The book cover features a dark background with intricate, stylized Art Nouveau patterns in white and grey. A large, vibrant red circle is positioned in the center, partially overlapping the patterns. The text is arranged in a clear hierarchy, with the editors' names at the top, the subtitle in red, and the main title in large, bold, grey letters.

PETER NOEVER
ARTUR ROSENAUER
GEORG VASOLD (Ed.)

Beiträge zu Werk und Rezeption
Contributions to the Opus
and its Reception

ALOIS RIEGL
REVISITED

ALOIS RIEGL *REVISITED*

PETER NOEVER, ARTUR ROSENAUER, GEORG VASOLD (HRSG. /EDS.)

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
VERÖFFENTLICHUNGEN DER KOMMISSION FÜR KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
ARTUR ROSENAUER

BAND 9

PETER NOEVER, ARTUR ROSENAUER, GEORG VASOLD (HRSG./EDS.)

ALOIS RIEGL *REVISITED*

Beiträge zu Werk und Rezeption

Contributions to the Opus and its Reception

Vorgelegt von w. M. Artur Rosenauer
in der Sitzung am 20. Juni 2008

Tagungsband zum Symposium „Alois Riegl 1905/2005“, veranstaltet von der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Kooperation mit dem
MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien
und dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; mit freundlicher
Unterstützung durch das Bundesdenkmalamt Österreich sowie das Center for
Austrian Studies an der Universität of Minnesota
Wien, 20.–22. Oktober 2005

Proceedings of the congress “Alois Riegl 1905/2005” organized by the Austrian
Academy of Sciences in cooperation with MAK – Austrian Museum of Applied Arts /
Contemporary Art, Vienna and the Institut für Kunstgeschichte at the University of
Vienna; kindly supported by the Federal Chancellery Austria and
the Center for Austrian Studies at the University of Minnesota.
Vienna, 20–22 October 2005

Die verwendete Papiersorte ist aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt,
frei von säurebildenden Bestandteilen und alterungsbeständig.
The paper grade used is made of chlorine-free bleached pulp,
free of acidic components and non-aging.

Alle Rechte vorbehalten All rights reserved
ISBN 978-3-7001-6498-2
Copyright © 2010 by
Österreichische Akademie der Wissenschaften Austrian Academy of Sciences
und and MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst
MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art
Wien Vienna

<http://hw.oeaw.ac.at/6498-2>
<http://verlag.oeaw.ac.at>
<http://www.MAK.at>

ARTUR ROSENAUER/ GEORG VASOLD	ALOIS RIEGL <i>REVISITED</i>	7
PETER NOEVER	ALOIS RIEGL UND DAS MAK	10
WERNER HOFMANN	RIEGL, DER EMANZIPATOR (DIE GÄMSE UND DAS ALPENPANORAMA)	13
REINHARD JOHLER	ALOIS RIEGL, DIE VOLKSKUNST UND DIE ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE. EINE VORGESCHICHTE DER EUROPÄISCHEN ETHNOLOGIE	21
GEORG VASOLD	ALOIS RIEGL UND DIE NATIONALÖKONOMIE	29
DIANA REYNOLDS CORDILEONE	MOOD, MODERNISM, AND THE MUSEUM FOR ART AND INDUSTRY	37
JASÍ ELSNER	ALOIS RIEGL AND CLASSICAL ARCHAEOLOGY	45
GEORG MÖRSCH	WAS BLEIBT VON RIEGLS ALTERSWERT ODER: IST RIEGLS ALTERSWERT NOCH ZU RETTEN?	58
EVA MARIA HÖHLE	ZUR GENESE DES „DENKMALKULTUS“	63
SANDRO SCARROCCHIA	RIEGLS REZEPTION IN ITALIEN. VON DER CHARTA VON VENEDIG BIS HEUTE	69
OLEG GRABAR	RIEGL, THE ARABESQUE, AND ISLAMIC ART	84
MICHAEL GUBSER	RHYTHM IN THE THOUGHT OF ALOIS RIEGL AND HIS CONTEMPORARIES	89
ANDREA REICHENBERGER	KUNST <i>UND</i> WISSENSCHAFT: ALOIS RIEGL <i>CONTRA</i> EMIL DU BOIS-REYMOND	100
REGINE PRANGE	KONJUNKTUREN DES OPTISCHEN – RIEGLS GRUNDBEGRIFFE UND DIE KANONISIERUNG DER KÜNSTLERISCHEN MODERNE	109
MARGARET OLIN	WAS BLEIBT VON RIEGLS THEORIE? RIEGL AUF AMERIKANISCH	129
MARKO ŠPIKIĆ	A PORTRAIT OF RIEGL IN SPLIT	137
	Autorenbiografien Biographies of the Authors	140
	Personenregister Index of Names	142
	Bildnachweis Photo Credits	146
	Impressum Imprint	147



Alois Riegl (1858–1905)

Keiner der großen Repräsentanten der Wiener Schule der Kunstgeschichte steht heute so sehr im Zentrum des internationalen Interesses wie Alois Riegl. Nachdem es in den 1950er und 1960er Jahren zu einer Krise seines Ansehens gekommen war – vor allem Ernst Gombrich sah in Riegl den Hauptvertreter des von ihm bekämpften Hegelianismus in der Kunstgeschichte –, hat sich das Rad seiner *fortuna critica* weitergedreht, und es gibt gegenwärtig, wie Arthur Danto es ausdrückt, eine regelrechte „Riegl-Industrie“.¹

Auch wenn es fast zu einem zwanghaften Brauch geworden ist, Geburtstage oder Todestage mit Ausstellungen oder Symposien zu begehen, so war es für Wien, die Stadt, in der Alois Riegl gelebt und gewirkt hat und in der sein wissenschaftlicher Nachlass verwahrt wird, geradezu Pflicht, ihm anlässlich seines 100. Todestages ein Symposium zu widmen. Bis heute ist Riegl trotz seiner überragenden Bedeutung für die Kunstgeschichte nicht in das allgemeine Bewusstsein als eine der intellektuellen Größen der Zeit um 1900 gedrungen. 1915, also zehn Jahre nach Riegls Tod, hat Hermann Bahr polemisch notiert: „Wer ist Riegl? [...] Worringer kennt man, aber von Riegl weiß der Leser nichts. Ich kann es ihm nicht verdenken, da doch auch der kleine Brockhaus, der neueste, von 1914, von Riegl nichts weiß, ebenso wie er von Franz Wickhoff nichts weiß, die beiden größten österreichischen Kunsthistoriker, die die Kunstgeschichte von Grund auf umgeformt, ja in einem gewissen Sinne erst zur Wissenschaft gemacht haben, sind ihm unbekannt geblieben.“² Im Grunde hat sich daran bis heute nichts geändert. Während die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ anlässlich Riegls 100. Todestages einen ausführlichen Beitrag brachte,³ waren Anfragen bei österreichischen Printmedien, ob es möglich sei, mit ein paar Zeilen auf Riegl hinzuweisen, nicht von Erfolg gekrönt. Der Name war den Kulturredakteuren unbekannt.

Vielleicht liegt es auch an Riegl selbst. Seine wichtigsten Schriften – „Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der

Ornamentik“ (1893), „Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn“ (1901) und „Das holländische Gruppenporträt“ (1902) – sind sowohl aufgrund der irritierenden Titel als auch durch die spröden Inhalte und die sperrige Sprache wenig dazu angetan, spontan das Interesse des breiten Publikums zu wecken; und dennoch haben diese Texte die Kunstgeschichte revolutioniert.

In der neueren Riegl-Literatur, besonders bei Margaret Olin und Wolfgang Kemp, wird darauf hingewiesen, dass es eines der großen Verdienste Riegls war, die Bedeutung des Betrachters erkannt zu haben; man denke vor allem an seinen im „Holländischen Gruppenporträt“ eingeführten Terminus der „äußeren Einheit“, zu der es kommt, wenn sich die im Bild dargestellten Personen demonstrativ dem Betrachter zuwenden. (Der Gegensatz dazu ist laut Riegl die „innere Einheit“, womit das Aufeinander-Eingehen der Protagonisten innerhalb des Bildes gemeint ist.)

Der Betrachter spielt für Riegl jedoch nicht nur in Bezug auf das Bild, sondern auch in einem viel umfassenderen Sinn eine Rolle. Riegl hat erkannt, dass ein Betrachter, sensibilisiert durch die eigene Zeit, bisweilen besonders hell-sichtig – oder aber auch blind! – für bestimmte Phänomene der Vergangenheit sein kann. In jedem Fall wird sein Blick auf die Kunst grundlegend von seinem historischen Standpunkt aus bestimmt. Das aber bedeutet in letzter Konsequenz, dass unser Urteil über Kunstwerke immer nur relativ sein kann. Im Gegensatz dazu steht Riegls Bestreben, durch die Rekonstruktion der historischen Zusammenhänge möglichst verlässliche Koordinaten für das adäquate Verständnis des Kunstwerks zu gewinnen. Gerade im Hinblick auf seine Überzeugung, dass eine absolute Gewissheit nicht möglich ist, liegt in diesem Bestreben ein unauflösbarer Grundwiderspruch, der die Arbeit des Kunsthistorikers zu jener des Sisyphus

1 Arthur C. DANTO, Riegl bearing, in: Artforum International, September 2000, 21.

2 Hermann BAHR, Expressionismus, München 1916, 75 f.

3 Gustav FALKE, Was alles zu sehen ist. Erzählende Sehgeschichte statt ästhetischer Vorschriften: Zum hundertsten Todestag des Kunsthistorikers Alois Riegl, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (18.06.2005), 40

macht. Man sollte nicht vergessen, dass Riegls System, wenn man von einem solchen überhaupt sprechen darf, durchaus noch in Entwicklung begriffen war, als der Kunsthistoriker 1905 mit 47 Jahren starb. Im Rückblick übersieht man allzu leicht, dass sich seine Theorie durch eine erstaunliche Offenheit auszeichnete und er selbst bereit war, Erkenntnisse umzustoßen und den Inhalt der Begriffe zu verändern.

Vor etwa 20 Jahren antwortete der Übersetzer der „Stilfragen“ ins Englische auf die Frage, warum er sich dieser gewaltigen Mühe unterziehe (damals konnte man noch nicht mit der gegenwärtigen Explosion des Interesses an Riegl rechnen), mit der einigermaßen überraschenden Antwort: „To make him a target“ – um ihn zur Zielscheibe zu machen. Man hätte es auch weniger scharf ausdrücken können: um sich mit ihm besser auseinandersetzen zu können. Vielleicht hat die kritische Haltung Ernst Gombrichs das englischsprachige Publikum erst auf Riegl aufmerksam gemacht. Man sollte nicht vergessen, dass Otto Pächts wichtiger Riegl-Aufsatz 1963 im „Burlington Magazine“ als Antwort auf einen Riegl-kritischen Vortrag Gombrichs erschienen ist.⁴ Und Margaret Olin, deren Dissertation 1992 in Buchform erschien und die Autorin zur Doyenne der angloamerikanischen Riegl-Forschung machte, nennt Gombrich den „unofficial reader“ ihrer Arbeit⁵ – also auch hier war Gombrich gleichsam der Stein des Anstoßes.

Riegls Theoriegebäude bietet bekanntlich zahlreiche Angriffsflächen. Dass Gombrich Riegl eine hegelianische Grundhaltung und eine teleologische Kunstgeschichtsbeurteilung vorgeworfen hat, wurde bereits erwähnt. Auch an die Riegl-Skepsis von Gombrichs Lehrer Julius von Schlosser darf hier erinnert werden. Schon wenige Jahre nach Riegls Tod hat sich Ernst Heidrich in seiner Besprechung von Hans Jantzens Dissertation „Das niederländische Architekturbild“ kritisch mit Riegl auseinandergesetzt. Ein paar Sätze seien hier zitiert:

Und bei aller Bewunderung so unvergleichlicher Schriften wie zumal derjenigen über *Die spätromische Kunstindustrie* wird es doch nicht möglich sein, die gewollten Einseitigkeiten und gewollten Gefahren zu übersehen, die die notwendige Kehrseite der so großartigen Einheitlichkeit dieser Auffassung darstellen. Die Vergewaltigung des naiven künstlerischen Eindrucks und des natürlichen Ver-

haltens gegenüber dem Kunstwerk, das nur mehr als „Stildokument“ und Untersuchungsobjekt erscheint und als solches nicht so sehr analysiert, als vielmehr zwangsweise auf bestimmte, von vornherein feststehende Begriffe, abgehört wird [...], der Schematismus endlich der psychologischen Begriffe und die absichtlich starre, doktrinaire Terminologie, deren tödende Formelhaftigkeit von aller sinnlichen Anschauung der Wirklichkeit, der Kunst wie des seelischen Lebens überhaupt, weit abführt und nur mehr eine kimmerische Welt reiner Begrifflichkeiten sichtbar werden läßt.⁶

Nicht wenig an Kritik an einem Wissenschaftler, der sich 100 Jahre später noch immer einer überraschenden Aktualität erfreut!

Ist es angemessen, solche Sätze dem Tagungsband voranzustellen? Wir denken doch. Riegl hat es von Anfang an glänzend überstanden, Zielscheibe profunder Gegnerschaften zu sein. Die kritischen Bemerkungen haben die Diskussion stets belebt und Riegl schließlich zu dem gemacht, der er heute ist. Daher sollte es von Anfang an eine Grundtendenz der Symposions sein, nicht Riegl-Hagiografie zu betreiben, sondern sich kritisch mit ihm auseinanderzusetzen. Keine andere Haltung würde dem glänzenden und konsequenten Denker gerecht werden. Shakespeare lässt in seinem „Julius Cäsar“ Marc Anton sagen: „I come to bury Cesar, not to praise him“. Riegls Andenken wird noch lange nicht zu begraben sein, aber nicht das Motto „to praise him“, sondern „to make him a target“ scheint uns die adäquate Vorgehensweise zu sein.

Die hier versammelten und von den Autoren zum Teil stark überarbeiteten Beiträge des Symposions nähern sich Riegl von den unterschiedlichsten Blickpunkten. Wie bei der Tagung steht auch in der Publikation der Festvortrag Werner Hofmanns am Beginn. Hofmann gab gleichsam das Leitmotiv des Symposions vor, indem er Riegl als kühlen Intellektuellen beschreibt, als „Denker“, der das Fach von Grund auf erneuerte und es ins 20. Jahrhundert führte.

