



Abb. 1 Illustration zu Adolf Hölzel, Über Formen und Massenverteilung im Bild, in: Ver Sacrum 4 (1901)

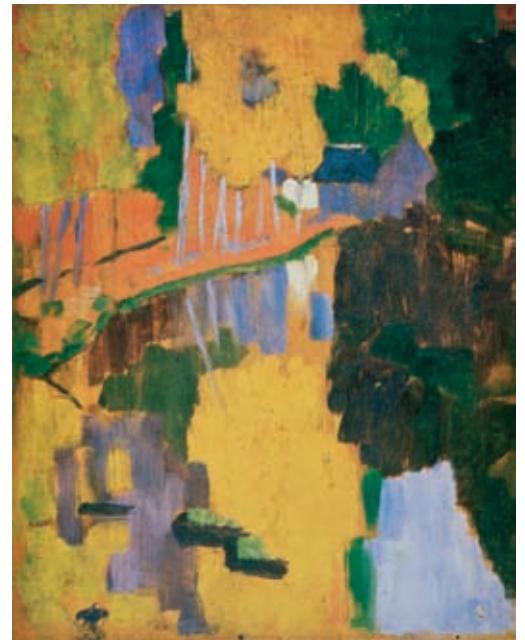


Abb. 2 Paul Sérusier, Le Talisman, 1888, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 3 Edgar Degas, Loges d'Actrices, um 1878/1880, Radierung und Aquatinta, 22,5 x 31 cm, Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington

## RIEGL, DER EMANZIPATOR (DIE GÄMSE UND DAS ALPENPANORAMA)

WERNER HOFMANN

### Zum 100. Todestag von Alois Riegl

In seinem bislang letzten Roman, „Sucht mein Angesicht“ („Seek my Face“), lässt John Updike einige Stars der New Yorker Nachkriegsszene ihre Ansichten über die Malerei darlegen. Aus dem Mund der Witwe Jackson Pollocks erfahren wir, dass ihr „Zack“ ein Perfektionist war, der nichts Zufälliges duldet. Sein Ziel seien Ausgewogenheit und Friede, Gleichgewicht und Stille gewesen. Wo die anderen Aufregung wollten, suchte er Vollkommenheit. Diesem Anspruch hält Guy Holloway, eine Kunstfigur aus Rauschenberg, Lichtenstein und Johns, entgegen, wir dürften nicht die Unvollkommenheit aus der Kunst tilgen, sie sei Teil der Vollkommenheit.

Was in den Ateliers von Manhattan diskutiert wurde, beschäftigte bereits Alois Riegl, den Denker unter den Kunsthistorikern der vorletzten Jahrhundertwende, und gab ihm Formulierungen ein, die den Grund für eine neue Bewertung des „eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk“ legten. Riegl verstand darunter die „Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum“. So steht es auf den ersten Seiten seiner „Spätromischen Kunstindustrie“ (1901).<sup>1</sup>

Im selben Jahr erschien in „Ver Sacrum“, der Zeitschrift der Wiener Secession, ein Essay, in dem der Maler Adolf Hölzel – er stammte aus Olmütz und lebte in Dachau – „Über Formen und Massenverteilung im Bilde“ nachdachte. Er plädierte darin für die Äquivalenz von Figuren und „Zwischenraumformen“ und veranschaulichte seine Gedanken an Werken von van der Goes, Botticelli und Rubens (Abb. 1). Falls Riegl diesen Aufsatz kannte, musste er darin seine eigene, aus jahrelangen Beobachtungen hervorgegangene Theorie bestätigt finden, denn darin spielte die Emanzipation der Intervalle eine zentrale Rolle. Mittels dieser Aufwertung des Zwischenraums, also einer Nicht-Form, gewann die Bildebene eine homogene Struktur aus lauter gleichrangigen Formträgern.

Der Theoretiker Riegl wusste als Empiriker, der von 1887 bis 1897 die Abteilung für Textile Kunst im k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie

geleitet hatte, dass dieses Gesetz in den verschiedenen Kunstgattungen mit unterschiedlicher Stringenz auftritt. In Architektur und Kunstgewerbe treffen wir es in „mathematischer Reinheit“ an, in Skulptur und Malerei hingegen wird es von „Inhalten“, von poetischen, religiösen und anderen Ideen abgelenkt und kann deshalb nicht zu „völliger Klarheit“ gelangen.<sup>2</sup> Mit seiner revolutionären Aufwertung des Kunstgewerbes verfolgte Riegl dessen Emanzipation von den Regeln und Kriterien des Illusionismus. Zugleich traf sich sein Blickpunkt mit einer Wende in der zeitgenössischen Malerei, die für die Forminhalte die Priorität vor den Sachinhalten beanspruchte. Darum ging es Maurice Denis, als er 1890 seine Definition des Neotraditionismus verkündete: „Ein Bild ist, bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist, wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche.“<sup>3</sup> Mit dem „bevor“ relativierte Denis die Eigenmacht der Form- und Farbinhalte und räumte den Sinneseindrücken das letzte Wort ein. Schon 1888 hatte Paul Sérusier eine Inkunabel der ambivalenten Entgegenständlichung gemalt, den Teich „Le Talisman“ in Pont-Aven (Abb. 2) – „sous la direction de Paul Gauguin“, wie er auf der Rückseite vermerkte. Der empirische Eindruck ist für den Betrachter noch nachvollziehbar, doch in ein farbiges Gewebe von Flächenbeziehungen eingelassen, mithin in eine potentiell gegenstandsferne Zone entrückt.

