

GO WEST!

EIN ENERGIEPROGRAMM FÜR DIE KUNSTGESCHICHTE

Mit Kurt W. Forster, Direktor des J.P. Getty Center of the History of Art and the Humanities, unterhielt sich Jacqueline Burckhardt

JB: KURT FORSTER, SIE SIND 1983 VOM STIFTUNGSRAT DES J.P. GETTY TRUST IN LOS ANGELES ZUM DIREKTOR DES GETTY CENTER FOR THE HISTORY OF ART AND THE HUMANITIES ERNANNT WORDEN. ALLGEMEIN HERRSCHT GROSSE UNKLARHEIT ÜBER DIE AKTIVITÄTEN DER J.P. GETTY STIFTUNG. MAN KENNT MEIST NUR DAS MUSEUM UND HÖRT VON DEN SPEKTAKULÄREN ANKÄUFEN. WIE IST DER J.P. GETTY TRUST STRUKTURIERT?

KF: J. Paul Getty hatte ursprünglich keineswegs bestimmt, dass sein Geld für andere Zwecke als für sein Museum zu verwenden sei. Als aber nach seinem Tode der J.P. Getty Trust gegründet wurde und es nach komplizierten Verhandlungen mit den Erben zu einer befriedigenden Vereinbarung für beide Parteien gekommen war, beschloss der Stiftungsrat 1982, dass mit den enormen Mitteln nicht nur das Museum ausstaffiert, sondern auch andere kunsthistorische Ziele angestrebt werden sollten — so z.B. ein Koordinationsprogramm für die Verwendung elektronischer Mittel, genannt *The Art History Information Program*. Diese Abteilung ist dafür verantwortlich, dass es in absehbarer Zeit eine international vereinheitlichte Fachbibliographie gibt, die später von überall her via Computer Terminals angezapft werden kann. Die Speicherung der Daten verläuft unabhängig von spezifischen Forschungsprojekten, ganz pragmatisch nach dem

KURT W. FORSTER, geboren in Zürich. Professor an der Yale University, der University of California in Berkeley, der Stanford University und im MIT Departement of Architecture. Von 1978 bis 1983 Mitherausgeber der Zeitschrift *Oppositions*. Seit 1983 Direktor des J.P. Getty Center for the History of Art and the Humanities.



WINDTURBINEN /
WIND TURBINES
SONNENKRAFTWERKE /
SOLAR POWERPLANTS, California

Photos: Rolf Günter

Grundsatz, möglichst umfassend Informationen zu sammeln. Eine zweite Abteilung wird sich um das Programm des Kunstunterrichts in den öffentlichen Schulen der USA kümmern.

Im weiteren ist ein Institut für die Forschung auf dem Sektor der Konservierung im Aufbau (*Conservation Research Center*). Als vierte Abteilung ist das *Center for the History of Art and the Humanities* konzipiert worden. Das Museum kann also keineswegs — wie allgemein geglaubt wird — über 50 Mio. Dollar für die Anschaffung von Kunstwerken verfügen, sondern muss den jährlichen Etat von 70 Mio. Dollar mit allen anderen Abteilungen teilen. Und dank der vernünftigen und abwägenden Ankaufspolitik des Museumsdirektors John Walsh wird keineswegs — wie die Presse oft mitteilt — der internationale Kunstmarkt auf den Kopf gestellt.

JB: FÜR DREI ZWEIGE DES GETTY TRUST — MUSEUM, CENTER UND CONSERVATION RESEARCH — IST EIN RIESIGER BAUKOMPLEX GEPLANT, UND SICHER HANDELT ES SICH UM EINES DER GRÖSSTEN BAUPROJEKTE DER LETZTEN JAHRE IN DEN USA. WIE VERLAUFEN DIE VORBEREITUNGEN?

KF: Als Architekten stehen noch drei Finalisten im Rennen: Fumihiko Maki, Richard Meier und James Stirling.* Der Getty Trust verfügt auf den Hügelketten von Los Angeles über 740 Hektar Land, aber nur ein ganz kleiner Teil wird bebaut werden. Der Rest bleibt ein riesiger Naturpark unmittelbar am Stadtrand. Der Gebäudekomplex wird wie eine Akropolis auf einem Hügel stehen. Für die Bauten, die nebst dem Center auch das neue Museum umfassen werden, muss wohl mit ungefähr 200 Mio. Dollar gerechnet werden. In der pompejanischen Villa in Malibu bleibt lediglich die Antikensammlung, was in diesem Rahmen sinnvoll ist.

JB: DAS CENTER WIRD AN DER ENTFERNTESTEN ECKE DER WESTLICHEN ZIVILISATION LIEGEN, WEIT ABGERÜCKT VOM HAUPTTEIL DER GEGENSTÄNDE, DIE DORT ERFORSCHT WERDEN. ENTSTEHT AUS DIESER DISTANZ NICHT DIE GEFAHR EINER VERZERRTEN OPTIK?

KF: Ja, wir befinden uns wohl am Rande der westlichen, aber auch auf der Schwelle zu anderen Zivilisationen. Aus diesem Grunde wollen wir uns auch den praecolumbianischen und ibero-amerikanischen Kulturen zuwenden. Die Entfernung von Europa hat auch gewisse Vorteile. Man arbeitet nicht nur mit dem Material, das einem längst vertraut ist, sondern kann in der abgelegenen Situation mit diesen unglaublichen Hilfsmitteln auch sehr konzentriert auf etwas hinar-

* Ende Oktober wurde bekanntgegeben, dass der Architekt Richard Meier den Bau realisieren wird.

beiten. Selbstverständlich aber muss der Forscher immer wieder zu seinen Gegenständen zurückkehren.

JB: WAS SOLL ALLES IM *CENTER FOR THE HISTORY OF ART AND THE HUMANITIES* GESCHEHEN?

KF: Das Center mit seinem personellen Aufwand von hundert festen Mitarbeitern ist als Forschungszentrum für Fortgeschrittene bestimmt und umfasst deswegen eine Reihe von verschiedenen Tätigkeitsbereichen. Grundsätzlich soll eine riesige Rüstkammer geschaffen werden, in der ein Kunsthistoriker und Humanwissenschaftler alles findet, was er erwartet: eine weitgefächerte Bibliothek und eine erstklassige Photothek sowie die Hilfsmittel, die ihn sofort mit anderen Bibliotheken und Forschungsinstituten in Verbindung bringen. Zum Beispiel steht ihm das ganze Bibliothekssystem der University of California zur Verfügung, deren Umfang sich nur mit den grossen Universitäten der amerikanischen Ostküste vergleichen lässt. Durch den elektronischen Verbund mit über 30 Forschungsbibliotheken (*The Research Libraries Group*) in den USA wird allmählich eine einmalige bibliographische Basis geschaffen.

