radierungen zum Thema »Traum und Lüge Francos«. Auch diesmal war seine Reaktion negativ. Diese Arbeiten »können nur eine begrenzte Clique von Ästheten erreichen«. Picasso sei blind gegenüber der vorrangigen Sichtweise, daß der Spanische Bürgerkrieg »nur eine tragische Episode in der großen Vorwärtsbewegung« sei, die ihr Ziel in der Niederlage des Faschismus und der letztendlichen Befreiung des gemeinen Mannes habe. Die Zukunft gehöre Künstlern wie William Coldstream, erklärte der Kritiker des *Spectator* am 25. März 1938. »Picasso gehört zur Vergangenheit.«

Professor Anthony Blunt kam auf das Studium von »Guernica« im Verlauf einer Reihe von Vorlesungen zurück, die er im Jahr 1966 hielt. Diesmal räumte er die Größe des Werkes und seine geniale Komposition ein. Er brachte es in Ver-

bindung mit Motiven aus Matteo di Giovannis »Massaker der Unschuldigen«, mit Guido Reni, mit den allegorischen Gemälden Poussins (er war inzwischen, was Poussin betraf, zur führenden Autorität aufgestiegen). Überraschenderweise konnte Blunt nachweisen, daß der apokalyptische Terror von »Guernica« einem Ausschnitt aus Ingres' marmorernem »Jupiter und Thetis« geschuldet war. Wenn in Picassos gefeiertster Leinwand fast keine unmittelbare, spontane Anteilnahme zu spüren war, wenn alle Hauptthemen schon in der Radierung »Minotauromachie« aus dem Jahr 1935 enthalten waren, so war dies einfach eine Frage der ästhetischen Ökonomie. Die Radierung hatte auf dieselbe Art, wenn auch in kleinerem, verspielterem Maßstab, »die Eindämmung des Bösen und der Gewalt durch Wahrheit und Unschuld« in Szene gesetzt wie »Guernica«. Die zugrunde liegende Einstellung des Künstlers war nicht, wie der junge Blunt impliziert hatte, Indifferenz, Weigerung, Partei zu ergreifen. Und 1945, wenige Monate nachdem er der kommunistischen Partei beigetreten war, hatte Picasso erklärt: »Nein, die Malerei dient nicht der Dekoration von Wohnungen. Sie ist ein Instrument des Krieges, des Angriffs und der Verteidigung gegenüber dem Feind.«

Der Kunstkritiker des *Spectator* hatte es nicht so formuliert. Sein Sinn für Ästhetik, für die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft, war subtiler. Die Feinde waren Matisse, dessen Sichtweise »nicht länger die einer realen Welt« zu sein schien, oder Bonnard, der sich für formale Experimente und Farbgleichgewicht entschieden hatte, auf Kosten »menschlicher Werte«. Die Kunst, so sah es Blunt in seinen Chroniken von 1932 bis zum Beginn des Jahres 1939, hatte *eine* wesentliche und herausfordernde Aufgabe: ih-

ren Weg aus der Abstraktion heraus zu finden. Die surrealistische Lösung sei keine echte Lösung. Mit Bezug auf Max Ernst fragte Blunt in seiner Besprechung vom 25. Juni 1953: »Sollen wir uns mit Träumen zufriedengeben?« Nein, die Antwort, so Blunt, sei am besten mit dem Begriff »Aufrichtigkeit« umschrieben. Der Begriff deckt eine große Bandbreite von Bedeutungen ab. Daumier ist offenkundig aufrichtig in seinen Satiren auf die herrschenden Klassen, aber aufrichtiger noch, wenn er den Arbeitern zeigt, »daß ihre Arbeit ein Motiv großer Malerei sein könnte«. Doch Ingres, reinster Zeichner und einer der bürgerlichsten Porträtmaler, ist nicht weniger aufrichtig. Die Dichte seiner Technik, der delikate, jedoch »von jeglichem Zaudern freie Realismus« seiner Wahrnehmung seien wahrhaft »revolutionär«. Der Kontrast zu Gainsborough ist interessant. Auch dieser sei ein leidenschaftsloser Porträtist der Begüterten. Aber seinen Studien fehle die technische Brillanz und somit die »Herablassung«, die Aufrichtigkeit, die man bei Ingres und seinen Vorgängern aus dem achtzehnten Jahrhundert – Fragonard, Watteau und Lancret – finden könne. Bei Rembrandt stieß Blunt (am 7. Januar 1938) auf »eine so beeindruckende Aufrichtigkeit, daß man sie als moralische Qualität erfährt«. Der »ehrliche« Weg heraus aus der theoretischen und praktischen Falle der Abstraktion könne nur eine Rückkehr zu einer gewissen Art von Realismus sein, doch dürfe eine solche Rückkehr keine Konzessionen an technische Ungenauigkeit machen. Matisse's Realismus sei bloß »leer« und »gewandt«, wie jener in den späten Gemälden Manets.