Sérusier malte Unschärferelationen, er hob den Unterschied zwischen den Dingen und ihren Um- bzw. Zwischenräumen auf und verlieh der Spiegelung im Wasser gleichrangige Formqualität. Dieses Verwirrspiel erprobte Degas 1879/80 bereits in seiner Radierung „Loges d'Actrices“ (Abb. 3). Solche Äquivalenzen entsprechen der „Emanzipa-

1 Alois RIEGL, Spätromische Kunstindustrie, Neuauf. Berlin 2000, 19.

2 Ebd.

3 Maurice DENIS, Définition du néo-traditionisme, in: Maurice DENIS, Du symbolisme au classicisme. Théories, Paris 1964, 33: „Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.“



Abb. 4 Rotfigurige attische Hydria, um 440 v. Chr., British Museum, London (Detail)

tion der Intervalle“, die Riegl am spätrömischen *Kunstwollen* beobachtete: Sie bewirkt die „Erhebung des bisher neutralen, formlosen Grundes [...] zur Formpotenz“. <sup>4</sup> An anderer Stelle heißt es: Der Grund bzw. Zwischenraum emanzipiert sich zum Muster. Solche Wechselbezüge thematisierte Pollock, als er mit seinen (informellen) Sprachmitteln die Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund aufhob.

Ambivalente Forminhalte verlangen vom Bildleser, dass er wechselnde Sehweisen bereithält. Wenige Jahre bevor die Kubisten sich an Betrachter mit „Doppelblick“ (Nietzsche) wandten, erläuterte Riegl den Gewinn, den die Bifokalität einbringt, an den spätantiken Reliefs des Konstantinbogens in Rom. Aus der Nähe gesehen prägt sich dem Betrachter die Tendenz zu „höchster gesetzlicher Schönheit“ ein, aus der Ferne sieht er die stereotypen Figurenreihen als Chiffren extremer Lebendigkeit, hervorgerufen vom „lebhaften Wechsel von Hell und Dunkel“. <sup>5</sup> (In der gespaltenen Wahrnehmung steckt der Zugang zu Cézannes Raum-Körper-Ambivalenzen.) So gelingt es Riegl, den formalen Merkmalen des Konstantinbogens – Mangel an Schönlebigkeit, Massigkeit, kristallinische Gesetzlichkeit – das Stigma des barbarischen Verfalls zu nehmen und sie positiv umzuwerten. Sie stehen sonach gleichermaßen für gesetzliche Schönheit wie für die Lebenswahrheit des „momentanen optischen Effekts“. <sup>6</sup>

Riegl entdeckte, dass in der Starrheit eine gegensätzlich orientierte „andere Art der Schönheit“ steckt, die wir die „kristallinische“ nennen dürfen. <sup>7</sup> Unser Rückblick registriert ein eigentümliches Zusammentreffen: Im selben Jahr 1901 postulierte Henry van de Velde den Begriff der „negativen Schönheit“, die er den englischen Möbeln zuschrieb, die besonders schön durch das waren, „was sie nicht, was sie nicht mehr hatten: durch ihre systematische Entblößung von Or-

namenten“. <sup>8</sup> Anders als der Belgier, anders als dann später Adolf Loos war Riegl kein Ornamentverächter, weshalb er den nackten Gebrauchsobjekten der Engländer nur Komfort und Hygiene, aber keine Harmonie abgewinnen konnte.

In seinem Buch „Stilfragen“ (1893) nahm er sich vor, dem gering geschätzten Ornament eine von Folgerichtigkeit geprägte Entwicklungsgeschichte zu schreiben, eine genetische Kontinuität, die vom ägyptischen Lotus über die Palmette und die Akanthusranke bis zur sarazenischen Arabeske reicht. In den „Stilfragen“ kommt Riegl auch erstmals der Ambivalenz als einer formkonstituierenden Eigenschaft auf die Spur. Er entdeckt „reciproke Ornamente“, die entstehen, „wenn jedem ornamentalen Elemente ein womöglich kongruentes Gegenüber“ <sup>9</sup> eingeschrieben ist. Die berühmtesten Beispiele dafür sind der laufende Hund und der einfache Mäander (Abb. 4). Letzterer bietet, da die weißen und die schwarzen Streifen gleich breit sind, zwei äquivalente Lesarten an. Entweder sehen wir einen weißen Grund, den ein schwarzes Band rechtwinklig durchschneidet, oder wir sehen weiße Energien, die einen schwarzen Grund durchdringen, sodass das Weiß als Muster auftritt. Die schwarzen und weißen Zonen sind also austauschbar, einmal Figur, das andere Mal Grund.

Riegls Blick, das zeigt dieses frühe Beispiel, verfährt egalisierend und inkludierend. Der Emanzipator war auch ein Integrator. Was im Mäander eine vollkommen ausgewogene Struktur ergibt, erstreckt sich auch auf die Figurenkunst, wie wir am Konstantinbogen sahen, jedoch von den Inhalten *abgelenkt*. Auch und gerade hier lässt Riegls einschließender Blick beide Lesarten gelten, die kristallinische Gesetzlichkeit und den spontanen optischen Reiz. Riegl praktiziert das Wunschsehen seiner Zunft auf höchstem Niveau, er suchte, was er finden wollte, er „saw what he wanted to find“, wie sein Bewunderer Otto Pächt nicht ohne Augenzwinkern schrieb. <sup>10</sup>