Heute ist das Center im Besitz von über 200'000 Büchern und annähernd einer Million Photographien, und jährlich wächst die Bibliothek um 40-50'000 Bände. Etwa 1990 werden wir das Plateau erreicht haben, das einen gemächlicheren Ankaufsrhythmus zulassen wird. Es ist eine seltsame Erfahrung, wenn man eine Bibliothek, die normalerweise in Jahrhunderten anwächst, in einem Jahrzehnt aufbauen muss.

JB: WERDEN DIE BÜCHER NACH BESTIMMTEN GESICHTSPUNKTEN ERWORBEN?

KF: Unsere Praxis bestand anfänglich darin, dass wir ganze Bibliotheken erwarben, die bestimmte Gebiete möglichst umfassend dokumentieren. Beispielsweise haben wir die Sammlung von Architekturtraktaten des italienischen Architekten Giovanni Muzio, und in Belgien die grösste Privatsammlung von Literatur zum Neoklassizismus, Russischen Konstruktivismus und zum Italienischen Futurismus erworben. Wir haben auch eine ganze Reihe von anderen Bibliotheken in petto, die zum Teil in einem halben Jahrhundert systematischer Sammeltätigkeit aufgebaut wurden, meist von Forschern, die im Sinne des 19. Jahrhunderts in ihren eigenen vier Wänden alles, was für ihre Arbeit notwendig war, zusammentrugen.

JB: IN WENIGEN JAHREN WERDET IHR EINES DER GRÖSSTEN KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN ZENTREN DER WELT SEIN UND MIT EUREM PROGRAMM WESENTLICH AUF DIE ENTWICKLUNG DER

KUNSTGESCHICHTS-FORSCHUNG EINWIRKEN. WELCHES SIND DIE ZIELSETZUNGEN UND DIE VISIONEN, DIE DEN GANZEN KOMPLEX DIESER RIESIGEN KONSERVE LEGITIMIEREN?

KF: Im ursprünglichen Konzept hatte man sich tatsächlich darauf beschränkt, ein Super-Center für das Gebiet der Kunstgeschichte zu schaffen — mit dem vielleicht etwas flachfüßigen Ziel, so viel als möglich an einem Ort zu vereinen. Ich habe aber eine neue Komponente eingeführt, die ich *Archives of the History of Art* nenne. Das ist etwas, was es sonst nirgends gibt: ein Orientierungspunkt, von dem aus man die Entwicklung der Kunstgeschichte als Disziplin betrachten kann. Dazu sammeln wir Dokumente, unpublizierte Manuskripte, etwa Vorlesungsmaterialien eines Forschers aus dem 19. Jahrhundert oder Korrespondenzen zwischen Forschern, Historikern und Künstlern, bis hin zu annotierten Büchern, Photographien und anderen Dokumenten, die belegen, wie sich die Kunstgeschichte als Fach entwickelt hat. Gemeint ist damit nicht so sehr Kunstgeschichte als akademisches Fach, sondern als weitumfassendes Gebiet. Wir fragen uns: woher sind die Ideen gekommen? Wer hat an einem bestimmten Punkt Anstöße gegeben, und womit hängen diese wiederum zusammen? Es gibt etliche Archive, in denen das Forschungsmaterial und die Korrespondenz eines Wissenschaftlers gesammelt sind, etwa das Alois Riegl Archiv in Wien oder das Aby Warburg Archiv in London. Aber es gibt noch viele andere, schlecht erschlossene Archive und in alle Winde zerstreutes Material, das nur mühsam auf dem parcours von Ort zu Ort gesichtet werden kann. Darum bemühen wir uns. *The Archives of the History of Art* sollen ermöglichen, dass wir in einem mehr philosophischen Rahmen über unser Gebiet und seine Entwicklung reflektieren können.

JB: DIE MEISTEN KUNSTHISTORIKER HABEN EINE VERHEERENDE DISTANZ ZUR GEGENWÄRTIGEN KUNST UND KULTUR. SIE VERHALTEN SICH IHR GEGENÜBER SCHEU, OFT FEINDLICH, ODER NEHMEN SIE KAUM WAHR.

KF: Tatsächlich, der traditionelle Kunsthistoriker neigt zum Glauben, die Kultur sei etwas kontinuierliches und er selbst trage zur Kontinuität bei — selbst wenn er schmerzlich feststellt, dass die Gegenwartskunst nicht mehr so gut sei wie die historische Kunst. Ich selbst — wie viele andere auch — hatte schon immer den gegenteiligen Eindruck, nämlich, dass es ein kategorischer Charakterzug der modernen Kunst sei, Diskontinuität zu schaffen. Und anhand der Diskontinuität der modernen Kunst wurde man auf die Diskontinuitäten und Widersprüche der historischen Kunst aufmerksam, etwa auf den Bruch zwischen Renaissance und Manierismus. Nie zuvor hat es allerdings so gewaltige Brüche gegeben wie in der Kunst des 20.

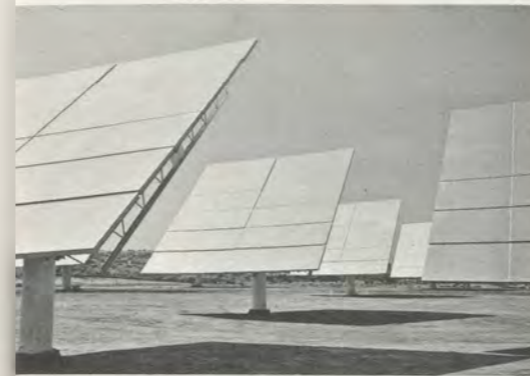
Jahrhunderts, und nie zuvor hat es politisch derart folgenreiche Gewalt gegeben. Das Bewusstsein von Zäsuren hat auch ermöglicht, dass ein freier Blick für andere Kulturen gewonnen wurde und dass man nicht mehr davon ausging, man müsse alles über eine Kultur wissen, um sie zu verstehen. Man erkannte, dass ein Aussenseiter bestimmte Elemente einer fremden Kultur bestens erfassen kann. Ethnographie ist eines der Entwicklungsfächer des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, und eigentlich meint sie nichts anderes als intime Nähe zum Entfernten. Es ist eine Grunderfahrung des 20. Jahrhunderts, dass wir uns wie Ethnographen der Vergangenheit annähern und durch unsere verschiedenen methodischen Zugänge ein ganz anderes Bild gewinnen, als es die spontane Erfahrung einst registriert hatte.

