

KONJUNKTUREN DES OPTISCHEN

REGINE PRANGE

Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne

Die Erste Wiener Schule und ihr Protagonist Alois Riegl zeichnen sich maßgeblich durch das Wohlwollen gegenüber zeitgenössischen Kunstbewegungen aus, eine Haltung, die für die ältere Kunstgeschichtsschreibung keineswegs selbstverständlich ist. Jacob Burckhardt etwa hat nach der frühen Begeisterung für die romantischen Historien der Belgier seinen wissenschaftlichen Elan auf die Verlebendigung der großen Renaissance-Vergangenheit und ihrer Erben verlegt. Der Bonner Ordinarius für Kunstgeschichte Karl Justi fand in einer Rede von 1902 nur Worte des Abscheus für die aus seiner Sicht notwendig pathologischen Quellen der impressionistischen und der symbolistischen Kunst.¹ Als Gegenfiguren baute er wie andere Kunsthistoriker in opulenten Monografien die Künstlerhelden der Vergangenheit auf, die all das zu besitzen schienen, was der modernen Kunst abhanden gekommen war: den Sitz im Leben und die repräsentative Funktion in einem wohlgeordneten Staatswesen. Der trotz seiner politischen Kompromittierung als Parteigänger der Nationalsozialisten weiter einflussreiche Hans Sedlmayr schließlich, Protagonist der Zweiten Wiener Schule, hat noch in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts der modernen Kunst ein ausgesprochen negatives Zeugnis ausgestellt.²

Diese Idiosynkrasien scheinen heute der Vergangenheit anzugehören. Kein Zweifel besteht an der repräsentativen Rolle der modernen Kunst und ihrer hohen gesellschaftlichen Geltung. Zu der seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts auch akademisch gesicherten Rehabilitierung der Moderne haben, wie ich ausführen möchte, Riegls Ansatz und seine Rezeption wesentlich beigetragen. Die Funktion seiner Grundbegriffe für die Akzeptanz der modernen Kunst soll hier dargestellt, aber auch problematisiert werden. Durch Riegl und die an seiner Systematik orientierten kunsthistorischen Methoden hat die moderne Kunst nur insoweit Würdigung gefunden, als sie in den Traditionszusammenhang rückgebetet wurde, welcher zu diesem Zweck neu interpretiert und konstruiert werden musste. Die von der Wiener

Schule forcierte Rehabilitierung der „Verfallsperioden“ der Spätantike, des Mittelalters, des Manierismus und des Barock gehört zu den wichtigsten Strategien, der zeitgenössischen Kunst eine Genealogie und damit Legitimität zu schaffen.

Mein Beitrag gliedert sich in drei Abschnitte. Zunächst möchte ich Riegls eigene Anwendung der Grundbegriffe des Haptischen (Taktischen) und Optischen auf die damalige Moderne in ihrer argumentativen Struktur verdeutlichen. Es geht hier um den Vorrang der modernen „Fernsicht“ als ästhetischer Erfahrung gegenüber einer vorästhetisch-barbarischen Stufe des „nahsichtigen“ Sehens. Der ausführlichere zweite Teil der Untersuchung verfolgt einige Stationen der Wirkung von Riegls grundbegrifflichem Schema mit besonderer Berücksichtigung von Max Imdahls Ikonik, Clement Greenbergs modernistischem Credo der Optizität und dessen kritischer Revision bei Rosalind Krauss. In diesem Zusammenhang wird zum einen deutlich, dass mithilfe der Rieglschen Kategorien der avantgardistische „Flächenraum“ – ein von Cézanne bis zu Pollock und darüber hinaus geltend gemachtes Raumkonzept, das nicht an die Verneinung, sondern die Anerkennung der Stofflichkeit geknüpft ist – thematisiert werden konnte, zum andern, dass dieses Konzept in der romantischen Idee eines ursprünglichen Wesens der Gattung Malerei wurzelt. Auch wenn das optische *Kunstwollen* bekanntlich bei Riegl auf alle Gattungen Anwendung fand, ist es speziell für die Hermeneutik des Bildes in Anspruch genommen worden. Der dritte Teil erweitert daher die Fragestellung auf die Anfänge der Moderne und die romantischen Wurzeln der Rieglschen Grundbegriffe. Durch diesen Rekurs möchte ich deutlich machen, dass die wahrnehmungspsychologische Modellierung antithetischer Stilkategorien dem metaphysischen Anschauungsbegriff der philosophischen Ästhetik verpflichtet blieb und diesen

1 Karl JUSTI, *Amorphismus in der Kunst*, Bonn 1902.

2 Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948; Hans SEDLMAYR, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955.

gegen Hegels Beobachtung einer modernen Krise der Repräsentation wirksam machte.

1. Riegls optische Moderne

Riegl hat sein antithetisches Vokabular, das die Universalgeschichte der Kunst zwischen einem ursprünglichen, die Natur körperlich verbessernden Kristallinismus oder Harmonismus und einem avancierten naturdurchgeistigenden Organismus ausspannte – so die früheste Terminologie der „Historischen Grammatik der bildenden Künste“ von 1897/98 –, mehrfach überarbeitet und verändert, ohne dass der Grundgedanke, die Progressionsidee und die Ableitung der Stile auf ein dem jeweiligen Zeitalter zugrunde liegendes *Kunstwollen*, von diesen Änderungen wesentlich tangiert worden wäre. Nicht unwichtig für die Frage nach der Anwendbarkeit der Grundbegrifflichkeit auf die zeitgenössische Kunst scheint jedoch der Umstand zu sein, dass Riegl sich für die Ausgestaltung seiner Terminologie der Anregung eines zeitgenössischen Künstlers, Adolf von Hildebrand, bediente. Dieser hatte im gedanklichen Austausch mit dem Kunstphilosophen Konrad Fiedler aus wahrnehmungspsychologischen Voraussetzungen der räumlichen Nahsicht und der flächigen Fernsicht eine Art Rezeptur entwickelt, die der Reformierung bildlicher Raumgestaltung durch die sogenannte Reliefvorstellung dienen sollte.³ Riegl hat nun aber nicht das Reformprogramm des relativ konservativen Bildhauers rezipiert, der aus der Integration der Nahsicht in die Fernsicht die „räumlich-klare Vorstellung der Natur“ wiederzugewinnen trachtete, die er in der zeitgenössischen Kunst, etwa im Impressionismus, verloren gehen sah.⁴ Er benutzte Hildebrands Muster, um die in ihm angelegte Fortschrittlichkeit der Fernsicht als solche zum Telos der Geschichte zu erklären, sodass der Impressionismus nicht etwa als Verfall der Kunst, sondern als ihre höchste historische Stufe legitimiert werden konnte. Die entscheidende, von Hildebrand übernommene Denkfigur ist freilich die Idee des flächigen Fernbilds, durch das die Raumvorstellung realisiert wird. Auf diese programmatische Paradoxie eines Flächenraums wird zurückzukommen sein.

Riegl hat wie schon Franz Wickhoff die Integration des Impressionismus durch ein historisches Konstrukt unterstützt,



Abb. 1 Relief vom Konstantinbogen, vor 315, Detail: Der Kaiser verteilt Geschenke.

das den als Verfallsperioden geltenden Epochen der Spätantike und des Barock eine besondere Bedeutung als Vorläufern dieser zeitgenössischen Kunstrichtung zuwies.⁵ Eine aufsteigende Linie führt von der „romanisch“ antiken Nahsicht, deren Bindung an das physische Einzelvolumen in der Renaissance für kurze Zeit wiedergekehrt sei, zur „germanisch“ konnotierten christlich-modernen Fernsicht, die sich zuerst in der optischen Flächigkeit spätantiker Reliefs ankündigte. Riegl verteidigt in der „Spätromischen Kunstindustrie“ wie sein Vorgänger zum Beispiel das Relief des Konstantinbogens (Abb. 1), indem er das Argument des Verfalls klassischer Maßstäbe nicht gelten lässt. Der Formcharakter resultiere nicht aus einem Nicht-Können, sondern aus einem positiven Wollen, dem in nuce *modernen Kunstwollen*. Zwar gehe den Reliefs die antike „Schönlebigkeit“ ab, doch fehle den Figuren keineswegs die Lebendigkeit schlechthin. Sie finde sich nur nicht in der „taktischen Modellierung der Gliederverbindungen (Gelenke) und überhaupt nicht in der taktisch-normalen Modellierung des Nackten und der Draperien, sondern in dem lebhaften Wechsel von Hell und Dunkel, dessen Wirkung sich namentlich bei fernsichtiger Betrachtung einstellt.“⁶ In dieser optischen oder auch koloristisch genannten Auffassung kündigte sich das neue Prinzip einer Kunst an, welche die Dinge nicht mehr isoliere, sondern mit dem Raum zwischen ihnen verbinde und gleichstelle. Von der modernen Auffassung unterscheide sich die Spätantike allerdings durch die noch vorhandene scharfe Absetzung der Figuren vom Hintergrund, „während wir von ihnen das Zusammenfließen mit der Umgebung, den Übergang in den Luftraum verlangen“.⁷ Und noch eine dritte Eigenschaft beschreibt Riegl, die das spätromische Relief sowohl von der modernen als auch von der antiken Kunst unterscheide: Seine symmetrische Komposition charakterisiert er als „kristallinische“ Schönheit und verbindet sie mit einem „erste[n] und ewige[n] Formgesetz der leblosen Materie“.⁸ Sowohl

3 Adolf HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), 3. Aufl. Straßburg 1913.

4 Ebd., 63. Die Opposition gegen den Impressionismus spricht aus folgendem Satz: „Es gibt Beleuchtungen in der Natur, z. B. eine Fülle von Lichtreflexen, welche jeden Formeindruck auflösen und somit jeder Möglichkeit, einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, entgegenarbeiten.“ (ebd., 3)

5 Zu diesem Aspekt von Wickhoffs „Wiener Genesis“ siehe Regine PRANGE, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004.

6 Alois RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie* (1901), Wien 1927, 91.

7 Ebd., 93.

8 Ebd., 90.

Schönheit als auch Lebenswahrheit seien mithin auch in der Spätantike noch angestrebt und erreicht worden. Während diese beiden Aspekte aber in der klassischen Kunst harmonisch vereint gewesen seien, fielen sie nun in ihre Extreme auseinander, „einerseits die höchste gesetzliche Schönheit in der strengsten Form des Kristallinismus, andererseits die Lebenswahrheit in der extremsten Form des momentanen optischen Effekts“.⁹

Zwar fällt die kristallinische, also archaisch-ursprüngliche Komponente des taktischen (haptischen) *Kunstwollens* in der Moderne nach Riegls Auffassung nicht mehr ins Gewicht. Es wird sich aber zeigen, dass die Genealogie des optischen *Kunstwollens* aus dem Kristallinischen für die Modernetheorie *nach* Riegl von entscheidender Bedeutung war.¹⁰ Im Rekurs auf die „kunstlose“ Spätantike ist gleichsam der Primitivismus als epistemologischer Kern des Modernismus fest verankert worden.

Folgen wir zunächst Riegls expliziten Darlegungen zur zeitgenössischen Kunst, wird die Emphase deutlich, die mit der optischen Auffassung verbunden wird. Die Fernsicht löst nicht nur das plastische Einzelding in die Totalschau auf; ihr kommt eine geradezu erlösende Wirkung zu. „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“, so der Titel eines Aufsatzes von 1899, beruht auf einer den Einzelkörper negierenden ganzheitlichen Sichtweise, die Liebermann (Abb. 2) wie Böcklin (Abb. 3) zugeschrieben wird. Insofern Riegl die mit dem Begriff der Stimmung aufgerufene Innerlichkeit als quasi religiöse Transzendierungstechnik versteht, lässt er sie das Erbe der christlichen Andacht antreten. Fernsichtigkeit bedeutet in diesem Sinne, dass nicht der einzelne Mensch im Fokus steht, sondern als Teil eines übergeordneten, gesetzmäßig strukturierten Ganzen erfahren wird. Dieses Gesetz wird allerdings nicht mehr durch die christliche Gottesidee begründet, sondern durch das moderne naturwissenschaftliche Kausalgesetz. Liebermanns Bilder erfüllen es, indem sie einen Naturausschnitt „mit allen optisch wahrnehmbaren Zufälligkeiten in Umriß und Bewegung, Licht und Farbe wiedergeben“.¹¹ Aber auch die phantasierten Gestalten Böcklins werden ihm unterstellt, da ihre Existenz als Teil einer natürlichen Umwelt, auch wenn es eine imaginierte ist, durch den Maler sinnfällig gemacht wird. Die Landschaft, in der die überpersonale Ordnung der Natur gleichsam das Gattungsgesetz stellt, nimmt deshalb für Riegl in der modernen Kunst den höchsten Rang ein. Deren Anfänge sieht er in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, einer Malerei, so Riegl, „die ausschließlich auf Ruhe und Fernsicht zugleich begründet ist“.¹²

Die Moderne wäre demnach durch *ei-*
nen der Rieglschen Grundbegriffe charak-

⁹ Ebd., 91.

¹⁰ Hierzu bereits Regine PRANGE, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Paul Klee und Bruno Taut – Zur Theorie des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim u. a. 1991.

¹¹ Alois RIEGL, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (1899), in: Alois RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1929, 28–39, hier 36.

¹² Ebd., 37.



Abb. 2 Max Liebermann, *Badende Knaben – Jungen in Zandvoot*, 1896–1898, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek, München



Abb. 3 Arnold Böcklin, *Das Spiel der Nereiden*, 1886, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Basel

terisiert, nämlich das mit der Fernsicht korrelierende Prinzip des Optischen und Geistigen, das durch die spätrömische und frühchristliche Kunst vorbereitet und von der barocken Landschaftskunst antizipiert wird. Man beachte, dass in dieser Deutungsweise eine kulturhistorische Begründung mit eingeschlossen ist, die letzten Endes das monotheistische Prinzip des christlichen Abendlandes für den Gedanken in Anspruch nimmt, dass die avancierte moderne Komposition nicht auf die Einzelgestalt und ihre Handlung, sondern auf ein abstraktes, gleichwohl emotional erlebtes Ganzes bezogen ist. Aus solcher Formalisierung der christlichen Gottesidee zum Prinzip einer Totalordnung, die Hegels Theorie der aus christlichem Geist erwachsenen romantischen Kunst von

aller historischen Dialektik abzieht, gewinnt Riegl letztlich den Baustoff zu seiner Geschichte des optischen *Kunstwollens*.