Da für Riegl das *Kunstwollen* innerhalb der komplementären Pole von Schönheit (Harmonismus) und Lebendigkeit (Organismus) verlief, vermochte er auch das, was die herkömmliche Kunstgeschichte der Hässlichkeit zuwies, in seiner Morphologie unterzubringen und als eine andere Art von Schönheit zu legitimieren. Er bekannte, dass es ihm „vom Standpunkt des modernen Geschmacks schlechthin unmöglich“ schien, „daß jemals auf Häßlichkeit und Leblosigkeit, wie wir ihnen in der spätrömischen Kunst zu begegnen glauben, ein positives Kunstwollen gerichtet gewesen sein könnte“. <sup>11</sup> Dennoch nimmt er zur Kenntnis, dass sich das *Kunstwollen* in diesen beiden Zielen – Schönheit bzw. Lebendigkeit – nicht er-

4 RIEGL (wie Anm. 1), 390.

5 Ebd., 91.

6 Ebd.

7 Ebd., 90.

8 Henry VAN DE VELDE, *Zum neuen Stil* (1901), München 1955, 85 f.

9 Alois RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, 68, Fn. 31.

10 Otto PÄCHT, Alois Riegl, in: *The Burlington Magazine* 105, 1963, 188. Wiederabdruck in: Otto PÄCHT, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, 145.

11 RIEGL (wie Anm. 1), 11.

schöpft, sondern auch noch auf die „Wahrnehmung anderer (nach modernen Begriffen weder schöner noch lebendiger) Erscheinungsformen der Dinge gerichtet sein kann“.<sup>12</sup> Kommt hier nicht der promiskuitive Zwischenbereich zum Zug, auf den Holloway – die Romanfigur Updikes – abzielt, wenn er meint, die Unvollkommenheit stecke in der Vollkommenheit und sei ein Teil davon?

Die New Yorker Maler hatten in Meyer Schapiro einen intellektuellen Mentor – wo waren Riegls Partner im Wien der Jahrhundertwende? Zu den nicht gerade theorieversessenen Secessionisten um Klimt scheint er keinen Kontakt gesucht zu haben. Die Auseinandersetzung mit dem augustiniischen Schönheitsbegriff benutzt er in der „Kunstindustrie“ zu einem geringschätzigen Seitenblick: Augustinus zögere mit der Antwort auf die Frage, „worin denn das Schöne liege“, was Riegl begrifflich findet „in einer Zeit, da das Kunstschaffen in sichere typische Bahnen einlenkt“. Darauf folgt der Gegenwartsbezug: „in der Zeit des modernen Hyperindividualismus glaubt jeder einzelne Künstler, ein Buch über sein Kunstwollen schreiben zu müssen, aus wohlbegründeter Furcht, daß seine Kunstabsicht aus seinen Werken allein heraus vom Publikum nicht verstanden werden könnte.“<sup>13</sup>

Wir wissen nicht, ob Riegl den bahnbrechenden Aufsatz von Adolf Hölzel „Über Formen und Massenverteilung im Bilde“ kannte, der 1901 in „Ver Sacrum“ erschien.<sup>14</sup> Darin wird die Äquivalenz von Figur, Grund und Zwischenraum untersucht. Wie hätte Riegl, wäre er mit einem denkenden Maler in Kontakt gekommen, seine spröde Theorie vermittelt? Vielleicht mit einer Episode, die er in dem Aufsatz „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“ (1899) erzählt. Anders als Pollock reizten ihn, wie Holloway, die Störfaktoren, die das bewirken, was Leonardo so beschreibt: „Schönheit und Hässlichkeit, nebeneinander gestellt, erscheinen wirkungskräftiger eine durch die andere.“<sup>15</sup> Davon handelt die Episode mit der Gämse: Riegl versetzt seine Leser in eine einsame Alpenlandschaft. Was sein kontemplierender Fernblick wahrnimmt, erweckt in ihm das „unaussprechliche Gefühl der Beseeligung, Beruhigung, Harmonie“.<sup>16</sup> Plötzlich ein Geräusch: Eine Gämse ist aufgesprungen und zerstört die Idylle der Ausgewogenheit. Chaos bricht aus. Der Bergwanderer Riegl verwandelt sich in Riegl, den Kunsthistoriker, der dem Zwischenfall die Bezugsachsen seines Theoriegebäudes entnimmt: die beiden komplementären Wahrnehmungskategorien *Nahsicht* und *Fernsicht*. Zunächst entdeckt er darin ein Berufsspezifikum, die Befähigung des Kunsthistorikers zum *Doppelblick*. Die Nahsicht dient der auf das Einzelne gerichteten Spezialforschung, die Fernsicht entspricht der



Abb. 5 Robert Rauschenberg, Lincoln, 1958, Öl/Collage (Papier, Metall, Siebdrucktinte) auf Leinwand, 43,2 x 53 cm, Schenkung von Mr. und Mrs. Edwin E. Hokin, 1965.1174, The Art Institute of Chicago.

universalhistorischen Perspektive. In dieser Bifokalität rationalisiert der Forscher obendrein die menschliche Begaubung, zwischen Extremen zu wählen. Einmal wollen wir die Dinge möglichst nahe und isoliert sehen, dann wieder eingebettet in das große räumliche Ganze einer Landschaft, in dem sich die empirischen Fakten in harmonische Stimmungen auflösen. Der fernsichtigen Landschaft weist Riegl den vornehmsten Rang in der modernen Kunst zu. Doch neben der impressionistischen Konturauflösung im Fernbild lässt er auch den spontanen, nahsichtigen Ausschnitt als Stimmungsträger gelten – beide schaffen die Harmonie, in der er letztlich den ureigentlichen Zweck der Kunst erblickt.