JB: DIE KUNSTWISSENSCHAFT HAT ABER AUCH WEGE EINGESCHLAGEN, DIE ZU KEINER NÄHE ZUM ENTFERNTEN, SONDERN WEG VON DER KUNST IN DIE SACKGASSEN DES MUFFIGEN SPEZIALISTENTUMS FÜHRTEN. DA VERTIEFT SICH EINER SO SEHR IN DIE MATERIE, BIS ER KURZSICHTIG WIRD. OFT FRAGE ICH MICH AUCH: WÜRDE RAFFAEL DIE GESELLSCHAFT SEINES GEWANDTESTEN KENNERS FÜNF MINUTEN AUSHALTEN, MÜSSTE ER IHM HEUTE BEGEGNEN? WIRD EIN INSTITUT WIE DAS IHRE, MIT DEN UNÜBERTREFFBAREN MÖGLICHKEITEN, DIE JEDEM FORSCHER DIE BASISARBEIT SOWEIT ERLEICHTERT, DASS ER SICH INTENSIV AUF DIE WESENTLICHEN ÜBERLEGUNGEN KONZENTRIEREN KANN, DIESEM TREND ENTGEGENWIRKEN?

KF: Man soll natürlich nicht erwarten, dass mit dem Entstehen einer Institution die Praxis sofort und radikal umgekrempelt würde. Aber wir können zumindest — weil wir finanzielle und wissenschaftliche Freiräume haben und keine Universität mit didaktischer Zielsetzung sind — gewisse Fragen aufgreifen und andere liegenlassen. Wir wollen mit ungewöhnlichen Konstellationen von Forschern experimentieren, ihnen einen neuen Rahmen bieten, in dem sie sich üblicherweise nicht bewegen. Wir werden versuchen, den Kreis zu durchbrechen, der zur Autonomisierung des Faches geführt hat.

JB: WIE KAM ES IHRER ANSICHT NACH ZUR AUTONOMISIERUNG DES FACHES?

KF: In den Anfängen wurde Kunstgeschichte von Leuten betrieben, die noch ganz andere Fächer beherrschten, etwa von Künstlern, die durch den Unterricht von Kunst auf deren historische Dimensionen aufmerksam wurden oder von Historikern und Literaten, für die Kunst von vornherein in Zusammenhang mit ihren sonstigen Kenntnissen stand. Gegen Ende des 19. und nachdrücklich am Anfang des



20. Jahrhunderts entwickelte sich die Kunstgeschichte in den Universitäten zu einem eigenständigen Fach, das sich defensiv auf seinem Territorium zu verteidigen begann. Dies führte zu Spezialerudition, Beschreibung und Analyse, die einen Gegenstand vollkommen aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herauslösten. Seither gab es immer wieder den typischen Fall, wo jemand in einer ärmlichen Sprache und ohne Imagination von Kunstwerken spricht, deren Reichtum und Vielfältigkeit in solcher Behandlung geradezu kariert erscheinen.

JB: SIE WAREN WÄHREND VIELER JAHRE PROFESSOR AN VERSCHIEDENEN AMERIKANISCHEN UNIVERSITÄTEN. DOCH IM CENTER WERDEN SIE BESTIMMT WESENTLICHER UND KRITISCHER INS RÄDERWERK DER MODERNEN KUNSTGESCHICHTS-FORSCHUNG EINGREIFEN KÖNNEN. WELCHE DIESEBEZÜGLICHEN MÖGLICHKEITEN BIETEN DIE UNIVERSITÄTEN?

KF: Als Universitätsprofessor kann man im allgemeinen nur osmotisch, langsam und ungewiss auf die kommende Generation von Kunstwissenschaftlern einwirken. Daher sind die Möglichkeiten, die Forschung direkt zu beeinflussen, ausserhalb der Universität auf längere Frist hin besser. Zudem werden an amerikanischen Universitäten kritische Reflexionen über die Methoden der Kultur- und Kunstwissenschaft eher zögernd angestellt.

JB: SIE SEHEN ALSO IN DIESER SPEZIELLEN HINSICHT EINEN UNTERSCHIED ZWISCHEN DEN UNIVERSITÄTEN IN AMERIKA UND JENEN IN EUROPA?

KF: In Europa ist die intensive Auseinandersetzung mit dem Gebiet der Kunstgeschichte eher möglich. An europäischen Universitäten besteht die Tradition, dass bestimmte Schulen und Methodenkonzepte sich an einem Ort lokalisieren und von dort ausstrahlen. In Amerika laufen meistens die widersprüchlichsten Tendenzen friedlich nebeneinander her, ohne sich dialektisch zueinander zu entwickeln.

JB: WIE IST DIE ZIELVORSTELLUNG DES CENTER ZU VERGLEICHEN MIT DEN VISIONEN EINES ABY WARBURGS (1866-1926) ODER DEN AKTIVITÄTEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA IN ROM?

KF: Obwohl wir nicht wie Aby Warburg eine genau ausgeschliffene Vision haben, sind die Affinitäten zu seinem Konzept stärker, als zu jenem der Hertziana. Die Hertziana ist durch den Bereich ihres ausgewählten Gegenstandes definiert, und das ist die historische italienische Kunst. Sie besitzt eine ausserordentlich reichhaltige Sammlung

von Literatur und eine wichtige Photothek zu italienischen Gegenständen. Unter ihrem Dach werden die verschiedensten Methoden angewandt.