Aber während Blunt Ausstellungen und Galerien durchkämte, gab es Anzeichen einer Wendung zum Positiven.

Sie lagen gleichsam auf der Lauer im Formalismus eines Juan Gris; sie waren offenbar in den Werken einer Anzahl englischer Künstler, insbesondere in jenen von Coldstream und Margaret Fitton, deren *Ironing and Airing* (Bügeln und Trocknen) die einzige erwähnenswerte Einreichung in der abstoßenden Ausstellung war, die im Frühjahr 1937 in der Royal Academy stattfand. Und vor allem gab es da noch den Neuen Realismus der mexikanischen Meister Rivera und Orozco. Auf sie richtete Blunt sein Augenmerk mit zunehmender Begeisterung. Hier lag unzweifelhaft eine Sammlung von Werken vor, die in der Lage waren, sich mit der Realität der menschlichen Situation zu befassen, ohne dabei ihre ästhetische Verantwortung zu kompromittieren, und die zugleich die Gefühle des gemeinen Mannes zutiefst berührten. Die mexikanische Erfahrung ist zentral für das Kapitel »Kunst im Kapitalismus und im Sozialismus«, das Anthony Blunt, Kunstkritiker und Herausgeber von Publikationen am Warburg Institute, London, zu einem Band mit dem Titel *The Mind in Chains* (Der Geist in Ketten) beisteuerte, den der Dichter C. Lewis im Jahr 1937 veröffentlichte.

Stilleben in der Art, wie sie von den Meistern des späten Impressionismus ausgeführt wurden, verkörpern laut Blunt einen Fluchtimpuls weg von den ernsthaften Problemen persönlicher und gesellschaftlicher Existenz. Dieser Impuls »führte zu unterschiedlichen Formen esoterischer und halb abstrakter Kunst, die in diesem Jahrhundert zur Blüte kamen«. Die Kunst sei ein komplexes Phänomen und könne nicht gemäß groben psychologischen oder sozialen Faktoren beurteilt werden. Nichtsdestoweniger »stellt der Marxismus zumindest eine Waffe für die historische Analyse

der Charakteristika eines Stils oder eines einzelnen Kunstwerks bereit«. Und erinnere uns zu unserem eigenen Nutzen daran, daß die Sichtweisen des Kunstkritikers selbst »Fakten« seien, für die historische Begründungen gefunden werden könnten. Mit Hilfe der Instrumente der Marxschen Analyse eröffne sich uns eine klare Sicht auf das modernistische Dilemma. Der Impressionismus markiere die Loslösung des großen Künstlers von der Welt des Proletariats. Daumier und Courbet blieben in schöpferischem Kontakt mit der schmerzhaften Realität der sozialen Umstände. Trotz seines Flirts mit dem politischen Radikalismus sei der Surrealismus in gesellschaftlicher Hinsicht *keine* revolutionäre Kunst. Seiner ihm innewohnenden Verachtung des gewöhnlichen Betrachters entspreche der Abwehrreflex auf Seiten eben dieses Betrachters, und diese Einstellungen stünden in starkem Kontrast zu den kreativen Wechselwirkungen zwischen Maler und Öffentlichkeit in der gotischen Kunst und der frühen Renaissance. Der rein abstrakte Künstler und sein Clan von Betrachtern hätten sich abgeschnitten »von den ernsthaften Aktivitäten des Lebens«. Blunts Schlußfolgerung ist kategorisch: »Im jetzigen Zustand des Kapitalismus ist die Lage des Künstlers hoffnungslos.« Aber andere Gesellschaftsmodelle gehen aus dem Schmelztiiegel der Revolution hervor. In der Sowjetunion wird eine »Arbeiterkultur« aufgebaut. Dieser Aufbau zieht keine Ausmerzung der Vergangenheit nach sich. Im Gegenteil, so Blunt gemäß Lenins Lehren, eine wahrhaft sozialistische Kultur »wird all das, was in der bourgeoisen Kultur an Gutem existiert, übernehmen und eigenen Zwecken zuführen«. Im Sozialismus – und hier ist Blunts abweichende Auffassung gegenüber Oscar Wildes berühmtem Essay zum selben The-