Einige Beiträge mögen überraschen, so etwa Reinhard Johlens Ausführungen zur wenig bekannten Rolle, die Riegl in der Entwicklung des Faches Volkskunde spielte. Auch Georg Vasolds Hinweis auf Riegls Beschäftigung mit den Theorien der zeitgenössischen Volkswirtschaftslehre, namentlich mit dem sogenannten Methodenstreit, beleuchtet eine bislang kaum bekannte Seite im Schaffen des Wiener Kunsthistorikers.

In Fortsetzung ihrer Studien zur Geschichte des „Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ legt Diana Reynolds Cordileone dar, wie sehr Riegl im Jahre 1900 – am

4 Otto PÄCHT, Art Historians and Art Critics VI: Alois Riegl, in: The Burlington Magazine 105 (1963), 188–193.

5 Margaret OLIN, Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art, University Park, Pennsylvania 1992, XXIII.

6 Ernst HEIDRICH, Hans Jantzen: Das niederländische Architekturbild, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 8 (1913), 119.

Höhepunkt des „Falls Scala“ (Adolf Loos) – darum bemüht war, zum Direktor des Museums bestellt zu werden, um in dieser Funktion das sehr theoretisch ausgerichtete Fach der Kunstgeschichte mit praktischen Aufgaben zu verknüpfen.

Wie nachhaltig Riegls Denken die außereuropäische Kunstgeschichte affizierte, deutet Oleg Grabar in seinem Beitrag „Riegl, the arabesque, and Islamic art“ an. In der Tat hat Riegl trotz seiner Unkenntnis der islamischen Kultur (eine Ignoranz freilich, die er mit fast allen seinen Fachkollegen in Europa teilte) den Weg zur Anerkennung islamischer Kunst geebnet, indem er der ornamentalen Gestaltung einen eigenen künstlerischen Wert zusprach und darauf beharrte, dass auch Ornamente ihre Geschichte haben.

Die lebenslange Suche Riegls nach einer Begrifflichkeit, die das Einzelwerk in einen größeren, mithin in einen Lebenszusammenhang stellt, ist Thema des Beitrags von Michael Gubser. In seiner minutiösen historiografischen Einbettung eines zentralen Begriffs aus der „Spätromischen Kunstindustrie“, des *Rhythmus*, wird deutlich gemacht, dass Riegl stets versucht hat, die Kunstgeschichte an aktuelle Wissensdiskurse seiner Zeit zu binden.

Auch Jaś Elsner wendet den Blick von der Kunstgeschichte ab; er analysiert die Wirkung, die die „Spätromische Kunstindustrie“ im Bereich der Archäologie entfaltete. Dabei wird nicht nur gezeigt, dass der von Riegl propagierte Formalismus für Jahrzehnte der dominante methodische Ansatz der Archäologen war. Elsner führt auch aus, dass Riegls Konzept des *Kunstwollens* gerade in der Forschung zur Spätantike bis in die Gegenwart wirksam blieb.

Ohne Analysen dieses ebenso umstrittenen wie fruchtbaren Begriffs wäre ein Riegl-Symposium kaum denkbar. Andrea Reichenberger unterzieht sich der Aufgabe, das *Kunstwollen* im Kontext des *Ignorabimus*-Streits zu diskutieren. Sie erläutert zum einen Riegls Verhältnis zu den Naturwissenschaften; gleichzeitig schlägt sie eine Interpretation des Begriffs vor, derzufolge das *Kunstwollen* als eine Denkfigur zu verstehen sei, die dem künstlerischen Schaffen seine Autonomie garantiert – eine Lesart, der auch Eva Maria Höhle folgt.

Die Fruchtbarkeit der Ideen und Begriffe Riegls für die Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts erhellt sich aus dem um-

fangreichen Beitrag von Regine Prange. Prange legt dar, wie maßgeblich Alois Riegl – zum Teil affirmativ, zum anderen Teil als Reibfläche – für das Denken unter anderem von Max Imdahl, Clement Greenberg oder Rosalind Krauss war.

Einen Schwerpunkt der Tagung bildete die Rolle Alois Riegls als Denkmalpfleger. Während Eva Maria Höhle Riegls diesbezügliche Schriften in sein Gesamtwerk stellt und auf konzeptuelle Analogien zwischen dem „Holländischen Gruppenporträt“ und dem „Entwurf für ein Denkmalpflegegesetz“ hinweist, widmet sich Georg Mörsch dem Wertesystem in Riegls Theorie. Der *Alterswert* (in der Forschung ähnlich breit diskutiert wie das *Kunstwollen*) ist Mörsch zufolge in der ursprünglich intendierten Bedeutung zwar kaum aufrechtzuerhalten – darauf zu verzichten sei in der denkmalpflegerischen Praxis aber schlicht nicht möglich, da die zutiefst menschliche Dimension, die dem Alterswert immanent ist, damit verloren ginge. Sandro Scarrocchia schließlich, der mit seinem Vortrag die Sektion beendete, widmet sich der turbulenten Riegl-Rezeption in Italien, wo mit Cesare Brandis „Teoria del Restauro“ eine ähnlich wirkungsmächtige Schrift vorliegt.

Den Abschluss des Symposiums bildete der Beitrag der wohl versiertesten Riegl-Forscherin unserer Tage. Margaret Olin stellt die Frage „Was bleibt von Riegls Theorie?“ und beantwortet sie mit dem Hinweis auf aktuelle Diskursfelder (wie etwa jenes über den medialen Umgang mit Bildern nach 9/11), in denen so manche von Riegls Ideen immer noch Gültigkeit haben.

Außer diesen aus der Wiener Tagung hervorgegangenen Studien wurde in die vorliegende Publikation ein weiterer Beitrag aufgenommen, der bislang unbekanntes Material über das Leben des Kunsthistorikers liefert. Marko Špikić macht in seinem Text auf einen etwas entlegenen Artikel aufmerksam, der 1999 in Kroatien erschien und der ein bislang unbekanntes Jugendfoto Alois Riegls zeigt. Gefunden wurde diese Aufnahme im Archiv des Archäologischen Museums von Split, das Riegl 1899 besucht hatte. Kurz vor Drucklegung des Bandes schließlich tauchte im Archiv der Universität Wien noch ein weiteres Foto des Wiener Gelehrten auf. Beide Aufnahmen werden in der vorliegenden Publikation erstmals dem internationalen Publikum präsentiert.

ALOIS RIEGL UND DAS MAK

PETER NOEVER

Das Symposium „Alois Riegl 1905/2005“ fand nicht zufällig im MAK statt; immerhin war Riegl von 1887 bis 1897 Kustos der Textilsammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Doch wie steht es um seine Präsenz im heutigen MAK?

Riegls Methodik bedeutet – nach der Lesart des MAK – gelungene kustodische Museumsarbeit. Theorie und Praxis parallelisierend, verstand er es meisterhaft, eine produktive Dialektik von konkretem Artefakt und formaler Reflexion zu entfalten, den musealen Fundus gedanklich zu durchdringen. Riegls mikrologische „Optik“, seine ebenso analytisch-exakten wie subtilen Deskriptionen der Kunstwerke sind nach wie vor mustergültig. Was er jenseits ästhetischer Werturteile zum Sprechen brachte, waren die Dinge selbst, was er aus Details entzifferte, war das übergreifende Ganze. Insgesamt maß Riegl der angewandten Kunst eine für die Kunstgeschichtsschreibung zentrale heuristische Bedeutung bei; dementsprechend fußen seine Werke „Stilfragen“ (1893) und „Die spätromische Kunstindustrie“ (1901) auf einer intensiven „haptischen“ Beschäftigung mit der reichhaltigen textilen Sammlung des Hauses. Gleichwohl war Riegl mehr als ein Archäologe der musealisierten Bestände: Als protoethnologischer Feldforscher verlor er das Zeitgenössische niemals aus dem Blick; auf zahlreichen Studienreisen beobachtete er Volkskunst und Kunstgewerbe, beispielsweise den „textilen Hausfließ“ in der Bukowina oder im Bregenzer Wald. Riegls kustodisches Wirken formuliert einen immerwährenden Appell an die Politik: Museen müssen es ihrem Fachpersonal ermöglichen können, wissenschaftlich zu arbeiten – trotz oder wegen der stets rigider werdenden Zwänge des Betriebes. Was nützt die Bewahrung der Objekte, wenn dem Willen zum Wissen die materielle Basis entzogen wird? Das zeitgemäße Museum ist sowohl kultureller Wissensspeicher als auch Sinnvermittler; Sinn aber impliziert Historizität: Jede Zeit oder Kultur, gerade darauf wies Riegl hin, generiert ihre spezifische Kunst, zu deren Deutung nicht zuletzt diejenigen berufen sind, welche sich hautnah daran befinden.

Riegls Unkonventionalität ließ ihn eine Ästhetik der Unvoreingenommenheit konzipieren. Unter Verzicht auf kunstrichterliche Erlässe gelangte er zu einer paradigmatischen Würdigung bisher vernachlässigter „Verfalls-“ oder Spätzeiten respektive ZwischenePOCHEN. Das spätere „Denkmal“ der Wiener Kunstgeschichte dekanonisierte kunsthistorische Dogmen und kritisierte das Ensemble der wirkungsmächtigen Diskursregeln, nach denen das Schöne vom vermeintlich Hässlichen geschieden wurde; das Systemfeindliche, Marginalisierte, Banalisierte war Riegl zufolge nicht Symptom mangelnden Könnens, sondern Ausdruck eines anders gerichteten *Kunstwollens*. Diese Einsicht erlaubt eine Wertschätzung der außereuropäischen oder experimentell-avantgardistischen Kunst und macht die repressive Differenz zwischen Hoch- und Populärkultur obsolet. Riegls vorbildliche Interdisziplinarität umfasste alle künstlerischen Medien sowie Kulturgebiete. Das MAK bestrebt, Riegls Vermächtnis – in diesem Fall seine vorurteilslose Offenheit und ideelle Weite – zu inkorporieren. Jedenfalls gilt ein Hauptaugenmerk der MAK-Studien-sammlung Textil der breiten Kontextualisierung kunsthistorischer Interpretationen.

Heutzutage verwüstet der Aberglaube an den Markt die Museumslandschaft; Quotendruck, Marketingorientierung sowie Kommerzialisierung zeitigen Fatales: die „Haute Culture“ mit ihren Mega-Events, die Kunst-Fonds der Spekulanten und so fort. Allenthalben verschüttet Oberflächlichkeit die künstlerischen Wahrheitsgehalte. Wissenschaftliche Kunsttheorie, obwohl unabkömmlich, gerät zunehmend ins Abseits. Während künstlerische Praxis, metaphorisch ausgedrückt, ein Denken in Bildern darstellt, rekuriert Kunsttheorie auf ein Denken in Begriffen; ohne adäquates begriffliches Instrumentarium – worum sich Riegl systematisch bemühte – scheint aber weder die Kunst noch das Kunstmuseum vorstellbar. Das MAK versteht sich als Labor vielfältiger Praktiken in Kunst, Design und Architektur, als Werkstatt extensiver kultureller Diskurse – in Wissenschaft, Literatur, Film, Musik usw. –, als offene Plattform kritischer, herrschaftsfreier

Museumsdebatten; anlässlich der Diskussion 2008 über die geplante Neuordnung der hiesigen Museumslandschaft ergreift die MAK-Programmatik „Unruhe bewahren“ klar Partei: für Pluralität und Experimentierfreude. Das Kunstmuseum lebt nicht allein von marktgängigen „Blockbuster“-Ausstellungen, von multiplen Bezugnahmen auf frei fließende Wissensinhalte, die dieses dynamisierende Prinzip vergegenständlicht – dazu gehört auch die wissenschaftlich fundierte alltägliche Kleinarbeit.

Ein aktuelles politisches Statement setzte das MAK jüngst mittels der aufklappbaren, rollenden, mobilen MAK-Bibliothek, deren Inhalt als Antwort auf einen ministeriellen Fragenkatalog die wichtigsten Texte aus 145 Jahren Museumsdiskurs umfasst.

Um etwaigen Betriebsblindheiten vorzubeugen, werden traditionellerweise außerhäusliche Impulse inkludiert: Maßgebliche Denker wie Jean-François Lyotard oder Peter Sloterdijk – um nur zwei zu nennen – waren im Laufe der Jahre im MAK zu Gast; Beat Wyss hielt Anfang 2008 einen Vortrag „Zur Lage der Kunst heute“, Boris Groys sprach über das Thema „Museum in den Medien – Medien im Museum“. Symposien wie „Das Museum als kulturelle Zeitmaschine“ (1990) oder „Das diskursive Museum“ (2001) vermochten es immer wieder, den Status quo zu hinterfragen. Riegls Person verkörperte eine enge Relation zwischen dem Museum

und dem universitären Expertenwissen; auch das MAK befindet sich in permanentem Dialog mit der Universität, insbesondere mit der Universität für angewandte Kunst. So wie das MAK, wo immer möglich, externe Anregungen aufgreift, so agiert es auch selbst als Impulsgeber: siehe die zahlreichen Interventionen im öffentlichen Raum oder das streitbare Engagement für die Anliegen der zeitgenössischen Kunst, etwa das 2006 gemeinsam mit der Universität für angewandte Kunst verfasste Manifest „Gegenwartskunst in die Regierung“. Riegls Blick war grenzüberschreitend; dem MAK, dessen Perspektive desgleichen keine Grenzen anerkennt, geht es um internationale Vernetzung: Die langjährige, im Dienst der Avantgarde-Architektur stehende Kooperation mit dem Schusev State Museum of Architecture (Moskau) veranschaulicht dies ebenso wie die Aktivitäten des MAK Center for Art and Architecture (Los Angeles); zusätzlich zum Schindler House und den Mackey Apartments konnte das Fitzpatrick-Leland House als künftiger Sitz der Urban Future Initiative (UFI) erworben werden. Eine Spielart zeitrichtiger Kunstproduktion demonstriert die MAK-Strategie CAT – Contemporary Art Tower: Durch ein Artists-in-Residence-Programm soll im architektonisch adaptierten Gefechtsturm Arenbergpark eine internationale Sammlung des 21. Jahrhunderts mit unverwechselbarem Ortsbezug entstehen – das MAK: ein Katalysator urbaner Transformation.