Das ursprüngliche Konzept des Warburg Institutes in London ist heute weitgehend überlagert durch neuere Interessen, die sich dadurch ergeben haben, dass das Warburg Institut nicht mehr privat ist, sondern 1943 in die University of London integriert wurde. Ursprünglich war dieses Institut durch das definiert, was Warburg Kulturwissenschaft nannte. Es ging um eine bestimmte Betrachtung und Methodik der Forschung. Und die Gegenstände der Analyse waren nicht nur die traditionell anerkannten Kunstwerke, sondern Artefakte überhaupt, von der Sixtinischen Madonna über den Parthenonfries zum kleinsten Fetzen einer Buchillustration, bis hin zu einer Briefmarke oder einer illustrierten Zeitung. Sie alle fielen in den Lichtkegel des Warburgschen Konzepts. Er hat nach Alois Riegl von Grund auf die bestehende Hierarchie unter den Kunstwerken in Frage gestellt und die Erfahrung der Epochen und der Lebenssituation, in die er hineingeboren wurde, in seine Überlegungen zur Kunst integriert. Er ging davon aus, dass jedes Kunstwerk ein hoffnungslos fragmentiertes Überbleibsel ist, welches durch historische Distanz oder durch Zerstörung aus seinem ehemaligen Zusammenhang herausgefallen ist. Einen neuen Zusammenhang wiederum versuchte Warburg darin zu finden, dass er sich fragte, wie menschliche Erfahrungen und Affekte zum Ausdruck kommen und wie die Formel ihrer Darstellung sie überlebt; und weiter, wie spätere Generationen ihre Erfahrung durch frühere Darstellungen von Erfahrungen gemacht haben. Warburg sah, dass es eine Art Genetik der Darstellung von psychischen Affekten gibt und auch, dass die Darstellung wiederum als ein kulturelles Element für das Verständnis des Affektes überhaupt notwendig ist. Er betrieb also Kunstgeschichte nicht als neutralisierte Beschreibung einer Vergangenheit, in der sich alles in harmonischem Zusammenhang auflöst, sondern hatte durch seine besondere Intensität ein Gefühl von Angst, dass das, was der Historiker tut, auch für ihn selber ganz explosiv ist, weil er in der Vergangenheit wiederfinden muss, was in der Menschheitsgeschichte geschieht und immer wieder geschehen muss. Warburg war derart vom Ersten Weltkrieg erschüttert, dass er fünf Jahre in seiner Tätigkeit erlahmte. Er hatte das ungeheuerliche Ereignis sogleich als eine absolute Markierung verstanden, welche die traditionelle europäische Kultur von der modernen Kultur abtrennt. Seine Bibliothek war auf alle seine Interessen ausgerichtet: auf Gebiete wie Religion, Aberglaube, Psychologie, Wissenschaftsgeschichte, ökonomische und soziale Geschichtsforschung. Wie Planeten umkreisen sie Warburgs Betrachtungen.

JB: UM WIEDER AUF DAS CENTER FOR THE HISTORY OF ART AND THE

HUMANITIES ZURÜCKZUKOMMEN: IN WELCHE RICHTUNG
WOLLEN SIE, DASS DIE ARBEIT IM CENTER ZIELT?

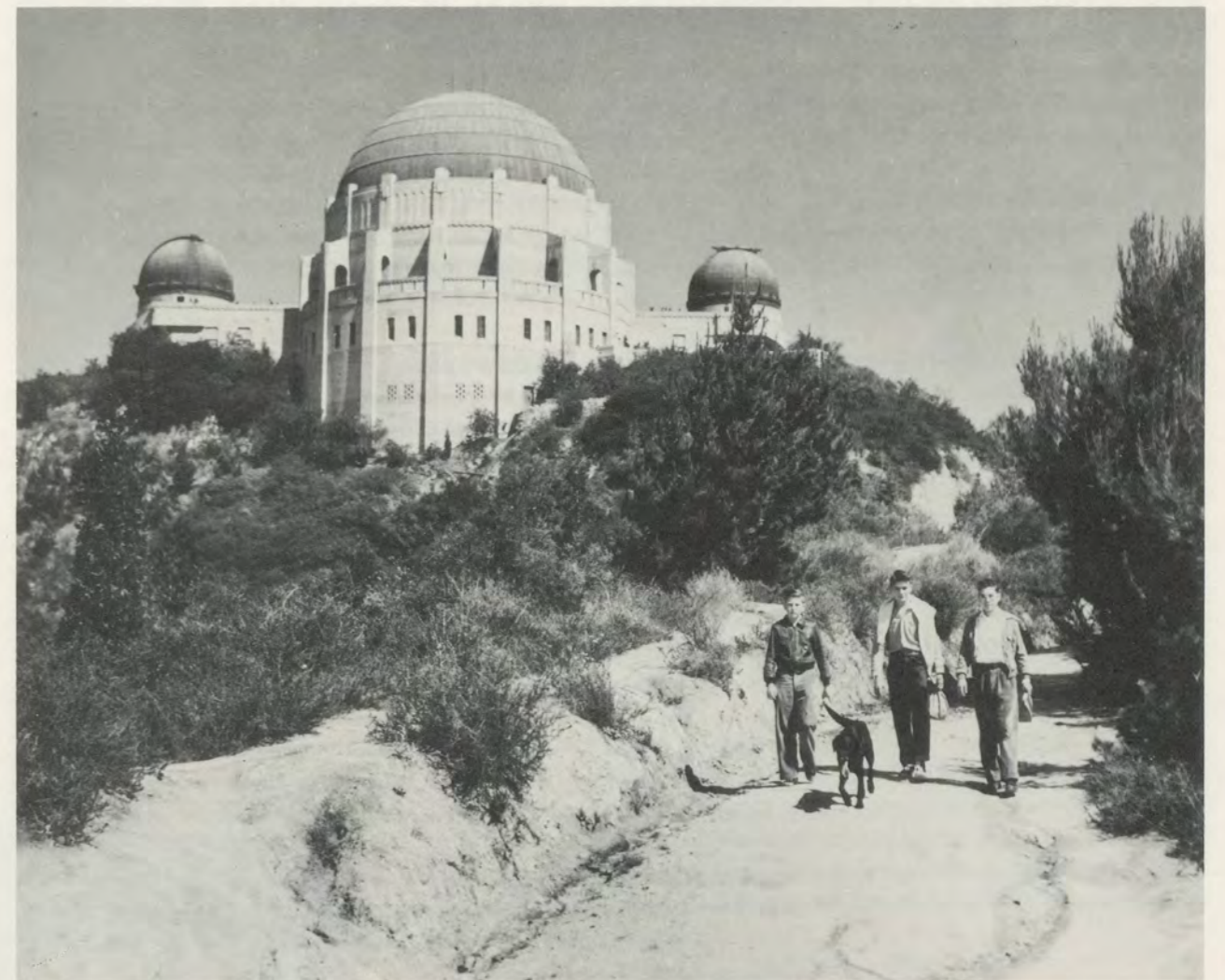
KF: Wir sind ja nicht nur ein Institut für Kunstgeschichte, sondern auch für andere Humanwissenschaften und wollen die Kunstgeschichte in den grösseren Kontext der universalhistorischen Wissenschaften zurückführen. Nicht etwa, indem wir uns weniger für die Praxis der Kunstgeschichte einsetzen, sondern, indem wir sie nicht weiter in ihrer akademischen Autonomie belassen. Man muss dem Historiker abverlangen, dass er durch systematische Reflexion die eigene Situation mit seinem Gegenstand in Verbindung bringt. Dann beginnt er ein ganz anderes Verständnis für die Fragen zu finden, warum zu gewisser Zeit eine bestimmte Kunst im Vordergrund steht und warum anderes total vernachlässigt wird, oder warum man bestimmte historische Momente einmal besser und ein andermal weniger gut versteht als andere. Dafür kann man sich nicht nur auf Änderungen der Geschmacksrichtung und auf andere modische Elemente berufen. Hingegen hat das entscheidend damit zu tun, wie sich der Historiker in seiner eigenen Situation versteht, was ihm aus der Vergangenheit entgegenkommt und wie er durch seine eigene Person und seine historische Situation auf ein bestimmtes Echo trifft.