ma offensichtlich – wird der moderne Künstler, ganz wie seine Vorläufer im Mittelalter und in der Renaissance, seine Persönlichkeit weit umfangreicher entwickeln können als unter der eskapistischen und trivialisierenden Herrschaft eines anarchischen Kapitalismus. »Er wird als Geistesarbeiter einen klar definierten Platz in der gesellschaftlichen Organisation einnehmen, mit einer genau bestimmten Funktion.« Es mag schon sein, daß wir im Westen »die in der Sowjetunion hervorgebrachte Kunst nicht *mögen*, aber daraus folgt nicht, daß sie zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht die den Russen angemessene Kunst ist«. Und die mexikanische Malerei produziert in ihrer revolutionären und didaktischen Phase genau jene großen, augenblicklich überzeugenden Wandmalereien und Leinwände, die in London, Paris und New York so bitter fehlen. Rivera und Orozco sind Meister, die zwar Mitglieder der Mittelklasse und zuallererst Künstler sind, die jedoch »dem Proletariat dabei helfen, seine eigene Kultur zu schaffen«. Umgekehrt profitieren sie von der öffentlichen Aufmerksamkeit und Unterstützung, von denen die Künstler im späten Kapitalismus sich mehr oder minder gewollt abgeschnitten haben. Die sowjetischen und mexikanischen Lehren sind eindeutig. Blunt zitiert zustimmend Lenins Diktum gegenüber Clara Zetkin: »Wir Kommunisten können nicht mit verschränkten Armen dastehen und das Chaos sich in irgendeine x-beliebige Richtung entwickeln lassen. Wir müssen diesen Prozeß planmäßig lenken und seine Resultate gestalten.« Kunst ist zu wichtig, als daß man sie nur den Künstlern – von ihren betuchten Gönnern ganz zu schweigen – überlassen könnte.

Im gesamten Verlauf des Jahres 1938 schienen diese unterschiedenen Hoffnungen zu schwinden. Die dem Künstler ge-

botenen Entscheidungsmöglichkeiten nahmen an Zahl noch ab. Er könne, schreibt Blunt in seinem Artikel vom 24. Juni im *Spectator*, sich entweder dazu zwingen, die Welt so darzustellen, wie sie sei, Dinge zur bloß frivolen Zerstreuung malen oder Selbstmord begehen. Daß das mexikanische Beispiel vernachlässigt werde, sei beschämend. »In Cambridge«, notierte Blunt im September, »befand sich im Zimmer eines jeden jungen Intellektuellen aus der Oberschicht, der Mitglied der kommunistischen Partei war, stets die Reproduktion eines Gemäldes von van Gogh«, nichts hingegen von Rivera, nichts von Orozco. Offenkundig waren individuelle Ermahnung und der Spielraum zwangloser Sensibilität nicht länger ausreichend. Die Kolumne vom 8. Juli hatte einen fast verzweifelten Tenor: »Obwohl Hitlers Art und Weise, die Künste zu reglementieren, einzig zur Klage Anlaß geben kann, ist an der eigentlichen Tatsache, daß der Staat die Organisation der Künste übernimmt, nichts auszusetzen.« Das mexikanische Regime hatte den Weg gewiesen, »und laßt uns hoffen, daß Gleiches bald in Europa geschieht«. Die Stunde war vorgerückt.