Diesem modernen Kunstwollen steht als antikes Prinzip die Aggregatform des haptischen, der Nahsicht verbundenen *Kunstwollens* gegenüber, dem nur eine unausgebildete Stufe transzendentalen Strebens eigen ist, denn die Selbstüberschreitung in jene höhere geistige Region ist mit der Kategorie des Raums verknüpft. Im Aufsatz „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“ fällt das Urteil über die nahsichtige Einstellung entsprechend ungünstig aus, wie sich bereits in der berühmten und viel zitierten Einleitung zeigt: Der Gedanke an Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux¹³ drängt sich auf, wenn Riegl zu Anfang des Textes sich selbst als Wanderer einführt, der vom Gipfel aus die Fernsicht auf eine prächtige Alpenlandschaft genießt. Der in das Fernbild einbrechende Konflikt besteht freilich nicht in einer Besinnung auf die innere Vorstellung des Göttlichen, wie sie bei Petrarca durch die Augustinus-Lektüre ausgelöst wird, vielmehr wird mit der ästhetischen Erfahrung der Ferne, die Petrarca noch inkriminiert, Heilsgewissheit verknüpft: „Indem ich nun das Ganze überschaue – überall Zeugen rastlosen Lebens, unendlicher Kraft und unaufhörlicher Bewegung, tausendfältigen Werdens und Vergehens, und doch eine vereinigende Ruhe darüber ausgegossen, aus der auch nicht eine Regung dissonierend hervorbricht –, so erwacht in mir ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung, Harmonie.“¹⁴ Gestört wird dieser Zustand, der dem schauenden Subjekt – mit Kants Worten – ein interesseloses Wohlgefallen am Gesehenen ermöglicht und es dadurch von allen physischen zweckgerichteten Bindungen löst, durch den unvermittelten Rückfall auf die Stufe einer vorästhetischen Erfahrung, die zugleich menscheitsgeschichtlich zurückdatiert wird auf ein vorzivilisatorisches Stadium. Dieses nämlich wird aufgerufen durch das plötzliche Erscheinen einer Gämse im nahen Sehfeld des Ich-Erzählers, der sofort dem

primitiven Jagdinstinkt anheimfällt: „Unwillkürlich zuckt die Rechte, wie nach der Flinte, es meldet sich das Raubtier, das das schwächere als Beute in den Bereich der Tastorgane bringen möchte. [...] Die schöne Stimmung ist hinweg [...]“¹⁵

2. Die Grundbegriffe als Mittel zur Rehabilitierung der Moderne

Die Emanzipation des Taktischen

Wenn Riegl die Stimmung in der modernen Kunst noch mit der Glück verheißenden Fernsicht identifizieren konnte, stellte sich seinen Nachfolgern das Problem der zunehmend radikalisierten Abstraktion und formalen Heterogenität avantgardistischer Kunst. Es wurde schwierig, ja unmöglich, sie einer evolutionären Entwicklung vom Haptischen zum Optischen einzugliedern. Als Konsequenz daraus lässt sich die Gleichberechtigung bzw. ein Ineinanderübergehen der grundbegrifflichen Qualitäten, etwa des Idealismus und des Realismus bei Dvořák, verstehen. Mit seinem Namen verbindet sich die Rehabilitierung eines weiteren Verfallsstils, nämlich des Manierismus, der nunmehr als historisches Fundament der zwischen Abstraktion und Empirie schwankenden Moderne dienen konnte.¹⁶ Werner Hofmann hat in der von Dvořák gewürdigten manieristischen Stilmischung, wie sie zum Beispiel in der Verschmelzung naturalistischer und stilisierender Gestaltungsmittel in Grecos „Begräbnis des Grafen von Orgaz“ (Abb. 4) präsent ist, das Vorbild für eine grenzenlose Wahlfreiheit des modernen Künstlers ausgemacht und dieser Tradition sowohl Kandinskys Theorie des Großen Abstrakten und des Großen Realen wie die kubistische und surrealistische Montage zugeordnet.¹⁷ Riegls Intention, mithilfe von Grundbegriffen einen organischen Kunstkörper¹⁸ zu postulieren, konnte durch dieses Modell gewahrt werden. Dvořák verzichtete zwar auf die universalgeschichtliche Konzeption, verlegte aber stattdessen die Totalitätsstiftung in die

subjektive Entscheidung des Künstlers für dieses und/oder jenes Stilvokabular. Die Dissoziation der Gestaltungsformen findet dadurch zur Homogenität zurück, dass der Künstler als Organ der Epoche verstanden wird, ist doch die manieristische Dissonanz für Dvořák Ausdruck einer weltanschaulichen Krisensituation. Im Übrigen ist auch dieser geistesgeschichtliche Ansatz bei Riegl angelegt, der das optische *Kunstwollen* in „jener ungeheuren Bewegung der Geister, die wir als Reformation und Gegenreformation bezeichnen“, hervor gehen sah.¹⁹

13 Zur Bedeutung von Petrarcas Bericht für die Konstitution moderner ästhetischer Wahrnehmung siehe Joachim RITTER, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963; Karl-Heinz STIERLE, *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung* (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, Bd. 29), Krefeld 1979.

14 RIEGL (wie Anm. 11), 28.

15 Ebd., 30.

16 Auf die Affinität zu Kokoschka ist Aurenhammer ausführlich eingegangen, siehe Hans H. AURENHAMMER, *Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. IL (1996), sowie Hans H. AURENHAMMER, *Max Dvořák über Oskar Kokoschka – eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu ‚Variationen über ein Thema‘ (1920/21)*, in: *Hochschule für angewandte Kunst in Wien* (Hrsg.), *Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven*, Wien 1998, 34–40.

17 Werner HOFMANN, *Manier und Stil in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: *Studium Generale* 8 (1955), 1–11, hier bes. 5 ff.

18 Zur Tradition dieses Anliegens im Idealismus und in der frühen Kunstgeschichtsschreibung siehe Johannes GRAVE/Hubert LOCHER/Reinhard WEGNER (Hrsg.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800* (Ästhetik um 1800, Bd. 5), Göttingen 2007.

19 RIEGL (wie Anm. 11), 39.



Abb. 4 El Greco, Das Begräbnis des Grafen von Orgaz, 1586, Öl auf Leinwand, Santo Tomé, Toledo



Abb. 5 Ferdinand Hodler, Der Tag, 1899–1900, Öl auf Leinwand, 160 x 340 cm, Kunstmuseum, Bern

Auch Heinrich Wölfflin hat in seinem Standardwerk „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ (1915) anders als noch in seinem früheren Werk „Die Klassische Kunst“ (1899) auf eine Hierarchisierung der Stilgesetze weitgehend verzichtet, obgleich die exemplarisch untersuchte Epochenfolge von der „linearen“ Renaissance zum „malerischen“ Barock die frühere Fortschrittsgeschichte vom Quattrocento zur Hochrenaissance wieder aufzugreifen scheint. Riegls Geschichtsidee wird jedoch in Wölfflins Auslegung der Grundbegriffe minimiert auf das Modell eines zyklischen Wechsels, das keine unverrückbaren Regeln aufstellt für die historische Avanciertheit des einen oder des anderen Stils. Grundsätzlich blieb Wölfflin, obgleich Riegls Werk für ihn bedeutsam war, eher der ästhetisch-normativen Auffassung von Hildebrand (und Burckhardt) verbunden, die das haptische Moment der antiken Tradition erhalten wissen wollte. In diesem Sinne hat Wölfflin die Möglichkeit wahrgenommen, zum Beispiel Hodlers „Tektonik“ (Abb. 5) zu würdigen. „Es ist, als ob das persönliche Schicksal im Schoß einer höhern, ordnenden Macht ruhte, als ob auch hier das Erlebnis des Einzelnen mit der allgemeinen Weltordnung in Zusammenhang gebracht worden sei. Die Wirkung streift ans Religiöse.“²⁰ Das von Hodler eingesetzte Gestaltungsprinzip der Reihung, das in Riegls Terminologie der kristallinen Urgestalt des *Kunstwollens* entspricht, führt hier also direkt zu jenem germanisch qualifizierten Totalgefühl, das Riegl nur dem Optischen zubilligte.

Durch eine vergleichbare Kombination, für die Riegl in seiner eingangs zitier-

ten Beschreibung des Reliefs vom Konstantinbogen die Grundlage schuf, konnte Wilhelm Worringers Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ von 1908 zur Bibel der modernen Künstler werden, obwohl sie bekanntlich keineswegs von der modernen Kunst, sondern von der Entwicklung der Gotik handelt. Für die Bestimmung des sogenannten Abstraktionsdranges bediente sich Worringer der Rieglschen Metaphorik der Kristallisation, die, um nochmals diese wesentliche Doppelung hervorzuheben, einmal für das *Kunstwollen* überhaupt steht, zum andern – auf der Ebene der historischen Stilentwicklung – den ursprünglichen taktilen Gestaltungsdrang bezeichnet. Die Pointe von Worringers Schrift liegt nun darin, dass sie dem Abstraktionsdrang, den Riegl auf der untersten Kulturstufe ansiedelte, eine neue metaphysische Wertigkeit verlieh und ihn, was bei Riegl nur in Ansätzen geschieht, als notwendiges und weiter bestehendes Fundament des „nordischen“ *Kunstwollens* bestätigte.²¹ „Die Beglückungsmöglichkeit, die sie [die primitiven Völker] in der Kunst suchten, bestand nicht darin, sich in die Dinge der Außenwelt zu versenken, sich in ihnen zu genießen, sondern darin, das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden. Ihr stärkster Drang war, das Objekt der Außenwelt gleichsam aus dem Naturzusammenhang, aus dem unendlichen Wechselspiel des Seins herauszureißen, [...] es seinem *absoluten* Werte zu nähern.“²²

20 Heinrich WÖLFFLIN, Über Hodlers Tektonik (1928), in: Heinrich WÖLFFLIN, Kleine Schriften (1886–1933), Basel 1946, 140–144, hier 143.

21 Zu nennen ist v. a. Riegls „Holländisches Gruppenporträt“ (1902). Hier führt er mithilfe einer modifizierten Grundbegrifflichkeit aus, dass Rembrandt das nordische, dem optischen Kunstwollen entsprechende Gesetz der Koordination (der äußeren Einheit) mit dem romanischen Gesetz der handlungsbezogenen inneren Einheit, also dem taktischen Kunstwollen, zu verbinden wusste.

22 Wilhelm WÖRRINGER, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908), 14. Aufl. München 1987, 50 f.

Durch diese positive Ausdeutung von Riegls These einer primitiven „Raumscheu“²³ half Worringer die abstrakten Tendenzen der zeitgenössischen Kunst zu legitimieren. Sein Bild der Gotik als einer Organisierung des Anorganischen, die von Dvořáks schon erwähntem Aufsatz über Idealismus und Naturalismus dann weltanschaulich begründet worden ist, diente mindestens einer Generation von Künstlern als Rechtfertigung ihrer Abkehr vom Sujet,²⁴ zumal Worringer selbst, Schopenhauers Kritik der Kantischen Philosophie zitierend, die Situation des modernen Menschen als Rückkehr in die Hilflosigkeit des Primitiven deutete: „Vom Hochmut des Wissens herabgeschleudert steht der Mensch nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch, nachdem er erkannt hat, daß diese sichtbare Welt, in der wir sind, das Werk der Maya sei, ein hervorgerufener Zauber, ein bestandloser, an sich wesensloser Schein, der optischen Illusion und dem Traume zu vergleichen [...]“. ²⁵ Allerdings ist dies die einzige Bemerkung Worringers in „Abstraktion und Einfühlung“, die sich auf die Gegenwart bezieht. Das Modell des modernen *Kunstwollens* entwarf Worringer am nordischen Menschen des Mittelalters, der durch eine „abweisende Natur“ geprägt wird und sich deshalb die primitive Unruhe gegenüber der Außenwelt bewahrt habe, mit der Folge einer „innere[n] Disharmonie“ und einem gesteigerten Ausdrucksbedürfnis.²⁶ Für den Stil der nordischen Vorrenaissancekunst gilt deshalb, dass Abstraktion mit stärkstem Ausdruck zusammengeht.

Paul Klee war einer der Künstler, die sich vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges diese Erlösungsmetaphorik zu eigen machten. In einer Tagebucheintragung des Jahres 1915 kommentiert er seinen Schritt in die Abstraktion als Selbst-Kristallisation, aus der neues Leben hervorgehe. „Ob nun der kristallinische Typ aus mir wird?“, fragt er sich und bejaht dies mit dem Satz: „Man verläßt die diesseitige Gegend und baut dafür hinüber in eine jenseitige, die ganz ja sein darf.“²⁷ Die von Riegl versprochenen Ewigkeitswerte sind nunmehr also in der taktischen und nicht mehr in der

optischen Fläche verankert. Nicht der Eindruck des Ganzen im Fernblick, sondern der an den linearen Umriss gekoppelte Ausdruck eines inneren Lebens, in Worringers Worten eine „auf anorganischer Grundlage [...] gesteigerte Bewegung“ dient der frühen abstrakten Kunst als Metapher ihres transzendentalen Strebens.²⁸

Riegls Konzept des Flächenraums

Die Äquivalenz der Grundbegriffe war bei Riegl schon angelegt durch die erwähnte Grundierung des optischen Stils in der archaisch-kristallinen Schönheit des spätantiken Reliefs, welches hinter die griechische Klassik zurückgreift auf jenes ursprüngliche Gestaltungsprinzip, das in der „Historischen Grammatik“ durch die Analogie zur natürlichen Kristallbildung definiert wird.²⁹ In der kristallinen Schönheit bot Riegl ein alternatives Antikenvorbild an, das der Moderne als Traditionsstütze dienen konnte. Das klassizistische, am Prinzip der Naturnachahmung festgemachte Fortschrittsparadigma wurde aufgehoben.³⁰ Nicht die perfektionierte Naturnähe, sondern die abstrakte Flächigkeit, im Grunde also die Ästhetik der Avantgarde, wurde bei Riegl zum Telos der Kunstgeschichte.