JB: UND WIE WERDET IHR DIE VERWIRKLICHUNG DIESES ZIELS
PRAKTISCH ANGEHEN?

KF: Wir halten uns darüber informiert, in welchen Forschungsgebieten das Terrain in Bewegung ist und welche Wissenschaftler dafür verantwortlich sind. Ab Herbst 1985 wollen wir Gäste — Koryphäen und auch junge Forscher — entweder als *J.P. Getty Scholars* oder als *Visiting Scholars* einladen, um gewisse Themen miteinander zu bearbeiten, beispielsweise: Wie hat sich das antik-römische Publikum mit Kunstwerken auseinandergesetzt? Und wie wichtig waren später die Nachwirkungen dieser Kunstwerke? Für die Frage der Kontinuität und Diskontinuität in der Rezeption des Kunstwerkes und deren Ursachen kann man sich eine Konstellation von Forschern aus verschiedenen Disziplinen vorstellen. In Frankreich haben sich in den letzten fünfzehn Jahren beispielsweise viele Historiker mit mittelalterlicher Kunst beschäftigt und damit andere Perspektiven auf die französische Kunstgeschichte eröffnet, welche traditionellerweise mit einer gewissen Ausschliesslichkeit darauf bestanden hatte, bestimmte Bau- schulen oder Skulpturengruppen miteinander zu vergleichen. In der Literaturwissenschaft hat die Rezeptionsgeschichte seit mindestens 25 Jahren eine eminente Bedeutung erhalten. Ein Buch wird gefeiert und fällt dann in den Dornröschenschlaf. Warum? Das Publikum hat es in seinem öffentlichen Charakter verändert. Die Kunsthistoriker hingegen haben sich bis heute nur sehr zögernd mit Rezeptionsge-

schichte beschäftigt, obwohl ein Kunstwerk schon immer potentiell ein viel grösseres Publikum hatte; man muss ja nicht lesen und schreiben können, um ihm nahe zu kommen. Wir wollen also dem wohlgesetzten distanzierten Verhalten der Kunstgeschichte gegenüber anderen Gebieten, aber auch einem vorschnellen Benützen irgendeines methodischen Vorteils, der aus einem anderen Gebiet stammt, entgegenwirken. Idealerweise sollte das Kontobuch der einzelnen Forschungsgebiete aufgeschlagen werden, damit die Posten miteinander durchgenommen, verglichen und neu interpretiert werden können als das grosse Haushaltbuch der Kulturgeschichte.

GRIFFITH PARK OBSERVATORY LOS ANGELES Photo: California Historical Society/Ticor Title Insurances (Los Angeles)



GO WEST!

AN ENERGY PROGRAM FOR THE HISTORY OF ART

Kurt W. Forster, the director of the J.P. Getty Center of the History of Art and the Humanities, spoke to Jacqueline Burckhardt

JB: KURT FORSTER, IN 1983 YOU WERE APPOINTED DIRECTOR OF THE GETTY CENTER FOR THE HISTORY OF ART AND THE HUMANITIES BY THE J. PAUL GETTY TRUST IN LOS ANGELES. THE ACTIVITIES OF THE TRUST SEEM RATHER MYSTERIOUS. THE MUSEUM IS THE EXCEPTION; IT IS MORE WIDELY KNOWN AND ONE DOES HEAR OF ITS SPECTACULAR ACQUISITIONS. HOW IS THE GETTY TRUST STRUCTURED?

KF: Mr. Getty had not designated his bequest to benefit only the Museum. When, after his death, the Getty Trust was established, and when after complicated negotiations with the heirs an agreement was reached, the Trust resolved in 1982 that its enormous financial resources would be used not only to fully equip the Museum, but also to support other art-historical projects. These include a program for the application of computer technology in art history, the Art History Information Program. This Trust program is responsible for establishing a standardized international bibliography in the field of art history that will ultimately permit access via computer terminals from anywhere in the world. The collection of data will proceed independently of any specific research projects, in a thoroughly pragmatic and systematic fashion. Another Trust program concerns itself with art education in the public schools and in museums. In addition, a Conservation Research Center is being established. The fourth Trust project took shape as the Getty Center for the History of Art and the Humanities. The Museum, then, cannot spend the entire endowment income itself

KURT W. FORSTER, born in Zurich. He has taught at Yale University, the University of California at Berkeley, at Stanford University and in the Department of Architecture at MIT. From 1978 to 1983 he was co-editor of the review *Oppositions*. Since 1983 he is director of the J.P. Getty Center of the History of Art and the Humanities.

— as is widely believed — but must share the yearly budget of over 70 million dollars with these other operating programs of the Trust. And thanks to the sensible and carefully considered acquisition policy of the Museum's director, John Walsh, the international art market will in no way be stood on its head, as the press has encouraged the public to expect.

JB: A HUGE COMPLEX IS PLANNED TO HOUSE THREE OPERATING BRANCHES OF THE GETTY TRUST — THE MUSEUM, THE CENTER, AND THE CONSERVATION RESEARCH CENTER — AND THIS WILL CERTAINLY CONSTITUTE ONE OF THE LARGEST BUILDING PROJECTS OF RECENT YEARS IN THE UNITED STATES. HOW ARE THE PREPARATIONS PROCEEDING?