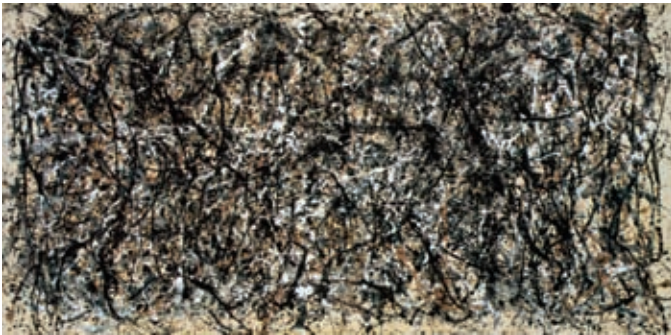
<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd., 396, Fn. 1.

<sup>14</sup> Adolf HÖLZEL, Über Formen und Massenverteilung im Bilde, in: Ver Sacrum IV (1901), 243–254. Zu Hölzel vgl. Alexander KLEE, Adolf Hölzel und die Wiener Secession, München 2006. Es handelt sich dabei um die erste Analyse, die dem Maler und Theoretiker gerecht wird.

<sup>15</sup> Zit. nach: James WOLFF, Leonardo da Vinci als Ästhetiker, Straßburg 1901, 69.

<sup>16</sup> Alois RIEGL, Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst (1899), in: Alois RIEGL, Gesammelte Aufsätze, Neuauf. Berlin 1995, 28.



**Abb. 6** Jackson Pollock, One (Number 31, 1950), Öl und Lack auf ungrundierter Leinwand, 269,5 x 530,8 cm, Sidney and Harriet Janis Collection Fund (im Tausch), 7. 1968, New York, Museum of Modern Art (MoMA)

Was den forschenden Intellekt Riegls primär beschäftigt, sind formale Janusköpfe, also Gebilde mit ambivalenten Strukturen. An die „Doppelperscheinung der Naturdinge in den Augen des Menschen“<sup>17</sup> knüpfen sich für ihn die beiden extremen Möglichkeiten des *Kunstwollens*: „einerseits die äußerste Isolierung der einzelnen Naturdinge gegenüber allen anderen, andererseits die äußerste Verbindung unter denselben.“<sup>18</sup> Übertragen wir diese Dichotomie auf die Sprachmodi der New Yorker Szene: Das Mischprodukt „Holloway“ isoliert mit seinem Nahblick die Dinge bis in ihre Fragmentierung oder Verstümmelung (Abb. 5), indes „Zack“ (= Pollock) seine dynamischen Formprozesse in einem dichten Netz von Farb- und Linienverflechtungen unterbringt, das die Spannung von Nähe und Ferne in einem harmonischen Ineinander aufhebt (Abb. 6).

Dieser Gegensatz paraphrasiert die Positionen, die schon Kandinsky – vielleicht von Riegl direkt oder durch Worringers Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ (1908) inspiriert – ausmachte, als er die *Große Realistik* der *Großen Abstraktion* gegenüberstellte. Damals, 1912, bezeichneten die Ready-mades von Duchamp und Kandinskys Farberupturen diese beiden Pole. Dazwischen tauchten bereits Mischgebilde auf: die Klebebilder der Kubisten, in denen jeweils zwei oder mehrere Formebenen koexistieren – fragmentierte Realien (Zeitungsausschnitte etc.) und abstrakte Flächen und Linien. Halten sich diese Mischgebilde nicht in der Zwitterzone auf, die der Maler „Holloway“ im Auge hat, wenn er meint, die Unvollkommenheit stecke nicht nur in der Vollkom-

menheit, sondern sei ein Teil davon? Mit anderen Worten: Die Gämse ist in der Fernsicht enthalten. Ihr plötzliches Auftauchen fügt dem harmonischen Kontext einen irritierenden und zugleich stimulierenden Akzent hinzu: spontane Lebendigkeit.

Das Denken in Äquivalenzen, dem sich in jeder Struktur mehrere potentielle Lesarten erschließen, empfing noch von zwei anderen Emanzipatoren entscheidende Argumente: von Schönberg in Wien und von Kandinsky in München. In seiner „Harmonielehre“ (1911) nahm sich Schönberg gezielt die Emanzipation

der Dissonanzen vor, indem er diese den Konsonanzen integrierte. Er vermied es, schön und hässlich gegeneinander auszuspielen. Existiert Schönheit überhaupt? Oder ist sie bloß ein Regelwerk, das die „Sehnsucht der Unproduktiven“ befriedigt? Schönberg antwortet pointiert: „Die Schönheit gibt es erst von dem Moment an, in dem die Unproduktiven sie zu vermissen beginnen.“ Was unschön und dissonant klingt, sei bloß ungebräuchlich. Die heutige Dissonanz ist „die Consonanz von morgen“, wird Kandinsky befinden.<sup>19</sup> Ähnlich hatte schon Franz Wickhoff argumentiert, als er 1900 in einem Vortrag die Universitätsbilder von Klimt gegen das Laienurteil verteidigte, welches Unverständlichkeit mit Hässlichkeit gleichsetzt.<sup>20</sup>