Dass Theo van Doesburg in seinem Bauhausbuch „Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst“ (Abb. 6), offenbar Hildebrands und Wölfflins Technik des vergleichenden Sehens aufgreifend, antithetisch argumentiert und sich dabei klar auf die Seite der ägyptischen „Ideenkunst“ stellt, mag die Riegls historische Konstruktion inhärenten Legitimationshilfen für die abstrakte Kunst verdeutlichen.

Dass diese Legitimation zugleich in einer versteckten Assimilierung des Neuen an die klassizistische Tradition mündet, zeigt die Gewichtung, die bei den Künstlern wie bei den Kunsthistorikern auf dem Nachweis einer harmonischen Totalität liegt. Auch die Fläche bildet ein Ganzes, sofern sie Raum konstituiert. Umgekehrt stiftet erst die flächige, auf eine vollständige Ausbildung einzelner Details

verzichtende Darstellungsweise eine vollkommene Einheit, denn in dem Maße, wie sie die Einzeldinge umgreift und miteinander zum Ganzen gestaltet, wird sie zum unendlichen Raum. Diese These begründet Riegls Aufwertung des spätromischen Kunststils, der den begrenzten Tiefenraum der klassischen Antike abgelöst und – wie zum Beispiel an den Miniaturen der „Wiener Genesis“ (Abb. 7) erläutert wird – „eine scheinbare Raumlosigkeit (das ist Hintergrundlosigkeit)“ eingeführt habe, „die aber in Wirklichkeit gemäß der spätromischen Auffassung [...] den Über-

23 Sie geht einher mit „Gedankenscheu“ und zielt auf eine „möglichst reine Darstellung objektiver Sinnlichkeit“, RIEGL (wie Anm. 6), 30, Anm. 1.

24 Zur Bedeutung von Worringers Abhandlung für die Ästhetik der Moderne vgl. zuletzt Claudia ÖHLSCHLÄGER, *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, München 2005.

25 WORRINGER (wie Anm. 22), 52.

26 Ebd., 149.

27 Paul KLEE, *Tagebücher 1898–1918*, Bern 1988 (Neuausgabe), Nr. 950–951; dazu Regine PRANGE, *Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie ‚Der Tod für die Idee‘ und die Genese der Abstraktion*, in: *Wallraf-Richartz-Jb.*, Bd. LIV (1993), 281–314.

28 Worringer sieht hiermit allerdings kein modernes Prinzip bezeichnet, sondern „die entscheidende Formel für den ganzen mittelalterlichen Norden“, WORRINGER (wie Anm. 22), 151.

29 Alois RIEGL, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz/Köln 1966, 21: „Das Grundgesetz, nach welchem die Natur die Materie formt, ist dasjenige der Kristallisation [...]. Genau das gleiche gilt von den Werken der bildenden Kunst des Menschen [...]“.

30 Vgl. ebd.: „Das bildende Kunstschaffen ist ein Wettschaffen mit der Natur und nicht ein Ertäuschenwollen der Natur.“



Abb. 6 Aus: Theo van Doesburg, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst (Bauhausbücher, Bd. 6, 1925), Mainz 1981; Abb. 20: „Horns (ägyptisch) Idee ausdrückend“; Abb. 21: „Diadumenos (griechisch) Materie ausdrückend“

Abb. 8 Paul Cézanne, Mont Saint-Victoire, Blick von Les Lauves, 1904–1906, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum, Basel



Abb. 7 Die Wiener Genesis: Jakob führt seine Familie über den Fluss / Jakob kämpft mit dem Gottesmann und erhält den Namen Israel, Anfang 6. Jahrhundert



gang zur modernen Stellung der Figur im unendlichen Raume bezeichnet“.³¹ Der Spätantike fehlt zur modernen Räumlichkeit nicht etwa die perspektivische Durchgestaltung, sondern die mangelnde Vereinheitlichung der Einzellemente in der Fläche. Zur spätromischen Mosaikkunst – „eine Spezialität der letzten fernsichtigen Phase der antiken Kunst“ – führt Riegl aus, dass der „Mangel an koloristischer Einheit“ den „Rest taktischer Auffassung trotz des erfolgten Überganges zu optischer Aufnahme“ zeige und damit die „selbst die späteste Antike noch immer ausschließlich beherrschende Tendenz auf Abschluß der Einzelform und ihrer Teile, an Stelle der modernen Überführung derselben in den unendlichen Raum“ unter Beweis stelle.³²

Riegls paradoxer Begriff eines nicht durch die Perspektive konstruierten und durch plastische Einzelformen zusammengesetzten, sondern in der Fläche konstituierten ästhetischen Raums spiegelt die exemplarisch in Cézannes „Modulation“ der Farben artikulierte Bemühung der klassisch

modernen Malerei, den Eindruck der Raumtotalität in der koloristischen Fleckentextur zu rekonstruieren (Abb. 8).³³ Gemäß diesem modernistischen Streben nach Klassizität geht es auch Riegl und Worringer um eine Transzendierung der stofflich-taktilen Formwerte. Die Differenz der jeweiligen Grundbegriffe spiegelt lediglich den historischen Abstand zwischen der impressionistischen Konservierung des Scheins und der postimpressionistischen Betonung der Flächigkeit, die Riegl offenbar noch nicht systematisch wahrzunehmen bereit war. Die formalistische Glücksverheißung des Optischen

³¹ RIEGL (wie Anm. 6), 261.

³² Ebd., 239 f. Zu konstatieren bleibt eine Wendung in Riegls Konzeption der Grundbegriffe, die den Status der Fläche betrifft. Hatte er nämlich in den „Stilfragen“ (1893) zunächst die vollplastische Darstellung von der Darstellung auf der Fläche unterschieden, subsumierte er später beide Pole unter den Flächenbegriff, sprach also von taktischer und optischer *Fläche*. Es ging ihm nun um die Unterscheidung zweier Bildauffassungen und das verschiedene Verhältnis der Einzeldinge zum Hintergrund.

³³ Cézanne stellte die Modulation an die Stelle der Modellierung. Der Begriff impliziert eine räumliche Darstellung, die nicht durch eine kontinuierliche Veränderung des Tons und der Farbe, sondern durch die Kontrastierung von einzelnen Pinselstrichen (*tâches*) erreicht wird. Dass Riegls Theorie eine Antwort auf die moderne Bildkunst ist, hat Max Imdahl bereits klargemacht, siehe: Max IMDAHL, *Marées*, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne (1963), in: Max IMDAHL, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3.: *Reflexion – Theorie – Methode*, Frankfurt am Main 1996, 42–113.

bedurfte der alternativen neoromantischen Totalitätskonstruktion des Ausdrucks, die Dvořák und Worringer bereitstellten, um der amimetischen Kunst der Moderne den tröstlichen Sinn organischer Ganzheit zurückzugeben.

Grundsätzlich war es also die von Riegl vorbereitete konzeptuelle Durchdringung des Optischen mit dem Haptischen, die seine Grundbegrifflichkeit für die Theorie der Moderne (und der Postmoderne) weiter interessant gemacht hat. Kahnweilers Kubismus-Deutung, für deren Aktualität Yve-Alain Bois eintrat,³⁴ arbeitete ebenso wie noch Max Imdahls „Ikonik“ und Norman Brysons Blicktheorie mit den antithetischen, Riegls Grundbegriffe modifizierenden Kategorien eines wiedererkennenden und eines „sehenden Sehens“.³⁵

Imdahls Ikonik

Schon der Postimpressionismus, aus dem die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts hervorgingen, hatte den noch von Riegl postulierten Sieg des optischen *Kunstwollens* in Frage gestellt und die Wiedereinbringung des Taktischen

erforderlich gemacht. Auf der Basis dieser Einsicht hat Max Imdahl an die Rieglschen Grundbegriffe angeknüpft und programmatisch ihre Synthese betrieben.³⁶ Seine „Ikonik“ sollte Panofskys ikonografische und ikonologische Untersuchungsmethoden durch eine formbezogene Analyse ergänzen, die dem Wesen des Bildes, keineswegs nur des modernen, besser gerecht würde.³⁷ Auf dieser Ebene kommt die vom optischen *Kunstwollen* abgeleitete Kategorie des „sehenden Sehens“ zum Zuge: „Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinnkomplexität.“³⁸

Mit dem Anspruch, eine dem Bild eigene, nicht in seinen Darstellungsfunktionen aufgehende Sinnhaftigkeit zu eruieren, knüpfte Imdahl freilich nicht unmittelbar an Riegl an. Vielmehr nahm er die programmatisch von Hans Sedlmayr artikulierte Zielsetzung der Zweiten Wiener Schule

auf, die das Einzelwerk ins Zentrum stellte und den reduktiven Charakter stilgeschichtlicher Klassifizierung wie ikonografischer Dechiffrierung durch eine „strenge Kunstwissenschaft“ überwinden wollte.³⁹ Die resultierende, von Sedlmayr in den 1950er Jahren zur Anwendung gebrachte Methode der Strukturanalyse ist insofern als Vorstufe und Vorbild der kunstgeschichtlichen Hermeneutik zu verstehen, die Imdahl, seinerseits Gottfried Boehm und Oskar Bätschmann vorgehend, angestoßen hat. Sie fand einen Entfaltungsraum in Hans Robert Jauss' Forschungskolloquium zur „Poetik und Hermeneutik“,⁴⁰ allerdings wenig Resonanz in der damaligen kunstgeschichtlichen Fachdiskussion, die sich in den 70er und 80er Jahren auf eine sozialgeschichtliche Deutung der Kunst konzentrierte, in kritischer Abgrenzung gegen ästhetische Betrachtungsweisen, die durch ihre Verbreitung im Nationalsozialismus kompromittiert schienen. Auch Imdahl suchte sich – bei aller Bejahung der Frage nach dem „Wesen“ der Kunst und des Bildes – von Sedlmayrs Strukturanalyse abzugrenzen, zumal er, selbst künstlerisch tätig und in enger Fühlung mit der Gegenwartskunst, dezidiert daran interessiert war, die ikonische Betrachtung auf die jüngsten Kunsterscheinungen anzuwenden. Sedlmayr

34 Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, London 1993, 65–97. Zur Abhängigkeit Kahnweilers von Riegl und Worringer siehe ebd., 67.

35 In der kubistischen Auflösung der geschlossenen Volumina und ihrer Öffnung auf ein regelmäßiges Liniennetz hin fand Kahnweiler „die Gestalten der Körperwelt den ihnen zugrundeliegenden (geometrischen) ‚Urformen‘ möglichst nahegebracht [...]“, siehe Daniel-Henry KAHNWEILER, *Der Weg zum Kubismus*, München 1920, 75. In der Absicht, ein universales Kategoriensystem anzubieten, hat Norman BRYSON, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London 1983 (dt. *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München 2001), eine ähnlich bewertete Antithetik proklamiert. Mit dem Begriff des „glance“ wird die Vorstellung einer nicht-illusionistischen Urform und Totalgestalt des Bildes umrissen, die in Gegensatz gestellt wird zum entkörperlichten Sehen des „gaze“, das mit der neuzeitlichen Malereitradition identifiziert wird. Über die Auseinandersetzung mit Gombrichs „Art and Illusion“ (1960) und der darin vertretenen (nach Auffassung Brysons nicht hinlänglich entfaltenen) These der Priorität ‚primitiver‘ diagrammatischer Darstellungsweisen gegenüber dem neuzeitlichen Scheinbild ist nicht nur dieser vermeintliche Neuansatz der „New Art History“ mit den Rieglschen Grundbegriffen verknüpft.

36 IMDAHL (wie Anm. 33).

37 Für die ikonologische Wendung der Rieglschen Grundbegriffe durch Panofsky ist bezeichnend, dass ihre Transformation in das Verhältnis von Inhalt und Form auf eine Synthese zielt, die im sogenannten Gehalt eines Werkes durch den Kunsthistoriker aufgefunden wird, in einem anschaulichen Prozess, der die Einzeldaten des natürlichen und des ikonografischen Sinnverstehens mittels Stilkritik und weltanschaulicher Intuition in ein Ganzes verwandelt. Herabstufung, Verfremdung oder Aufgabe gegenständlicher Motive waren für Panofsky daher untrügliche Hinweise auf einen mangelnden oder fehlenden Gehalt. Hierzu Regine PRANGE, *Die erzwungene Unmittelbarkeit. Panofsky und der Expressionismus*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 10 (1991), 221–251, sowie Regine PRANGE, *Ein Zeitgenosse wider Willen. Erwin Panofsky und die Ikonologie der Moderne*, in: Peter K. KLEIN/Regine PRANGE (Hrsg.), *Zeitspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann*, Berlin 1998, 331–345.

38 Max IMDAHL, *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur* (1979), in: IMDAHL (wie Anm. 33), 424–463, hier 432.

39 Hans SEDLMAYR, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I (1931), S. 7–32.

40 Siehe insbesondere Hans Robert JAUSS (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe III)*, München 1968; darin Max IMDAHL, *Vier Probleme zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst*, 493–506.

hat bekanntlich der modernen Kunst keinen Werkcharakter zugebilligt, da ihr der ganzheitliche Charakter – die „Mitte“ – fehle. Die besondere Leistung Imdahls besteht also darin, eine der modernen Bildkunst gegenüber aufgeschlossene Strukturanalyse entwickelt zu haben, mit der problematischen Intention allerdings, den universalen, zeitenthobenen Begriff des Kunstwerks beizubehalten.

