

WAS BLEIBT VON RIEGLS THEORIE?

MARGARET OLIN

Riegl auf Amerikanisch



Abb. 1 Bill Morrison, *Decasia: The State of Decay*, Film, USA, 2002

Die Frage „Was bleibt von Riegls Theorie?“ klingt kurios, besonders in englischsprachigen Ländern, wo Alois Riegl immer noch als neuer Theoretiker gilt. Tatsächlich ist besonders in den USA ein lebhaftes Interesse am Werk des Wiener Kunsthistorikers erst während der letzten beiden Jahrzehnte entstanden. Es wurden Dissertationen und Aufsätze verfasst, die allesamt neue Einblicke in Riegls Leben und seine wissenschaftliche Laufbahn gewähren.¹ Darüber hinaus ist erst kürzlich eine englische Übersetzung der „Historischen Grammatik der bildenden Künste“ erschienen, die das Interesse an Riegl wohl noch verstärken dürfte.² Gemeinsam mit den schon davor ins Englische übertragenen Büchern „Stilfragen“, „Spät-römische Kunstindustrie“, „Der moderne Denkmalkultus“ sowie „Das holländische Gruppenporträt“ sind die jüngeren Arbeiten allesamt Evidenz eines neuen und tiefgreifenden Interesses an Riegl.³ Gewiss wird es dadurch zu neuen Auffassungen und Sichtweisen seiner Theorien kommen. Jede neue Auffassung ändert aber die Theorien selbst; es kann als ausgemacht gelten, dass eine wertvolle Theorie sich von einem Denker zum anderen ändert. Am Ende ist sie nicht wiederzuerkennen. Aber ein Kern bleibt.

Im Detail haben sich einige von Riegls Ideen als falsch erwiesen. In seinem „Denkmalschutzgesetz“ etwa findet sich die Behauptung, dass eine Zeitspanne von 60 Jahren nötig sei, um ein Gebäude zum Denkmal zu machen.⁴ Das World Trade Center in New York City benötigte dafür aber gerade die Hälfte. Tatsächlich wurde es zum Monument nicht aufgrund der verstrichenen Zeit, sondern wegen seiner Zerstörung.⁵ Auch der Begriff *Kunstwollen* war insofern falsch, als darin die Tendenz angelegt liegt, die Welt in Nord und Süd, in Ost und West einzuteilen. Und das 20. Jahrhundert schließlich brachte das Ende von Riegls Zuversicht, dass die „Gesamtkunstentwicklung“, wie Entwicklung überhaupt, als „Fortschritt und nichts als Fortschritt“ zu betrachten sei.⁶ Dieser Eckstein der Theorie des *Kunstwollens* ist keinesfalls mehr aufrechtzuerhalten.

Riegls Fehlschläge sind aber weniger interessant als seine Erfolge. Fast jede seiner Theorien hat einen wertvollen Kern. So war er sich zum Beispiel durchaus darüber im Klaren, dass ein Ding allein durch Rhetorik in ein Denkmal verwandelt werden kann. Sein Begriff von den wechselnden Werten von und an Monumenten findet heutzutage in Bereichen Anwendung, an die Riegl wohl kaum gedacht hat. Der Alterswert zum Beispiel, der sich an den sichtbaren Oberflächen Spuren eines Gegenstandes bemisst, ist heute auch

1 Margaret OLIN, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park 1992; Margaret IVERSEN, *Alois Riegl. Art History & Theory*, Cambridge, MA 1993; Diana REYNOLDS, *Alois Riegl and the politics of art history: Intellectual traditions and Austrian identity in fin-de-siècle Vienna*, PhD Dissertation, University of California, San Diego 1997; Michael GUBSER, *Time's visible surface. Alois Riegl and the Discourse on History And Temporality in Fin-de-siècle Vienna*, Detroit 2006.

2 Alois RIEGL, *Historical Grammar of the Visual Arts*, New York 2004.

3 Alois RIEGL, *The Modern Cult of Monuments. Its Character and Its Origin*, in: *Oppositions* 25 (1982), 21–50; Alois RIEGL, *Late Roman Art Industry*, Rome 1985; Alois RIEGL, *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*, Princeton 1992; Alois RIEGL, *The Group Portraiture of Holland*, Los Angeles 1999.

4 [Alois RIEGL], *Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich*, Wien 1903, 93: „Denkmale im Sinne dieses Gesetzes sind [...] Werke von Menschenhand, seit deren Entstehung mindestens 60 Jahre verstrichen sind.“ Der anonyme Entwurf wird gewöhnlich Riegl zugeschrieben.

5 Robert S. NELSON/Margaret OLIN (Hrsg.), *Monuments and Memory. Made and Unmade*, Chicago 2003, 305.

6 Alois RIEGL, *Spät-römische Kunstindustrie* (1901), Neuaufl. Darmstadt 1973, 11.

im Film, im Video und im Internet relevant.⁷ Bill Morrisons „Decasia“ (USA, 2002) etwa feiert die Schönheit der alternden Fläche eines Films (Abb. 1). Das *Kunstwollen* wiederum war ein Versuch, der multikulturellen Vielseitigkeit der Welt und den historischen Unterschieden Rechnung zu tragen. In der globalisierten Kultur der Gegenwart ist der Begriff *Kunstwollen* somit mit mehr Recht anwendbar als in Riegls Zeit.