Für Schönberg gibt es letztlich nur graduelle Unterschiede zwischen Konsonanz und Dissonanz, weshalb wir frei sind, die als Obertöne ferner liegenden Konsonanzen als Dissonanzen aufzufassen oder nicht. Gleichwohl erkennt er in den beiden Positionen einen fruchtbaren Widerstreit zwischen Systembewahrem und Systemüberschreitern. Letztere nutzen die Dissonanz, um das künstlerische Besitzergreifen auf die Reize des Verbotenen und Ungewöhnlichen zu lenken. Die Emanzipation der Dissonanzen wird solcherart zu einem öffnenden Kunstgriff, der das Einrasten im Gewohnten – im sterilen „Harmonismus“ (Riegl) – verhindert. Das hatte Gustav Mahler im Sinn, als er 1896 einem jungen Komponisten schrieb, der sich in Wiederholungen erging: „Wechsel und Gegensätzlichkeit! Das ist und bleibt das Geheimnis der Wirkung!“<sup>21</sup> In dem Rat steckt ein uralter Topos, den wir, Riegl folgend, auf Augustinus zurückverfolgen können.

Nicht weniger bündig als Mahler formulierte Kandinsky im „Rückblick“ (1913) sein Fazit der gegenwärtigen Möglichkeiten: „Gegensätze und Widersprüche, – das ist unsere Harmonie.“<sup>22</sup> Ein Wort aus Julius von Schlossers Montaigne-Aufsatz (1903) zeigt,

17 Ebd., 29.

18 Alois RIEGL, *Naturwerk und Kunstwerk I* (1901), in: RIEGL (wie Anm. 16), 60.

19 Jelena HAHL-KOCH (Hrsg.), *Wassily Kandinsky – Arnold Schönberg: Der Briefwechsel*, Stuttgart 1993, 15 f.

20 Das Manuskript dieses Vortrages scheint verschollen zu sein. Wesentliche Auszüge, die das „Fremdenblatt“ abdruckte, zitiert Hermann Bahr in seiner Anthologie „Gegen Klimt“, vgl. Hermann BAHR, *Gegen Klimt*, Wien 1903, 23 u. 27.

21 Gustav MAHLER, *Briefe*, Wien 1924, 192.

22 Wassily KANDINSKY, *Rückblick* (1913), Baden-Baden 1955, 32.

dass auch dieser Polyhistor die Zeichen der Zeit erkannte: „Auch in der Wissenschaft scheint erst die Dissonanz die wahre Harmonie zu begründen, wenigstens für uns Moderne, deren Begriffe von Dissonanzen sehr gründlich andere sind als selbst unserer näheren Vorfahren.“<sup>23</sup>

Der russische Maler-Philosoph Kandinsky denkt wie Riegl und Schönberg integrationistisch: Kandinsky polarisiert die Gegensätze und macht sie zugleich zu tragenden Elementen einer Harmonie aus Widersprüchen.<sup>24</sup> Dieser Kunstgriff gelingt ihm, weil für ihn „jede Form vielseitig“<sup>25</sup> ist, das heißt: „Es gibt keine Frage der Form im Prinzip.“<sup>26</sup> Solcherart ist eine Linie ambivalent: Sie bezeichnet nicht nur ein Ding, sie fungiert selbst als Ding wie ein Stuhl oder ein Messer. Der Umkehrschluss besagt, dass die härteste Materie – etwa ein Ready-made von Duchamp – zugleich die Zeichenqualitäten einer Linie aufweist. So wird die Polarität von Abstraktion und Realistik im letzten Grund aufgehoben: „Die größte Verschiedenheit im Äußeren wird zur größten Gleichheit im Innern.“<sup>27</sup>

Auch der gründliche Fakten- und Quellenforscher Warburg bediente sich des Doppelblicks, etwa um in den Gegensätzen der Renaissance „Ausgleichserzeugnisse zwischen Welt und Kirche“<sup>28</sup> ausfindig zu machen. Meinte Machiavelli in Lorenzo de' Medici zwei ganz verschiedene Personen wahrzunehmen, so pries Warburg Lorenzos Fähigkeit, Gegensätze zu vereinbaren. Er dehnte das „Prinzip der Kompatibilität“<sup>29</sup> auf den komplementären Gegensatz von Logik und Magie aus. Als er sich dem Komplex der Pathosformeln zuwandte, übertrug er gleichsam den Rieglschen Doppelblick auf Formen der emotionalen Polarisierung, die jeweils (komplementäre) Gegensätze in sich vereinigen: Befreiung und Herabsetzung, Flucht und Triumph, Tötung und Heilung. Werner Kaegi sah darin „Sprengmittel“, Edgar Wind „Selbstwidersprüche“.<sup>30</sup>

Riegls Rolle in diesen Öffnungs- und Entgrenzungsprozessen ist die eines Emanzipators, der letztlich als Integrator wirkt. In dieser Doppelrolle schließt er sich der Künstlerästhetik an, die mit der Entdeckung der Hässlichkeit und der Erprobung von Dissonanzen und Disharmonien etwa um 1800 beginnt. Am Anfang – ich denke an Novalis und Schopenhauer – stehen diese Kategorien noch unter den Vorzeichen des Komischen und Lächerlichen, der Karikatur. Allmählich setzt sich eine Einstellung durch, die Victor Hugo in seinem berühmten Vorwort zum „Cromwell“ so formuliert: „Ce que nous appelons le laid [...] est un détail d'un

grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise non pas avec l'homme, mais avec la création toute entière.“<sup>31</sup> Auch Riegl holte das Hässliche aus dem Abseits der ästhetischen Hölle zurück – wo es Karl Rosenkranz in seiner monumentalen „Ästhetik des Häßlichen“ (1853) angesiedelt hatte. Dabei stützte sich Riegl auf das theologische Weltbild des Augustinus, das dem Hässlichen einen notwendigen Ort im Heilsgeschehen zuwies. Riegl erblickte in der Emanzipation der Intervalle eines der grundlegenden Prinzipien von Augustinus' Ethik und Ästhetik. Für den Bischof von Hippo ist das Böse „bloß eine privatio des Guten, das Häßliche bloß das Intervall des Schönen“.<sup>32</sup> Augustinus, so Riegl, sah in der Malerei als Kunstziel die rhythmische Verteilung von Schwarz und Hell, Schatten und Licht. Dabei beruft sich der Kunsthistoriker auf eine Stelle aus dem XI. Buch der „Civitas Dei“: „Denn wie ein Gemälde mit der schwarzen an rechter Stelle angebrachten Farbe, so ist das Weltall, könnte man es nur überschauen, auch mit den Sündern schön, wie sehr ihnen auch, für sich allein betrachtet, ihre Häßlichkeit Schande macht [...]“.<sup>33</sup> Daraus folgt, dass das Weltganze ein herrliches, mit *posita* und *contraposa* ausgestattetes Gedicht ist. Augustinus befindet: „Alles in der Welt ist an seinem Platze gut“ (XI, 22).<sup>34</sup> Riegl teilt nicht nur diese integrationistische Auffassung. Er kehrt die Beziehungen zwischen dem Schönen und dem Hässlichen um. Für ihn ist das Hässliche nicht ein Derivat des Schönen (ein „Abfallprodukt“ wie bei Rosenkranz), sondern das Schöne wäre nichts ohne das Hässliche, „so dass beide zusammen erst ein Bild vollendeter Harmonie gewähren“.<sup>35</sup> Man kann in diesem Wechselbezug den komplementären Gegensatz von Nahsicht und Fernsicht entdecken. Vielleicht hat Riegls doppelte Wahrnehmung sogar ihre Quelle in einer Stelle des „Gottesstaates“. Im XVI. Buch heißt es: „Aber wer das Ganze nicht zu überschauen vermag, wird durch die vermeintliche Hässlichkeit eines Teilstückes beleidigt, weil er nicht erkennt, wozu es passt und worauf es

23 Julius von SCHLOSSER, Randglossen zu einer Stelle Montaignes (1903), in: Julius von SCHLOSSER, Präludien, Berlin 1927, 219.

24 Vgl. Wassily KANDINSKY, Über die Formfrage (1911), erschienen 1912 im Almanach „Der Blaue Reiter“, hier zit. nach: Wassily KANDINSKY, Essays über Kunst und Künstler, Bern 1973, 17–47.

25 Ebd., 39.

26 Ebd., 34.

27 Ebd., 29.

28 Zit. nach: Ernst H. GOMBRICH, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Neuausgabe Hamburg 2006, 215.

29 Zit. nach: ebd., 214.

30 Zit. nach: Martin WARNEKE, Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz, in: Werner HOFMANN/Georg SYAMKEN/Martin WARNEKE, Die Menschenrechte des Auges, Frankfurt am Main 1980, 115.

31 Victor HUGO, Oeuvres: Théâtre et Poésies, Bruxelles 1835, XXXII.

32 Zit. nach: RIEGL (wie Anm. 1), 399.

33 Vgl. ebd.: „Sicut pictura cum colore nigro, loco suo posita, ita universitas rerum, si quis possit intueri, etiam cum peccatoribus pulchra est, quamvis per se ipsos consideratos sua deformitas turpet.“

34 Aurelius AUGUSTINUS, Vom Gottesstaat (De civitate dei), Bd. 2, 2. Aufl. München 1985, 34.

35 RIEGL (wie Anm. 1), 399.



Abb. 7 Domenico Ghirlandajo, Geburt Johannes d. Täufers, 1486–1490, Fresko, Capella Tornabuoni, S. Maria Novella, Florenz

sich bezieht.<sup>36</sup> Vielleicht gibt es für Riegls doppelte Wahrnehmung noch eine andere Anregung, nämlich bei Burckhardt, der in einer schönen Stelle seiner „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ Horaz ins Spiel bringt: „Von einem hohen und fernen Standpunkt aus, wie der des Historikers sein soll, klingen Glocken zusammen schön, ob sie in der Nähe disharmonieren oder nicht: *Discordia concors*.“<sup>37</sup>

In dieses offene, vielschichtige Problemfeld brachte der Emanzipator und Integrator Riegl den Beitrag der Kunstgeschichte ein. Er enthält einen Geschichtsentwurf, in dem sich wesentliche Züge der Moderne des 20. Jahrhunderts ankündigen. Riegl prophezeite in seiner „Historischen Grammatik“, „daß eine künftige aussichtsreichere Kunstgeschichtsschreibung die Zeit vom 16. bis zum 19. Jahrhundert in eine Phase zusammenfassen und mit unseren Tagen eine neue beginnen lassen wird“.<sup>38</sup> Dahinter steht wieder eine Emanzipation, die der bildenden Kunst zum Selbstzweck. Riegls kurzes, intensives Forscherleben, das 1905 mit 47 Jahren endete, war von intellektueller Folgerichtigkeit geprägt. Riegl begann in den 1880er Jahren zu publizieren, 1893 erweckten die „Stilfragen“ das Interesse der Fachwelt. Darauf folgte 1901 die „Spätromische Kunstindustrie“, ein Jahr danach das „Holländische Gruppenporträt“, hervorgegangen aus Vorlesungen an der Wiener Universität, an der Riegl seit 1897 als Ordinarius dem Kunsthistorischen Institut vorstand. Das 1898/99 fertiggestellte Manuskript einer „Historischen

Grammatik der bildenden Künste“ wurde erst 1966 von Swoboda und Pächt herausgegeben.