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

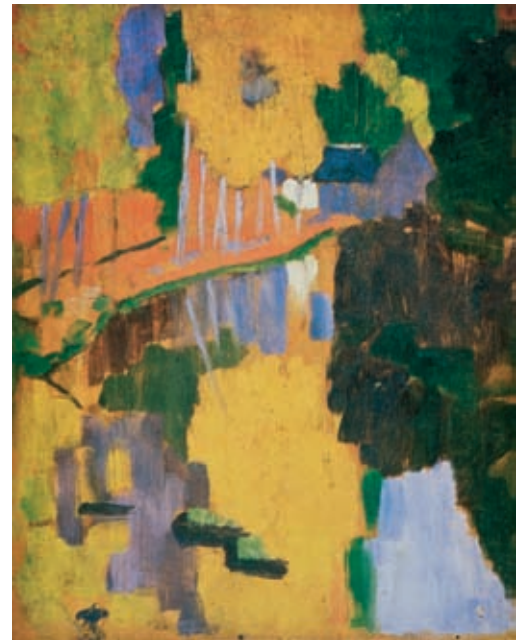


Abb. 2 Paul Sérusier, Le Talisman, 1888, Musée d'Orsay, Paris



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

RIEGL, DER EMANZIPATOR (DIE GÄMSE UND DAS ALPENPANORAMA)

WERNER HOFMANN

Zum 100. Todestag von Alois Riegl

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

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

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

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

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

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

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

2 Ebd.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

4 RIEGL (wie Anm. 1), 390.

5 Ebd., 91.

6 Ebd.

7 Ebd., 90.

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

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

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

11 RIEGL (wie Anm. 1), 11.

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

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

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



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

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

¹² Ebd.

¹³ Ebd., 396, Fn. 1.

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

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

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

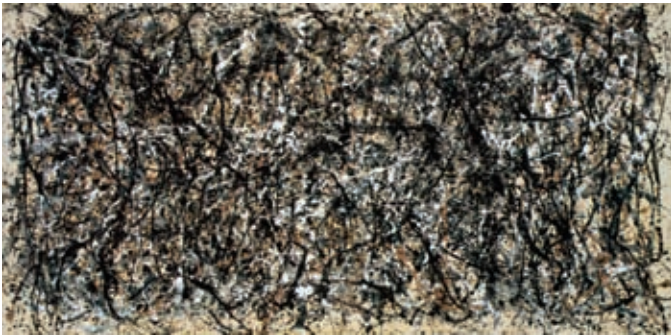


Abb. 6 Jackson Pollock, One (Number 31, 1950), Öl und Lack auf ungrundierter Leinwand, 269,5 x 530,8 cm, Sidney and Harriet Janis Collection Fund (im Tausch), 7. 1968, New York, Museum of Modern Art (MoMA)

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

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

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

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

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

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

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

17 Ebd., 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Ebd., 39.

26 Ebd., 34.

27 Ebd., 29.

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

29 Zit. nach: ebd., 214.

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

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

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

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

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

35 RIEGL (wie Anm. 1), 399.



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

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

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

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

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

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

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

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

36 AUGUSTINUS (wie Anm. 34), 294.

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

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

39 RIEGL (wie Anm. 9), 24.

40 RIEGL (wie Anm. 1), 124.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

49 Ebd., 92.

50 Ebd., 149.

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

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

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

53 Zit. nach: ebd., 118.

54 RIEGL (wie Anm. 16), 38.

55 Ebd., 39.

ALOIS RIEGL, DIE VOLKSKUNST UND DIE ÖSTERREICHISCHE VOLKSKUNDE

REINHARD JOHLER

Eine Vorgeschichte der Europäischen Ethnologie*

Im Jahre 1905 fand in Hamburg die „1. Tagung des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde“ statt. Zu deren wichtigsten Initiatoren gehörte der Kunsthistoriker Aby Warburg. Warburg hatte diese Volkskunde-Tagung nicht nur detailversessen vorbereitet, sondern trat auf ihr etwa neben dem Leiter der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, auch als Redner auf. Dieses Engagement mag überraschen und lag doch im damaligen Zeitgeist ebenso begründet wie in der Interessenlage von Warburg selbst: Warburg – er beschäftigte sich gerade mit europäischen Bildwanderungen – war nämlich über die Völkerkunde zur Volkskunde, genauer: zu Volkskunst und zu Primitivismus gestoßen. Dabei nutzte er mit hohem Interesse deren erst wenige Jahre zuvor begründete Sammlungen und Museen – etwa zu „Volkskunst“ und Aberglauben.¹

Gerade aber „Volkskunst“ hatte schon mehr als zehn Jahre früher auch den Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl zur Volkskunde, also zu jenem erst im langsamen Etablierungsprozess befindlichen kleinen Fach mit großen Ambitionen geführt, zielte doch der selbstgewählte Präfix „Volk“ in holistischer Perspektive auf die „primitive“ – in den Worten von Alois Riegl auf die „volksmäßige“² – Kultur innerhalb des österreichischen Teils der Habsburgermonarchie (und darüber hinaus). Damit aber gerieten, verdichtet in der Leitvokabel „Volkskunst“, zentrale kulturpolitische Fragen des ausgehenden 19. Jahrhunderts ins Visier dieser anfänglich multi-nationalen Disziplin im Aufbruch. Nun wurde sie über den bisher engen Kreis von wenigen kundigen Fachgelehrten und vielen engagierten Dilettanten in einer breiteren Öffentlichkeit populär.³ Die damals bestimmenden Themenkomplexe – modern ausgesprochen: Identität und Differenz von Kultur(en) im nationalen Zeitalter; die dramatisch aufbrechende gesellschaftliche Kluft von „oben“ und „unten“; die Unterscheidung von „Hochkunst“ und „Volkskunst“; das spannungsreiche Verhältnis von

(intellektuellen) Eliten und „Volk“; das ökonomische Auseinanderdriften von internationalem „Zentrum“ und rückständiger „Peripherie“ – finden sich in volkskundlicher Programmatik, und sie finden sich scharf beobachtet, analysiert, vielleicht auch beantwortet in der 1894 von Alois Riegl herausgegebenen, knapp achtzigseitigen Schrift „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“. In dieser gab Riegl sich „genaue Rechenschaft“ über „Begriff, Wesen, Umfang derjenigen künstlerischen Erscheinungen, die wir berechtigtermaßen unter dem Namen einer Volkskunst zusammenfassen dürfen“.⁴

Dieses „schmale Bändchen des hochbedeutenden Wiener Kunsthistorikers stellt“, so Leopold Schmidt in seiner 1960 veröffentlichten Geschichte des Wiener Museums für Volkskunde, „den ersten Versuch dar, das bisher theoretisch kaum begangene Feld dieser ‚Volkskunst‘ einmal abzugrenzen“ und „seine Eigenart herauszustellen“.⁵ „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ kann daher mit gutem Grund zu den „Schlüsseltexten“ des Faches gezählt und Alois Riegl als der „Begründer der Volkskunstforschung“⁶ gesehen werden. Und doch ist bereits an dieser Stelle auf eine eigentümlich unterschiedliche Rezeption hinzuweisen:

* Dieser Beitrag ist meinem Tübinger Kollegen Gottfried Korff zum 65. Geburtstag gewidmet. Tür an Tür mit ihm habe ich am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft intellektuell und persönlich höchst anregende Jahre verbracht.

1 Gottfried KORFF, Aby Warburg und der „Volkskundekongress“ von 1905. Eine fachhistorische Momentaufnahme, in: Zeitschrift für Volkskunde 101, 2005, 1–29.

2 „Volksmäßig“ war der eingedeutschte Begriff für „primitiv“, der auf den Anthropologen Edward B. Tylor zurückgeht (Edward B. TYLOR, Primitive Culture, London 1871 – deutsch: Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte, Leipzig 1873). Leider fehlt bislang eine Begriffsrezeption in der deutschsprachigen Wissenschaft – vgl. Erhard SCHÜTTPELZ, Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960), München 2005.

3 Vgl. dazu zusammenfassend: Reinhard JOHLER, „Ethnisierete Materialien“ – „materialisierte Ethnien“. Zur Nationalisierung von Volkskunst und Bauernhaus in Österreich(-Ungarn), in: Ákos MORAVÁNSKY (Hrsg.), Das entfernte Dorf. Moderne Kultur und das ethnische Artefakt. Wien 2002, 61–87.

4 Alois RIEGL, Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894, 2.

5 Leopold SCHMIDT, Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums, Wien 1960, 53.

6 Dazu und zur „Entdeckung von Volkskunst“ in Österreich: Bernward DENEKE, Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe, in: Zeitschrift für Volkskunde 60, 1964, 168–201; Franz GRIESHOFER, Erforschung und Bewertung von Volkskunst in Österreich, in: Jahrbuch für Volkskunde NF 15, 1992, 81–104, hier 93 ff.

Sein späteres, wohl wichtigeres Werk – das *Kunstwollen* etwa oder seine Schriften zum „modernen Denkmalkultus“ – haben im volkskundlichen Fachdiskurs erstaunlicherweise so gut wie keine Aufnahme gefunden.⁷ Und umgekehrt sind weder „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ noch die anderen, in den späten 80er und frühen 90er Jahren des 19. Jahrhunderts in den „Mitteilungen des k.k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie“, den „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien“ und in der „Zeitschrift für österreichische Volkskunde“ erschienenen „Volkskunst“- bzw. „Hausindustrie“-Aufsätze von Riegl in der Kunstgeschichte grosso modo wirklich gewürdigt bzw. in den Kontext des Gesamtwerks eingeordnet worden.⁸

Dabei ist der Kunstgeschichtler Alois Riegl, wie Michael S. Falsler kürzlich überzeugend argumentiert hat, nur vor dem Hintergrund der um ihr Überleben kämpfenden Habsburgermonarchie zu verstehen, die gerade wegen ihrer nationalen, religiösen und kulturellen Vielfalt eine erstaunliche intellektuelle Produktivität ermöglichte⁹ – und auch eine im europäischen Kontext originäre multi-nationale Volkskunde beförderte.

Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie

Die meist kleineren und bibliografisch oft nur unvollständig erfassten „Volkskunst“- und „Hausindustrie“-Schriften bilden einen zwar besonderen, aber kaum aus sich heraus zu verstehenden Teil des kunst- und kulturwissenschaftlichen

Gesamtwerkes von Alois Riegl. Und dies auch dann, wenn man die Rieglsche Beschäftigung mit „Volkskunst“ und „Hausfleiß“ als klar abgrenzbaren Lebensabschnitt ansieht, der durch seine 1886/87 begonnene und 1897 beendete Kuratorentätigkeit für die textile Abteilung des „Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ bestimmt war. Denn dort wurde Riegl mit den zentralen Begrifflichkeiten – mit der von Jakob von Falke geprägten „nationalen Hausindustrie“¹⁰ und dem 1876 von Rudolf von Eitelberger erfundenen Terminus „Volkskunst“¹¹ – konfrontiert. In seinen in den „Mitteilungen“ veröffentlichten „Hausindustrie“-Studien hat Riegl diese Begriffe schrittweise und inhaltlich konsistent weiterentwickelt bzw. neu gedachte eingeführt, etwa den „Hausfleiß“,¹² sodass er in seinem Resümee über „Textile Hausindustrie in Oesterreich“ bereits 1889 nicht nur eine Beschäftigung mit deren „volkswirtschaftlichem Charakter“ für notwendig, sondern eine „Zusammenfassung unter eine allgemeine Bezeichnung“ auch für möglich hielt.¹³

Diese „Zusammenfassung unter einer allgemeinen Bezeichnung“ gelang Riegl 1894 in seiner Schrift „Volkskunst, Hausfleiß und Kunstgewerbe“.¹⁴ Dabei zog er das 1893 von Karl Bücher in dem Buch „Die Entstehung der Volkswirtschaft“¹⁵ entwickelte „wirtschaftliche Moment“ heran, um „jenen dringend gesuchten übersichtlichen Standpunkt der Umgrenzung des Bereichs der Volkskunst“ zu erreichen. Genauer: Riegl übernahm vom Ökonomen Bücher ein Entwicklungsschema der „Betriebsformen der menschlichen Güterproduktion“, in der der „so- genannte Hausfleiß das unterste, das Fabrikwesen das oberste Glied“ bildete.

Und analog dazu sah Riegl die Volkskunst als „eines der untersten Glieder in der Kette der künstlerischen Entwicklungsstadien“. Der ökonomisch gefasste „Hausfleiß“ – die familiäre Selbstproduktion – war daher auf derselben „primitiven“ Entwicklungsstufe wie die kulturell ausgedrückte „Volkskunst“ angesiedelt, die ihrerseits von Riegl als allen gemeinsam und ausschließlich durch Tradition überliefert erachtet wurde.

Riegl hatte damit erstmalig den Begriff „Volkskunst“ wissenschaftlich definiert, erläutert und trotz ökonomischer Kategorien kulturwissenschaftlich perspektiviert.¹⁶ Er war dabei, wie seine Schrift „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ zeigt, in vielfältiger Weise von seiner Arbeitsstätte, dem „k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie“, und dessen kunstgewerblichen und kulturpolitischen Agenden geprägt. Diesen stand Riegl in Theorie und Praxis allerdings

7 Dies ist umso erstaunlicher, als doch etwa sein Wirken im Rahmen der „k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ volkskundenah vonstatten ging und auch seine Schriften etwa zur Denkmalpflege im Fach auf hohes Interesse hätten stoßen müssen – vgl. Ernst BACHER (Hrsg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien/Köln/Weimar 1995.

8 Herbert NIKITSCH, *Auf der Bühne früher Wissenschaft. Aus der Geschichte des Vereins für Volkskunde (1894–1945)* (Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde NS 20), Wien 2006, 93–100.

9 Michael S. FALSER, *Zum 100. Todestag von Alois Riegl. Der „Alterswert“ als Beitrag zur Konstruktion staatsnationaler Identität in der Habsburg-Monarchie um 1900 und seine Relevanz heute*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 59/3–4, 2005, 289–311.