Die vielleicht nachhaltigste Wirkung indes erzielte Riegl mit seinen Ideen zum Haptischen und Optischen, i. e. zur Nahsicht und Fernsicht, die er in der „Spätromischen Kunstindustrie“ entwickelte, sowie mit seinen Begriffen *Gestus* und *Aufmerksamkeit*, mit denen er sich in seinen späteren Schriften befasste. Das Haptische und das Optische wurden bekanntlich schon in der Antike in Zusammenhang gebracht. In Riegls Tagen verwiesen sie auf eine Epistemologie der Wahrnehmung. Nach dieser Theorie erbringt der Tastsinn, der Solidität verspricht, den Beweis, dass etwas existiert, während das Optische, das nur mit Licht und Farben zu tun hat, stets Illusion bleibt.⁸

Riegls Beitrag zu diesem Diskurs bestand zum einen in der kunsthistorischen Thematisierung des Tast- und des Gesichtssinns. Er versuchte, diese Begriffe zu spezifizieren, und zwar nicht nur in Hinblick auf die Malerei und Bildhauerei, sondern auch in Bezug auf die Ornamentik und die Architektur. Riegl wollte die Bedeutung aus der Form selbst schöpfen und für seine Entwicklungstheorie nutzbar machen. Der im Laufe der Kunstgeschichte zunehmende Einsatz optischer Effekte etwa bei der Anbringung von Ornamenten veranschaulicht nach Riegl das Wollen, die Welt als von Massen regiert zu sehen, während haptische Effekte das fortgesetzte Vertrauen in eine Zentralautorität andeuten. Diese Theorie sollte durch die Psychologie gleichsam legitimiert werden, wobei ihre Schwäche in der Annahme liegt, dass die Semantik der Sinne, das heißt die Bedeutungen der Zeichen der Sinne, universal gültig sei. Die Psychologie vom Haptischen und Optischen, auf die sich Riegl stützte, gründete in der Debatte zwischen Nativismus und Empirismus, die im 19. Jahrhundert lange Zeit für wissenschaftliche Diskussionen sorgte und noch heute nicht entschieden ist.⁹ Vom gegenwärtigen Standpunkt aus lässt sich zumindest sagen, dass diese Theorie jeweils davon abhängt, ob man eine Leinwand als bildhaf-

te Darstellung oder als einen bemalten Gegenstand wahrnimmt bzw. – um ein Beispiel aus Riegls Untersuchungsfeld zu nehmen – ob man eine Fibel als künstlerischen Ausdruck oder als Schmuckstück bzw. Statussymbol versteht.¹⁰

Wichtiger indes ist, dass Riegl, obwohl er von einer epistemologischen Idee des Tastsinns ausging, auch eine ethische Bedeutung in seine formale Kunsttheorie einführte. Er tat das, indem er die grundlegende Frage nach den Bedingungen und Konsequenzen der sinnlichen Wahrnehmung stellte. Diese Frage beantwortete er in Bezug auf menschliche Verhältnisse. Noch bevor er seine Wahrnehmungstheorie entwickelt hatte, versuchte Riegl das Organisationsprinzip von Ornamentik zu verstehen; er wollte zeigen, wie sich Ornamente zueinander verhalten. Die Sinne, so Riegls Schlussfolgerung, sind demgemäß nicht nur als Organe relevant, mit denen die Menschen die Welt wahrnehmen, sondern auch als Organe, die den Menschen mit der Welt verbinden.

In seinem Buch „Das holländische Gruppenporträt“ und in seinen Aufsätzen über den Denkmalkultus führte Riegl Begriffe wie *Gestus* und *Aufmerksamkeit* in den Diskurs ein, um zu fragen, wie man der sichtbaren Welt gegenüber auftritt. Es kann in diesem Zusammenhang das Wort Dialogismus (im Sinne Mikhail Bakhtins und Martin Bubers, die beide Leser Riegls waren) verwendet werden, dessen Bedeutung weit über die bildende Kunst (auch über die Literatur und die Philosophie) hinausgeht.¹¹ Obwohl für Riegl die Kunst und die berühmten Künstler stets im Zentrum seiner Überlegungen standen, näherte er sich mit seinen Themen (die auch die Kleinkunst umfassten) und seinen Fragen nach dem Verhältnis zwischen dem Menschen und der sichtbare Welt dem, was wir heute „Visual Studies“ nennen.

Gegenwärtig ist „Das holländische Gruppenporträt“ wahrscheinlich Riegls wichtigstes Buch, denn es zeigt am klarsten die Verbindung zwischen dem Ethischen und der sinnlichen Wahrnehmung und rechtfertigt auf diese Weise den Gebrauch von Riegls Theorie des Tastsinns im 21. Jahrhundert. Im „Holländischen Gruppenporträt“ wurde die Außenwelt nicht als Metapher, sondern im Wortsinn aufgefasst: Riegl wollte nicht nur zeigen, wie innerhalb des Gemäldes formale Beziehungen bestehen, die den gewünschten Verhältnissen in der Wirklichkeit gleichen, sondern auch, auf welche Weise der Beschauer vor der Leinwand eine Verbindung mit dem Gemälde herstellt. Diesen Grundgedanken entwickelte er während seiner Tätigkeit an der „Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ weiter. In seiner Denkmaltheorie haben Riegls Ideen vom Tastsinn tatsächlich eine ethische Bedeutung gewon-

7 Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*, London 2001.