Die Kriegsanstrengungen bezogen die britischen Künstler und Kunstkritiker in die Propaganda, in Bildberichte (Henry Moores berühmte Zeichnungen von Luftschutzbunkern) und verschiedene andere künstlerische Projekte ein. Hier kam es also zu der geplanten und militanten Zusammenarbeit von Künstler und Gesellschaft, nach der Blunt in den späten dreißiger Jahren gerufen hatte. Doch genau zu diesem Zeitpunkt – 1939 wurde er Dozent für Kunstgeschichte an der Londoner Universität und stellvertretender Direktor am angesehenen Courtauld Institute – vollzog Anthony Blunt in seinen Schriften eine scharfe Wendung nach

innen. Seine erste fachkundige Abhandlung war im *Journal of the Warburg Institute* für das Jahr 1937/38 erschienen, doch der weitaus überwiegende Anteil seiner veröffentlichten Arbeiten war journalistischer Natur gewesen. Nach 1938 arbeitete Blunt nur noch sporadisch als Journalist, und ab 1939 veröffentlichte er in dem streng elitären *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* und im *Burlington Magazine*, einem Treffpunkt für Fachkollegen und Kunstkenner, die fortlaufende Serie wissenschaftlicher Artikel, die ihn zu einem der führenden Kunsthistoriker seiner Zeit machen sollte. Diese Artikel – über Poussin, William Blake, italienische Malerei und französische Architektur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, über die Beziehung zwischen Barock und Antike – stellen die Grundlage und sehr oft die erste Fassung jener mehr als fünfundzwanzig Monographien, Kataloge und Bücher dar, die Sir Anthony Blunt (er wurde 1956 in den Ritterstand erhoben), Slade Professor der Schönen Künste sukzessive in Oxford und Cambridge, Mitglied der British Academy (1950), Mitglied der Society of Antiquaries (1960), und vor allem Gutachter für die Gemälde der Queen (ab 1952) bzw. Berater für die königliche Sammlung von Zeichnungen und Gemälden (ab 1972), nach 1939 herausbrachte.

Nicolas Poussin (1594-1665) stand im Mittelpunkt von Blunts Gelehrsamkeit und Sensibilität. Mehr als dreißig Poussin-Studien erschienen zwischen *A Poussin-Castiglione Problem* von 1939/40 und dem Artikel *Poussin and Aesop* aus dem Jahr 1966. Allein im Jahr 1960 veröffentlichte er fünf größere Abhandlungen über den klassischen französischen Meister, drei weitere dann im folgenden Jahr. Ohne Übertreibung ließe sich sagen, daß Blunt so eng mit Pous-

sin verbunden ist wie Charles de Tolnay, ein anderer großer Kunsthistoriker, mit Michelangelo oder Erwin Panofsky, zumindest zeitweise im Verlauf seiner Karriere, mit Dürer. Auf Poussin aufbauend gliederte und prüfte Blunt seine Reaktionen nicht nur auf klassische und neoklassische Kunst und Architektur, sondern auch auf Cézannes räumliche Kompositionen und Rouaults religiöse Kunst sowie die Gruppierung der Personen und die Streuung des Lichts bei Seurat. Diese lebenslange Leidenschaft gipfelte in einer zweibändigen Poussin-Studie – sie schloß die A.-Mellon-Vorlesungen ein, die Blunt in Washington hielt, und einen kommentierten Katalog der Werke des Künstlers –, die 1967 von der Bollingen Foundation in New York herausgegeben wurde.

Blunts gelehrt-kritische Prosa ist eher kühl. Sie scheint ausdrücklich die dramatisierenden, persönlich gehaltenen Lyrismen zu meiden, welche die Schriften zur Kunst eines Pater, Ruskin oder ihres faszinierendsten Nachfolgers, Adrian Stokes, kennzeichnen. Abgesehen von seltenen Ausnahmen, vermeidet Blunt selbst jene impressionistischen Anflüge und die gewundene Rhetorik, die Kenneth Clarks Kunstabhandlungen schmücken. Die Klarheit und Unaufdringlichkeit des klassischen französischen Stils, die Blunt analysiert hatte und schätzte, war in seine eigene Sprache übergegangen. Nichtsdestoweniger finden sich in seinen Betrachtungen zu Poussin Hinweise auf seine eigene zentrale Sichtweise. Poussins Kunst ist durch wohlüberlegte Absicht geadelt. Sie verkörpert »eine sorgfältig durchdachte Sicht der Ethik, eine konsistente Haltung gegenüber der Religion und, gegen Ende seines Lebens, eine komplexe, fast mystische Konzeption des Universums«. Blunt sah in Poussin einen Meister, der Platons abschätziger Aussage ent-

gegentrat, daß die darstellenden Künste bloße Imitationen der Wirklichkeit seien. In einer entscheidenden Passage über Poussin kommt Professor Blunt der Eloquenz so nahe, wie es ihm gerade noch erlaubt scheint:

Sein Streben nach einer vernunftgemäßen Form der Kunst war so leidenschaftlich, daß es ihn in seinen späten Jahren zu einer Schönheit jenseits der Vernunft führte; sein Bestreben, Gefühle in engsten Grenzen zu halten, brachte ihn dazu, sie in konzentrierter Form auszudrücken; seine Entschlossenheit, sich selbst zurückzunehmen und nichts als die dem Thema angemessene Form zu suchen, führte zu Gemälden, die, obschon unpersönlich, zutiefst emotional waren, die, obgleich ihr Aufbau rationalen Prinzipien folgt, einen fast mystischen Eindruck erzeugen.

Nur Selbstbeherrschung, rigorose Selbstverleugnung und absolute technische Meisterschaft können einen Künstler, ein menschliches Bewußtsein zu jener unmittelbaren (mystischen) Offenbarung hinlenken, welche die Vernunft zwar hervorzubringen, jedoch nicht gänzlich im Zaum zu halten vermag. Ungestümes Gefühl wird durch die ruhige Form gezügelt. Mit ersichtlicher Zustimmung zitiert Blunt Poussins Aussage: »Meine Natur zwingt mich, Dinge zu suchen und zu lieben, die wohlgeordnet sind, und die Verwirrung zu fliehen, die mir so entgegengesetzt ist, so feindlich gegenübersteht wie der Tag der tiefsten Nacht.« Diese große Tradition enhaltamer Noblesse ist wesentlich für das französische Genie, von Racine bis Mallarmé, von den Brüdern Le Nain bis Braque. Nur wenige Engländer haben sich in dieser Förmlichkeit zu Hause gefühlt. Blunt, der lange Phasen seiner Jugend in Frankreich verbrachte, fand in der französischen Tradition sein Grundgefühl. Er sah in Poussin einen späten Stoiker, einen Moralisten à la Seneca, leiden-

schaftlich in all seiner Rationalität, anspruchsvoll und unbeeinflusst von öffentlichen Angelegenheiten. Montaignes Stimme – ihrem ganzen Wesen nach französisch – ist die Stimme dieser leidenschaftlichen Objektivität. Obschon diese Eigenschaften bei Nicolas Poussin in herausragender Weise vorhanden sind, kann man sie auch bei anderen Meistern und in anderen Medien finden: beim französischen Architekten Philibert de l'Orme (ca. 1510-70), dem Blunt 1958 eine Monographie widmete; beim bedeutenden Maler Claude Lorrain (1600-82); beim Architekten und Bildhauer Francesco Borromini (1599-1667), über den Blunt 1979 eine eindringliche, elegante Studie veröffentlichte. In Borrominis Ästhetik verschmelzen Stoizismus und christlicher Humanismus zur Sichtweise, daß Gott »die höchste Vernunft« sei. Ganz wie Poussin in seinen späten Jahren sah auch Borromini im Menschen ein schwaches, erbarmungswürdiges Wesen, jedoch ausgestattet mit der Fähigkeit zur Reflexion – zur Übersetzung gewisser Aspekte der kosmischen Energie und Ordnung in gemeisterte Form. Und diese Reflexion taucht eine Leinwand Poussins, eine Fassade Borrominis, eine Zeichnung Fouquets in das Licht vernunftdurchwirkten Mysteriums.