10 Jacob FALKE, *Die nationale Hausindustrie*, in: *Gewerbehalbe* 10, 1872, 1–3, 17–19, 33–36, 49–51.

11 R[udolf] v. EITELBERGER, *Kunstgewerbliche Zeitfragen. Die Volkskunst und die Hausindustrie*, in: *Blätter für Kunstgewerbe* 5, 1876, 17–19.

12 Alois RIEGL, *Textile Hausindustrie im Bregenzer Walde*, in: *Mitteilungen des k.k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie N. F. 3*, 1888, 213–217; Alois RIEGL, *Textiler Hausfleiß in der Bukowina*, in: *Mitteilungen des k.k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie NF 7*, 1892, 134–139, 154–160.

13 Alois RIEGL, *Textile Hausindustrie in Oesterreich*, in: *Mitteilungen des k.k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie N. F. 4*, 1889, 411–419, 431–435, hier 412.

14 Vgl. die ausführliche und höchst kenntnisreiche Darstellung bei Georg VASOLD, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Freiburg im Breisgau 2004, 21–36.

15 Karl BÜCHER, *Die Entstehung der Volkswirtschaft. Vorträge und Aufsätze*, Tübingen 1893.

16 Hierzu grundlegend Gottfried KORFF, *Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900*, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 48/97, 1994, 373–394.

durchaus ambivalent, wenn nicht sogar ablehnend gegenüber,¹⁷ was mit ein Grund dafür gewesen sein mag, die inhaltliche wie auch persönliche Nähe zur österreichischen Volkskunde, zu dem 1894/95 von Michael Haberlandt gegründeten „Verein“ bzw. „Museum für österreichische Volkskunde“ in Wien zu suchen.¹⁸

„Alois Riegl“, so hat Gisli Ritz bilanzierend gemeint, „wird für die Volkskunde immer mit dem Beginn der Volkskunst-Forschung verbunden bleiben.“¹⁹ Darüber hinaus gibt es auch gute, von Georg Vasold in seiner schönen Riegl-Studie ausgeführte Gründe, in „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ sogar eine „Gründungsschrift der Europäischen Ethnologie“²⁰ zu sehen. Dafür aber gilt es, Person und Werk näher – hier: volkskundlich – zu verorten.

Das Interesse Riegls an der entstehenden Volkskunde kann zeitlich auf die Jahre 1891/92 bis 1895 beschränkt werden, doch blieb er als Vereinsmitglied und als Funktionär dem Fach bis fast zu seinem Tod im Jahre 1905 verbunden. Gleichzeitig schwand in diesem Zeitraum aber auch aus nachvollziehbaren Gründen in der österreichischen Volkskunde die anfänglich hohe Bedeutung von Riegl. Man mag diese inhaltliche Entfremdung in dem 1905 von Michael Haberlandt verfassten Nachruf ansatzweise erkennen:

Die Trauerkunde von dem viel zu früh erfolgten Hinscheiden dieses bedeutenden und vortrefflichen Gelehrten, der am 19. Juni einem Magenleiden erlag, wird auch in volkskundlichen Kreisen mit größter Anteilnahme aufgenommen werden. Die Kunstgeschichte verliert in Prof. Dr. Riegl einen äußerst kenntnisreichen, vielfach bahnbrechenden Vertreter, der auch der Volkskunde und ihren Aufgaben wärmstes Verständnis und vielfache direkte Förderung zu brachte. Mit herzlicher Dankbarkeit denke ich daran, wie eifrig Prof. Dr. Riegl die Gründung des Vereins für österreichische Volkskunde förderte, dessen vorbereitendem Komitee er angehörte und dem er auch als Ausschussrat durch mehrere Jahre seine Unterstützung lieh. Er hat in dieser Zeitschrift mehrere programmatische Aufsätze veröffentlicht, die seine besonnene und vorsichtig vordringende Art in hellstem Lichte zeigen. Um die Erforschung altertümlicher volksindustrieller Techniken auf österreichischem Volksboden, wie die Hauswirkerei in Galizien und der Bukowina, die altertümliche Flechtkunst an den Haubendeckeln der rutenischen Weiber, hat er sich bleibende und große Verdienste erworben. Sein Name und sein Wirken werden stets mit höchsten Ehren auch unter uns genannt werden.²¹

Österreichische Volkskunde

Was hier von Michael Haberlandt rückblickend zusammengefasst wurde, soll in einzelnen Schritten erläutert werden. Dabei ist wichtig festzuhalten, dass diese biografisch-volkskundlichen Stationen immer wieder örtlich und inhaltlich eng mit dem „k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie“ verbunden waren. Die österreichische Volkskunde entwickelte sich aus der 1870 gegründeten, die Anthropologie, die Archäologie, die Ur- und Frühgeschichte sowie die Volks- bzw. Völkerkunde umfassenden „Anthropologischen Gesellschaft in Wien“²². 1894/95 folgte dann durch den als „k.u.k. Custos Adjunct“ an der „anthropologisch-ethnographischen Abteilung“ des „k.k. naturhistorischen Hofmuseums“ beschäftigten Michael Haberlandt die Gründung des „Vereins“, der „Zeitschrift“ und des „Museums für österreichische Volkskunde“. Dies kann als konsequente Wissenschaftsausdifferenzierung verstanden werden, gewann doch im ausgehenden 19. Jahrhundert neben der Beschäftigung mit der oralen Kultur die Erforschung der Sachkultur – von „Volkskunst“ und Bauernhaus – schnell an Bedeutung.²³ Dabei gab Michael Haberlandt dem sich institutionalisierenden Fach eine patriotisch-monarchietreue Zielsetzung, die mit Blick auf die „Erforschung und Darstellung des Volkstums der Bewohner Österreichs“ vor allem vergleichend – und damit politisch ausgleichend – realisiert werden sollte, wobei er eine „volle Unbefangenheit in nationalen Dingen“ schon dadurch gegeben sah, dass es der gesamtösterreichischen Volkskunde um ein „tieferes Entwicklungsprinzip als das der Nationalität“ gehe.²⁴ Österreichische Volkskunde Wiener Provenienz konzentrierte sich auf den cisleithanischen Landesteil, verfolgte, wie auch das „k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie“, eine gesamt-„österreichische Idee“, begriff also „Volkskunst“ als ein Mittel nicht nur für die Herausbildung eines „österreichi-

17 Diana REYNOLDS, Vom Nutzen und Nachteil des Historismus für das Leben. Alois Riegls Beitrag zur Frage der kunstgewerblichen Reform, in: Peter NOEVER (Hrsg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, 20–29.

18 Es gehört zu den interessanten Details in der Geschichte der österreichischen Volkskunde, dass Alois Riegls Buch „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ als Geschenk von Michael Haberlandt mit der Signaturnummer 9 in die Vereinsbibliothek gekommen ist, vgl. Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 1, 1895, 32.

19 Gisli RITZ, Alois Riegls kunstwissenschaftliche Theorien und die Volkskunst, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1956, 39–41.

20 VASOLD (wie Anm. 14), 39.

21 M[ichael] HABERLANDT, Prof. Dr. Alois Riegl †, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 11, 1905, 132.

22 Zu dessen Geschichte vgl. Karl PUSMAN, Die „Wissenschaft vom Menschen“ auf Wiener Boden (1870–1959). Die Anthropologische Gesellschaft in Wien und die anthropologischen Disziplinen im Fokus von Wissenschaftsgeschichte, Wissenschafts- und Verdrängungspolitik, Münster u. a. 2008.

23 Vgl. zusammenfassend NIKITSCH (wie Anm. 8) sowie Reinhard JOHLER, Das Ethnische als Forschungskonzept: Die österreichische Volkskunde im europäischen Vergleich, in: Klaus BERTL/Olaf BOCKHORN (Hrsg.), Ethnologia Europaea (Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien 16/II), Wien 1995, 69–101.

24 M[ichael] HABERLANDT, Zum Beginn!, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, 1–3.

schen Stils“, sondern auch einer übernationalen „österreichischen Identität“. ²⁵ Sie sah sich daher folgerichtig auch eher als multi-nationale Völker- denn als nationale Volkskunde.

Diese von Michael Haberlandt entwickelte Volkskunde-Programmatik wies viele Gemeinsamkeiten zu Alois Riegl auf. So teilten sie neben dem Interesse für „Volkskunst“ einen evolutionistisch formulierten „Primitivismus“, und gemeinsam war ihnen neben einer anti-nationalen Haltung auch die aus ihren Biografien ableitbare thematisch-geografische Vorliebe für das südost- bzw. osteuropäische Forschungsfeld. Verbindend wirkten auch die Ablehnung des kunstgewerblichen Schulprinzips sowie der Wunsch nach einer stärkeren wissenschaftlichen Durchdringung des „Volkskunst“-Gegenstandes. Dass aber auch Trennendes nicht zu übersehen bzw. zu übergehen war, lässt sich an Riegls Engagement zunächst in der „Anthropologischen Gesellschaft in Wien“ und dann im „Verein für österreichische Volkskunde“ aufzeigen.

Alois Riegl ist Ende 1891/Anfang 1892 in die „Anthropologische Gesellschaft in Wien“ eingetreten ²⁶ und blieb deren Mitglied bis zu seinem Tode. In deren „Mitteilungen“ hatte er bereits 1891 einen „Literaturbericht“ über Georg Buschans kleine Schrift „Ueber prähistorische Gewebe und Gespinste“ ²⁷ veröffentlicht. Im selben Jahrgang hatte zudem Michael Haberlandt Riegls eben erst in Leipzig erschienene Buch „Altorientalische Teppiche“ höchst lobend besprochen. ²⁸ Auch 1894 rezensierte Riegl in den „Mitteilungen“ zwei Bücher zum Thema „primitive Kunstthätigkeit“ und „primitive Ornamentik“, die für Ethnologie, Prähistorie und Kunstgeschichte gleichermaßen interessant waren. ²⁹ Und am 13. Februar 1894 schließlich hielt er bei der

„Monatsversammlung“ der Gesellschaft einen Vortrag über „Die Volkskunst vom wirtschaftsgeschichtlichen Standpunkte“. Dieser Text wurde in einer von Riegl verfassten Zusammenfassung in den „Mitteilungen“ abgedruckt:

Der Vortragende hatte es sich zur Aufgabe gemacht, zu zeigen, dass unter die Kriterien, die man bisher behufs Beantwortung der Frage, ob ein bestimmtes Kunstwerk der Volkskunst zuzählen sei, zu Rathe zu ziehen pflegte, auch die Betrachtung der wirtschaftlichen Art seiner Herstellung aufgenommen zu werden verdient. Die Voraussetzungen für eine erfolgreiche wissenschaftliche Anwendung dieses Kriteriums, die man allerdings bis in die jüngste Zeit vermisste, erscheinen nunmehr gegeben durch Prof. Karl Bücher's (Leipzig) bahnbrechende Arbeiten. Eine Parallele zwischen dem Verlaufe der Wirtschaftsgeschichte und demjenigen der Kunstgeschichte im weitesten Sinne (einschließlich der Volkskunst) hat der Vortragende in einer kürzlich erschienenen Schrift über „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ (Berlin, G. Siemens) durchzuführen versucht, auf welche er für alles Einzelne verweist. Nachdem man nun für die Beurtheilung volkskunstmässiger Erscheinungen bereits über vier massgebende Kriterien – Kunst-, Rohstoff-, Technologie- und Wirtschafts-Geschichte – verfügt, so mussten die Ausführungen des Vortragenden naturgemäss in einen erneuerten Mahnruf ausklingen, die Erfüllung der uns Oesterreichern obliegenden Ehrenpflicht einer streng wissenschaftlichen, einheitlichen und erschöpfenden Bearbeitung und Publication der in unseren Ländern in so einzigem Masse erhaltenen Volkskunst baldmöglichst in Angriff zu nehmen. Dass an geeigneten Kräften hierfür kein Mangel herrscht, beweisen

u. A. die auf einzelnen Gebieten so erfolgreichen Arbeiten der Wiener Anthropologischen Gesellschaft; es verbleibt somit nur mehr die Frage nach Beschaffung der Mittel, deren Lösung vom unzweifelhaften Patriotismus der hiefür massgebenden Kreise doch wohl erwartet werden darf. ³⁰

Riegls Schlussbemerkung ließ ihn dann auch gleich zum maßgeblichen Initiator und Förderer des in den frühen 1890er Jahren entstehenden „Vereins für österreichische Volkskunde“ in Wien werden. So war er nicht nur im Vorbereitungskomitee ³¹ tätig, sondern wurde auf der konstituierenden Versammlung des Vereins am 20. Dezember 1894 auch zu dessen „Ausschussrath“ ³² gewählt. Er hat diese nicht unwichtige Position bis zum Jahre 1902 wahrgenommen, auch wenn sein wirkliches Vereinsengagement vor allem auf die Gründungsjahre 1894 und 1895 begrenzt blieb.

25 Diana REYNOLDS, Die österreichische Synthese: Metropole, Peripherie und die kunstgewerblichen Fachschulen des Museums, in: Noever (wie Anm. 17), 203–218.

26 Im Mitgliederverzeichnis vom 8. März 1892 wird er wie folgend geführt: „Riegl, Dr. Alois, Custos-Adjunct am k.k. österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien, III. Wassergasse 32“, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 22/12, 1892, 41.

27 Alois RIEGL, Literaturbericht über Buschan, Georg. Ueber prähistorische Gewebe und Gespinste. Kiel 1889, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 21/11, 1891, 43.

28 „Riegl's Buch ist jedenfalls das Beste, was wir gegenwärtig über einen Gegenstand besitzen, der heutzutage jeden Gebildeten in aller Welt interessiert.“ – [Michael] HABERLANDT, Literaturbericht über Riegl, Alois. Altorientalische Teppiche. Leipzig 1891, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 21/11, 1891, 43–44.

29 Alois RIEGL, Literaturbericht über Hein, Alois Raimund. Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirbelornamente in Amerika. Ein Beitrag zur allgemeinen Ornamentgeschichte in Amerika. Wien 1895, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 22/12, 1892, 120–121; Alois RIEGL, Literaturbericht über Goodyear, H. Wm. The grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a development of Sun worship. London 1891, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 22/12, 1892, 121.