8 Vgl. OLIN (wie Anm. 1), 132–137.

9 R. Steven TURNER, *In The Eye's Mind. Vision and the Helmholtz-Hering Controversy*, Princeton 1994; Michael J. MORGAN, *Molyneux's Question. Vision, Touch, and the Philosophy of Perception*, New York/Cambridge 1977.

10 Vgl. auch: Ernst H. GOMBRICH, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, N.Y. 1979; Oleg GRABAR, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.

11 OLIN (wie Anm 1) 181; Margaret OLIN, *The Nation Without Art. Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Lincoln, NE 2001, 99–126.

nen.¹² So wie er früher beschrieben hat, dass kleine Edelsteine auf der Fläche einer Brosche untereinander gleichsam um die Herrschaft streiten und er diese Erscheinung als Sinnbild für die Politik gebrauchte, so konnte er später in der Zentralkommission seine Ideen nicht als Sinnbild, sondern ganz real im Stadtbild verwirklichen.¹³

Seine Ideen zum Tast- und Gesichtssinn entwickelte Riegl mit Blick auf die Kunst und die Künstler seiner Zeit. Dabei vereinigte er Überlegungen zum Tastsinn mit anderen Aspekten desselben Wahrnehmungsdiskurses, woraus er schließlich einen neuen Ideenkomplex konstruierte. Seine Ideen entwickelte er hauptsächlich aus dem Theoriereservoir des deutschen Impressionismus. Nach Riegls Verständnis handelt es sich dabei primär um eine Malweise, die das Licht wiederzugeben versucht¹⁴ – was in etwa Riegls Idee des *Optischen* entspricht. Die französischen Impressionisten indes haben den Tastsinn anders verstanden als Riegl: Man befasste sich in Frankreich mit der Leinwand als einem bemalten Gegenstand, und die sichtbaren Pinselstriche wurden als Spuren der Künstlerhand aufgefasst. Diese Pinselstriche zielen insofern auf den Gesichtssinn, als sie als Zeichen von Licht und Farbe aufgefasst wurden. Aber als solche waren sie auch Zeichen der subjektiven „Impression“ des Malers und standen für die sichtbaren Berührungen der Bildfläche durch das Arbeitsgerät, das von der Künstlerhand geführt wurde.¹⁵ Der Pinselstrich repräsentiert in diesem Sinn den Künstler selbst. Anders formuliert: Da sich das Werkzeug (Pinsel oder Meißel) in der Hand des Malers/Bildhauers befand, wurde der Tastsinn zum Zeichen der Anwesenheit des Künstler, dessen Aufmerksamkeit (zumindest im Fall des Malers) der Bildfläche galt. Der Tastsinn weist somit primär auf die Fläche des Gemäldes.

Gleichzeitig kann sich der Appell an den Tastsinn, nun an den Tastsinn des Betrachters, aber auch auf die Solidität des Objekts beziehen, das heißt auf die klar umrissene Gestalt oder den dargestellten dreidimensionalen Körper, mit anderen Worten: auf den tastbaren dreidimensionalen Raum. Der Tastsinn ist also in jedem Fall multivalent, wobei die unterschiedlichen Bedeutungsebenen aufeinander einwirken und solcherart ein Gewebe wechselseitiger Beziehungen gestalten.¹⁶

Wenn sich der Tastsinn auf die Solidität des Objekts bezieht, dann wird er mit dem Diskurs über den Beweis verbunden. Gustav Klimt hat die Illusion des Optischen in seinem im impressionistischen Stil gemalten Bild „Philosophie“, das für die Aula der Wiener Universität bestimmt war, zum Thema gemacht (Abb. 2). Die Professoren brachen daraufhin bekanntlich eine Kon-



Abb. 2 Gustav Klimt, Philosophie, Gemälde, 1898, zerstört

troverse vom Zaun, in der Riegl – neben anderen – Klimt verteidigte.¹⁷ Später erweiterte Klimt seinen Gedanken und sah im Tastsinn auch eine Beziehung zur Sexualität. Die beiden Gestaltungsweisen, die optische und die haptische, können auch gleichzeitig zur Anwendung kommen und sich provokativ gegenüberstehen, wie zum Beispiel in Gemälden wie dem „Porträt Adele Bloch-Bauer I“ (Abb. 3).¹⁸ Wilhelm Worringer wiederum, der Riegls Konzept der Wahrnehmung popularisierte, gab den Sinnen eine neue Empfindens-Bedeutung. In „Abstraktion und Einfühlung“ (1908) schrieb er von einer normalen Entwicklungsstufe des Menschen, in der er, um mit einem sich vor ihm ausdehnenden Raum vertraut zu werden, sich noch nicht allein auf den Augeneindruck verlassen konnte, sondern noch auf die Versicherungen seines

12 OLIN (wie Anm. 1), 171–180.

13 Über Riegls Tätigkeit als Denkmalpfleger vgl. Ernst BACHER, *Kunstwerk oder Denkmal?* Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien/Köln/Weimar 1995; Sandro SCARROCCIA (Hrsg.), *Alois Riegl. Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Bologna 1995.