Die Rückkehr zu Riegls Grundbegriffen, von denen Sedlmayr einst Abstand genommen hatte,⁴¹ ermöglichte eine Integration moderner Malerei in den Kanon der Bildkunstgeschichte. In seinem programmatischen Aufsatz aus dem Jahr 1963 erörtert Imdahl die historische Systematik Riegls und ihre Grundlagen bei Fiedler und Hildebrand, um die Relevanz der optisch-taktischen Antithetik für das Verständnis der Kunst Cézannes und Marées' zu verdeutlichen.⁴² Hier greift er auch auf Arbeiten Max Raphaels und Kurt Badts zurück, die bereits mit Elementen der Rieglschen Theorie eine theoretische Begründung der Kunst Monets, Cézannes und seiner kubistischen Nachfolger angeboten hatten.⁴³ Badts philosophische Wendung der Fernsichtigkeit in seiner Deutung der Fleckenmalerei Cézannes als Gleichnis für das „Eine, Bestehende“ im Mannigfaltigen der Erscheinung hat als Widerspruch gegen Sedlmayrs Vorwurf, Cézanne realisiere lediglich ein sinnleertes „reines Sehen“, für Imdahl besondere Bedeutung.⁴⁴ Aus der Verflechtung des Optischen mit dem Taktischen bezieht er eine entscheidende Beweiskraft für den welthaft-totalen Status des modernen Kunstwerks. Insofern folgt er nicht Riegls Identifizierung der zeitgenössischen Bildkunst mit der Qualität des Optischen, sondern wendet sich Hildebrands Konzept zu, das die Nahsichtigkeit im Fernbild bewahrt wissen will. Wiederum gegen Hildebrands Kritik an Marées' Vernachlässigung des nahsichtig-plastischen Reliefs führt Imdahl jedoch aus, dass Marées, wie Cézanne, „eine Art Dingwerdung des Erscheinenden“ und damit eine Objektivierung des Seindrucks leiste, die in der Tradition des neuzeitlichen, in der Renaissance entwickelten Bildes stehe und dieses, so ist zu



Abb. 9 Hans von Marées, Die Hesperiden, 1884, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek, München



Abb. 10 Luca Signorelli, Die Erziehung des Pan, um 1490, Öl auf Leinwand, zerstört, ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

ergänzen, übertreffe.⁴⁵ Im Vergleich von Marées' Aktkomposition (Abb. 9) mit Signorellis Gemälde „Der Große Pan“ (Abb. 10) sucht Imdahl den Unterschied zu benennen. Trotz der vergleichbar linear artikulierten Figurenkomposition kommen bei Signorelli „die Figuren stärker in der Idealität ihres Seins, als in der ihrer Erscheinungsform ins Bild“.⁴⁶

41 In „Die Quintessenz der Lehren Riegls“ bezweifelt Sedlmayr, dass Riegl in seinen Grundbegriffen „schon alle letzten Grundformen des Kunstwillens gefunden“ habe, vgl. RIEGL (wie Anm. 11), XI–XXXIX.

42 IMDAHL (wie Anm. 33).

43 Imdahl zitiert Raphaels Kennzeichnung des Impressionismus ebd., 64. Zu Badt contra Sedlmayr ebd., 80 f.

44 Ebd., 80. In Badts Cézanne-Deutung werden die Dimensionen des Optischen – Bezüglichkeit anstelle der physischen Einzelgebilde – als Anhalt für eine spezifische „Sinndeutung des Seins“ philosophisch interpretiert. Kurt BADT, Die Kunst Cézannes, München 1956. Vgl. auch Kurt BADT, Das Spätwerk Cézannes, Konstanz 1971, 11 f.: „Die ganze Kunst Cézannes hat ein Grundanliegen: Die Einzeldinge der Welt als miteinander unerschütterlich verbunden darzustellen. Nach seinen Worten war sein Ziel ‚de mettre le plus de rapport possible‘, Objekte zwar mit möglichst großer Kraft der Empfindung, zugleich aber auch in ihrer wechselseitigen Bindung aneinander sichtbar zu machen, um an ihnen darzustellen, daß es ihre Bestimmung sei, zwar vereinzelt, aber doch aneinander sich haltend und dadurch miteinander sich erhaltend zu existieren. Das ist – so wenig er sich dessen bewußt war – ein metaphysisches Anliegen [...]“

45 IMDAHL (wie Anm. 33), 83.

46 Ebd., 76.



Abb. 11 Nicolas Poussin, Die Mannalese, 1639, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris

Denn ihr „Bestand“ ist, wie Imdahl anhand von Werner Schönes Begriff des „Bedeutungslichts“ erklärt, nicht an die Lichtschattenstruktur gebunden, die der plastischen Bildwelt vielmehr bloß appliziert werde. Erst Marées gelange zu einer Harmonie von „Daseinsform“ und „Wirkungsform“ im „Bau der Erscheinung“, da er die Lichtschattenwerte direkt aus der linearen Figurenanlage entwickelt habe.⁴⁷ Gegenüber Riegls optischer Deutung der symbolistischen Kunst hält Imdahl fest, dass die Lichtschattenstruktur in ihrer Bestätigung der linearen Werte „unverkennbar taktisch-nahsichtige Darstellungswerte ins Bild“ einlassen.⁴⁸ Ähnlich verteidigt Imdahl die Klassizität Cézannes, wenngleich seine Kunst malerischer als die Marées' sei. Jedoch erbringe die „formale und chromatische Dichte der das Optisch-Fernsichtige bedeutenden Flecken zugleich die Bedeutung eines Nahsichtig-Taktischen. In dieser Dichte der optischen Werte wird das Optische selbst zugleich taktisch empfunden.“⁴⁹

Mit der Zusammenführung der grundbegrifflichen Qualitäten hat Imdahl unbewusst den verborgenen Klassizismus von Riegls Theorie des Flächenraums zum Vor-

schein gebracht und in der Folge als ikonische Qualität seinem hermeneutischen Verfahren als Zielobjekt vorangestellt. Das schon erwähnte Begriffspaar des „wiedererkennenden“ und des „sehenden Sehens“ lehnt sich an die Gegenüberstellung von (taktischer) Daseinsform und (optischer) Wirkungsform an und bildet die Voraussetzung dafür, dass das kunsthistorische Arbeitsfeld zwischen Mittelalter und zeitgenössischer Kunst einer einheitlichen Problemstruktur zugeordnet werden konnte. Hatten Sedlmayr und andere Autoren die dissoziierte Struktur moderner Kunstwerke als Zerschneiden der klassischen Harmonie von Idee und Erscheinung gedeutet, behauptete Imdahl auf der Grundlage von Riegls antithetischem Denkmodell die Welt-

haltigkeit auch der modernen Kunst. Die ikonische Totalität stellt sich nicht, wie Imdahl gegen Sedlmayrs gestaltpsychologisch fundierte Strukturanalyse ausführt, „durch einen vorgegebenen endothymenten Grund [dar], von dem aus alles weitere Verstehen deduziert werden könnte. Vielmehr artikuliert sich Totalität in der Anschauungseinheit von gerade widerstrebigem, dialektischen Sinnbildungen oder kühnen Äquivalenzen [...]“.⁵⁰ In diesem Sinne hatte Imdahl auf der Verschränkung des Optischen und Taktischen in Cézannes und Marées' Bildern bestanden. Ihr entspricht in der älteren Kunst die komplexe, in der simultanen Anschauungseinheit aufgerufene Verschränkung formaler und gegenständlicher Sinnangebote. Erst eine Lektüre, die das Sowohl-als-auch der semantischen Operationen einzelner Bildelemente, Richtungswerte oder der Farbigkeit durcharbeitet, weist den ikonischen Bildsinn auf. Als Hilfsmittel setzt Imdahl häufig Diagramme oder die Aufzeichnung sogenannte Feldlinien ein, die jene allein in der Fläche wirksamen Formwerte verdeutlichen sollen. Letztlich definiert er die ikonische Qualität als „Anschauungsgleichheit von Gegensätzlichem“.⁵¹ Um die Komplexität und Unabschließbarkeit der ikonischen Struktur zu verdeutlichen, verweist er, ohne dies näher auszuführen, auf Luhmanns Systembegriff.⁵² Im Unterschied zu Sedlmayrs gestaltpsychologisch grundiertem Werkbegriff erlaubt der auch von Seiten des Strukturalismus eingesetzte Systembegriff eine Konzeption von Ganzheit, die nicht an die Einheit des Bewusstseins und des Sinns gebunden ist, sondern sich im Prozess der sinnlich-reflexiven Objekterfahrung herstellt. Ob diese Ausweitung der ästhetischen Erfahrung eine histori-

47 Ebd., 77. Imdahl verwendet hier ausdrücklich Hildebrands Grundbegrifflichkeit. Er versucht mit ihrer Hilfe die Kritik Theodor Hetzers zu entkräften, der die Einfügung der Figuren in eine strenge Bildstruktur als Verlust einer dem Renaissancekünstler noch möglichen Vereinigung von planimetrischer und räumlicher Gestaltung wertete. Der optische Flächenraum scheint, so das Argument, jene Versöhnung auf authentische Weise doch möglich zu machen.

48 Ebd.

49 Ebd., 83 f. In einer fast zweiseitigen Fußnote nennt Imdahl eine Fülle von Referenzautoren für diese Vereinbarung der „für gewöhnlich unvereinbaren Bildgeltungen“ des Taktischen und Optischen, die sich alle im Sinne von Cézannes eigener Intention auf die Stofflichkeit und klare Struktur seiner Fleckenfaktur im Sinne eines Belegs für die Objektivierung der subjektiven optischen Wahrnehmung beziehen.

50 IMDAHL (wie Anm. 38), 461.

51 Ebd., 459.

52 Ebd., 458. An dieser Stelle wird die Affinität zur Semiotik deutlich, die im Einklang mit der Systemtheorie „jedes Objekt als System“ auffasst. Vgl. Günter BENTELE/Ivan BYSTRINA, Semiotik. Grundlagen und Probleme, Stuttgart u. a. 1978, 98.

sche Perspektivierung erlaubt, mag allerdings bezweifelt werden.

Zwei Beispiele mögen abschließend das Nachleben der Rieglschen Grundbegriffe in Imdahls Argumentationsweise und ihre Rolle für die Kanonisierung der Moderne verdeutlichen. Bei der älteren Kunst konzentriert sich Imdahl auf die Simultaneität eines aktuellen Augenblicks und eines zeitlichen Abfolgens. In seiner Analyse von Poussins „Mannalese“ (Abb. 11) betont er etwa die durch Farbigekeit und Gestik gestiftete Beziehung zwischen der Caritas-Romana-Gruppe links und der Figurengruppe rechts. Verdeutlicht die Komposition in der Leserichtung von links nach rechts zunächst den chronologischen Ablauf zwischen dem Elend der Israeliten in der Wüste und ihrer Beglückung durch den göttlichen Mannaregen, schert die junge Mutter rechts aus dieser narrativen Achse aus. Sie schickt sich an, in einen direkten Handlungskontakt mit der noch darbenen Familie links zu treten, sprengt also den sequentiellen narrativen Sinnzusammenhang, was nach Imdahl die ikonische Dichte des Werks generiert und den christlichen Gehalt der Gnade noch einmal jenseits der Erzählzeit, „in einem einzigen jetzthaften Ereignismoment“, zum Ausdruck bringt.⁵³ Schon das klassische Historienbild, so der implizite Gedanke, verknüpft das „Verschiedene, das Vielfältige der Aktionen, das Ungleichzeitige und das Gleichzeitige, aber auch das räumlich Nahe und Ferne, zu einem planimetrischen, in sich selbst evidenten Ordnungssystem“.⁵⁴

Für die Moderne legt Imdahl den analogen grundbegrifflichen Maßstab von „Bildautonomie und Gegenstandssehen“ an.⁵⁵ Die künstlerische Aussage von Jasper Johns' „Flag“ (Abb. 12) besteht demnach in einer Überblendung formimmanenter und formtranszendenter Dimensionen. Das Wiedererkennen der amerikanischen Fahne gerät in Konflikt mit dem reinen Struktursehen, das durch die Flächigkeit des Motivs und die informelle Mikrostruktur der malerischen, von Collageelementen durchsetzten Oberfläche evoziert wird. Auch wenn Imdahl mithilfe des antithetischen Rasters der Grundbegriffe erfolgreich gegen das Missverständnis Sedlmayrs angeht, der in Johns' Bild einen bloßen Abklatsch der Fahne sah, wird doch auch eine mangelhafte historische Deutungskraft des grundbegrifflichen Schemas deutlich. Die von Imdahl an Johns' Gemälde thematisierte „Identitätskrise“ war offenkundig in Poussins Malerei nicht gegeben, denn hier hat das „Jetzt“ der die Narration durchbrechenden Formation den Sinn, überzeitliche Werte der christlichen Lehre zur Anschauung zu bringen. Da ein historischer Deutungsrahmen nicht gegeben ist, bleibt die Frage ungestellt, welchem Sinn, in Ermangelung ähnlicher kollektiver Werthori-



Abb. 12 Jasper Johns, Flag, 1954, Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff, montiert auf Sperrholz, 107,3 x 153,8 cm, Schenkung von Philip Johnson zu Ehren von Alfred H. Barr Jr., 106.1973, New York, Museum of Modern Art (MoMA)

zonte, die Verschränkung mikrostruktureller Bildautonomie und makrostruktureller Gegenstandsreferenz in Johns' Werk zuarbeitet. Die Einbettung von „Flag“ in die Tradition und das Selbstverständnis der „konkreten Kunst“ beantwortet diese Frage nicht. Sie wird delegiert an den Betrachter, der sein Sehen betrachtet und seine Erwartungen reflektiert. Doch was erkennt er, wenn er den Widerstreit von Bildautonomie und Gegenstandsreferenz nachvollzieht? Da die Bildhermeneutik Sedlmayrs, Panofskys oder eben auch Imdahls beansprucht, ein Werk auszulegen, setzt sie ein positives Bezugssystem der Auslegung fest und postuliert, sei dieses System auch noch so komplex, eine überzeitlich wirksame Existenz des Kunstwerks oder des Bildes. Die Klassifizierungen und Differenzierungen der Ikonik scheinen vor allem diesem Sinn, einer Beschreibung der jeweiligen Totalitätserfahrung, zuzuarbeiten.

Greenbergs Modernismustheorie

In der amerikanischen Nachgeschichte der Grundbegriffe lässt sich eine ähnliche Kontinuitätsidee ausmachen, obgleich hier eine kritische Selbstreferenz der Malerei zum spezifischen Aspekt des Optischen erklärt wurde. Clement Greenberg hat in seinem Essay „Modernist Painting“, auf die Verteidigung der abstrakt expressionistischen Malerei und ihrer unmittelbaren Nachfolger zielend, eine Genealogie der Moderne entworfen, die in einer „anti-skulpturalen Richtung“⁵⁶ der avancierten Tendenzen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts

⁵³ Max IMDAHL, Die Zeitstruktur in Poussins ‚Mannalese‘, in: Fachschaft München (Hrsg.), Kunstgeschichte, aber wie? Zehn Themen und Beispiele, Berlin 1989, 47–61, hier 61.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Max IMDAHL, Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974), in: IMDAHL (wie Anm. 33), 303–380.