30 Alois RIEGL, Die Volkskunst vom wirtschaftsgeschichtlichen Standpunkte, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 24/14, 1894, 2–3.

31 Michael HABERLANDT, Die Gründung des Vereins, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, 22: „Diese ersten Grundlinien unseres Vereinsprojectes fanden den Beifall einer kleinen Zahl engerer Berufscollagen, der Herrn Prof. Dr. A. Riegl, Dr. Robert Sieger und Dr. Karl Masner“.

32 Vgl. Die Constituierung des Vereins, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, 28–29. Diesem Ausschuss gehörte u. a. auch der Kunsthistoriker Albert Ilg an. Riegl und Ilg wurden in der Folge in ein „Subcomité“ berufen, das die „innere Organisation des Vereins“ diskutieren sollte.

Als „Ausschussrath“ und somit im Namen des „Vereins“ sprechend, hat Alois Riegl an der Zielsetzung³³ des Vereins maßgeblich mitgearbeitet. Und im ersten Heft der ab 1895 erscheinenden „Zeitschrift für österreichische Volkskunde“ hat er in einem knapp vierseitigen Aufsatz über „Das Volksmäßige und die Gegenwart“ programmatisch Stellung bezogen. Dabei klärte Riegl zunächst den so wichtigen Volksbegriff, kam dann aber schnell auf die zeitgenössisch-kunstgewerbliche „Entdeckung des Volkes“ und somit auf die „moderne Begeisterung für das Volksmäßige“ zu sprechen, die er vor allem als „ethische“ Frage für den „Verein“ zu beantworten suchte – und dies im Gegensatz zum kulturpolitischen Wirken des „k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“. Riegl argumentierte dabei präzise und pointiert, nahm in gewisser Weise bereits Adolf Loos³⁴ vorweg, entschied sich letztlich dann aber doch für eine Kompromissformel, indem er für einen Mittelweg zwischen „Conservierung“ und „Beschleunigung der Zerstörung“ plädierte, den „unser Verein“ beschreiten solle:

Wir glauben also mit unseren Anschauungen darüber, wie wir es mit dem Verhältnisse des Volksmäßigen zur lebendigen Gegenwart zu halten gedenken, nicht missverstanden werden zu können: keine künstliche Stauung dort, wo sich dieselbe naturthwendig nur rächen müsste zum Schaden des Landvolks, dem wir mit unserem doch wohlgemeinten Schutze zu nützen glaubten! Aber auch keine Beschleunigung der Zerstörung, kein Vorschubleisten dem Processe, bei dem uns ohnehin mehr das Verfallende als das Künftige, das Werdende am Herzen liegt; ja selbst besonnenes Aufhalten auf solchen Gebieten, auf denen es ohne Wagnis geschehen kann!³⁵

Das hier von Alois Riegl wiederholt gewählte „wir“ bzw. „unser Verein“ mag übliches Vereinsdeutsch sein, zeigt aber doch auch seine anfänglich hohe Identifikation mit den freilich noch recht unklaren und inhaltlich auch widersprüchlichen Vereinszielen. Und so ist es vermutlich auch seiner Vermittlung zu danken, dass das „Verein für österreichische Volkskunde“ zwischen Juli und September 1895 eine erste Ausstellung im „k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie“ zeigen konnte. Diese Ausstellung wollte jene „österreichischen volksthümlichen Gegenstände“ zeigen, die von Spendern dem zukünftigen „Österreichischen Völkermuseum“ zugeeignet worden waren, präsentierte in Wahrheit aber ein buntes Durcheinander von oberösterreichischen Bauernstuben, ruthenischen Kostümen und salzburgischen Perchtentänzerfiguren.

Während Michael Haberlandt die von über 8500 Personen besuchte Ausstellung

ausgesprochen zufriedenstellend fand und darin sogar die „Hauptrichtungen“ zu erkennen glaubte, „nach welchen künftighin in systematischer Weise zu arbeiten“³⁶ sei, äußerte Alois Riegl in einem zweiten programmatischen Aufsatz in der „Zeitschrift für österreichische Volkskunde“ mit dem Titel „Wie sollen wir sammeln?“ deutliche, wenngleich wiederum um einen Interessenausgleich bemühte Kritikpunkte. So seien erstens die Alpenländer zu stark vertreten und daher Cisleithanien nicht wirklich repräsentiert gewesen; zweitens habe die Ausstellung kein „abgerundetes, einheitliches und vollständiges Bild“ des „Volksmäßigen“ geboten und dieses sei auch gar nicht vom „Modemäßigen“ und „Internationalen“ getrennt worden. Und drittens könne auch nicht mit Recht behauptet werden, „dass wir die Gegenstände wirklich kennen“. Dies sei aber auch nur durch eine „planmäßige und systematische Beobachtung der einschlägigen Dinge an Ort und Stelle“ möglich, was freilich eine genaue „Auftheilung der in Betracht kommenden Ländergebiete in ethnografische Einheiten“ voraussetze. „Eines möge aber hier“, so Riegl abschließend, „noch deutliche Betonung finden, um nicht Missverständnis zu erregen und die Freunde österreichischer Volkskunde und Gönner unserer Sammelbestrebungen nicht etwa in ihren Zuwendungen an das Museum erlahmen zu machen. Wenn wir auch in dem Sammelmodus, der bisher eingeschlagen wurde, weil er eben der einzig mögliche war, nicht das zum Ziele führende Ideal eines solchen zu erblicken vermögen, so soll ihm doch keineswegs damit alle Nützlichkeit abgesprochen werden. Zweifel und Irrthümer werden den in dem Zukunftsmuseum gewonnenen Gegenständen vielfach unvermeidlich anhaften; aber die Irrthümer können durch die stetig fortschreitende Erkenntnis mit der Zeit ihre Correctur erfahren, und manches Ergebnis werden wir schon sofort als unmittelbare Wahrheit und Aufklärung verzeichnen dürfen.“³⁷

Andere Wege

So kompromissbereit sich Riegl auch zeigte – und damit kann seine inhaltliche Absenz in der Folgezeit mit erklärt

33 Der im ersten Heft publizierte „Aufruf zum Eintritt in den Verein für österreichische Volkskunde“ ist zwar von Alois Riegl nicht unterschrieben worden, doch dürfte er, wie der dort verwendete Begriff „Hausfleiß“ zeigt, daran mitgearbeitet haben, vgl. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, 24–25.

34 Vgl. dazu zusammenfassend: Reinhard JOHLER, Die Kunst, das Volk und seine Kultur. Miscellen zur Volkskunst, in: Bernhard TSCHOFEN/Herbert NIKITSCH (Hrsg.), Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien (Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde NS 14), Wien 1997, 331–364.

35 Alois RIEGL, Das Volksmäßige und die Gegenwart, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, 4–7.

36 M[ichael] HABERLANDT, Ausstellung des Vereins für österreichische Volkskunde in Wien, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, 195–196, 217–219.

37 Alois RIEGL, Wie sollen wir sammeln?, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, 219–221.

werden –, der „Verein für österreichische Volkskunde“ war doch theoretisch, personell und organisatorisch von diesen klaren Positionen überfordert. Denn der Verein musste, wollte er das weitgesteckte Ziel einer Museumsgründung erreichen, für Dilettanten wie auch für Fachleute offen sein. Und er musste mit allen Mitteln versuchen, an jener künstlerisch-ästhetischen und kunstgewerblich-ökonomischen „Volkskunst“-Konjunktur teilzuhaben, die mit der durch Wilhelm Exner 1890 organisierten „Hausindustrie“-Ausstellung³⁸ eingesetzt hatte, die aber seinen inhaltlich-wissenschaftlichen Interessen auch deutlich zuwiderlaufen konnte. Dies lässt sich recht augenscheinlich an der zwischen November 1905 und Februar 1906 – also nur wenige Monate nach Alois Riegls Tod – im „k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie“ präsentierten „Ausstellung österreichischer Hausindustrie und Volkskunst“ belegen.

Deren „volkskundliche Hauptabteilung“ hatte Michael Haberlandt mit der inzwischen deutlich angewachsenen Zahl von volkskundlichen Museumsstücken bestritten und war damit beim „kunstsinnigen und wissenschaftlichen“ Wiener Publikum auf viel Zustimmung gestoßen.³⁹ Allerdings war das Ausstellungsziel kein wissenschaftliches, sondern ein „praktisches“, ging es doch primär um die Wiederbelebung der österreichischen Volkskunst, um die Hebung und Förderung der gewerblichen Hausindustrien, kurz also: um eine Leistungsshow des weitverzweigten Fachschul- und Gewerbemuseumswesens in Österreich. „Daß wir bei dieser Darstellung“, so schrieb der Direktor des „Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ Arthur von Scala in seiner Einführung, „nicht mit ängstlicher Sorgfalt

der Überschreitung der vagen Grenzen aus dem Wege gingen, die die Gebiete der Volkskunst, Volkskunde, Hausindustrie und Heimarbeit etc. aufweisen, wird der billig Denkende kaum bemängeln.“⁴⁰

„Kaum bemängeln“ – dies war in Wahrheit eine deutliche Distanzierung von Alois Riegl. Für den Volkskundler Michael Haberlandt allerdings war dieses Thema aus guten Gründen noch deutlich komplexer: Sein Volkskundemuseum hatte noch immer keine eigenen Räumlichkeiten, und dementsprechend war die Notwendigkeit zu kompromissbereiter Zusammenarbeit hoch. Gleichzeitig aber rückte er auch von der für die beabsichtigte Museumsarbeit sowieso nur schwer umzusetzenden und dem künstlerischen und kunstgewerblichen Zeitgeist zuwiderlaufenden puristisch-ökonomischen Volkskunst-Definition von Alois Riegl ab. In einem ausführlichen Ausstellungskommentar, veröffentlicht 1906 in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“, spricht Haberlandt von „wirklicher Volkskunst“ – und meint damit die Rieglsche „Volkskunst“ im Sinne von „Hausfleiß“ –, ergänzt diese aber um die handwerkliche, letztlich auch um die kunstgewerbliche Produktion. „Alois Riegl“, so schreibt er in seiner 1911 erschienenen „Österreichischen Volkskunst“ erklärend, „hat ihren Umfang vielleicht zu eng abgesteckt, wenn er unter Volkskunst bloß das Kunstschaffen des illiteraten, in Lebenshaltung und Geistestätigkeit auf der Tradition fußenden Teiles der Bevölkerung verstehen wollte. Demgegenüber ist es andererseits gewiß unrichtig, den Kreis der Volkskunst zu weit zu erstrecken und das Kunstschaffen ganzer Volksgebiete, wie etwa der skandinavischen Länder, Islands usw., unter ihren Begriff zu bringen.“⁴¹

Damit sprach Michael Haberlandt zwei unterschiedliche, zwar von der „Volkskunst“-Ausstellung 1905/06 losgetretene, aber von Alois Riegl bereits losgelöste Volkskunst-Diskurse an. Der eine war großstädtisch-künstlerisch und wurde von Ludwig Hevesi⁴² und Berta Zuckerkandl⁴³ im Kontext der Wiener Secession geführt. Der andere hatte eine wissenschaftlich-volkskundliche Orientierung und wurde vom Ur- und Frühgeschichtler Moritz Hoernes geführt; er handelte mit anderen Begrifflichkeiten – „Bauernkunst“ etwa – und beschrieb auch das nun auf Kontinuität gesetzte Verhältnis von „Volkskunst“ und „Hochkunst“ in deutlich veränderter Manier.⁴⁴ Der ökonomische Ansatz von Alois Riegl wurde dadurch ab dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in der Volkskunde zunehmend und nach dem Ersten Weltkrieg weitgehend durch andere Positio-

38 Wilhelm EXNER (Hrsg.), Die Hausindustrie Österreichs. Ein Commentar zur hausindustriellen Abtheilung auf der Allgemeinen land- und forstwirtschaftlichen Ausstellung, Wien 1890.

39 „Das k.k. Österreichische Museum, welches bereitwillig anerkannt hat, dass sich unser Institut bereits seit mehr als zehn Jahren mit bedeutenden Erfolgen in den Dienst der Sache gestellt hat, hat in der loyalsten Weise dem Museum für österreichische Volkskunde bei der volkskünstlerischen Abteilung der Ausstellung die Führung überlassen und mich eingeladen, die Durchführung dieser Veranstaltung zu übernehmen.“ – M[ichael] HABERLANDT, Ausstellung österreichischer Hausindustrie und Volkskunst im k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 11, 1905, 195–196.

40 A[rthur] v. SCALA, Vorwort, in: k.k. Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien, Ausstellung österreichischer Hausindustrie und Volkskunst November 1905–Februar 1906. Wien 1905, III–VI. Den Worten von Arthur von Scala kam auch darum besondere Bedeutung zu, weil er auch Mitglied des „Vereins für österreichische Volkskunde“ war, vgl. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 10, 1904, 75.

41 Michael HABERLANDT, Einleitung, in: Österreichische Volkskunst. Aus den Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde in Wien, Wien 1911, 1–24.

42 Siehe das am 18. Februar 1906 verfasste Kapitel „Volkskunst“ in: Ludwig HEVESI, Alt- und Neukunst. Wien 1894–1908, Wien 1909, 400–405.

43 Vgl. das Kapitel „Echte und Gefälschte Volkskunst. Ausstellung des Museums für Volkskunde“ [Dezember 1904] in: B[erta] Zuckerkandl, Zeitkunst Wien 1901–1907. Mit einem Geleitwort von Ludwig Hevesi. Wien/Leipzig 1908, 40–46.