14 Richard MUTHER, *The History of Modern Painting*, London, 1895–1896, Bd. 2, 718–796; Julius MEIER-GRAEFE, *Der moderne Impressionismus*, Berlin 1902.

15 Richard SHIFF, *Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago 1984, bes. 74–76, 108–110.

16 Joseph MASHECK, *The Carpet Paradigm. Critical Prolegomena to a Theory of Flatness*, in: *Arts Magazine* 51 (1976) 82–109; Clement GREENBERG, *Modernist Painting. The Collected Essays and Criticism 4: Modernism with a Vengeance 1957–69*, Chicago/London 1993, 85–93.

17 OLIN (wie Anm. 1), 126 f.

18 Ebd. 85 f.



Abb. 3 Gustav Klimt, Porträt Adele Bloch-Bauer, Öl auf Leinwand, Neue Galerie, New York

Tastsinnes angewiesen war. Sobald der Mensch Zweiflüßler und als solcher allein Augenmensch wurde, musste ein leises Unsicherheitsgefühl zurückbleiben. In seiner weiteren Entwicklung aber machte sich der Mensch durch Gewöhnung und intellektuelle Überlegung von dieser primitiven Angst einem weiten Raum gegenüber frei.¹⁹

Ganz ähnlich wie Klimt hat auch Oskar Kokoschka die Zeichen von der tastbaren Anwesenheit des Künstlers weiterentwickelt, indem er in die Leinwände seiner „schwarzen Porträte“ kratzte²⁰ – der Begriff des Tastsinns, in allen seinen Bedeutungen, hat eine noch weitgehend unerkannte Rolle in der Malerei des deutschen Expressionismus gespielt.²¹

Der Tastsinn lässt sich auch auf die abstrakte Kunst anwenden: Tasten ist sehen. Deshalb überrascht es nicht, dass sich zwei Theorien zum Abstrakten Expressionismus

gerade durch verschiedene Anschauungen zum Tastsinn unterscheiden (Abb. 4). Nach jener des Kritikers Harold Rosenberg war die Leinwand der Schauplatz einer Handlung; das Gemälde stellt die Handlung dar, die stattgefunden hat. Clement Greenberg dagegen sah in den Pinselstrichen das Merkmal des Optischen.

Am Ende des 20. Jahrhunderts waren die Bedeutungsebenen von Tast- und Gesichtssinn jedoch völlig anders gelagert. Der Begriff des Optischen wurde durch den Begriff des Blicks ersetzt, zum Beispiel wenn die Konzeptkünstlerin Barbara Kruger den Beschauer in ihren Bildern mit Phrasen wie „Your gaze hits the side of my face“ direkt anspricht.²² Der Tastsinn wird hier nur leicht angedeutet – tatsächlich ist es der Blick, der stößt, und nicht die Hand.²³

In der zeitgenössischen Kunst schließlich richtet sich ein Appell an den Tastsinn, wenn man als Betrachter dazu eingeladen wird, an einem Geschehen teilzunehmen. Die Interaktivität wird in das Kunstwerk eingeführt, um den Beschauer anzulocken und zu einer Aktion zu bewegen, wie beispielsweise auf Eduardo Kacs interaktiver Website „Rara Avis“ (1996), wo man einen hölzernen Vogel bewegen und durch die Vogelaugen auf lebendige Vögel schauen konnte.²⁴ Allerdings kommt es hier zu einem uneingelösten Versprechen. Die Interaktivität scheint den Beschauern einen gewissen Anteil an Autorität zu gewähren, da sie selbst handeln und mit dem Kunstwerk etwas herstellen können;²⁵ sie fühlen sich nicht als passive Empfänger des Kunstwerks. In Wirklichkeit freilich gewinnt nur der Schöpfer des Werks an Autorität. Bedeutungsvoll ist hier, dass die *Wahrheit* der dargestellten Sache nicht verbürgt wird bzw. auch gar nicht selbst ins Spiel kommt. Der Verfasser (der Autor) wird Befehlshaber, dessen Befehl die Beschauer folgen, indem sie die vorgeschriebenen Handlungen ausführen.

Auch wenn das „Tasten“ im Riegelschen Sinn wohl kaum in Beziehung zur Interaktivität zu setzen ist, so kommt es heutzutage trotzdem im Kunstdiskurs vor. Es ist versteckt im Begriff des Indexes, der seit Jahrzehnten die Autorität des Tastens beansprucht.²⁶ Denker bezeichneten die Spuren von der Hand des Künstlers als den „Index“ des Künstlers oder des Werkzeugs. Es ist primär ein technischer Diskurs, dem die Körperlichkeit des Wortes „Tastsinn“ fehlt. Tatsächlich entkörperert er den Begriff des Tastsinns. Obwohl der Begriff „Index“ vom Philosophen Charles S. Peirce eingeführt wurde, hat sich der Terminus in eine eher rhetorische Richtung ent-

19 Wilhelm WÖRRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1959, 49–50.

20 Tobias G. NATTER, *Portraits of Characters, Not Portraits of Faces. An Introduction to Kokoschka's Early Portraits*, in: Tobias G. NATTER (Hrsg.), *Oskar Kokoschka. Early Portraits From Vienna and Berlin*, New Haven/London 2002, 88–97.