⁵⁶ Clement GREENBERG, Modernistische Malerei (1960), in: Clement GREENBERG, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam/Dresden 1997, 265–278, hier 271.

verankert wird und deren Fortschrittlichkeit darin bestehen soll, dass sie sich immer stärker auf ihr ureigenes, von der Skulptur unterschiedenes Wesen zurückbesonnen habe. Diese selbstreflexive Rückwendung auf die ihr eigene Gesetzmäßigkeit macht für Greenberg – in Analogie zur kritischen Philosophie Kants – den aufklärerischen Gehalt von Kunst aus: „Weil die Flächigkeit die einzige Bedingung ist, welche die Malerei mit keiner anderen Kunst teilt, strebte die modernistische Malerei vor allem zur Flächigkeit.“⁵⁷ Ganz im Sinne von Riegls Kategorie des Optischen hält Greenberg zugleich fest, dass dennoch Raum gestaltet werde: „Die Flächigkeit, welche die modernistische Malerei anstrebt, kann niemals absolut sein. Die größere Sensitivität für die Bildfläche läßt vielleicht keine skulpturale Illusion, kein Trompe-l'œil mehr zu, aber sie gestattet – notwendigerweise – weiterhin die optische Illusion. Der erste Pinselstrich auf einer Leinwand zerstört bereits deren faktische vollständige Flächigkeit.“⁵⁸

Der Begriff des Optischen erscheint erst in diesem Aufsatz, während die These einer wesenhaften Flächigkeit der Malerei spätestens in der Schrift „Towards a Newer Laokoon“ (1940) formuliert worden ist.⁵⁹ Greenberg exemplifizierte diese hier am kubistischen Bild, das die Leinwand in eine Vielzahl von Einzelfacetten auflöse, die räumlich wirken und „doch beharrlich an die Oberfläche der Leinwand zurückkehren“.⁶⁰

57 Ebd., 268.

58 Ebd., 273.

59 Hier heißt es: „Die Geschichte der Avantgarde-Malerei ist die Geschichte ihrer schrittweisen Anerkennung der Widerständigkeit ihres Mediums, welche hauptsächlich darin besteht, daß die plane Bildfläche den Versuchen widersteht, sie zu einem realistischen perspektivischen Raum hin zu ‚durchstoßen‘. Damit befreite sich die Malerei nicht nur von der Nachahmung – und zugleich von der ‚Literatur‘, sondern auch von der sich aus der realistischen Nachahmung ergebenden Vermischung von Malerei und Skulptur.“ Clement GREENBERG, Zu einem neueren Laokoon (1940), in: GREENBERG (wie Anm. 56), 56–81, hier 75. Welche Notwendigkeit Greenbergs These der Selbstbezüglichkeit der Kunst hinterfängt, ist freilich am besten seinem Text „Avantgarde und Kitsch“ (1939) zu entnehmen. Kitsch ist demnach durch die fehlende Reflexion auf das Medium zugunsten einer absoluten Außenreferenz gekennzeichnet.

60 Ebd., 77.

61 Clement GREENBERG, Cézanne und die Einheit der modernen Kunst (1951), in: GREENBERG (wie Anm. 56), 174–189, hier 184.

62 Zur Irritation Greenbergs über die Ausstellung von Stellas Bildern im Jahr 1959 vgl. Karlheinz LÜDEKING, Vorwort, in: GREENBERG (wie Anm. 56), 9–27, bes. 19.

63 Dagegen werden Cézanne und die Kubisten in früheren Artikeln durchaus als Neuerer betrachtet, da hier die Thematisierung der Fläche im Vordergrund steht. Auch im Unterschied zu Riegls entsprechenden historischen Vergleichen führt Greenberg 1951 zu Cézannes Anpassung der räumlichen Darstellung an den flächigen Bildaufbau aus: „Eine neue, kraftvolle Art von bildlicher Spannung entstand, wie man sie im Westen seit den römischen Wandmosaiken des vierten und fünften Jahrhunderts nicht mehr gesehen hatte“, vgl. GREENBERG (wie Anm. 61), 180. Trotz des analogen Vergleichs entspricht diese auf Diskontinuität zielende Darstellung nicht Riegls Genealogie des Optischen.

64 Gleichwohl läßt sich auch hier schon eine Brücke zu Riegls modernistischer Theorie des Flächenraums herstellen, insofern Greenberg das in die Krise geratene Staffeleibild durch das Wandbild ersetzt sehen will und dazu die ästhetische Attraktion orientalischer Teppiche assoziiert. Den hier angedeuteten Ausweg aus der Krise der Malerei antizipiert Riegl in seinen frühen Schriften zur altorientalischen Teppichkunst und zur neuseeländischen Ornamentik, in denen er, wie Joseph MASHECK herausgestellt hat, seine Theorie des Flächenraums maßgeblich entwickelt hat. Joseph MASHECK, The Vital Skin. Riegl, The Maori, and Loos, in: Richard WOODFIELD (Hrsg.), Framing Formalism. Riegl's Work, Amsterdam 2001, 151–182.

Die 1960 nachgetragene Rieglsche Kategorie des Optischen fügt diesem Argument inhaltlich nichts hinzu, verschiebt aber die Gewichte von der früheren Betonung der Flächigkeit zur Betonung des Flächenraums. 1951 hatte er anlässlich Cézannes Malerei die flächige Bedeutung des einzelnen Pinselstrichs betont, in dem die materielle Gestalt des Bildträgers wiedererscheine: „Jeder Pinselstrich, der einer fiktiven Fläche in eine fiktive Tiefe folgte, verwies in seiner beharrlichen und unzweideutigen Eigenschaft als eine von einem Pinsel erzeugte Spur zurück auf das physische Faktum des Mediums; die Form und die Plazierung dieser Spur erinnerten an die Form und die Position des flachen Rechtecks, das die mit Farbpigmenten aus Tuben und Töpfen bedeckte Leinwand ursprünglich gewesen war. Cézanne machte keinen Hehl aus der Materialität des Mediums: Es war da, in der ganzen Handgreiflichkeit der Materie.“⁶¹

Wenn Greenberg nun 1960 den Begriff des Optischen stark machte, wirkt dies angesichts der im Vergleich mit Cézannes Werk ungleich radikaleren Stofflichkeit der zeitgenössischen, von Greenberg geschätzten Farbfeld- oder Hard-Edge-Malerei sachlich kaum überzeugend. Offensichtlich diente die Begriffswahl dem Wunsch, die Traditionsbindung dieser Form abstrakter Gegenwartskunst zu verteidigen und gegen den neuen programmatischen Literalismus eines Frank Stella abzugrenzen, den Greenberg ablehnte, obgleich er und seine Künstlerkollegen Greenbergs Devise, die Malerei müsse alles ihr nicht Zugehörige ausscheiden, geradezu programmatisch umzusetzen schienen.⁶² Greenbergs Geschichtskonstruktion, die eine von Cézanne ableitbare abstrakte Malerei als Gipfelpunkt eines kontinuierlichen, schon bei den Venezianern beginnenden Prozesses darstellt, sollte mithin einer Kanonbildung dienen.⁶³ Der veränderte künstlerische Kontext stieß eine Neuausrichtung der Theorie an. Die Fortschrittsbedeutung des Optischen und die ihr eingeschriebene Kontinuitätsthese wird als Strategie gegen das (wieder einmal) drohende „Ende der Kunst“ eingesetzt, eine Gefahr, mit der sich Greenberg in seinem Aufsatz „The Crisis of the Easel Painting“ von 1948 noch offen konfrontiert hatte. Dort fand er die Entwicklung der Moderne noch durch den Bruch mit der Tradition legitim erklärt. Monet und Pissarro hätten durch ihre Zergliederung der Bildfläche den Illusionsraum zerstört und die gegenwärtige Krise heraufbeschworen, die das Bild zu einem Stück uniformer Textur

werden lasse, eine gleichwohl in sich notwendige Zerstörungsarbeit, die Greenberg als Ausdruck einer alle Wert-hierarchien außer Kraft setzenden positivistischen Einstellung des modernen Menschen zu deuten versucht.⁶⁴ 1960 ist von solcher Einsicht in die ikonoklastische Problematik der Avantgardemalerei, die wenig später durch den Ausstieg aus dem Tafelbild beantwortet wurde, nichts mehr zu spüren. Die Konzeption der optischen Fläche erlaubte die Wiederherstellung des organischen Körpers der Kunst: „Nichts ist weiter von der authentischen Kunst unserer Zeit entfernt als die Idee eines Bruchs mit der Kontinuität“, meint Greenberg nun.⁶⁵

Die universalgeschichtliche Ausdeutung der optischen Flächigkeit abstrakter Bildkunst hat Greenberg nicht weiter verfolgt, ja er hat seinen berühmten Modernismus-Aufsatz einer Art Selbstzensur überantwortet, indem er ihn nicht in seine 1961 publizierte Aufsatzsammlung „Art and Culture“ aufnahm. Karlheinz Lüdeking hat dies mit der Irritation Greenbergs darüber begründet, dass seine Modernismustheorie als Legitimierung des minimalistischen Literalismus taugte, worauf er jede theoretische Reflexion eingestellt und fortan allein die intuitiv zugängliche künstlerische Qualität der Kunst erörtert habe.⁶⁶ Tatsächlich ist die Verwendung der Begriffe Intuition, Vision, Inspiration, Authentizität oder Individualität von nun an geradezu inflationär. Greenberg hat jedoch seine „Rieglsche“ Konzeption eines selbstbezüglichen Flächenraums der Malerei nicht aufgegeben. Allerdings muss er die Unverträglichkeit des reklamierten optischen Bildcharakters mit der zeitgenössischen abstrakten Malerei eingesehen haben. Daraus zog er allerdings nicht die Konsequenz des Theorieverzichts; vielmehr versuchte er, ohne seine Grundideen preiszugeben, eine adäquate Terminologie zu finden. Um die für ihn notwendige künstlerische Transzendenz der Fläche zu charakterisieren, wählte er nun statt der Rieglschen Antithetik die von ihm auch schon früher zitierte Grundbegrifflichkeit Wölfflins, um die Kunst seiner Favoriten Morris Louis, Kenneth Noland (Abb. 13), Helen Frankenthaler und anderer zu charakterisieren.⁶⁷ Die „nachmalerische“ Abstraktion der 1960er Jahre wird nicht als Gegensatz zur „malerischen Abstraktion“, sondern als ihre authentische Nachfolgerin verstanden, nachdem der Abstrakte Expressionismus zu einem bloßen Manierismus verkommen sei. Greenberg wertet die formelhafte Verbreitung dieses Stils in den 1950er Jahren implizit als Rückfall in eine skulpturale Tradition, aus der sich die folgende Generation durch ein neues Interesse am Malerischen, dem Wesen des Mediums also, befreit habe. Das typische abstrakt-expressionistische Bild bestehe aus einem „dicht geknüpften Netz von Hell-Dunkel-Abstufungen [...] mit [...] dicht



Abb. 13 Kenneth Noland, Reverberation (Widerhall), 1961, Öl auf Leinwand, The John and Kimiko Powers Collection, Colorado

gesetzten Akzenten“, während die Werke der nachmalerischen Abstraktion mit den Wölfflinschen Termini „Klarheit“ und „Offenheit“ bedacht werden. In Wölfflins Schema sind diese Begriffe, die als Variationen von Riegls Taktischem und Optischem gelesen werden können, als Antithesen bestimmt. Wieder also ist die Versöhnung der grundbegrifflichen Qualitäten der entscheidende Maßstab für malerische Qualität. So führt Greenberg schon einleitend aus, dass die Bestandteile von *beiden* Wölfflinschen Grundbegriffen in einem Kunstwerk vereint sein können, und sieht ihren praktischen Wert darin, dass mit ihrer Hilfe „in der Kunst der Gegenwart wie der Vergangenheit die verschiedensten Kontinuitäten und bedeutensamen Unterschiede“ erkannt werden können.⁶⁸

Auch wenn die Regeln des Modernismus in den späteren Schriften Greenbergs nicht mehr explizit erläutert werden, kann nur ihre Einhaltung künstlerische Qualität erzeugen und Greenbergs Anspruch auf Intuition gerecht werden. Denn die intuitive Erfahrung gründet in der Voraussetzung einer anschaulich evidenten ganzheitlichen Beziehung der Elemente eines Kunstwerks, was Riegl mit dem Terminus „Stimmung“ festzuhalten versucht hatte. Greenberg kommt es wie Riegls direkten Nachfolgern und Rezipienten auf die Vereinbarung gegensätzlicher Kräfte an. Dass auch Wölfflins Terminologie über diesen einen Aufsatz hinaus nicht systematisch weiterentwickelt wurde, heißt nicht, dass Greenberg an einem antithetischen Kunstbegriff nicht festgehalten hätte. Pollocks Werk bestimmte er 1967 durch den Gegensatz von Chaos und Ordnung, dessen Organisierung die Inspiration

65 GREENBERG (wie Anm. 56), 278.

66 LÜDEKING (wie Anm. 62), 20.

67 CLEMENT GREENBERG, Nachmalerische Abstraktion (1964), in: GREENBERG (wie Anm. 56), 344–352.

68 Ebd., 344.

des Künstlers und die künstlerische Qualität seiner Werke unter Beweis stelle.⁶⁹ In diesem wiederum neu geordneten Begriffskosmos wird die modernistische Konzeption des Flächenraums noch einmal in Stellung gebracht gegen die literalistische Räumlichkeit der Minimalisten, die für Greenberg gewissermaßen ebenso wenig Inspiration, Vision und Intuition besaß, wie für Riegl die Kunst der Ägypter oder der Renaissance als Stimmungskunst zu betrachten war. Pollock avancierte in Greenbergs Neuzuschnitt der Grundbegriffe zum Wahrer einer ideellen Kunst, insofern das Chaos seiner Drip Paintings doch eine Ordnung erspüren lasse und die mit der

Leinwand interagierenden Farbschlieren und Spritzer nicht nur als Fläche, sondern auch als Raum wirkten.⁷⁰ Die im selben Jahr publizierte Kritik an der minimalistischen Objektkunst richtet sich logischerweise mit gleicher Energie gegen ihre faktische Dreidimensionalität, die im Geiste Dadas dem „Look der Nicht-Kunst“ Folge leiste, wie sie sich gegen die angeblich bloß ausgedachte, „nichts Gefühltes oder Entdecktes“ zeigende Formgestalt wendet.⁷¹