44 M[oritz] HOERNES, Ein Nachwort zur Volkskunst-Ausstellung Wien 1905/06, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 12, 1906, 78–83; Moritz HOERNES, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 vor Christi, Wien 1898.

nen ersetzt.⁴⁵ Dabei spielte Hans Tietze⁴⁶ kaum eine Rolle, umso wichtiger waren Josef Strzygowski⁴⁷ und Karl Spieß.⁴⁸

Diese Entwicklung kann hier nicht weiter verfolgt werden, und auch das überreiche „Volkskunst“-Schrifttum von Michael Haberlandt und dann auch von dessen Sohn Arthur vor allem nach dem Ersten Weltkrieg kann nur mit den wichtigsten Titeln angeführt werden: So gab Michael Haberlandt ab 1914 die „Werke der Volkskunst mit besonderer Berücksichtigung Österreichs“⁴⁹ und Arthur Haberlandt 1919 die „Volkskunst der Balkanländer in ihren Grundlagen“⁵⁰ heraus. In diesen Veröffentlichungen wie auch in dem 1925 von Michael Haberlandt gegebenen Überblick „Die europäische Volkskunst in vergleichender Betrachtung“⁵¹ wurden die „Volkskunstkreise Europas“ als evolutionär unterschiedlich entwickelt vorgestellt; zugleich wurde damit österreichische Volkskunde ein weiteres Mal als „Völkerkunde Europas“ behauptet.⁵²

Eine Vorgeschichte der Europäischen Ethnologie

In diesem Überblicksaufsatz wurde von Michael Haberlandt Riegls „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ nicht zitiert, und auch in den anderen der oben genannten Werke finden sich nur Verweise auf die „Altorientalischen Teppiche“ und „Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn“. Arthur Haberlandt hat dafür in seinem Buch „Volkskunst der Balkanländer“ eine Begründung gegeben: „Die wissenschaftliche Erforschung, die seinerzeit durch die Arbeiten A. Riegls gerade auf diesen Gebieten glänzend eingeleitet schien“, habe mit der stattgefundenen „Stofferweiterung“ nicht mehr „Schritt gehalten“.⁵³ Will heißen: Die mit so viel Energie zusammengetragene museale Materialmenge hat die theoretische Bearbeitung zunehmend in den Hintergrund treten lassen. Oder mit Leopold Schmidt in seiner 1966 erschienenen „Volkskunst“ ausgedrückt: „Eigentlich nennen wir doch alles das ‚Volkskunst‘, was Michael Haberlandt vor mehr als siebenzig Jahren zu sammeln begonnen hat und was seither das Österreichische Museum für Volkskunde und seine vielen kleineren Nachfolger im Lande füllt.“⁵⁴ Bernward Deneke hat in seinem 1992 veröffentlichten Aufsatz zur damals noch eher bescheidenen volkskundlichen Riegl-Rezeption kritisch hinzugefügt, dass „Volkskunst, Hausfleiß

und Hausindustrie“ schon darum gerne als „Grundschrift“ zitiert werde, „weil der Name des berühmten Kunstgelehrten die Sache und die Forschung ziert“, nach dieser „Pflichtübung“ aber dann auch wieder „verdrängt“ werde.⁵⁵

Dies ist die eine Seite. Die andere – die Bedeutung von Alois Riegl für eine moderne Europäische Ethnologie – ist kürzlich mit dem kunstgeschichtlichen Blick von außen von Georg Vasold angesprochen worden. Zur Beantwortung lohnt es sich, einen weiteren Blick in die „Gründungsschrift“⁵⁶, in „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“, zu werfen. Riegl hatte diese ohne Literaturverweise erscheinen lassen. Und in der Tat kann „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ auch als systematischer Feldforschungsbericht über die österreichisch-ungarische Monarchie im ausgehenden 19. Jahrhundert verstanden werden, der in vergleichender Manier und mit frühem funktionalem Zugang⁵⁷ doch dichtes persönliches Erleben⁵⁸ widerspiegelt und dabei eine deutliche Sympathie für die Sicht „von unten“⁵⁹ erkennen lässt. Man könnte Riegl damit zum Vorläufer eines gegenwärtig angedachten „post-primitivistischen Faches“⁶⁰ machen, man kann ihn aber mit ebenso guten Gründen auch zum Repräsentanten einer evolutionistisch orientierten Richtung des 19. Jahrhunderts machen, die gerade wegen der als ungleichzeitig erachteten „Ko-Präsenz“ von Osten und

45 Siehe dazu etwa Michael HABERLANDT, Volkskunde und Kunstwissenschaft, in: Jahrbuch für historische Volkskunde 1, 1925, 217–231.

46 Hans TIETZE, Volkskunst und Kunst, in: Die bildenden Künste 2, 1919, 225–232.

47 Josef STRZYGOWSKI, Zur Rolle der Volkskunde in der Forschung über Bildende Kunst, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 31, 1925, 101–106.

48 Karl SPIESS, Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn. Grundlinien einer Geschichte der unpersönlichen Kunst, Wien 1925.

49 Michael HABERLANDT (Hrsg.), Werke der Volkskunst mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, 1. Bd., Wien 1914.

50 Arthur HABERLANDT, Volkskunst der Balkanländer in ihren Grundlagen, Wien 1919.

51 Michael HABERLANDT, Die europäische Volkskunst in vergleichender Betrachtung, in: Jahrbuch für historische Volkskunde 2, 1926, 33–43.

52 Reinhard JOHLER, Auf der Suche nach dem „anderen“ Europa: Eugenie Goldstern und die Wiener „Völkerkunde Europas“, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 59/108, 2005, 151–164.

53 HABERLANDT (wie Anm. 50), 7.

54 Leopold SCHMIDT, Volkskunst in Österreich. Wien/Hannover 1966, 9.

55 Bernward DENEKE, Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs, in: Jahrbuch für Volkskunde NF 15, 1992, 7–21, hier 18.

56 VASOLD (wie Anm. 14), 39.

57 Dies trifft auch auf seine weiteren volkskundlich-hausindustriellen Studien zu: „Wenn man das Thalgebiet der Bregenzer Ache betritt und die Eigentümlichkeiten der dortigen Volkstracht gewahrt wird, gewinnt man alsbald die Ueberzeugung, dass man es hier mit einer uralten Hausindustrie zu thun hat, die trotz der Ungunst der Verhältnisse in diesen abgelegenen Thälern wenigstens in einigen kümmerlichen Resten sich erhalten konnte.“ – RIEGL (wie Anm. 12), 213.

58 So gehe es um die „Umstände von eigentlich ethnographischem Interesse, d. h. die Antwort auf die Fragen, wo, von wem und zu welchem Gebrauche sie gemacht sind“. – RIEGL (wie Anm. 37), 220.

59 So etwa, wenn Riegl die „Hausfleiß“-Eigenlogik einer rumänischen Bäuerin verteidigt, vgl. RIEGL (wie Anm. 4), 51.

60 Bernd Jürgen WARNEKEN, Volkskundliche Kulturwissenschaft als postprimitivistisches Fach, in: Kaspar MAASE/Bernd Jürgen WARNEKEN (Hrsg.), Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft, Köln/Weimar/Wien 2003, 119–141; Bernd Jürgen WARNEKEN, Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung, Wien/Köln/Weimar 2006, 17–90, insbes. zu Riegl 46–47.

Westen – wegen der behaupteten „östlichen Beharrlichkeit“⁶¹ – in heftiger Kritik steht.⁶²

In dieser Lesart könnte man Alois Riegl einer von Konrad Köstlin beobachteten „Pathologie der Randlage“⁶³ zuordnen, aus meiner Sicht aber nahm er führend Anteil an der frühen österreichischen Volkskunde und damit an einer wichtigen, vielleicht bislang noch zu wenig beachteten „Subtradition“ der internationalen ethnologisch-anthropologischen Forschung.⁶⁴ Da diese das weitere Werk von Alois Riegl ignoriert hat, ist seine Bedeutung für die Volkskunde aber doch beschränkt geblieben.

Zusammenfassung

Zur vorletzten Jahrhundertwende wurden „Volkskunde“ und „Volkskunst“ – also Fach und Gegenstand – als nahezu identisch gesehen. Die Popularität von „Volkskunst“ hat daher wesentlich zur erfolgreichen, wenngleich wissenschaftlich peripheren Institutionalisierung von Volkskunde beigetragen. Dazu hat Alois Riegl als Person und durch seine wenigen volkskundlichen Aufsätze wesentlich beigetragen; er ist daher mit gutem Grund zu den bedeutenden „Gründungsvätern“ dieser kleinen Disziplin zu zählen.

Es gelang der Volkskunde in dieser Zeit vor allem durch die von ihr gegründeten Museen – und diese zogen ja sowohl Alois Riegl als auch Aby Warburg⁶⁵ magnetisch an –, eine thematische Sachhoheit zu gewinnen. Eine inhaltlich-theoretische Deutungshoheit über „Volkskunst“ konnte das

Fach hingegen nicht erreichen. Dafür war es zu sehr von künstlerischen, kunstgewerblichen und kunstgeschichtlichen Diskursen abhängig, ja gewissermaßen auch nur deren Ableger.⁶⁶ Gerade deswegen würde es sich lohnen, das Verhältnis von Volkskunde und Kunstgeschichte noch auszuloten.⁶⁷ Originär war mit Sicherheit, dass Volkskunde diese von außen kommenden Volkskunst-Diskurse in ihre kulturwissenschaftlich-ethnologischen Theorien integrierte und sie damit soziologisch sozusagen breiter machte; zum zweiten leistete Volkskunde eine besondere Übersetzungsleistung, verknüpfte sie doch erfolgreich abstrakte Kunsttheorien mit konkreten und vielfach banalen Gegenständen, die erst so – und bis in die Gegenwart öffentlich höchst plausibel – zur „Volkskunst“ mutieren konnten.

Der Begriff „Volkskunst“ hat Karriere gemacht und sollte eigentlich zur Popularität von Alois Riegl beitragen. Denn Riegl hat nicht nur deren Untergang als soziale und ökonomische Erscheinung vorhergesagt und damit ihren Aufstieg als ästhetisches Phänomen ermöglicht, er hat auch, wenngleich mit ökonomischer Deutung, „Volkskunst“ erst kulturell freigesetzt⁶⁸ und damit zu einem „mythomoteur“⁶⁹ des 20. Jahrhunderts gemacht, der, begrifflich offen, konservative Leitidee ebenso wurde wie avantgardistisch-provokanter Gegenentwurf.⁷⁰

In dieser widersprüchlichen Lesart hat Alois Riegl beim großen, vom „Völkerbund“ organisierten Prager Volkskunstkongress im Jahre 1928 eine kurze, wenngleich signifikante Wiederentdeckung erfahren. Denn „Volkskunst“ war zu diesem Zeitpunkt zwar längst zum nationalen Programm ausgewachsen, konnte aber trotzdem auch für die intendierte Völkerfreundschaft und den angestrebten internationalen Wissenschaftsaustausch genutzt werden. Ein tschechischer Tagungsredner kam daher auch nicht zufällig auf Alois Riegl und mit ihm auf das primitive Erbe der gemein-europäischen Volkskunst zu sprechen: „L'étendue de l'art populaire a été délimitée en 1890 par le professeur A. Riegl. Ce dernier trouvait l'essence de l'art populaire dans le travail artistique seulement dans cette classe d'habitants qui vivait inculte et qui par son genre de vie et son action intellectuelle suivait de très anciennes tradition.“⁷¹

61 Vgl. Reinhard JOHLER, Eine „Ost/West“-Ethnographie. Volkskundliche Perspektiven auf Europa, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 96, 2000, 187–200.

62 Johannes FABIAN, Time and the Other. How Anthropology Makes its Object, New York 1983.

63 Konrad KÖSTLIN, Volkskunde: Pathologie der Randlage, in: Karl ACHAM (Hrsg.), Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften 4, Wien 2002, 369–414.

64 Justin STAGL, Ethnologie und Vielvölkerstaat, in: Britta RUPP-EISENREICH (Hrsg.), Kulturwissenschaften im Vielvölkerstaat. Zur Geschichte der Ethnologie und verwandter Gebiete in Österreich, ca. 1780 bis 1918, Wien 1994, 22–27.

65 Gottfried KORFF, Kulturforschung im Souterrain. Aby Warburg und die Volkskunde, in: MAASE/WARNEKEN (wie Anm. 60), 143–177.

66 Wolfgang BRÜCKNER, Volkskunst und Realienforschung, in: Edgar HARVOLK (Hrsg.), Wege der Volkskunde in Bayern. Ein Handbuch, München/Würzburg 1987, 113–139.

67 Um nur ein Beispiel zu nennen: Neben Alois Riegl war auch, wie erwähnt, der Direktor der Kunstsammlungen des Kaiserhauses, Albert Ilg, in das volkskundliche Vereinsgeschehen integriert. Er war inhaltlich ausgewiesen (Albert ILG, Die Industrie des Grödner Thales in Tirol, in: Mitteilungen des k.k. Oesterreichisch. Museums für Kunst und Industrie 3, 1871, 367–371), wirkte als „Ausschussrath“ (vgl. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, 29) und hatte auch in der Zeitschrift veröffentlicht (etwa: A[]lbert ILG, Anspucken von Geld, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1, 1895, 191–192).

68 KORFF (wie Anm. 16), 385.

69 Gottfried KORFF, Volkskunst: ein mythomoteur?, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 92, 1996, 221–234.

70 Gottfried KORFF, Volkskunst als ideologisches Konstrukt?, in: Jahrbuch für Volkskunde, 1992, 9–36.

71 V. FABIAN, Relations entre l'Art populaire et l'Art classique, in: Henri FOCILLON (Hrsg.), Art populaire. Travaux Artistiques et Scientifiques du 1er Congrès International des Arts Populaires Prague 1928, Paris 1931, 18–22; zur Tagung vgl. Nina GORGUS, Die deutsche Volkskunde und die Volkskunst. Der Prager Kongreß 1928 und die CIAP, in: TSCHOFEN/NIKITSCH (wie Anm. 34), 55–65.