21 Margaret OLIN, *Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art*, in: *Critical Inquiry* 16 (1989), 144–172.

22 Barbara KRUGER, *Untitled (Your Gaze Hits the Side of my Face)*, 1981–1983, Foto, Siebdruck auf Vinyl.

23 Margaret OLIN, *The Gaze*, in: Robert S. NELSON/Richard SHIFF (Hrsg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago/London 1996.

24 Eduardo KAC, *Ornitotrinco and Rara Avis: Telepresence Art on the Internet*, in: *Leonardo* 29 (1996) 389–400.

25 Lev MANOVICH, *On Totalitarian Interactivity (notes from the enemy of the people)*, in: *October* 11 (1996), o.S.; Margaret MORSE, *The Poetics of Interactivity*, in: Judy MALLOY (Hrsg.), *Women, Art and Technology*, Cambridge, MA/London 2003, 17–33.

26 Vgl. z. B. Rosalind KRAUSS, *Notes on the Index*, in: Rosalind KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge 1985, 196–219.

wickelt.²⁷ Sein Beitrag zur Wahrnehmungstheorie in der Kunstgeschichte besteht darin, dass damit nichts weniger als ihre Grundlage in Frage gestellt wird. Der Tastsinn bleibt im Wirkungsbereich der Sprache, was bedeutet, dass Tasten als eine Art von Lesen verstanden wird. Der Tastsinn ist in den bildenden Künsten demnach kein Sinn, sondern das Zeichen von einem Sinn. Es verweist auf die Wahrheit, aber nur als Definition. Die Theorie des Indexes veranschaulicht, wo die Grenze des Tastsinns liegt.

Die Fotografie wird oft als das paradigmatische Beispiel des Indexes betrachtet, da ein Foto ein „image“ ist, „das chemisch und optisch von den Dingen in der Welt, auf die es sich bezieht“, produziert wird.²⁸ Sie kann zeigen, dass ein Mensch existiert hat. Der einflussreiche Theoretiker Roland Barthes hat den Gebrauch des Wortes Index für die Linguistik zwar abgelehnt,²⁹ seine Bedeutung aber sehr wohl übernommen, besonders in seiner Theorie über die Fotografie. Barthes behauptet, dass ein Foto nichts Wesentliches über einen Mensch zeigt. Dennoch ist die Macht des Indexes so groß, dass man gewillt ist, dem Foto zu glauben, etwa wenn das Foto die Frische des Gemüses oder die Güte einer Mutter zeigt.³⁰ Obwohl Barthes weder Riegl noch den Tastsinn erwähnt, kann sein Argument nur überzeugen, weil die Erbschaft des Tastsinns im Index enthalten ist.

Barthes dachte, dass wir Ideen und Ideologien, die mit bestimmten Erscheinungen verbunden sind, zu akzeptieren bereit sind, sofern diese Erscheinungen eine Art haptisches Versprechen anbieten (und das, obwohl man Ideen und Ideologien nicht mit der Hand angreifen kann). Laut Barthes glauben wir, was wir sehen, weil es so aussieht, als ob es nicht nur gesehen, sondern auch betastet werden könnte.

Hier nun kommen die neuen Überlegungen ins Spiel, die sich im Zuge der erwähnten englischen Übersetzungen von Riegls Schriften ausgeformt haben. Die Bedeutung von Übersetzungen darf nicht unterschätzt werden. Nicht nur wenden begeisterte Studenten den Begriffsapparat aus neueren Theorien auf Riegls Zeit an; auch der umgekehrte Fall kommt vor, dass Riegls Theorien auf die zeitgenössische Kunst übertragen werden. Dabei gilt es grund-



Abb. 4 Jackson Pollock, Greyed Rainbow, 1953, Öl auf Leinwand, 182,9 x 244,2 cm, Schenkung der Society for Contemporary American Art, 1955.494, The Art Institute of Chicago

gend zu berücksichtigen, dass sich neue Möglichkeiten aus Wörtern entwickeln können, wenn sie in andere Sprachen übertragen werden.³¹

Ich bleibe bei der Fotografie, einem Bereich, in dem sich Riegls Theorien und die Fragen, die er stellte, als sehr gehaltvoll erweisen, auch wenn Riegl selbst wenig Interesse an dem Medium gezeigt hat.

In der Fotografie haben Riegls Ideen – ins Englische übertragen – zu neuen Überlegungen und Ansichten geführt. Dabei fokussierte man nicht nur auf seine Wahrnehmungstheorie, sondern auch, was für Riegl wichtiger war, auf den Bereich des Ethischen und des Sozialen. Obwohl Riegl zurückgezogen lebte und unter Schwerhörigkeit litt, wollte er immer hinaus aus dem Elfenbeinturm der Forschung und hinein ins sprichwörtliche wirkliche Leben.³² Die Orte, an de-

27 Charles S. PEIRCE, *The Philosophy of Peirce. Selected Writings*, London 1940, 98–119. Vgl. auch Michael LEJA, *Peirce, Visuality, and Art*, in: *Representations* 72 (2000), 97–122; James ELKINS, *What Does Peirce's Sign System Have to Say to Art History?*, in: *Culture, Theory, and Critique* 44 (2003), 5–22.