Ich fasse zusammen: Nicht allein durch den Terminus des Optischen, sondern vor allem durch seinen apologetischen Einsatz ist Greenberg, obwohl er niemals Riegl, sondern nur Wölfflin zitiert hat,⁷² der Grundbegrifflichkeit der Wiener Schule und ihrer geschichtsphilosophischen Ambition verbunden. Ob Greenberg Riegls Werk direkt rezipiert hat, ist jedoch unklar. Möglicherweise reagierte er schon auf Gombrichs im Jahr 1960 erschienenes Buch „Art and Illusion“, das in der Einleitung ausführlich auf Riegls Begrifflichkeit und Geschichtskonzept eingeht und auch zu Fiedler, Hildebrand und Wölfflin Stellung nimmt.⁷³ Möglicherweise hat auch Hans Hofmann in seinen Vorlesungen Riegls Grundideen in New York bekannt gemacht.⁷⁴ Auch Meyer Schapiro, der schon 1932 eine Rezension zu Sedlmays „Kunstwissenschaftlichen Forschungen“ veröffentlichte, kann diese Tradition vermittelt haben. Sehr wahrscheinlich ist, dass Greenberg Hildebrands „Problem der Form“ aus eigener Lektüre kannte.⁷⁵

Jedenfalls kann Greenbergs Konzept des modernistischen Gegensatzes zwischen „der rein optischen Erfahrung und einer von taktilen Assoziationen überlagerten optischen Erfahrung“⁷⁶ kaum ohne diesen theoretischen Hintergrund verstanden werden. Missverstanden bzw. verfälscht wurde seine Position durch die von ihren postmodernen Kritikern aufgebraachte Fixierung auf die bloße optische Erscheinung der Kunst. Wie die älteren Rezipienten der Grundbegriffe stärkte er vielmehr, von der postimpressionistischen Position Cézannes ausgehend, die Gegenseite, das Moment des Taktischen, indem er stets, auch in seinem Modernismus-Aufsatz noch, die Anerkennung der physischen Oberfläche des Bildträgers zum Grundgesetz avancierter Malerei erklärte. Anders als Im Dahl hat er aber sein Konzept nicht auf Pop

69 Clement GREENBERG, Jackson Pollock: Inspiration, Vision, intuitive Entscheidung (1967), in: GREENBERG (wie Anm. 56), 353–361.

70 Ebd., 356: „Zugleich gibt es eine oszillierende Bewegung zwischen verschiedenen Ebenen innerhalb einer reduzierten räumlichen Tiefe und der faktischen Bildfläche – eine Bewegung, die an Cézanne und an den analytischen Kubismus erinnert.“ Seine Entscheidung gegen den Pinsel begründet Greenberg damit, „daß gemalte Linien und Konturen die Bildfläche nicht mit derselben Zwangsläufigkeit geltend machen wie diejenigen, die sich aus dem Herabfallen oder Verfließen der Farbe ergeben“ (ebd., 358).

71 Clement GREENBERG, Neuerdings die Skulptur (1967), in: GREENBERG (wie Anm. 56), 362–372, hier 367.

72 In einer Rezension zu einer Ausstellung von Hyman Bloom, David Smith und Robert Motherwell wählt Greenberg seinen Ausgangspunkt bei Wölfflins Kennzeichnung des Barock als „offenen“ Stils, vgl. Clement GREENBERG, The Collected Essays and Criticism, Vol. 2 (1945–1949), Chicago/London 1988, 51–55. Mit explizitem Bezug auf Wölfflin heißt es in dem Aufsatz „Nach dem Abstrakten Expressionismus“ (1962): „Wenn die Bezeichnung ‚Abstrakter Expressionismus‘ irgendetwas bedeutet, dann bedeutet sie das ‚Malerische‘ [...]“, siehe GREENBERG (wie Anm. 56), 314–335, hier 317.

73 Ernst H. GOMBRICH, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956, New York 1960, 17 ff. Für eine Kenntnisnahme spricht Greenbergs Zitierung Gombrichs in einer späteren Anmerkung zu seinem Collage-Aufsatz des Jahres 1959, vgl. Clement GREENBERG, Art and Culture, London 1973, 70–83, hier 76. Während Greenberg in seiner Besprechung der Collagen-Ausstellung im Museum of Modern Art von 1948 (GREENBERG [wie Anm. 56] 156–162) den tiefenzerstörenden Effekt der Collageelemente noch uneingeschränkt positiv kommentiert hatte, problematisiert er nun, zehn Jahre später, den Literalismus der Collage. Schon die Verwendung dieser Vokabel verweist auf die Konfrontation mit der Künstlergeneration Frank Stellas. Der Maßstab des Flächenraums ist nunmehr von größter Bedeutung und wird durch den Verweis auf Gombrich gestützt. Greenbergs besonderes Interesse gilt nun der oszillierenden raumschaffenden Bewegung zwischen den Collageflächen. Die folgende Passage könnte bereits als eine Aneignung der Grundbegriffe und eine zögernde Einführung der Kategorie des Optischen verstanden werden. Dabei wird die Fortschrittsbedeutung des Optischen ausdrücklich mit den taktischen Werten der literalistischen Fläche verbunden, die durch die Illusion nicht verschwinden darf. Mit Bezug auf die Collagen Picassos und Braques schreibt Greenberg in „Art and Culture“ (ebd., 77): „Flatness may now monopolize everything, but it is a flatness become so ambiguous and expanded as to turn into illusion itself – at least an *optical* if not, properly speaking, a *pictorial* illusion. Depicted, Cubist flatness is now almost completely assimilated to the literal, undepicted kind, but at the same time it reacts upon and largely transforms the undepicted kind – and it does so, moreover, without depriving the latter of its literalness; rather, it underpins and reinforces that literalness, re-creates it.“ (Hervorhebungen durch die Autorin)

74 Darauf deutet Greenbergs Hinweis in „Avantgarde und Kitsch“ (1939), vgl. GREENBERG (wie Anm. 56), 35. Greenberg leitet seine Idee der Selbstbezüglichkeit der Kunst (im Gegensatz zur Heteronomie des Kitsches) hier von einer Anregung Hofmanns ab. Die Formulierung erinnert an Riegls formalistische Definition der Kunst.

75 Aus einer 1956 publizierten Besprechung des Buches „The Art of Sculpture“ von Herbert Read geht Greenbergs Vertrautheit mit Hildebrands Buch hervor. Er verteidigt seine Verpflichtung des Bildhauers auf das Visuelle gegen Reads Auffassung, dass die Skulptur allein den Tastsinn adressiere. Clement GREENBERG, The Collected Essays and Criticism, Vol. 3 (1950–1956), Chicago/London 1993, 270–273, hier 272.

76 GREENBERG (wie Anm. 56), 271.

Art und Minimal Art ausgedehnt. Die literalistische Fläche tolerierte er nur insofern, als sie das Modell des von Cézanne konstruierten Flächenraums befolgte und ein Oszillieren (vibration) zwischen den Ebenen evozierte, durch das der Modus der Repräsentation als einer abstrakten Selbstdarstellung des Bildes konserviert wurde.⁷⁷

Greenberg reklamierte mit der optischen Erfahrung die ästhetische, er führte sein Publikum aber auf eine falsche Spur, als er 1960 ausführte, dass der Rückbezug des Bildes auf die ihm ureigene wesenhafte Flächigkeit als eine Selbstkritik des Mediums im Geiste der Kantischen Kritiken zu gelten habe. Die Idee, dass sich in der Geschichte der Künste das jeweilige Gattungsgesetz zur Reinheit entfalte, ist vielmehr ebenso eine romantische, wie der später betonte Wert der Originalität aus der Romantik stammt. Zu dieser Tradition, deren Macht sich weit über den Zusammenhang von Riegls und Greenbergs Positionen hinaus nachweisen ließe, wird weiter unten noch Stellung genommen.

Die Differenz zwischen Imdahls und Greenbergs Deutung des Optischen ist zweifellos abhängig vom jeweiligen künstlerischen Kontext. Das Konzept des jüngeren Imdahl ist umfassender angelegt, denn der Bochumer Hochschullehrer argumentierte vom Horizont der Minimalisten-Generation aus und versuchte von hier aus die in ihrem Zusammenhang erstmals systematisch thematisierte Korrespondenz der dadaistischen und der abstrakten Moderne-Tradition zu verarbeiten, während Greenberg emphatisch an der malerischen und nachmalerischen Abstraktion festhielt, sein Konzept also im Laufe der 1960er Jahre an Überzeugungskraft verlor. Weder die Pop Art noch die Minimal Art waren mit seinem Begriff des Optischen oder Malerischen erfassbar. Damit endete zwar der direkte Einfluss von Riegls Theorie des Flächenraums auf die amerikanische Theorie der zeitgenössischen Kunst, keineswegs aber ihre inhaltliche Geltungsmacht und Stoßrichtung.

Phänomenologie und Literalismus

Die Relevanz der ästhetischen Erfahrung und damit der Gehalt von Riegls Kategorie des Optischen wurde vor allem von den Vertretern und Kritikern der Minimal Art neu begründet. Das an Cézannes Tachismus schon von Badt demonstrierte Modell einer reinen Bezüglichkeit, das den Fleckenkompositionen ihre welthafte Totalität analog zur Natur sicherte, wurde ausgedehnt auf den ephemeren und kontextualistischen Charakter des minimalistischen Objekts und mithin auch für

die Postmoderne zur wichtigen Maßgabe. Der Begriff des Nicht-Relationalen radikalisierte in diesem Sinne die Qualitäten des Optischen: Nicht das (taktisch) ausponderierte Verhältnis abgegrenzter Einzelformen, sondern die unmittelbare Erfahrung eines Unendlichen, das Newman als das Sublime angerufen hatte und von Stella nun als das verweisungslos Einfache und dadurch Überwältigende konzipiert wurde, war angestrebt.⁷⁸ Greenbergs Modernismustheorie wurde Ende der 60er Jahre nicht einfach durch eine Auffassung der Moderne ersetzt, „in der die Kunst nicht länger nur als optisches Phänomen, sondern vor allem als physisches Relikt (und als indexikalisches Zeichen) in Betracht kommen soll“.⁷⁹ Greenbergs Anspruch auf ästhetische Erfahrung und damit auch die genuine Qualität des Optischen wurden vielmehr erneuert, indem die zentrale Frage nach der Räumlichkeit neu gestellt und beantwortet wurde.

Absolute Objektivität, das Versprechen ästhetischer Erfahrung, wollten Donald Judd, Robert Morris und Carl Andre durch die Vermeidung alles Bildhaften und durch die Inszenierung einer prozesshaft offenen Erfahrungsweise ihrer Objekte gewährleisten. Carl Andre transformierte die Skulptur zum „Ort“, der durchmessen werden will, und nannte sein Verfahren „klastisch“, um die positive Energie dieser Entgrenzung zu betonen: „Plastische Kunst ist eine wiederholte Aufzeichnung eines Prozesses, klastische Kunst dagegen liefert die Einzelteile für einen fortlaufenden Prozeß.“⁸⁰

Riegls Glück verheißende Fernsicht auf die Alpenlandschaft lässt sich – postmodern transformiert – in Tony Smiths wunderbarem nächtlichem Erlebnis auf der Autobahn wiedererkennen, das ihn eine „Wirklichkeit“ erfahren ließ, für die eine konventionell bildhafte Kunst keinen Ausdruck habe. Das Verschwinden aller alltäglichen Orientierung, auch der

77 „The overlapping little rectangles of pigment, laid on with no attempt to fuse their edges, brought depicted form toward the surface; at the same time, the modelling and shaping performed by these same rectangles drew it back into illusionist depth. A vibration, infinite in its terms, was set up between the literal paint surface of the picture and the ‚content‘ established behind it, a vibration, in which lay the essence of the Cézannian ‚revolution‘.“ GREENBERG (wie Anm. 56), 52 f.

78 Donald JUDD, Spezifische Objekte (1965), in: Gregor STEMMRICH (Hrsg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, 58–73, hier 69: „Die europäische Kunst mußte einen Raum und dessen Inhalt darstellen [...]. In den neueren [amerikanischen] Arbeiten sind Form, Bild, Farbe und Oberfläche eins und keine Teile, nicht verstreut. Es gibt da keine neutralen oder gemäßigten Partien oder Teile, keine Verbindungen oder Übergangsbereiche.“ Im minimalistischen Begriff der Non-Relational-Art ist die Opposition zu Cézannes Kunst der Bezüglichkeit programmatisch fassbar.

79 LÜDEKING (wie Anm. 62), 23, mit Bezug auf Rosalind Krauss. Es ist schon ausgeführt worden, dass auch Greenbergs Schlüsseltext von 1960 nicht auf die Anerkennung der physischen Oberfläche der Malerei Verzicht leistet, diese jedoch idealisiert, indem er sie in die (vom Bild darzustellenden) Dimensionen von Wesen und Erscheinung spaltet. Rosalind Krauss hat 1981 das Greenbergsche Modell der modernistischen Selbstreferenz anhand des avantgardistischen Rastermotivs dargestellt und im Geiste der Minimal Art an ihm das sich selbst falsifizierende Postulat eines essentiellen Ursprungs aufgewiesen. Auch Krauss gab aber die Kategorie des Optischen nicht auf, sondern modifizierte sie durch Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung, siehe Rosalind KRAUSS, The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition, in: October 18 (Fall 1981) 47–66.