Der Eifer, mit dem gegenwärtig im Schatten einer zunehmend global organisierten Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik die beiden Bereiche Kunst und Ökonomie zusammengebunden werden, stößt auch im Feld der akademischen Kunstgeschichte auf wachsende Kritik. Kostenintensive postgraduale Universitätslehrgänge mit Titeln wie *Art & Economy*, Kunstmessen, die medial zu globalen Society-Events hochstilisiert werden und die Seiten bedeutsamer Wirtschaftsblätter füllen, sowie gutbesuchte Symposien, in denen Fragenkomplexe wie „Was leistet das Medium Kunst? oder: Unternehmensengagement in Kunst und Corporate Citizenship – Ausschöpfung der Nutzenpotenziale“¹ diskutiert werden, zwingen den Kunsthistoriker zur kritischen Rückschau und fordern ihn auf, nicht nur in der Gegenwart, sondern auch in der Vergangenheit etwaige Wechselwirkungen von Kunst und Ökonomie zu analysieren. Ein solcher durchaus notwendiger Blick zurück erweist sich indes als schwierig, denn die modernistische Vorstellung vom künstlerischen Schaffensprozess, der seinen eigenen Regeln folgt und von externen, besonders wirtschaftlichen Faktoren völlig unberührt bleibt, ist im Bewusstsein der Fachwelt tief verankert. Phänomene der Kunstgeschichte mit wirtschaftlichen Überlegungen in Zusammenhang zu bringen gilt vielfach als anrühlich, und schnell gerät man dabei in Verdacht, die Autonomie des Artefakts in Frage zu stellen bzw. einer längst überwunden geglaubten materialistischen Geschichtsdeutung das Wort zu reden.

Wenn dennoch im Folgenden der Versuch unternommen wird, auf einige Verbindungslinien zwischen Wirtschaft und Kunst, genauer auf Verbindungslinien im Denken über Wirtschaft und Kunst aufmerksam zu machen, so vor allem deshalb, weil sich in jüngster Zeit innerhalb der kulturgeschichtlichen Fächer eine deutliche Akzentverschiebung abzeichnet. Immer mehr Forscher verweisen auf die grundlegende Be-

deutung, die ökonomische Theorien im Prozess der Ausformung geisteswissenschaftlicher Disziplinen eingenommen haben.² Dem zunehmend geschärften wissenschaftshistorischen Blick besonders auf die Zeit um 1900 bietet sich dabei ein ebenso klares wie zugegeben überraschendes Bild von der Nähe namentlich der Nationalökonomie zu den Kulturwissenschaften. Das Wissen um einst bestandene Kontakte freilich existierte nicht immer. Noch 1991, als in Kassel eine prominent besetzte Tagung zur Erörterung des Phänomens Wiener Moderne stattfand, hat man offen eingestanden, dass „die Behandlung der [...] Nationalökonomie im Rahmen eines Symposions über das intellektuelle Leben in Wien [um 1900] sicher nicht zu den klassischen Themen gehört“.³

Als diese Zeilen formuliert wurden, waren gerade prominente Wissenschaftshistoriker, allen voran Rüdiger vom Bruch und Gangolf Hübinger, damit beschäftigt, gemeinsam mit zahlreichen Kollegen aus verschiedenen akademischen Disziplinen eine sehr genaue Rückschau auf die Kultur und die Kulturwissenschaften um 1900 zu halten. Mit Nachdruck hat man dabei in Erinnerung gerufen, dass im späten 19. Jahrhundert mit dem Zusammenbruch der idealistischen Systeme, das heißt, nachdem die Theologie und die Philosophie ihren Führungsanspruch eingebüßt hatten, es just die Nationalökonomie war, der der Rang einer Leitwissenschaft zufiel. Sie galt als Disziplin, „deren Fra-

1 So geschehen etwa auf dem Corporate Art Congress 2004 des Artforums Wiesbaden im Juli 2004, vgl. dazu: Christine HAUPT-STUMMER, Kunst und Wirtschaft: eine facettenreiche Beziehung, in: Kunstgeschichte aktuell, Jg. XXI, 3/04, 8. Der Lehrgang *Art & Economy* findet gegenwärtig zum wiederholten Mal an der Universität für angewandte Kunst Wien statt. Eine Ausstellung gleichen Titels war 2002 in den Deichtorhallen Hamburg zu sehen, vgl. dazu: Beate HENTSCHEL/Dirk LUCKOW/Zdenek FELIX (Hrsg.), *Art & Economy*, Ostfildern-Ruit 2002.

2 Zu erinnern ist etwa an die Geschichte der Soziologie, als im 19. Jahrhundert nach den Erfahrungen der Industrialisierung weithin Konsens über die unauflösbare Interdependenz zwischen der Wirtschaft und der Gesellschaft bestand. Als weiteres Beispiel kann auf das Fach der Anthropologie hingewiesen werden, wo in den Schriften etwa eines Marcel Mauss oder eines Franz Boas wiederholt ökonomisches Denken als Grundlage menschlichen Handelns beschrieben wird.

3 Peter ROSNER, Die Österreichische Schule der Nationalökonomie: Die Wissenschaft von der Gesellschaft, in: Jürgen NAUTZ/Richard VAHRENKAMP (Hrsg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkung*, 2. Aufl. Wien/Köln/Graz 1996, 315.

gestellungen [und] Begrifflichkeit [...] sich die raisonierende Öffentlichkeit bevorzugt bedient[e], um Kulturprobleme zu erörtern“.⁴

Einmal an diesen Sachverhalt erinnert, haben nun verstärkt auch Wirtschaftstheoretiker auf die enge Verwandtschaft zwischen der Nationalökonomie und den Kulturwissenschaften hingewiesen. Bertram Schefold etwa untersuchte die Geschichte des Stilbegriffs in den Wirtschaftswissenschaften, also jene Entwicklung der 1920er und 1930er Jahre, als Ökonomen den historischen Epochen jeweils einen bestimmten Wirtschaftsstil zuordneten.⁵ Ziel jenes Schrittes damals war es, anstelle einer allgemein gültigen, gleichsam zeitlosen Theorie „eine intuitive (verstehende) Theorie [zu präsentieren], die das Essentielle des Stils [einer] Zeit erfaßt“.⁶ Die Analogie besonders zur Kunstgeschichtsschreibung ist evident, und Schefold hielt denn auch ein leidenschaftliches Plädoyer für das Überwinden akademischer Grenzen und für das Zusammendenken ökonomischer und kultureller Erscheinungen. „Die materialistische Geschichtsschreibung ist längst nicht mehr nur eine Angelegenheit von Marxisten. Der Rekurs auf die ökonomischen Bedingungen als letztinstanzlichen Erklärungsgrund findet sich nunmehr auch bei anderen Historikern.“⁷

Ein vorläufiger Höhepunkt in dieser Entwicklung wurde erst in jüngster Zeit gesetzt, als in einem renommierten deutsch-amerikanischen Wissenschaftsverlag eine umfangreiche Aufsatzsammlung erschien, die den lapidaren Titel „Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte“ trägt.⁸ Dort wurde mit Nachdruck nichts weniger als ein Perspektivenwechsel gefordert und daran erinnert, dass die Wirtschaftsgeschichte einst die Funktion eines Brückenfaches innehatte. Daran gelte es wieder anzuschließen, „will man den Spagat zwischen zwei akademischen Fachkulturen bewältigen, die sich rasant auseinander entwickelt und teilweise bis zur völligen Sprachlosigkeit voneinander entfremdet haben“.⁹

An all den Bemühungen, die gemeinsamen Wurzeln von Geistes- und Wirtschaftswissenschaften freizulegen, fällt auf, dass die Kunstgeschichte bislang kaum Beachtung gefunden hat. Das wirft die Frage auf, ob unser Fach in seinen akademischen Anfangstagen tatsächlich von ökonomischen Theorien völlig unberührt blieb; oder aber ob etwaige bestehende Einflüsse von den Historiografen nur nicht ausreichend zur Kenntnis genommen wurden.¹⁰ Indem ich im Folgenden dieser Frage am Beispiel Alois Riegls nachgehe, möchte ich aufzeigen, wie breit Riegls akademische Interessen gefächert waren und wie sehr er sich darum bemühte, an damals aktuellen wirtschaftstheoretischen Diskursen anzuknüpfen. In diesem Sinn sollen meine Ausführungen, Schefold folgend, den Blick zurück ins späte 19. Jahrhundert lenken, als „eine kleine Schar“ umfassend gebildeter Forscher „die Vorstellung einer vom Wirtschaftsverlauf ganz unabhängigen Entwicklung des menschlichen Geistes und seiner Manifestationen“ zurückwies und „die Nationalökonomie mit der Kulturgeschichte zu verbinden suchte“.¹¹

Trotz der mittlerweile kaum noch überschaubaren Fülle an Neupublikationen zu Alois Riegl verdankt sich unser grundlegendes Wissen über ihn immer noch den geschmeidigen Ausführungen von Julius von Schlosser in seiner „Geschichte der Wiener Schule“ von 1934.¹² Als Zeitzeuge, der – wie er selbst schreibt – mit Riegl zahllose Gespräche geführt hatte, genoss Schlosser eine hohe Glaubwürdigkeit, und sein Text galt stets als verlässliche Quelle. In jüngster Zeit allerdings wurde die ungebrochene Bezugnahme auf Schlosser vereinzelt auch kritisiert, und das durchaus zu Recht.¹³ Denn es stellt sich in der Tat die Frage, ob die Wiener Schule der Kunst-

- 4 Rüdiger vom BRUCH/Friedrich Wilhelm GRAF/Gangolf HÜBINGER, Einleitung – Kulturbegriff, Kulturkritik und Kulturwissenschaft um 1900, in: Rüdiger vom BRUCH/Friedrich Wilhelm GRAF/Gangolf HÜBINGER (Hrsg.), Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft, Stuttgart 1989, 18.
- 5 Bertram SCHEFOLD, Wirtschaftsstile, 2 Bde., Frankfurt am Main 1994/1995; Bertram SCHEFOLD, Nationalökonomie und Kulturwissenschaften: Das Konzept des Wirtschaftsstils. in: Knut Wolfgang NÖRR/Bertram SCHEFOLD/Friedrich TENBRUCK (Hrsg.), Deutsche Geisteswissenschaften zwischen Kaiserreich und Republik. Zur Entwicklung von Nationalökonomie, Rechtswissenschaft und Sozialwissenschaft im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1994, 215–242.
- 6 Kurt R. LEUBE, Bemerkungen zur methodologischen Position der Österreichischen Schule der Nationalökonomie innerhalb der Sozialwissenschaften, in: Kurt E. LEUBE/Andreas PRIBERSKY (Hrsg.), Krise und Exodus. Österreichische Sozialwissenschaften in Mitteleuropa, Wien 1995, 28.
- 7 SCHEFOLD (wie Anm. 5), Bd. 1, 25.
- 8 Hartmut BERGHOFF/Jakob VOGEL (Hrsg.), Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Dimensionen eines Perspektivenwechsels, Frankfurt am Main/New York 2004.
- 9 Ebd., 13.
- 10 Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang u. a. an Ernst Gombrich, der in den 1930er Jahren an der London School of Economics Seminare bei Friedrich August von Hayek besuchte, vgl. Ernst GOMBRICH, Die Krise der Kunstgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften, München 1991, 91. Frederick Antal wiederum berichtet, dass Max Dvořák beim Verfassen seiner Arbeit über „Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck“ (1904) Studien zur Wirtschaftsgeschichte konsultiert habe, da nur dort eine hinreichende Erklärung für das plötzliche Auftauchen einer neuen bürgerlichen Kultur in Flandern zu finden sei, vgl. Frederick ANTAL, Zwischen Renaissance und Romantik, Dresden 1975, 6.
- 11 SCHEFOLD (wie Anm. 5), Bd. 1, 76.
- 12 Julius von SCHLOSSER, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungs-Band XIII, H. 2 (1934), 141–228.
- 13 Kritische Stellungnahmen zu Schlosser waren beispielsweise auf einem Internationalen Symposium anlässlich des 150-jährigen Bestehens des Faches Kunstgeschichte an der Universität Wien (3.–6. Oktober 2002, Österreichische Akademie der Wissenschaften) zu vernehmen, vgl. dazu auch: Joseph IMORDE, Werte und Verwertungen – Die Wiener Schule und die Zukunft der Kunstgeschichte, in: Kunstchronik 56/2 (2003), 53–60.

geschichte wirklich jener intellektuell hermetische Block war, als der er 1934 beschrieben wurde.

An Schlossers Text verwundert vieles, am meisten aber das fast vollkommene Ausblenden jeder historischen Fundierung der beschriebenen Denktradition. Man gewinnt den Eindruck, die Leitfiguren der Wiener Kunstwissenschaft agierten allesamt in einem geschichtslosen Raum. Schlosser schafft es, über 100 Jahre österreichischer Geistesgeschichte zu berichten, ohne auch nur einmal einen ausführlichen Hinweis auf die historischen Brüche zu geben, die sich zwischen Romantik und Moderne ereigneten. Vormärz, Revolution von 1848, Neoabsolutismus, Industrialisierung, Fin de Siècle, Niedergang der Monarchie, Erster Weltkrieg, erste Republik – der Autor sah nicht die geringste Veranlassung, auch nur ansatzweise auf diese Ereignisse einzugehen. Die Frage, ob geschichtliche Zäsuren nicht auch auf die Art wirken, in der über Kunst gedacht wird, und ob die Wertschätzung, die gewisse Werke und Epochen zu bestimmten Zeiten genießen, nicht auch von ganz bestimmten historischen Voraussetzungen abhängt – solche Überlegungen wurden von Schlosser tunlichst vermieden.

Trotz der kritischen Haltung also, mit der man sich seinem Text nähern sollte, darf keineswegs behauptet werden, dass seine „Geschichte der Wiener Schule“ verzichtbar wäre. Im Gegenteil, bisweilen findet sich dort wahrlich Erstaunliches, so etwa an jener Stelle, wo er Alois Riegl in einem Atemzug mit der Österreichischen Nationalökonomie nennt.