Von Anfang an auf universalhistorische Zusammenhänge gerichtet, entdeckte Riegls Blick, was er suchte: emanzipatorische Prozesse. Schon in den „Stilfragen“ steht eine Grundsatzklärung, der Entschluss, den „kunstschaffenden Gedanken“<sup>39</sup> (aus dem gegen Ende des Buches *Kunstwollen* wurde) zu emanzipieren, das heißt, aus den Zwängen von Material, Technik und (außerkünstlerischen) Zwecken zu befreien. Riegl wird derlei Faktoren nur als Reibungskoeffizienten gelten lassen. Mit dieser Emanzipation (des Reinkünstlerischen) korrespondiert sein beharrliches Bemühen, das Kunstgewerbe aus seiner inferior-

marginalen Position herauszuholen und den Figurenkünsten gleichrangig zu machen. Damit emanzipierte er seine Urteilkriterien von denen der Figurenkunst. Zugleich stellte er folgerichtig für alle Kunstgattungen ein einheitliches *Kunstwollen* fest, das eine Skala zahlreicher subjektiver, einander widersprechender „Äußerungsformen“<sup>40</sup> enthält. Wie schon vor ihm Franz Wickhoff, der den Verfall aus seinem Wortschatz tilgte, emanzipierte Riegl diese negativ besetzte Kategorie und machte daraus objektiv notwendige Zersetzungsprozesse.

Hier möchte ich ein Wort über Riegls bahnbrechende Rolle in der Theorie und Praxis der Denkmalpflege einfügen. Wieder erweist er sich als Emanzipator *und* Integrator. Entschieden tritt er dafür ein, dass die Denkmalpflege nicht selektiv vorgehen dürfe, sondern sich allen Arten von „Altersdenkmälern“ zuzuwenden habe. Dazu zählt er „jedes Werk von Menschenhand, ohne Rücksicht auf seine ursprüngliche Zweckbestimmung und Bedeutung, sofern es nur äußerlich hinreichend sinnfällig verrät, daß es bereits geraume Zeit vor der Gegenwart existiert und ‚durchlebt‘ hat“.<sup>41</sup> Es ist bezeichnend, schrieb ich vor fast 50 Jahren in einem kurzen Artikel, „daß diese Gedanken, die das denkmalpflegerische Interesse auf das Gesamtinventar der Vergangenheit ausdehnen und sich jede ästhetische Bevorzugung versagen, von einem Gelehrten stammen, dessen Forschungsarbeit um den Nachweis bemüht war, daß es keine kunstgeschichtlichen Verfallsepochen gebe“.<sup>42</sup>

In der Tat: Diese Öffnung des Denkmalbegriffs hat ihr Korrelat in der Öffnung des Kunstbegriffs. In seinem großen Aufsatz von 1903 behauptete Riegl, „jedes historische Denkmal [sei] ein Kunstdenkmal, denn selbst ein so untergeordnetes Schriftdenkmal wie etwa ein abgerissener Papierzettel mit einer

36 AUGUSTINUS (wie Anm. 34), 294.

37 Jakob BURCKHARDT, *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Basel 1982, 369.

38 Alois RIEGL, *Historische Grammatik der bildenden Kunst*, Graz/Köln 1966, 68.

39 RIEGL (wie Anm. 9), 24.

40 RIEGL (wie Anm. 1), 124.

41 Alois RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus* (1903), in: RIEGL (wie Anm. 16), 151.

42 Werner HOFMANN, *Bildende Kunst*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1960, 52.

kurzen belanglosen Notiz enthält [...] eine ganze Reihe von künstlerischen Elementen: die äußere Gestalt des Zettels, die Form der Buchstaben und die Art ihrer Zusammenstellung.“<sup>43</sup> Hier berührt Riegl die Kategorie der Kunst der Kunstlosigkeit, von der Friedrich Schlegels 116. Athenäums-Fragment handelt. Er bestimmte darin die romantische Poesie als progressive Universalpoesie, in die er auch den Kuss einschloss, „den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang“.<sup>44</sup> Julius von Schlosser, Riegls Wiener Kollege, rechnete solche Dokumente zur „Sprachgeschichte“ der Kunst. Auch für ihn war der „kunstlose“ Liebesbrief einer Köchin seinem Wesen nach „Kunst“.<sup>45</sup>