80 Aus: „Exchange“ von Carl Andre und Dan Graham, unveröffentlicht, zit. nach Enno DEVELING, Skulptur als Ort, in: STEMMRICH (wie Anm. 78), 245–254, hier 254, Anm. 5.

gewöhnlichen Bewusstseinsschranke zwischen dem Ich und der Welt, deren unangenehme Folgen Riegls Begegnung mit der Gämse illustriert, zeichnet auf andere Weise Smiths emphatische Landschaftserfahrung aus: „Die Nacht war dunkel, und es gab da keine Beleuchtung, keine Fahrbahn- oder Seitenmarkierungen, keine Leitplanken, überhaupt nichts außer dem dunklen Asphalt, der durch die flache Landschaft lief, mit den Höhenzügen in der Ferne, und zwischendurch Fabrikschornsteine, Türme, Rauch und farbige Lichter. Diese Fahrt war eine Offenbarung.“⁸¹ Vermutlich ließ sich Smith hier durch eine Passage aus Merleau-Pontys „Phänomenologie der Wahrnehmung“ inspirieren, die das Erleben des Tiefenraums im Anblick einer auf den Horizont zu laufenden Straße beschreibt und dieses als ein in der eigenen leiblichen Existenz begründetes, weder von rationalistischen Konzepten (der Perspektive) noch in einer empirischen Erfahrung der „wirklichen“ Straße Eingeholtes versteht.⁸²

Das wahrnehmungspsychologische Paradigma des Optischen und seine gestaltpsychologischen Modifikationen sind in den 1960er Jahren durch die Vorbildrolle der Phänomenologie und des Strukturalismus abgelöst worden. Insbesondere Merleau-Pontys Spätwerk „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ hat die Ideologie des Optischen im Rahmen des sprachwissenschaftlichen Strukturparadigmas neu verankert. Die in diesem unvollendeten Werk vorgenommene Auswertung von Saussures Zeichentheorie und Lacans linguistischer Psychoanalyse für eine Ontologie der Wahrnehmung hat eine Grundlage dafür geschaffen, dass auch die reflexiv-intellektualistische Kunst der 60er Jahre dem Primat der Anschauung subsumiert werden konnte. Der eklatante, die ikonoklastischen Akte der historischen Avantgarden weit hinter sich lassende Bruch mit der Tradition des geschlossenen Kunstwerks durch Objekte, die sich nicht mehr eindeutig als gestalteter Raum oder gestaltetes Volumen vom Ausstellungsraum abheben, sondern diesen einbeziehen und mitbestimmen, wird positiv gewendet in eine Erfahrung des Dazwischen, die alle Widersprüche zergehen lässt. Vorbild ist wiederum bzw. immer noch das Verfahren Cézannes, dem sich auch Merleau-Ponty in seinem Hauptwerk gewidmet hat

und das wie erwähnt die Riegls Kategorie verwandte Strategie der Entmaterialisierung mittels der Konstellation einer reinen Bezüglichkeit verfolgt. Die Zergliederung des Bildfelds wurde rezeptionstheoretisch in ein Kontinuum der Erfahrung aufgehoben. Marcelin Pleyne unterschied kurzerhand zwischen dem „ideologischen ‚Instrument‘ des *Bildes*“ und der Malerei, die als „eine ‚Methode des Lesens [...] eine theoretische Aktivität“ generiere.⁸³ Objektivität des Erkennens wird nicht auf der Ebene eines historischen Verständnisses der Kunst angestrebt, sondern im Vollzug einer Art von Wahrnehmung, die den monokularen Blick (des perspektivischen Sehens) zugunsten eines binokularen aufgibt. Dieser gehört nicht mehr dem souveränen Ich an, sondern nimmt den Blick des Anderen, das Nicht-Vorhergewusste in sich auf.

Rosalind Krauss hat eine solche phänomenologische Deutung der Minimal Art gegen ihre „cartesianische“ Interpretation geltend gemacht und zum Beispiel an Robert Morris' drei „L-Beams“ (Abb. 14) die Überwindung der vermeintlich dominanten diagrammatischen Formel deutlich zu machen versucht; mit andern (Riegls) Worten: die vermeintliche taktische Ordnung wurde von ihr korrigiert durch den Hinweis auf eine optisch unendliche Totalität. Obwohl das Wissen darüber bestehen mag, dass die drei L-Formen identisch seien, „ist es dennoch nicht möglich, sie als einander gleich wahrzunehmen. Die ‚erfahrene‘ Form der einzelnen Ausschnitte hängt offensichtlich von der Orientierung der L's in dem Raum ab, den sie sich mit unseren Körpern teilen. [...] Indem sie sich im Raum der Erfahrung situieren, in dem Raum, in dem unser eigener Körper erscheint, wenn er überhaupt erscheint, suspendieren die L-Beams die axiomatischen Koordinaten eines idealen Raumes.“⁸⁴

Dass diese Einbeziehung des Betrachtersubjekts und die Aktivierung seiner sinnlichen Erfahrung keineswegs den Ausstieg aus der Geschichte der bildenden Kunst belegen muss, sondern die perspektivische Tradition ebenso wie die neuzeitliche Idea-Lehre reflektieren könnte, wird durch den phänomenologischen Ansatz ausgeschlossen. Krauss merkt an, dass die Auseinandersetzung mit der historischen Vergangenheit der Kunst notwendig dazu führe, „sich im solipsistischen Raum der Erinnerung abzukapseln“, und postuliert für die Minimalisten die Schöpfung eines Raumes, „in dem Bedeutung gegenwärtig ist, indem sie sich direkt auf die Realität abbildet“.⁸⁵ Damit bekräftigt sie – unter neuen, quasi romantischen Vorzeichen – nichts anderes als die präsentische Geltungsmacht des ästhetischen Raumes als einer unmittelbar evidenten Sinntotalität.⁸⁶

81 Zit. nach Michael FRIED, Kunst und Objekthaftigkeit, in: STEMMRICH (wie Anm. 78), 350. Aufschlussreicherweise endet diese Schilderung mit der faszinierten Erinnerung an die „künstliche Landschaft“ des nationalsozialistischen Exerzierfelds in Nürnberg, das zwei Millionen Menschen fasste. Hier wird die Gedankenverbindung zu einer anderen Konsequenz des „Optischen“ – zu Kracaurs „Ornament der Masse“ – deutlich. Zur diesbezüglichen Riegl-Rezeption Kracaurs siehe Frederick J. SCHWARTZ, Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany, Yale University Press 2005, 137 ff.

82 Maurice MERLEAU-PONTY, Die Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1965, 304.

83 Marcelin PLEYNET, Malerei und ‚Strukturalismus‘ (1968), in: STEMMRICH (wie Anm. 78), 418–443, hier 430, mit Bezug auf Louis Schefer.

84 Rosalind KRAUSS, Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur, in: STEMMRICH (wie Anm. 78), 471–497, hier 489 f.

85 Ebd., 495.

Der spätere, eher strukturalistisch argumentierende Aufsatz „In the Name of Picasso“ enthält eine kurze, für den skizzierten Zusammenhang dennoch aufschlussreiche Stellungnahme zu Riegl und der frühen Kunstgeschichte. Im Konzept des Optischen würdigt Krauss hier die noch unausgereifte Vorstellung eines Begriffs von Repräsentation, der über die Ebene der Denotation hinaus das semantische Feld der Konnotation geltend mache und somit der Dichte und Vieldeutigkeit des „ästhetischen Zeichens“ gerecht zu werden suche.⁸⁷ Die zeitgenössische, immer weniger formanalytisch als biografisch orientierte Kunstgeschichtsschreibung hingegen falle im Sinne einer Ästhetik des Eigennamens auf den denotativen Aspekt der Repräsentation zurück. Tatsächlich trifft Krauss (ebenso wie Goodman⁸⁸) mit ihrem Begriff der Denotation nicht die von Riegl verworfene akademische Mimesis-Konzeption, denn diese existierte mindestens seit Vasari niemals ungetrennt von der Forderung einer Transzendierung bloßer Abbildung durch die Idee. Riegls Grundbegrifflichkeit ist nicht als Bruch mit der neuzeitlichen Kunstkonzeption zu verstehen, sondern als ihre Fortsetzung mit anderen Mitteln, etwa den Mitteln einer naturwissenschaftlichen Analyse der Wahrnehmung, die im Optischen wie alternativ oder ergänzend im Taktischen gleichsam physiologisch objektivierte Gestalten idealer Ganzheit auszumachen erlaubt. Diesen Assimilierungsprozess führte auch der Poststrukturalismus weiter. Die Kategorie des Optischen wurde erneut primitivistisch reformuliert, wobei die von Worringer dazu noch benutzten stilpsychologischen Grundbegriffe durch eine semiotische Terminologie ersetzt wurden. Imdahls oben dargelegte Riegl-Rezeption verwies schon auf den organischen Übergang von der universalen Antithetik der Grundbegriffe zum Systemgedanken der strukturalistisch geprägten Postmoderne. Diese ersetzte die Antithetik der kunsthistorischen Grundbegriffe durch Saussures System der Differenz, das Bedeutung als eine Funktion von Gegensätzen beschreibt, statt sie an einen positiven Wert zu knüpfen. Zudem orientiert an Peirce' Zeichentheorie, hat Krauss im Rahmen dieses neuen strukturalistischen Paradigmas das Indexikalische zum elementaren Baustoff der zeitgenössischen Avantgardkunst erklärt⁸⁹ und auf diese Weise dem taktisch-haptischen Korrektiv des Optischen eine neue wissenschaftstheoretische Legitimation verliehen.

Der Gewinn dieser Umformulierung des Problems erklärt sich aus der Intention, radikale Abstraktion und opake Dinglichkeit der von Greenberg teilweise abqualifizierten Avantgarde dem Kontinuum einer künstlerischen Sinnproduktion einzuverlei-

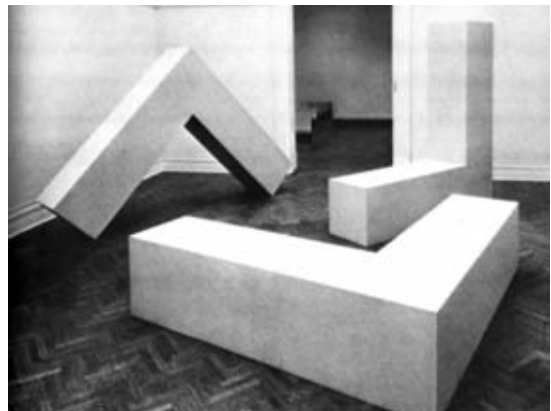


Abb. 14 Robert Morris, *Untitled (Three L-Beams)*, 1965, bemaltes Sperrholz, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York

ben. So wie Riegl bemüht war, in der von aller Einzelbedeutung abgehobenen Fernsicht die Bedingung ästhetischer Erfahrung zu begründen und so den Impressionismus gegen den Vorwurf der Sinnleere in Schutz zu nehmen, sucht auch Krauss den Beweis dafür zu erbringen, dass ein Duchamp ebenso wie ein Pollock in ihren Werken Bedeutung gerade dadurch herstellten, dass sie diese einer klaren Lesbarkeit entzögen. Wo Riegl, wie oben zitiert, metaphorisch von den „Zeugen [...] unaufhörlicher Bewegung, tausendfältigen Werdens und Vergehens“ spricht, die in der Natur wie in der modernen Kunst wirksam seien, ist bei Krauss die Rede von einer unendlichen Semiose, die, basierend auf der angenommenen binären Struktur des Zeichens, aber auch unabhängig von diesem Modell Saussures, etwa zwischen Index und Ikon (Duchamp)⁹⁰ oder zwischen Figur und Nicht-Figur (Pollock)⁹¹ oszilliert.

Gegenüber der noch von Greenberg verfochtenen Fläche-Raum-Dynamik des Optischen hat die semiotische Neuformulierung den Vorteil, dass sie die rezeptionstheoretische Restaurierung des ästhetischen Ganzheitsversprechens noch konsequenter leistet und dadurch von bestimmten historischen Formen wie der abstrakten Malerei unabhängig wird. Die potentiell unendliche Selbstbezüglichkeit der Zeichen nimmt heute, adressiert an ein ungleich größeres künstlerisches Spektrum, die Systemstelle des

86 Im Rahmen der Kunsttheorie findet sich eine solche imponierende Absage an Geschichte bei Carl Friedrich von Rumohr, der jede Annahme eines (per se konstruierten und daher manierten) Ideals ablehnt, da die Natur selbst alle Gestaltungsvorbilder liefere. Siehe dazu Regine PRANGE, *Gegen die eigene Welt der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals*, in: GRAVE/LOCHER/WEGNER (wie Anm. 18), 183–218.

87 Rosalind KRAUSS, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, 8. Aufl. Cambridge/London 1993, 27.

88 Nelson GOODMAN, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1995, 15 ff.

89 Rosalind KRAUSS, *Notes on the Index: Part 1* (1976), in: KRAUSS (wie Anm. 87), 196–209; *Part 2* (1977), ebd., 210–220.

90 Ebd., 206.

91 Rosalind KRAUSS, *Reading Pollock, Abstractly*, in: KRAUSS ebd., 221–243, hier 239.

Optischen ein. Aversionen der Art, wie sie Michael Fried gegenüber dem „theatralischen“ Charakter des minimalistischen Objekts und Greenberg durch seine Beurteilung als „Gute[s] Design“ bekundet hatten, wurden entkräftet, indem jeder Anspruch auf ein Spezifisches der künstlerischen Form verneint und der Zeichengebrauch zur einzig relevanten Dimension der Kunst erklärt wurde.⁹² Der semiotische Raum löste mithin den optischen Flächenraum ab; die Aktivität der Zeichen entmaterialisierte die literale Oberfläche der neuesten Kunst und nahm ihr die Kontingenzdrohung. Die Diskursanalyse als Variante des „wildes Denken“⁹³ löste die Instanzen des Autors und des Werks auf, um noch weit effektiver, als dies mithilfe der Kategorie des Optischen möglich war, den repräsentativen Status der Kunst zu behaupten.