28 Carol ARMSTRONG, *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843–1975*, Cambridge, MA 1998, 2: „An indexical sign – that is, an image that is chemically and optically caused by the things in the world to which it refers.“

29 Roland BARTHES, *Elements of Semiology*, New York 1968, 35–37.

30 Roland BARTHES, *Rhetoric of the Image* (1964), in: Roland BARTHES, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, New York 1985, 21–40; Roland BARTHES, *Camera Lucida: Notes on Photography*, New York 1981, 69.

31 Vgl. Walter BENJAMIN, *The Task of the Translator, Illuminations*, New York 1969, 69–82.

32 Julius von SCHLOSSER, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungs-Band XIII, H. 2* (1934), 141–228. Max Dvořák vermerkt nur die Änderung in Riegls Theorie, nachdem dieser zum Denkmalpfeiler geworden war. Wahrscheinlich erinnerte er sich nicht an Riegls Tätigkeit als Kustos am Museum für Kunst und Industrie, als dieser in den frühen 1890er Jahren das ganze Kaiserreich bereiste, vgl. Max Dvořák, *Alois Riegl*, in: Max Dvořák, *Gesammelte Aufsätze*, München 1929, 297; vgl. auch OUN (wie Anm. 1), 24–30.

nen Riegl wirkte, das „Österreichische Museum für Kunst und Industrie“ und die „Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale“, lassen sich als soziale Körperschaften verstehen, als Gesellschafts- oder Gemeinschaftsräume, in denen visuelle Spuren historischer Beweisstücke gesammelt wurden. Auch in den Jahren dazwischen, also nach seiner Tätigkeit am Museum und vor seinem Wechsel zur Zentralkommission, blieb er dem Thema treu und untersuchte die Gemeinschaften im holländischen Gruppenporträt. Heute ist die Fotografie eines der wichtigsten Mittel geworden, um Gemeinschaften zu bilden.

Was nun die Rezeption des Taktischen im Diskurs der Fotografie betrifft, will ich nicht die Fotografie auf ihr Subjekt hin untersuchen, sondern im Geiste Riegls die Fotografie auf ihre Beschauer oder Benützer beziehen. Der Tastsinn ist umkehrbar: Was wir berühren, berührt uns. Wenn eine Geste gegen uns gerichtet wird, reagieren wir darauf.

Wenn man vom Tastsinn spricht, denkt man zuerst an den körperlichen Kontakt mit etwas oder jemandem. Dieser wichtige Aspekt wird im Diskurs über den Tastsinn jedoch meistens ignoriert. Die Fotografie ist mit dem Diskurs über den Tastsinn nur insofern verbunden, als er sich, wie ausgeführt, auf die Interaktivität bezieht und nicht auf die indexikalische Autorität. Im Englischen wird in der Alltagssprache oft auf den Tastsinn in der Bedeutung von Kontakt angespielt. Wir alle haben schon einmal erlebt, dass uns jemand über irgendeine Berühmtheit gesagt hat: „Ich war ihm/ihr so nahe, dass ich ihn/sie fast berühren konnte.“ Als Bestätigung wird dann oft ein Foto von diesem berühmten Menschen gezeigt, auf dem unser Bekannter mit abgebildet ist.

Auf ganz ähnliche Weise werden die Wörter „touch“ und „contact“ synonym benützt. Wenn man sagt: „Wir bleiben unbedingt im Kontakt“ („We'll stay in touch“), bedeutet das für gewöhnlich, dass man einfach verschwindet, und das Foto, das man dazu anbietet, ist meist das Letzte, was man von dem anderen je zu Gesicht bekommt.

Fotografie wurde in einem Moment erfunden, als Familien in der Welt zerstreut waren, weshalb das Foto aus ökonomischen Gründen und als Verbindungsmittel nötig war, um in Kontakt zu bleiben.³³ Fotos von Kindern machen die lange Reise zu den Großeltern ungleich häufiger als die Kinder selbst. Gewöhnlich ist es die Mutter, die dafür sorgt, dass die Fotos abgeschickt werden, da sie sich um alles, was mit der Gemeinschaft der Familienmitglieder zu tun hat, kümmert.³⁴ Entfernte Verwandte und Freunde, die um ihre Toten trauern, können Websites mit Fotos benützen, eventuell fertigen sie auch Fotos an, um die Verstorbenen in der Nähe zu behalten.³⁵

Wir alle gebrauchen Wörter, die mit dem Tastsinn verwandt sind: Greifen, Behandeln, Berühren. Fotos von Katzen oder kleinen Mädchen können einen berühren. Im Englischen sind solche Fotos „touching“. Es kann aber auch Fotos geben, die wir nicht *begreifen* können („I can't handle that photograph!“). Amerikanische Zeitungen schreiben sehr viel darüber, ob ihre Leser mit Bildern von Geiseln, von enthaupteten Leichnamen usw. in Berührung kommen müssen.³⁶ In demselben Sinn möchten Eltern oder Lehrer die Fotos, mit denen die Kinder in Kontakt kommen, kontrollieren.³⁷ Manchmal muss das Zeigen eines Fotos erst gerichtlich erwirkt werden. Und manchmal befindet sich der Fotograf oder das Foto sogar im Mittelpunkt einer gerichtlichen Verhandlung, wie zum Beispiel im Fall der Folterung in Abu Ghraib.³⁸