Kennzeichnend für Blunts Rang und die Sensibilität seiner Antennen ist, daß seine Autorität sich auch auf Künstler erstreckt, die auf den ersten Blick dem gallischen Ideal zu widersprechen scheinen. Abhandlungen über William Blake gehen bis ins Jahr 1938 zurück. Seine Studie *The Art of William Blake* erschien 1959. Auch hier ist das Kriterium die Übereinstimmung von Vision und technischer Ausführung. Wie bei Poussin, wenn auch in anderem Code geschrieben, gibt es bei Blake eine »völlige Lauterkeit des Den-

kens und Fühlens«. In Blakes Fall war die Analyse wesentlich politischer Natur. Blake war dem Materialismus – dem Geldfieber des neuen industriellen Zeitalters – sowie der Scheinheiligkeit einer sklerotischen Staatsreligion entgegengetreten. Als Kämpfer gehörte er zu einer Minderheit, war stets in Gefahr, isoliert zu werden, als exzentrisch zu gelten. Seine Fähigkeiten als Handwerker, sein unbedingtes Verständnis der klassischen Kunst und der modernen Gesellschaft erlaubten es ihm, Zeichnungen von gänzlich individuellem Charakter, doch zugleich unmißverständlicher, universeller Bedeutung zu schaffen. »Für jene, die der Dominanz des Materialismus entkommen wollen«, sagt Professor Blunt, »ist Blake eine dramatische Hilfe und ein Trost.« Und die Radikalität des Protests besteht in der kontrollierten Linienführung innerhalb der Komposition. Solch »außergewöhnliche Mischung aus Strenge und Phantasie« sollte Blunt bei seinen Studien Borrominischer Fassaden für das Collegio di Propaganda Fide in Rom entzücken.

Für seine Berufskollegen ist Blunt nicht nur ein Kunsthistoriker und analytischer Kritiker von hohem Rang. Er ist einer der wichtigsten Katalogisierer unserer Zeit. Die dazu benötigten Fähigkeiten, die Bedeutung seiner Arbeit für das Studium und die Interpretation der Schönen Künste insgesamt sind für den Laien nicht einfach zu erfassen, geschweige denn in Kürze darzulegen. So wie die Lebenskraft von Rede und Schrift letztlich bestimmt wird von der Qualität unserer Wörterbücher und Grammatiken, so hängen Zugang zu den Werken großer Künstler und deren Bewertung von genauer Zuordnung und Datierung ab. Wer schuf dieses Gemälde? Wer diese Zeichnung? Welche Beziehung besteht zwischen diesem Druck und der Original-

platte? Wann ist diese Statue gehauen bzw. gegossen worden? Welchem Jahr ordnen wir diesen Säulengang, jenes Vestibulum zu? Betrachte ich ein individuelles Werk oder das Erzeugnis eines Ateliers, das mit dem Meister zusammenarbeitete oder sein mehr oder minder vollendetes Modell umsetzte? Der *catalogue raisonné* – die chronologische Auflistung und genaue Beschreibung der Werke eines Künstlers oder seiner Schule – ist für den Kunst- und Kulturhistoriker, den Kunstkritiker und den Kenner das wichtigste Instrument zur geordneten Wahrnehmung. Die vom Kompilator, Lexikographen oder Grammatiker geforderten Eigenschaften sind von rigoroser, selten vorhandener Art. Der Verfasser eines Katalogs muß zuerst einmal vertraut sein mit den Techniken des Ausdrucksmittels, das er klassifiziert. Er muß zum Beispiel in der Lage sein, geistig – aber ebenso gleichsam mit den eigenen Fingerspitzen – die Besonderheiten der Arbeit mit der Radiernadel nachzuempfinden, will er die Hand des Radierers identifizieren. Er muß die Metallurgie der jeweiligen Epoche kennen, um den Zustand der Platte beurteilen zu können. Die spezielle Struktur der benutzten Tinte, die genaue Geschichte des Papiers und der Wasserzeichen, die ästhetischen und kommerziellen Erwägungen, welche die Anzahl der Drucke bestimmten, müssen ihm vertraut sein. Bei der Zuordnung und Datierung von Gemälden wird der Katalogisierer auf Labortechniken zurückgreifen: auf Röntgenstrahlen oder Infrarotphotographie, um die Anzahl der sich überlagernden Schichten festzustellen; auf die minutiöse Analyse von Holz, Leinwand oder Metall, um die Chronologie und Herstellungsgeschichte des Objekts festzulegen. Doch die Beherrschung dieser komplexen Detailfragen ist nur ein Vor-