3. Ursprünge des Optischen in der romantischen Ästhetik

Die Konjunkturen des Optischen in Imdahls Ikonik, Greenbergs Modernismustheorie und im Literalismus der Postmoderne lassen sich als stufenweise Modernisierung der latenten klassizistisch-romantischen Intentionen von Riegls Grundbegrifflichkeit verstehen. Besonders klar zeigte sich der assimilative Charakter von Greenbergs Konzept. Um die radikale Flächigkeit der modernen Kunst nicht als Negation des Scheins werten zu müssen, deutete er die Fläche zum Raum um, womit tatsächlich die malerischen Verfahren von Cézanne bis zu Pollock partiell gespiegelt wurden. Doch was in der Malerei als Verfahren sichtbar ist und als Dialektik von Fläche und Raum wahrgenommen werden kann, wurde in der Theorie des Flächenraums harmonisiert und enthistorisiert. Die postulierte Bewegung der Malerei von skulpturaler Fremdbestimmung zur optischen Reinheit gibt sich als Rückkehr zu einem vermeintlichen Ursprung, einer essentiellen Flächigkeit der Malerei. Imdahls Bewertung von Cézanne und Marées gründete ebenfalls, wie im Vergleich mit Signorelli ausgeführt, auf der angenommenen defizitären Struktur des Renaissance-Gemäldes, das die Fläche „noch nicht“ zur Ordnungsmacht bestimmt habe. Greenberg wie Imdahl errichteten ihren kunsthistorischen Kosmos aus der primitivistischen Vorstellung der Fläche als einer wesenhaften Kategorie der Bildkunst. Hierin sind sie Erben Riegls, der die optische Flä-

che der Impressionisten in der optischen Fläche der spätromischen Kunst verankert hatte. Die Kunst der Renaissance als Begründerin des ästhetischen Bildes wurde schon bei Riegl nicht als Innovation, sondern tendenziell als Rückfall auf die haptische Antike diskreditiert. Entsprechend argumentierte Imdahl, wenn er bei Signorelli die erst bei Marées angeblich erreichte Konjunktion von Daseins- und Wirkungsform vermisste. Eine essentialistische Konzeption der Gattung Malerei, die auch durch die Referenz auf Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung unterstützt wurde, ersetzte den historischen Begriff des künstlerischen Bildes.⁹⁴ Ausdrücklich grenzte sich die strukturalistische Bestimmung der Kunst als Text von historischen Herangehensweisen ab und aktualisierte durch ihren Vergleich mit der Sprache als einem in sich autonomen System den Anspruch auch der modernen Kunst auf die Vermittlung einer Totalität. Die Krise der Repräsentation wurde durch die stete Anpassung der Rieglschen Theorie ästhetischer Erfahrung immer wieder aufs Neue „geheilt“.

Wie sich der kunsthistorische Primitivismus als moderner Klassizismus etablierte, lässt sich abschließend am Werk Carl Friedrich von Rumohrs skizzieren, den Julius Schloßer als Vater der Wiener Schule bezeichnet und dessen „Italienische Forschungen“ (1827–1831) Riegl sicherlich gelesen und geschätzt hat.⁹⁵ Im einleitenden Kapitel zum „Haushalt der Kunst“ nämlich konnte er den Ansatz zu einer holistischen Geschichtskonstruktion finden, die Winckelmanns Bindung des Absoluten an den antiken Formenkanon nur aufgab, um eine alternative, zugleich mit dem Vorzug der Pluralität ausgestattete Totalität der Kunst aufzuweisen. Deren Fundament war nicht mehr die Produktionsgeschichte der Kunst, sondern die Natur – die innere Natur des künstlerischen Wollens wie die dem Künstler und dem Gelehrten zukommende Fähigkeit zu einem anschaulichen Denken. Indem die Natur als Modell und nicht mehr als bloßer Gegenstand der Kunst verstanden wurde, konnte deren Geltung als Ausdruck des Absoluten auch jenseits einer anthropozentrisch-akademischen Kunst erhalten werden. Ästhetische Erfahrung wurde im Bild der Natur als Partizipation an einem Ganzen definiert, dessen Vorbild gemäß der nazarenischen Ideale Rumohrs die christliche Gottesidee ist. Am höchsten steht jedoch in der Gattungshierarchie nicht mehr die Historie, sondern, ihren romantisch-mystischen Begriff

vorausgesetzt, die Landschaft. In der Beschreibung der an sie gehefteten höchsten Schönheitsempfindung antizipierte Rumohr die Sehkategorie des Optischen, insofern nicht dem handelnden Menschen, sondern dem übergeordneten Gesetz die Aufmerksamkeit gilt.⁹⁶ Da Landschaft auf einer „in der Natur,

92 Zu Michael Fried im Zusammenhang des Diskurses zum Optischen siehe Margaret OLIN, Gaze, in: Robert S. NELSON/Richard SHIFF (Hrsg.), *Critical Terms for Art History*, 2. Aufl. London 2003, 318–329, hier 321; GREENBERG (wie Anm. 71), 371.

93 Claude LÉVI-STRAUSS, *Das wilde Denken* (franz. 1962), Frankfurt am Main 1968.

94 In der Konsequenz der geschilderten Genese des Optischen liegt auch die aktuell vielfach unternommene universalistische Bestimmung „des“ Bildes.

95 In seiner ausführlichen Einleitung zu Rumohrs 1920 wieder aufgelegten „Italienischen Forschungen“ würdigt Julius von Schloßer ihn als den Vater der wissenschaftlichen, mit der Wiener Schule identifizierten Kunstgeschichtsschreibung.

nicht in menschlicher Willkür begründeten Symbolik der Formen“ beruhe, evoziere sie „ein gewisses sittlich-geistiges Wohlgefallen“. ⁹⁷ In dieser quasi optischen Struktur koinzidieren die Landschaft und der proklamierte Gattungscharakter der Malerei, die, so Rumohr, „vermöge des Stoffes, in welchem sie darstellt, Vieles in einem Bilde vereinigen kann und daher zu vereinigen bestrebt“ ist. ⁹⁸ Der Ursprung von Riegls Kategorie des Optischen lässt sich mithin in der naturphilosophisch formalistischen Konzeption des Scheins ausmachen, wie sie Rumohr in Anlehnung an Schelling vertrat. Da die Malerei als einzige Gattung durch die Hervorbringung des Anscheins von Formen definiert sei, müsse sie, um dem Stilgesetz zu genügen, „jegliches der Apparenz entgegenwirkende [...] vermeiden“, was bedeutet, dass die Raumtotalität etwa durch die Vermeidung von Lokaltönen, durch das Überspielen von Kontrasten, durch sanfte Helldunkelübergänge usw. produziert wird, derart, dass alles vermieden werde, was „Zusammenhängendes durchschneiden“ könnte. ⁹⁹

Die Analogie zu Riegls idealem Alpenblick liegt auf der Hand. Rumohrs primäre Kennzeichnung des Wesens der Malerei durch ihre Fähigkeit zur Herstellung von Kohärenz ¹⁰⁰ antizipiert Riegls Grundbegriffe. Seine Bewertung von Raffaels und Giottos Malerei in den „Italienischen Forschungen“ lässt die Antithetik des Optischen und des Taktischen schon anklingen. So besitzen Raffaels Werke für Rumohr im höchsten Maße malerischen Stil, das heißt, sie entsprechen dem Naturgesetz der Malerei und vermitteln auf diese Weise die höchste göttliche Idee, anders als Giotto, dessen künstlerische Erzeugung eines Wirklichkeitseindrucks nur dem sinnlichen Reiz der Handlungsdarstellung diene. Diese Abwertung der dargestellten Handlung zugunsten einer formalen Gesamtordnung nimmt Riegl nicht nur im Bild der Alpen und der Gämse, dem Ideal der Stimmung wieder auf. Sie begründet auch noch die Favorisierung der sogenannten „äußeren“, den Betrachter adressierenden Einheit über die „innere“ handlungsmäßige Einheit in „Das holländische Gruppenporträt“. ¹⁰¹

Durch die formalistische Bestimmung der bildräumlichen Totalität entwand sich Riegl wie schon Rumohr der profanen und womöglich trivialen Wertigkeit der neuesten Kunst. Im Gattungsgesetz, das wie ein Naturgesetz behandelt wird, appellierten sie an

ein Höchstes, das der christlichen Idee gleichgestellt ist und über sie implizit die künstlerische Idee restituiert. Was Rumohr in Giottos weltlicher Detailtreue und Riegl in der unerlösten Nahsicht bekämpfte und verdrängte, ist die moderne Erfahrung der Kontingenz, die Hegel in seinen Kommentaren zur zeitgenössischen Kunst genau beobachtet und als Folge ihrer Entzweiung in Abbild und Zeichen beschrieben hat. Abschließend sei deshalb an seine Kunstphilosophie erinnert, die Gombrich fälschlich als Grundlage der Rieglschen Theorie bezeichnet hat, mit dem Ziel, deren Unzulänglichkeit zu belegen. ¹⁰² Ganz im Gegensatz zu dieser Bewertung ist hier festzuhalten, dass Hegels Perspektive einen historischen Begriff der Kunst eingeführt hat, den Riegl und seine Nachfolger eben nicht eingelöst und entfaltet, sondern im Geiste der vorhegelianischen Ästhetik wiederum universalisiert haben.

Hegel bestimmte zwar wie Rumohr den Scheincharakter als Grundmoment der Malerei und machte in ihm die historische Avanciertheit gegenüber der antiken Körperkunst aus. ¹⁰³ Die entscheidende Differenz liegt gleichwohl im Verständnis des Subjektiven und Geistigen, das Rumohr und Riegl

96 Carl Friedrich von RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 3 Bde., Berlin/Stettin 1827–1831, Bd. I, 144. Diese Fortsetzung des klassizistischen Neoplatonismus mit den Mitteln der romantischen Naturerfahrung lässt sich über Riegl bis zu Interpreten des Abstrakten Expressionismus weiterverfolgen. Der illustrierte zweite Abdruck von Clement Greenbergs „Modernist Painting“ (in: *Arts Yearbook*, Nr. 4, 1961) suggeriert eine Verwandtschaft von Turners „Snowstorm, Steamer off a Harbour's Mouth“ (1842) und Mark Rothkos „Slate Blue and Brown on Plum“ (1958). Bekannt ist die spätere von Robert Rosenblum konstruierte metaphysische Nordroute der modernen Malerei, die ihren Ausgangspunkt in der romantischen Landschaft hat, vgl. Robert ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York 1975.

97 RUMOHR, ebd. Den Anachronismus von Rumohrs Schönheitsbegriff geißelt Hegel mit dem Hinweis darauf, dass schon Kant die reduktive Erklärung des Schönen in der Wirkung auf das Gefühl und im Wohlfälligen überwunden habe, vgl. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I., Werke Bd. 13, Frankfurt am Main 1986, 147.

98 RUMOHR (wie Anm. 96), Bd. I, 96.

99 RUMOHR (wie Anm. 96), Bd. II, 20 f.

100 In dieser Verengung des Bildbegriffs auf das Gesetz abstrakter Totalität liegt das Neue, denn noch die akademischen Theorien binden die formale Kohärenz an den außerkünstlerischen ideellen Gehalt, an eine dargestellte Handlung und nicht an das Naturgesetz der Gattung. Siehe dazu Hans KÖRNER, *Auf der Suche nach der ‚wahren‘ Einheit. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988, Kap. I.

101 Der inneren szenischen und handlungsmäßigen Einheit kommt weniger Geistigkeit und Subjektivität zu als der äußeren Einheit, die durch den Blick teilnehmender Aufmerksamkeit der Porträtierten aus dem Bild heraus gekennzeichnet ist. Das ideale Ziel ist nach Riegl in der Integration der inneren durch die äußere Einheit in Rembrandts „Staalmeesters“ erreicht. Max Imdahl wählte wohl daher die Besprechung dieses Werks für den Vergleich mit Marées' Helldunkelkompositionen und für seine Ausarbeitung eines Kompromisses zwischen den Grundbegriffen, siehe IMDAHL (wie Anm. 33), 66.

102 GOMBRICH (wie Anm. 73), 19.

103 „Ihr [der Malerei] sinnliches Element nämlich, in welchem sie sich bewegt, ist die Verbreitung in der Fläche und das Gestalten durch die *Besonderung* der Farben, wodurch die Form der Gegenständigkeit, wie sie für die Anschauung ist, zu einem vom Geist an die Stelle der realen Gestalt selbst gesetzten künstlerischen Scheine verwandelt wird. [...] Einen anderen Sinn, wenn wir die Sache tiefer fassen, hat dieser Fortgang von der totalen Skulpturgestalt her nicht. Es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerschein der Äußerlichkeit als *Inneres* auszudrücken unternimmt.“ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, Werke Bd. 15, Frankfurt am Main 1986, 22 f. Daraus, dass die Malerei das Gemüt zum Inhalt ihrer Darstellung macht, ergibt sich für Hegel auch ihre spezifische Affinität zur „Stimmung“ (ebd., 26), die Riegl auf der Ebene des optischen Kunstwillens jenseits ihrer inhaltlichen Bestimmung aufrief.

(wie Hegel) mit dem Christentum in Verbindung bringen, das sie aber zugleich im malerischen Stilgesetz bzw. im optischen *Kunstwollen* überzeitlich deuten. Auf welche Weise Riegls geschichtliches Konstrukt einen bruchlosen Übergang vom Zeitalter der Religion in das der Wissenschaft und der „Stimmung“ vorsah, ist oben ausgeführt worden. Hegel hat dagegen die Epoche des religiösen Bewusstseins für ebenso endlich erklärt wie das Zeitalter der „romantischen“ Kunst der Malerei und die von ihr zur Erscheinung gebrachte Innerlichkeit des Geistes. Die Malerei vermochte seiner Auffassung zufolge nur so lange eine Versöhnung des Individuellen und des Absoluten hervorzubringen, solange die malerisch vergewärtigte Subjektivität der dargestellten Personen und Handlungen noch in der Objektivität kollektiver Werte aufging. Der Kunst des 19. Jahrhunderts war nach Hegels Auffassung ein solcher mythischer Raum weitgehend abhanden gekommen. Sie bilde, so seine Kritik, private Gefühle ab und vermochte es nicht mehr, das empirisch Einzelne in eine ideelle Ganzheit zu transzendieren.¹⁰⁴ Die romantische Kunstphilosophie und die ihr folgende Kunstgeschichte des Sehens postulierten in der zur Fernsicht formalisierten ästhetischen Erfahrung dagegen die Permanenz der Kunst in ihrem höchsten repräsentativen Sinn. Riegls abstrakter Raumbegriff lieferte bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die Grundlage für eine Verteidigung des „Geistigen in der Kunst“. Seine Stelle nimmt in der Postmoderne der unabschließbare Prozess der Auslegung ein. Greenbergs noch historisch beschränktes Konzept des Optischen wurde auf zeichentheoretischer Basis mit dem Ziel einer unendlichen Semiose modifiziert, die nach wie vor einen universal gültigen Repräsentationsmodus der Kunst bzw. des Bildes voraussetzt.

104 Siehe z. B. ebd., 130 f., zur partikularen Darstellung des Gemeinen und Schlechten in der zeitgenössischen Malerei, welche in der niederländischen Malerei noch durch das Komische aufgewogen und dadurch einem idealen Menschenbild integriert worden sei.