Tast- und Gesichtssinn werden oft verwechselt, besonders wenn Liebesverhältnisse im Spiel sind. Im Englischen sagt man, zwei Liebende „are seeing“ einander, wobei man keineswegs an den Gesichtssinn denkt, zumal ja Liebende bekanntlich blind sind. Akademiker sind sehr oft blind, wenn ihre Lieblingstheorie in Frage gestellt wird, schließlich studiert man im Regelfall ja Themen, die für einen eine persönliche Bedeutung haben. Historiker versuchen, der Vergangenheit Leben zu verleihen, um mit ihr sozusagen in ein Verhältnis zu treten.³⁹ Fehler können schmerzvoll sein,⁴⁰ und oft nehmen wir das Entscheidende nur vage oder zerstreut wahr (Abb. 5). Walter Benjamin, der ein Leser Riegls war, wusste genau, dass Zerstreung eine Wahrnehmungsweise ist, die den Tastsinn

33 Raymond WILLIAMS, *Television. Technology and Cultural Form*, Hanover, NH 1974, 16–17; Susan SONTAG, *On Photography*, New York 1977, 8–9.

34 Pierre BOURDIEU, *Photography: A Middle-brow Art*, Stanford 1965, 22. Vgl. auch: Jane GALLOP, *Living With His Camera*, Durham/London 2003, 168–172.

35 Um solche Webseiten zu finden, muss man lediglich „memorial pages“ in Google eingeben. <http://www.angelsonline.com/> (letzter Zugriff 17.11.2007) etwa führt zu einer Homepage für verstorbene Motorradfahrer. Über Fotografie und Tod vgl. u. a. BARTHES (wie Anm. 30); Siegfried KRAKAUER, *Photography*, in: Siegfried KRAKAUER, *Mass Ornament. Weimar Essays*, 47–63; Walter BENJAMIN, *A Short History of Photography*, in: Alan TRACHTENBERG (Hrsg.), *Classic Essays on Photography*, New Haven 1980, 199–216.

36 Vgl. etwa: Daniel OKRENT, *The Public Editor: No Picture Tells the Truth. The Best Do Better Than That*, in: *The New York Times*, 9 January 2005, wo die Entscheidung, ein Foto von Tsunami-Opfern zu veröffentlichen, diskutiert wird.

37 Der United States Holocaust Museum stellte „privacy walls“ auf, um Kinder vor bestimmten Ausstellungsinhalten zu beschützen, vgl.: Edward T. LINENTHAL, *Preserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, New York 1995, 196.

38 Vgl. etwa die offizielle Anklage und Verurteilung von Lynndie England.

39 Michael Ann HOLLY stellte die Hypothese auf, Bernard Berensons „tactile values“ seien eigentlich eine „allegory for his yearning to reach across time and touch the hand of the master painter“, vgl. Michael Ann HOLLY, *Mourning and Method*, in: *Art Bulletin* 84 (2002), 660.

40 Margaret OLIN, *Touching Photographs: Roland Barthes's ‚Mistaken‘ Identification*, in: *Representations* 80 (2002), 99–118.

betrifft.⁴¹ Seinen Begriff der Architekturrezeption hat er aus Riegls Begriffen vom Haptischen und Optischen entwickelt.⁴² Er schrieb: „Die taktile Rezeption [...] bestimmt [...] weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem gespannten Aufmerksamwerden als in einem beiläufigen Bemerkten statt.“⁴³ Dies gilt besonders für Fotos in Zeitungen, Fotos in Ausstellungen und selbst für Fotos, die man liebt. Zerstreung macht ein Foto nicht weniger wahr. Tatsächlich lässt sich behaupten, dass am Bild, wenn es im Zustand der Zerstretheit wahrgenommen wird, die Details in den Hintergrund rücken; das Gefühl von Präsenz aber kann sich dabei steigern.

Der Gegenwartssinn von Fotos kann so ergreifend sein, dass man sie nicht einmal genau anschauen muss, um ihre Wirkung zu spüren. Wie Jean-Paul Sartre sagt, verschwindet der Blick, wenn man das Auge sieht.⁴⁴ Jacques Lacan hat über die Tatsache räsoniert, dass man den Schädel mitten in Holbeins berühmtem Bild „Der Botschafter“ in British Museum so lange nicht sieht, bis man das Zimmer verlässt und einen Blick zurückwirft. Vielleicht verstecken Fotos ihre Geheimnisse auf genau diese Weise. Lacans Beispiel zeigt, dass nicht durch Nachlässigkeit bedingte verminderte Aufmerksamkeit das Problem ist. Im Gegenteil ist es die gesteigerte Aufmerksamkeit, die in erhöhtem Maße zu Fehlern verleitet. Das aber bedeutet, dass wir das, was uns am nächsten ist und was wir mit dem Tastsinn aufnehmen, nicht aufmerksam sehen, sondern zerstreut.