KF: Three architects are still in the running: Fumihiko Maki, Richard Meier, and James Stirling.* The Trust has acquired over 740 acres of land in the Santa Monica Mountains bordering Los Angeles, but only a very small part will be developed for the buildings. The rest will remain a vast nature reserve. The building complex will resemble an acropolis. Two hundred million dollars is a safe cost estimate for the total project. Only the Getty collection of antiquities will remain in the Pompeian Villa in Malibu, certainly a sensible arrangement.

JB: THE CENTER WILL BE SITUATED IN THE FARTHEST CORNER OF WESTERN CIVILIZATION, FAR REMOVED FROM THE MAJORITY OF THE OBJECTS WHICH IT WILL RESEARCH. WON'T THIS DISTANCE CREATE THE DANGER OF A DISTORTED VIEW?

KF: Yes, we do find ourselves standing at the edge of western culture, but also on the threshold of other civilizations. For this reason we have decided to turn our attention to the Pre-Columbian and Ibero-American cultures. Moreover, distance from Europe also has certain advantages: One can deal not only with familiar material, but may work in a very concentrated fashion — and with exceptional resources — toward new goals. To be sure, researchers must always return to their sources and objects; but they may also benefit from seeing them in a different light and context.

JB: WHAT ACTIVITIES WILL TAKE PLACE IN THE CENTER FOR THE HISTORY OF ART AND THE HUMANITIES?

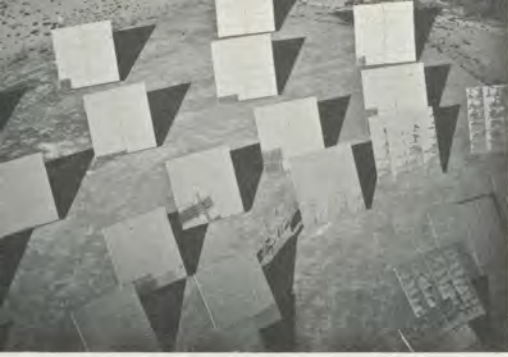
KF: The Center, with a staff of nearly one hundred full-time employees, is intended to be a research center for advanced study and therefore will encompass various fields of activity. Basically we will create a large scholarly storehouse, in which art historians and scholars of the humanities and social sciences will ultimately find much of what they expect: an extensive multi-disciplinary library and a first-class photo archive, as well as immediate access to other libraries and re-

* The winner, architect Richard Meier, was announced at the end of October.

WIND TURBINES /
WINDTURBINEN
SOLAR POWERPLANTS /
SONNENKRAFTWERKE,
California

Photos: Rolf Günter





search institutes. For example, within a few years the library system of the University of California — whose scope can compare only with the great libraries of the east coast — will be at the disposal of scholars working at the Center. Eventually, electronic connection with over thirty research libraries in the US — the Research Libraries Group — will create a unique bibliographic basis for sustained research.

At present, the Center possesses well over 200'000 books and close to a million photographs: The Library currently grows by 40'000 to 50'000 books annually. By about 1990 we will have reached a plateau that will allow a more leisurely pace of acquisition. It is a curious experience indeed to build a library — a task which traditionally takes centuries — in a mere decade.

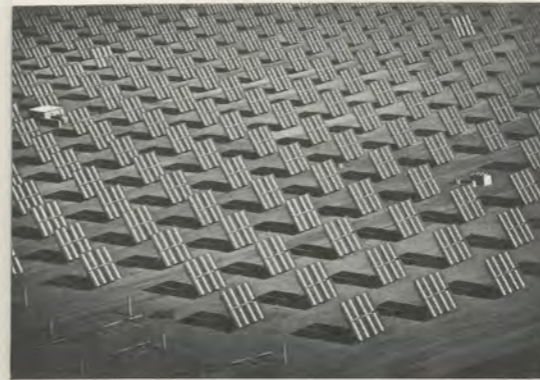
JB: WILL THE BOOKS BE ACQUIRED FOLLOWING A PARTICULAR PLAN?

KF: In the beginning, our practice was to acquire entire libraries that document certain subjects as comprehensively as possible. For example, we have obtained a major collection of architectural treatises from the Italian architect Giovanni Muzio, as well as large private collections of literature on Neoclassicism, Russian Constructivism, and Italian Futurism. We also expect to acquire a series of other libraries, some of which were built through a half-century of systematic collecting, mostly by scholars who, in the spirit of the nineteenth century, assembled within their own four walls all the materials needed for their work.

JB: IN A FEW YEARS, YOU WILL BE ONE OF THE LARGEST ART-HISTORY RESEARCH CENTERS IN THE WORLD, AND WILL HAVE A SUBSTANTIAL INFLUENCE UPON THE DEVELOPMENT OF THE DISCIPLINE. WHAT ARE THE GOALS AND THE VISIONS THAT LEGITIMIZE THIS VAST UNDERTAKING?

KF: The original concept was indeed limited to the creation of a super-center for the field of art history — with the perhaps slightly pedestrian goal of uniting as much as possible in one place. I have introduced a new component, which we call the Archives of the History of Art. This is something which exists nowhere else: a point of orientation from which one may view the development of art history as a discipline.

To this end we collect documents: unpublished manuscripts; scholarly files and correspondence among scholars, historians, artist, and dealers; annotated books and photographs; and other materials that illustrate the development of art history as a discipline: to help us look at art history not only as an academic subject but rather as a field of comprehensive research. We ask ourselves: From where did the ideas come? Who gave the decisive impetus at a certain juncture, and what, in turn, motivated them? There are various archives that hold scholarly research materials and correspondence, for example the Alois Riegl Archive in Vienna or the Aby Warburg Archive in London. But there is much more material — dormant in many places or scattered to the four winds — which can only be ferreted out by laborious searches. For this reason we wish to compile an index



of such sources and documents as a complement to our own collection, and we shall do so with a larger goal in mind than that of mere documentation: That goal is, of course, to reflect critically on the development of scholarly thinking and methodology in art history.

JB: MOST ART HISTORIANS STAY AT A DEVASTATING DISTANCE FROM CONTEMPORARY ART AND CULTURE, MAINTAINING A SHY OR EVEN HOSTILE RELATIONSHIP — OR BARELY SHOWING THE ART OF THEIR TIME ANY RECOGNITION AT ALL.