Riegl, der Integrator, kennt nur ein positives *Kunstwollen*. Auch dafür findet er in Augustinus einen Gewährsmann. Gott, lesen wir im XVI. Buch, „versteht sich darauf, bald aus gleichen, bald aus verschiedenen Teilstücken das Teppichmuster [...] des schönen Weltalls zu weben“.<sup>46</sup> Civitas Dei und Civitas Terrena sind demnach nicht manichäisch aufgespalten, kein Bereich ist eindeutig, beide Reiche werden in der „innigsten Verflechtung“ geschildert. Mit anderen Worten: Jeder Formhaushalt trägt potentiell seine „Selbstwidersprüche“<sup>47</sup> in sich – gleichsam als „Möglichkeitsformen“ (Musil). Demnach steckt die Gämse im Alpenpanorama. Der ambivalente Kern dieser Parabel – Ordnung wird durch Unordnung bereichert und zugleich zersetzt – weist nicht nur voraus auf die *concordia discors*, von der das ganze 20. Jahrhundert leben wird, er verknüpft obendrein die Moderne mit der Tradition. Steckt nicht in der Gämse die „gestörte Form“, die Gombrich an den herabgerutschten Triglyphen von Giulio Romanos Palazzo del Te in Mantua aufspüren wird? Vielleicht geht diese Entdeckung, wenn nicht auf Riegls Gämse, auf die fruchthabende Dienerin zurück, die stürmisch in die Ruhe von Ghirlandajos „Wochenstube des Täufer“ eindringt (Abb. 7). Aby Warburg hat intensiv über diese „laufende Frau“ nachgedacht.<sup>48</sup> Sie zog ihn an und erfüllte ihn zugleich mit Angst. Schließlich wurde sie ihm zu dem, was Riegl in der Gämse sah: zum Ausdruck „elementaren Lebenswillens“<sup>49</sup>, aber auch „zum eigentlichen Symbol für die Befreiung und Emanzipation“<sup>50</sup> aus der mittelalterlichen Askese.

Die Frauen in der Wochenstube nehmen die „Nympha“ (wie Warburg sie nannte) nicht zur Kenntnis: Ihr Wirbelwind reicht an die statuarische Ruhe dieser Matronen nicht heran.



Abb. 8 Hugo van der Goes, Portinari-Triptychon, Mitteltafel, um 1480, Öl auf Holz, Uffizien, Florenz

So musste das Geschöpf einige Jahrhunderte warten, bis ein Kunsthistoriker seiner Vitalität erlag, ein Kunsthistoriker, für den der liebe Gott im Detail steckte, also in der anscheinend geringfügigen, marginalen Einzelheit. Warburgs aufmerksamer Blick ist die rationalisierte Folge der *Emanzipation der Aufmerksamkeit*, mit der sich Riegl im „Holländischen Gruppenporträt“ fortwährend beschäftigte. Er erblickte darin eine der großen Errungenschaften der niederländischen Malschule. Warburg bestätigt diese Innovation, indem er zeigt, wie die „ganz im Schauen aufgehenden Menschen“ der nordischen Realisten ihren italienischen Zeitgenossen Bewunderung abnötigten, und er belegt das mit den Anregungen, die Ghirlandajo vom Portinari-Altar des Hugo van der Goes empfing (Abb. 8). Dennoch: Die „geschickte Mischung von innerer Andacht und äußerer Lebenswahrheit“<sup>51</sup> bleibt dem Florentiner versagt, seine Hirten sind mehr Zuschauer als Andächtige.

43 Alois RIEGL (wie Anm. 41), 145 f.

44 Friedrich SCHLEGEL, Athenäums-Fragment 116 (1798), in: Friedrich SCHLEGEL, Kritische Studienausgabe II, München/Paderborn/Wien 1967, 114.

45 Julius von SCHLOSSER, ‚Stilgeschichte‘ und ‚Sprachgeschichte‘ der bildenden Kunst, in: Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1935, Heft 1, 21.

46 Zit. nach: RIEGL (wie Anm. 1), 397.

47 Edgar WIND, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt am Main 1981, 225. Die Wortbildung dürfte auf Nietzsches „Zur Genealogie der Moral“ zurückgehen.

48 Zit. nach: GOMBRICH (wie Anm. 28), 143 f.

49 Ebd., 92.

50 Ebd., 149.

51 Aby WARBURG, Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance, in: Jahrbuch der königl. Preußischen Kunstsammlungen 1902, zit. nach: Dieter WUTKE (Hrsg.), Aby Moritz Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden 1979, 122. Vgl. dazu auch GOMBRICH (wie Anm. 28), 194.



Gleichwie die Holländer des 17. Jahrhunderts, Rembrandt vor allem, sich die subjektive Aneignung der Außenwelt vornehmen, appellieren sie, durch direkte Blickanrede, an die Aufmerksamkeit des Betrachters. In seiner Subjektivität vollendet sich die Aussage des Bildes. In Warburgs Notizen aus dem Jahr 1928 findet sich – auf die Kunst bezogen – der Satz: „Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz.“<sup>52</sup> In seinem Stimmungs-Aufsatz von 1899 gibt Riegl dem Kunstwerk einen Sinn, der nichts mit der von Warburg verachteten „ästhetisierenden Kunstgeschichte“<sup>53</sup> des Fin de Siècle zu tun hat: „Stimmung und Andacht wohnen eng beieinander. Ist doch Andacht nichts anderes als religiöse Stimmung.“<sup>54</sup> Wo Warburgs und Riegls Gedanken konvergieren, zeigt sich, in Riegls Worten, der Künstler als Befreier, der mit seinem Werk „dem trostbedürftigen Zeitgeschlechte Erleichterung, wo nicht Erlösung“<sup>55</sup> bringt. Auch in dieser Öffnung des Rezeptionsverhaltens denkt Riegl emanzipatorisch: Er befreit das *Kunstwollen* aus seiner Selbstbezüglichkeit, mithin auch von dem Selbstzweck, den er ihm in der ersten Fassung seiner „Historischen Grammatik“ (1897) zugebilligt hatte.

52 Zit nach: GOMBRICH (wie Anm. 28), 339.

53 Zit. nach: ebd., 118.

54 RIEGL (wie Anm. 16), 38.

55 Ebd., 39.