Wie geht das mit Riegls Theorie der Aufmerksamkeit zusammen? Riegl verstand Aufmerksamkeit als mit Nähe verbunden. Er nahm an, dass das, womit wir eine Beziehung haben, näher und „taktiler“ sei als das, was uns fern liegt. Aber er verstand auch, dass nicht die Nähe, sondern die Ferne verbindend ist.⁴⁵

Was Riegl im „Holländischen Gruppenporträt“ sah, existiert auch auf Fotos, den neuesten Gruppenporträts (Abb. 6). Wichtiger aber ist, dass die Fotografie nicht nur bildende Kunst, sondern, genau wie die Malerei, ein Gebärdenspiel ist. Und der Gestus des Fotografen ist mindestens so interessant wie der des Malers. Ein Maler wirkt mit dem Pinsel auf der Leinwand, um den Raum, die Menschen und die Objekte zu beschreiben. Der Gestus des Fotografen ist dem des Vortragenden ähnlich. Der Vortragende beschreibt mit den Händen, er gestikuliert in Richtung des Zuschauers und versucht den Zuschauer mit sich in Verbindung zu bringen. Der Gestus des Fotografen beschreibt Raum, Menschen und Gebäude und verbindet alles mit dem Fotografen. Man macht sich über Touristen lustig, weil sie immer eine Kamera zwischen sich und ihre Erlebnisse stellen (Abb. 7).

41 Walter BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1977, 40.

42 Wolfgang KEMP, Fernbilder, Benjamin und die Kunstwissenschaft, in: Burkhardt LINDNER (Hrsg.), Links hatte noch alles sich zu enträtseln. Walter Benjamin im Kontext, Frankfurt 1978, 13–23.

43 BENJAMIN (wie Anm. 41), 41.

44 Jean-Paul SARTRE, Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology, New York 1956, 258; vgl. auch OLIN (wie Anm. 23), 208–219.

45 OLIN (wie Anm. 1), 155–169.



Abb. 5 Margaret Olin, Foto, Berlin, 2002



Abb. 6 Fotografen des September 11 Photo Project, New York, 2001



Abb. 7 Margaret Olin, Foto, Istanbul, 2004



Abb. 8 Margaret Olin, Foto, Istanbul, 2004



Abb. 9 Margaret Olin, Foto, Wien, 2004



Abb. 10 Margaret Olin, Foto, New York City, 2002

Aber viele von jenen, die mit der Kamera gestikulieren, suchen eine Begegnung *durch* das Objektiv.⁴⁶ Ein Fotograf, der eine Aufnahme macht, stellt eine bestimmte Beziehung her; der Gestus kann flüchtig, aber er kann auch sehr unterschiedlich sein. Die Andacht der Touristin, die sich auf ihre Digitalkamera konzentriert, als ob es keine Außenwelt gäbe (Abb. 8), verrät eine ebenso besondere Behandlung der Kamera wie die auffallend steife Körperhaltung der Handy-Fotografin, die ihre Hand ausstreckt, als würde sie ein Kommando erteilen (Abb. 9).

Fotografische Gesten sind aber nicht Inhalt der Fotos. Anders als der Pinselstrich oder Jackson Pollocks Farbtropfen ist der fotografische Gestus gewöhnlich nicht auf dem Foto zu sehen. Heroische Darstellungen von Fotografen stammen im Regelfall nicht von demselben Fotografen, obwohl sich der Betrachter etwa angesichts eines grausamen Kriegsphotos fragen mag, ob es gefährlich war, die gezeigte Szene aufzunehmen.

Vielleicht sind unsere neuesten Gruppenporträts Installationen wie jene auf einer Wand des St. Vincent Spitals in New York (Abb. 10). Zu sehen sind Fotos von Menschen, die im World Trade Center gestorben sind. Hier bilden sie eine Gemeinschaft. Sie bilden auch eine Gemeinschaft mit dem Besucher. Sie sind zur Einheit geworden nicht durch den Blick, sondern durch den Klebestreifen, mit denen die Bilder befestigt sind. Solche Gemeinschaften bilden sich momentan auf der ganzen Welt.⁴⁷

Fotos sind von Gesten umgeben, wo immer sie sind. Fotos weisen auf die Fotografen oder ihre Themen hin. Sie zeigen, wie die Figuren in Gruppenporträts, Menschen, und sie stellen die Welt nicht nur dar, sondern sie besiedeln die Welt. Sie sind Menschen, die sich verbinden, um Verhältnisse und Gesellschaften zu bilden – und die von zerstreut Vorübergehenden ignoriert werden. Riegl erkannte, dass es einen Zusammenhang gibt zwischen der Beziehung von Mensch zu Mensch und dem „Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge“.⁴⁸

Wir können immer wieder aus Riegls Werk schöpfen, wenn wir verstehen wollen, wie ein Kunstwerk eine Gemeinschaft darstellt, bildet und gleichzeitig verkörpert.

46 Susan Sontag sah den Fotoapparat als einen Vermittler, der „unsure“ Touristen beruhigen soll, vgl. SONTAG (wie Anm. 33), 10. Ein positiveres Bild von Touristen entwirft Dean MACCANNELL, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley 1999.

47 Margaret OLIN, Tape, in: Julien ROBSON (Hrsg.), *Presence*, Louisville, KY 2006, 148–165.

48 RIEGL (wie Anm. 6), 401.