KF: In fact, the traditional art historian tends to believe that culture is continuous and that the historian adds to that continuum — this is accepted even by those who regretfully conclude that contemporary art falls short of historical art. I myself — like many others — have always had a different impression, namely that it is a categorical characteristic of modern art to create discontinuity. And it has been the often painful recognition of the discontinuity of modern art that made one aware of the discontinuities and contradictions in historical art, for example the break between Renaissance and Mannerism. Indeed, never before have there been such powerful discontinuities as in the art of the twentieth century, and never before has such monstrous political power been employed to break continuity in social life.

The consciousness of a caesura in modern times has also freed our view of other cultures, and dispelled the idea that one must know everything about a culture in order to understand it. It may well be that an outsider can best comprehend certain elements of a culture. Ethnography is a field that evolved in the nineteenth and early twentieth centuries and might be defined as, quite simply, intimate proximity to the distant. There is a basic realization among twentieth-century historians that we approach the past as ethnographers. Because of this methodological perspective, we necessarily form a different picture of the past than spontaneous experience created at the time.

JB: BUT ART HISTORY HAS ALSO FOLLOWED PATHS THAT DO NOT LEAD TO ANY PROXIMITY TO THE DISTANT, BUT RATHER AWAY FROM ART, INTO THE BLIND ALLEYS OF MUSTY SPECIALIZATION. THERE, ONE PLUNGES SO DEEPLY INTO THE MATERIAL THAT ONE BECOMES SHORT-SIGHTED. I WONDER: WOULD RAPHAEL BE ABLE TO ENDURE THE COMPANY OF HIS MOST CLEVER MODERN AUTHORITY FOR EVEN FIVE MINUTES? WILL AN INSTITUTE LIKE YOURS, WITH SUCH SUPERB FACILITIES FOR EASING EACH SCHOLAR'S LABORS, MITIGATE OR EXACERBATE THE TENDENCY TOWARD ULTRA-SPECIALIZATION?

KF: One should not, of course, expect the general practice in the field to be immediately and radically altered with the establishment of a new institution. Because we have the financial and scholarly room to maneuver and are not bound, like a university, by immediate didactic objectives, we can at least take up certain questions and let others lie. We want to experiment with unusual constellations of

scholars, we want to try to break through the limitations that brought about the autonomization of the field.

JB: HOW DID THIS AUTONOMIZATION COME ABOUT, IN YOUR VIEW?

KF: In its beginnings, art history was taken up by people who commanded different fields: for example by artists, who became aware of the historical dimensions of art through their teaching; or by historians and literati, for whom art was a part of a much broader knowledge. Toward the end of the nineteenth century and especially at the beginning of the twentieth, art history developed in the universities into an independent field that began to defend itself on its own ground. This led to specialized erudition and highly descriptive analyses which detach art objects completely from the coherence of their original context. We have seen all too often the figure of the historian of art discussing in impoverished language and without historical imagination works whose richness and diversity contradict this very treatment.

JB: YOU WERE FOR MANY YEARS A UNIVERSITY PROFESSOR IN THE UNITED STATES. AT THE CENTER YOU WILL BE ABLE TO INTERVENE MORE SUBSTANTIALLY IN THE CONDUCT OF MODERN ART-HISTORICAL SCHOLARSHIP. WHAT POSSIBILITIES DO THE UNIVERSITIES OFFER FOR ART HISTORY?

KF: As a professor, generally, one can affect the upcoming generation of art historians only osmotically. For this reason the possibilities of influencing scholarship directly are perhaps better, in the long run, outside the university. In addition, American university teaching entertains critical reflection on the methods of art and cultural history only reluctantly.

JB: DO YOU SUGGEST THAT YOU SEE A DIFFERENCE BETWEEN THE UNIVERSITIES IN AMERICA AND THOSE IN EUROPE IN THIS SPECIFIC RESPECT?

KF: Intense critical analysis of scholarship in the field of art history is more readily practiced in Europe. Certain schools and methodologies traditionally localize themselves in, and radiate forth from, a single university. In America, though, the most contradictory tendencies exist peacefully side by side, without engaging each other dialectically.

JB: HOW DO THE PROJECTED GOALS OF THE CENTER COMPARE TO THOSE ENVISIONED BY ABY WARBURG (1866-1926) OR TO THE ACTIVITIES OF THE BIBLIOTECA HERTZIANA IN ROME?

KF: The Getty Center has not yet defined its vision with anything like the precision and scope of the Warburg, but the affinities between the Getty and the Warburg are stronger than those between the Getty and the Hertziana. The Bibliotheca



Hertziana is defined by the scope of its specialization, that is, the historical art of Italy. The Hertziana holds an extraordinarily rich collection of literature and photographs covering Italian art of the middle ages and the Renaissance and Baroque periods. The most diverse methods are practiced under its roof.

Since the Warburg Institute, formerly a private institution in Hamburg, was integrated into the University of London in 1943, its original concept changed. Originally the Institute was dedicated to what Warburg called the science of culture (Kulturwissenschaft), with its own definite line and method of inquiry. The objects of this analysis were not chosen only from among traditionally recognized works of high art but included artifacts of all kinds: The Sistine Madonna and the Parthenon frieze, the smallest scrap of a book illustration, even a postage stamp or magazine photograph; potentially all artifacts and images qualified for Warburgian analysis. His library was stocked to fuel all his interests: the spheres of religion; superstition; psychology; intellectual, economic, and social history revolved around Warburg's thinking like planets.

Aby Warburg followed Alois Riegl in challenging the conventional hierarchy of works of art, and in attempting to integrate his own experience and condition into his reflections. Warburg started out from the recognition that every work of art is a hopelessly fragmentary remnant which has been divorced from its former context by historic distance or deterioration and destruction. He sought to construct a new context from his investigation of how human experiences and emotions are expressed and how the formulas of their representation survive. And, more significant for the historian, he hoped to demonstrate how later generations filter their own experiences through the representation of earlier experiences.

Warburg believed that there exists a sort of genealogy for the representation of emotions and that these representations are in turn an indispensable cultural element for the communication of emotions. He did not practice a neutrally descriptive history of art which dissolves the past into harmonious coherence, but he felt the historian's work to be as urgently concerned with his own life as with the past. Historians naturally understand that the present moment is tied to a chain of events, but they also need to recognize that the past changes with the act of historical reflection. Warburg was so shaken by the First World War that he became paralyzed as an intellectual. He understood the monstrous event at once as a watershed, separating traditional European and modern culture.

JB: TO RETURN TO THE CENTER FOR THE HISTORY OF ART AND THE HUMANITIES: IN WHICH DIRECTION WOULD YOU LIKE THE WORK OF THE CENTER TO AIM!

KF: We are not only an institute for art history, but also for other disciplines in the humanities, and we want to return art history to the larger context of universal historical scholarship. This will not be accomplished by engaging ourselves less with the practice of art history, but rather by liberating art history from its academic isolation. One must expect of historians not only to reflect on subjects in the past but also on their subjective situation in the present. Such efforts yield a different understanding of why at certain times a particular art predominated while

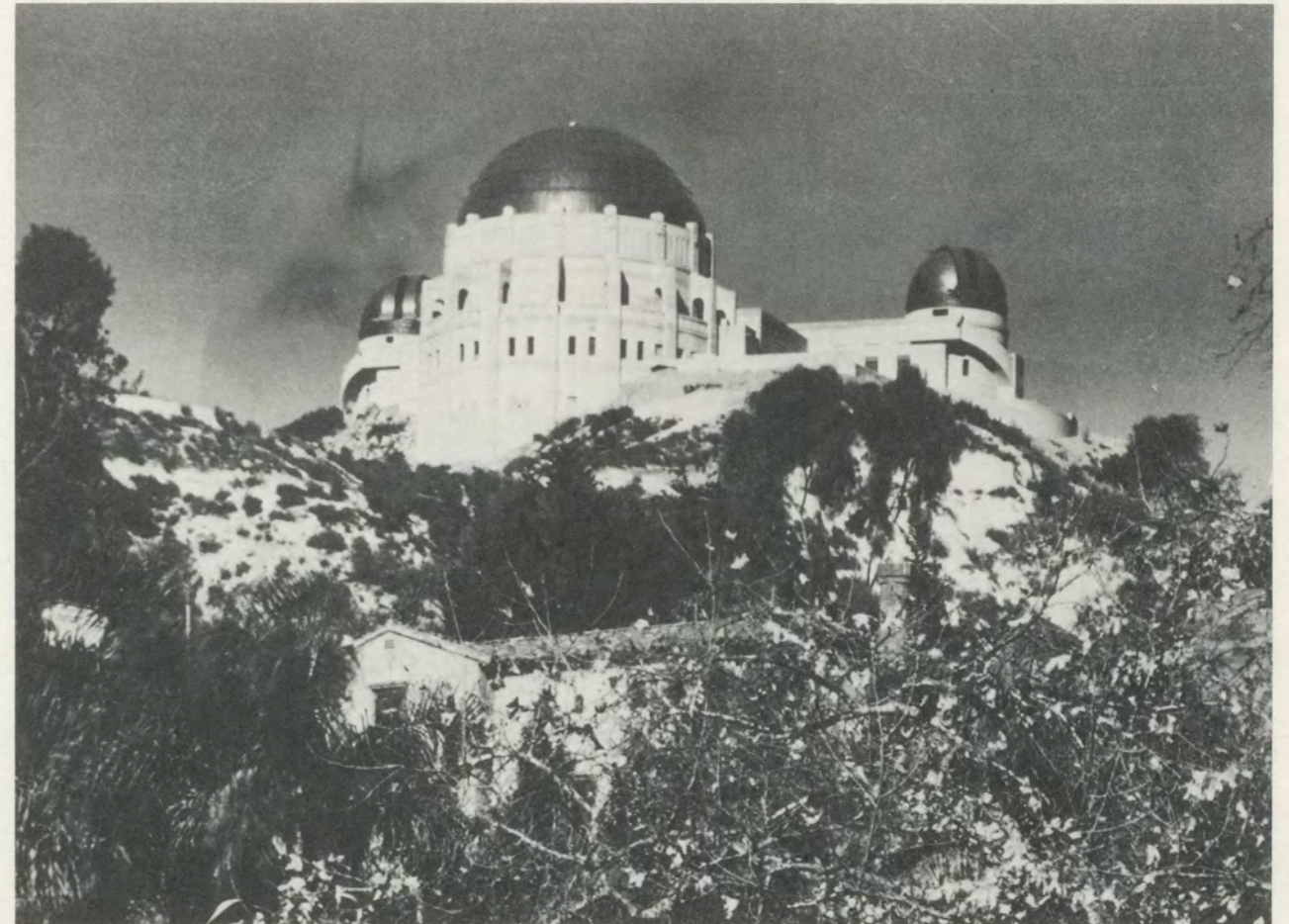
another was neglected; or why one sometimes feels greater empathy for certain historical moments than for others. Changes in taste and trends in fashion in themselves hardly suffice as reasons. The historian's critical perception of his or her own times and conditions, on the other hand, promises a clear insight into our attitude to the past.

JB: AND HOW WILL YOU APPROACH THIS GOAL IN PRACTICE?

KF: We keep ourselves informed about the shifting emphases of research and try to establish which scholars are responsible for these new developments. Beginning in the fall of 1985 we will invite guests — established authorities as well as young scholars — as Getty Scholars or Visiting Scholars, to work together or alone on specific topics. A group might ask, for example, how did the early Roman public react to works of art? And how were these works perceived at later times? One can imagine a constellation of scholars from different disciplines engaging the question of continuities and discontinuities, and their causes, in the reception of works of art. In France, for example, historians have in the last fifteen years increasingly turned to medieval art. Their attention has opened up other perspectives on French art history, which had traditionally revolved round comparing certain schools of architecture or sculpture. In the field of literary theory, the problem of the reception of texts has commanded particular attention for at least twenty-five years. Literary historians, critics, and theorists have been asking themselves why a book is celebrated at one time and then falls into near oblivion. Have the readers changed the public character of the work? Art historians, on the other hand address the question of reception only reluctantly, although a work of visual art has always had a potentially much larger audience than literary works: Reading and writing are not prerequisites for apprehending a work of art, and yet literacy surely conditions the way in which works of art are comprehended.

We shall try to lure the historian of art from his polite reserve vis-à-vis other disciplines; just as we ought to caution against hasty adoption of methods from different areas. Ideally, we would like to audit the ledger of various scholarly departments, examining and interpreting them line by line, as a collective record of our cultural household.

(Translation: Genise Schmitman, Inge Globig, Kurt Forster)



GRIFFITH PARK OBSERVATORY LOS ANGELES Photo: California Historical Society/Ticor Title Insurances (Los Angeles)