Und da muß noch einmal angemerkt werden, daß auch hier, wie durch Riegls Schaffen überhaupt, österreichische Luft weht. Denn durch Karl Mengers Wirken [...] ist die sogenannte österreichische Schule der reinen Nationalökonomie groß geworden, die zweifellos direkt oder indirekt an die Theorie des Werturteils [...] anknüpft; und deren Untersuchung hat [...] bis in unsere Gegenwart hinein eine sehr bedeutende Rolle gespielt. [...] In diesem Zusammenhang ist es gewiß nicht ohne innere Bedeutung, daß ein Schüler Wickhoffs, [nämlich] Robert Eisler, noch in Riegls letzten Lebensjahren Studien zur Werttheorie (Leipzig 1902) veröffentlicht hat, in denen er [...] die Grundlagen des Kunsturteils festzustellen bemüht war.¹⁴

Auch wenn Schlosser hier auf Robert Eisler und dessen lebenslanges Changieren zwischen Kunst-, Religions- und Wirtschaftsgeschichte nicht näher einging,¹⁵ so wird dennoch ersichtlich, dass der Wirkungsradius von Karl Menger als außerordentlich

groß bewertet und die Durchlässigkeit kunsthistorischer Fachgrenzen offenbar als gegeben angesehen wurde. Dass Schlosser die Nationalökonomie gerade im Zusammenhang mit Alois Riegl nennt, ist durchaus kein Zufall, schließlich war Riegl nicht bloß über die aktuellen Diskussionen im Bereich der Volkswirtschaftslehre bestens informiert, sondern hat sich auch aktiv daran beteiligt.

Um diesen kaum beachteten Aspekt von Riegls Schaffen zu verstehen, bedarf es eines kurzen Blicks zurück in das Jahr 1894, als sein Buch „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ erschien. Ohne an dieser Stelle im Detail auf Inhalt und Genese jener kürzlich ausführlich analysierten Schrift einzugehen, lässt sich die Behauptung aufstellen, dass Riegl darin einen wissenschaftlichen Weg beschriftet, der die Kunstgeschichte hin zur Sozialgeschichte öffnete und sie eng an andere akademische Disziplinen heranzuführte.¹⁶ Die Rezeption dieses Essays erfolgte bezeichnenderweise denn auch nicht innerhalb der Kunstgeschichte, sondern primär im Bereich der volkskundlichen Forschung. Tatsächlich gilt „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ heute als eine Art Gründungsschrift der Europäischen Ethnologie. Das Buch erschien in Berlin, nicht in Wien, und sein Inhalt ist schnell erzählt: Riegl beschreibt darin das Absterben des traditionellen Kunsthandwerks in Osteuropa. Er stimmt ein, so scheint es, in den Kanon all jener, die den ökonomischen, technischen und kulturellen Veränderungen des 19. Jahrhunderts kritisch, ja feindselig gegenüberstanden. Die fortschreitende Industrialisierung Europas hatte bekanntlich um die Jahrhundertmitte auch die östlichen Gebiete der Habsburgermonarchie erfasst und das dort angestammte Kunsthandwerk grundlegend verändert. Die *Maschine* hatte Einzug gehalten und damit auch das romantische Bild vom frohen Schaffen auf dem Lande zerstört. „Das goldene Zeitalter“¹⁷, so Riegls Befund, war dahin. Moderne Produktionsweisen, verbesserte Verkehrsbedingungen und die ökonomische Ausrichtung auf den Weltmarkt hatten die traditionellen Kulturgüter zerstört. Daran nun lasse sich nichts mehr ändern; alles, was man noch tun könne, sei, die Reste jener Volkskultur zu sammeln und zu bewahren – so Riegl 1894.

¹⁴ SCHLOSSER (wie Anm. 12), 193.

¹⁵ Eisler setzte sich nicht nur in seinen „Studien zur Werttheorie“ ausführlich mit Riegl auseinander. Er trat auch als überaus scharfsinniger Rezensent der „Spätromischen Kunstindustrie“ in Erscheinung, vgl. Robert EISLER, Spätromische Kunst, in: Österreichisch-Ungarische Revue 30 (1903), 168–182 u. 233–247.

¹⁶ Georg VASOLD, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte, Freiburg im Breisgau 2004; Stefan MUTHESIUS, Alois Riegl: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie, in: Saul OSTROW/Richard WOODFIELD (Hrsg.), Framing Formalism. Riegl's Work, Amsterdam 2001, 135–150; Diana REYNOLDS, Alois Riegl and the Politics of Art History. Intellectual traditions and Austrian Identity in fin-de-siècle Vienna, Univ. Diss. San Diego 1997.

¹⁷ Alois RIEGL, Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie, Berlin 1894, 16.

Was sich vordergründig als Abgesang auf die Volkskunst ausnimmt, war bei näherer Betrachtung zum einen der Versuch, die Gründe für jene unheilvolle Entwicklung zu benennen; Riegl tat dies durch eine deutliche Kritik an den Politikern – an den „staatslenkenden Kreisen“¹⁸ –, die er für den Niedergang des Kunsthandwerks mitverantwortlich machte. Zweitens aber war es Riegls grundlegende Absicht, den um 1900 überaus populären Bereich der Volkskunst terminologisch überhaupt einmal in den Griff zu bekommen. Und um das zu bewerkstelligen, nahm der Kunsthistoriker deutliche Anleihen bei den Nationalökonomien. Begriffe wie Hausindustrie, Hausfleiß oder Lohnwerk stammen überwiegend aus der Volkswirtschaftslehre und wurden von Riegl auch ganz in diesem Sinn verwendet. Als fachliche und intellektuelle Bezugspunkte dienten ihm dabei zum einen Texte des Nationalökonomien und Mitbegründers der Sozialdemokratischen Partei Österreichs, Adolf Braun, und zum anderen die Schriften von Karl Bücher, ebenfalls Nationalökonom, Professor in Basel, Wiesbaden und Leipzig, Freund Jacob Burckhardts, Mitglied des „Vereins für Socialpolitik“ und Vertreter einer Gruppe sozialreformatorisch eingestellter Wirtschaftswissenschaftler, die vor allem von konservativer Seite häufig als „Kathedersozialisten“ bezeichnet wurden.¹⁹ Es war besonders Büchers Studie „Die Entstehung der Volkswirtschaft“, die Riegl offenbar als eine Art intellektuelles Vademecum diente. Über Jahre hinweg hat er in seinen Aufsätzen immer wieder auf dieses Buch verwiesen und es in den höchsten Tönen gelobt.²⁰

Riegl musste durchaus keine verschlungenen Wege beschreiten, um zu Karl Bücher zu gelangen. „Die Entstehung der Volkswirtschaft“, 1893 erstmals erschienen, fand nicht bloß als Lehrbuch an den Universitäten breite Verwendung, sondern war über das akademische Feld hinaus derart populär, dass es bis zum Jahr 1926 insgesamt 16 Neuauflagen erlebte. Wie das akademische Verhältnis zwischen Riegl

und Bücher beschaffen war, ist nicht ganz geklärt. Faktum ist jedoch, dass die beiden voneinander wussten und dass die von Riegl artikulierte Wertschätzung auf Gegenseitigkeit beruhte.²¹ Schon in der ersten Auflage von „Die Entstehung der Volkswirtschaft“ zitiert Bücher den Wiener Kunsthistoriker und verwendet dessen Ausführungen zur Untermauerung seiner eigenen Argumente.²² Riegl revanchierte sich gleichsam, indem er Bücher als „die namhafteste Autorität auf [dem] Gebiete der Volkswirtschaft“²³ bezeichnete.

Was war es nun, das Riegl an Karl Bücher so interessierte? Zum einen boten die Theorien des Nationalökonomien ein überaus tragfähiges Gerüst für Riegls eigenen wissenschaftlichen Zugang. Bekanntlich ging es ihm in „Volkswirtschaft, Hausfleiß und Hausindustrie“ vorrangig darum, die Volkskunst als eigenständige und akademisch beachtenswerte Kulturerrscheinung zu beschreiben. Dies geschah, indem er seinen Ausführungen eine Entwicklungstheorie, genauer eine Stufentheorie zugrunde legte, die eben auf Karl Bücher zurückgeht. Bücher, der sich in seinen Schriften mit Vorliebe den kulturellen, sozialen und ökonomischen Anfängen der Menschheit widmete und von diesem Punkt aus Entwicklungslinien beschrieb, die sich über Jahrtausende erstrecken konnten, hatte zur Verdeutlichung sich wandelnder ökonomischer Verhältnisse eine Stufenlehre präsentiert, in der die *Hauswirtschaft* (als Stadium der landwirtschaftlichen Selbstversorgung) der *Volkswirtschaft* (mit ihren Charakteristika der Marktorientiertheit und Warenzirkulation) gegenübersteht. Ganz ähnlich verfuhr Bücher in seiner Abhandlung über die gewerblichen Betriebssysteme, wo er insgesamt fünf Stufen unterscheidet: den *Hausfleiß*, das *Lohnwerk*, das *Handwerk*, die *Hausindustrie* und die *Fabrik*. Und dieser Text nun war es, der 1894 die Grundlage von „Volkswirtschaft, Hausfleiß und Hausindustrie“ bildete. Riegl tat im Grunde nichts anderes, als die von Bücher beschriebene Wirtschaftsentwicklung auf die Kunstentwicklung zu übertragen. Das war möglich, weil Bücher seine Stufenlehre teleologisch und streng historisch

angelegt hat und er den *Hausfleiß* als Wirtschaftsstadium all jener Völker beschrieb, die an kein Verkehrsnetz angeschlossen sind und keinen Güterumlauf kennen. Riegl, der in seinem Buch die Aufmerksamkeit primär auf die Kunst in den abgeschiedenen Regionen ganz im Osten der Monarchie richtete (also dort, wo er seine Kindheit verbracht hatte), schloss sich Bücher vollinhaltlich an und bezeichnete die künstlerischen Hervorbringungen des Hausfleißes kurzerhand als Volkskunst²⁴ – eines Bereiches, den er analog zu Bücher deshalb in Gefahr sah, weil die Industrielle Revolution zunehmend auch bis in die Randlagen

18 Ebd., 59.

19 Jürgen BACKHAUS (Hrsg.), Karl Bücher: Theory, History, Anthropology, Non Market Economies, Marburg 2000.

20 Für wie bedeutsam Riegl Büchers Studien ansah, lässt sich auch daran ersehen, dass er dessen „Die Entstehung der Volkswirtschaft“ dem kroatischen Kunsthistoriker Izidor Kržnjavi in einem Brief wärmstens empfahl, vgl. Libuše JIRSAK, Die Rezeption der Wiener Schule in der kroatischen Kunstgeschichte. Izidor Kržnjavi, der erste kroatische Kunstgeschichteprofessor und seine Tätigkeit 1870–1890, Univ. Diss. Wien 2007, 195.

21 Riegl ist auf Bücher möglicherweise 1890 aufmerksam geworden, als dieser im Organ des Handelsmuseums wiederholt seine Theorien zur Wirtschaftsentwicklung vorstellte. Für diesen Hinweis danke ich Libuše Jirsak, Zagreb.

22 Karl BÜCHER, Die Entstehung der Volkswirtschaft, Tübingen 1893, 91 f.

23 Alois RIEGL, Ruthenische Teppiche, in: Mittheilungen des Oesterreichischen Museums NF VII (1892), 92.

24 Bücher selbst schrieb im Zusammenhang mit dem Hausfleiß, dass dieser die Voraussetzungen für ein Fortleben der Traditionen garantiere, weil er sich durch ein beharrliches Festhalten an einmal gefundenen „volkstümlichen Stilmustern“ auszeichne, vgl. Karl BÜCHER (wie Anm. 22), 91.

Europas vordrang und traditionelle Produktionsweisen, besonders im Textilbereich, veränderte oder gar vernichtete. Riegl gelangte zur Definition von Volkskunst somit nicht allein durch seine Tätigkeit als Kurator am Museum, wo er täglich mit den anonymen Werken der europäischen und außereuropäischen Textilkunst zu tun hatte, sondern auch und vor allem über den wissenschaftlich abgesicherten Weg der Nationalökonomie, namentlich über die Stufentheorie nach Karl Bücher.

Doch es waren nicht allein die Terminologie sowie das von Bücher vertretene Modell einer teleologisch fortschreitenden Entwicklungsgeschichte, die Riegl übernommen hat und die seinem eigenen Geschichtsverständnis entsprachen. Der vielleicht nachhaltigste Aspekt seiner Auseinandersetzung mit der Nationalökonomie betrifft ohne Zweifel methodische Fragen. Denn was Bücher und Riegl besonders eng aneinander band, war die von beiden geteilte Überzeugung, dass die Komplexität eines Kunstwerks keinesfalls deduktiv erschlossen, sondern nur induktiv erforscht werden kann. An dieser methodischen Prämisse hat Riegl bis an sein Lebensende festgehalten und sie auch mehrmals definiert, so etwa in seinem Text „Eine neue Kunstgeschichte“ (1902). Dort stellte er klar, dass man als seriöser Forscher „vom einzelnen Kunstwerke und seinen tieferen Erkenntnissen [ausgehen]“ müsse, um auf diese Weise zu „dem äußersten idealen Ziele“ zu gelangen, nämlich zur „Darlegung der Gemeinsamkeit zwischen den künstlerischen und den übrigen kulturellen Bestrebungen – in Religion, Philosophie, Politik [und] sozialen Bewegungen“.²⁵ Das also war erklärtermaßen Riegls wissenschaftliches Ziel. Und genau das war auch das Credo vieler Nationalökonomien um 1900, namentlich jener der sogenannten Historischen Schule um Gustav Schmoller in Berlin, nicht jedoch das Credo von Karl Menger in Wien. Wenn also Julius von Schlosser Alois Riegl mit Karl Menger in Zusammenhang bringt, so ist das zwar fachhistorisch durchaus aufschlussreich, aber es bedarf der Präzisierung. Denn tatsächlich orientierte sich Riegl in seinen frühen Arbeiten nicht an Menger, sondern an Schmoller, wie sich mit Blick auf den um 1890 bisweilen untergriffig geführten Methodenstreit zeigen lässt.²⁶ Bei diesem Methodenstreit hat es sich – wie treffend bemerkt wurde – um „eine Auseinandersetzung von Wagnerianischen Dimensionen“²⁷ gehandelt. Während der Österreicher Menger davon überzeugt war, dass Wissenschaft sinnvollerweise nur deduktiv betrieben werden könne und es ihre primäre Aufgabe sei, exakte und allgemein gültige Theorien zu entwickeln, hat die Schmoller-Schule genau das Gegenteil behauptet: Nicht Deduktion sei der Königsweg der Wissenschaft, sondern In-

duktion; nicht das Aufstellen von Formeln sei ihr Ziel, sondern die Darlegung dessen, wie es war – das heißt, nicht um Theorie gehe es in den Humanwissenschaften, sondern um Geschichte.²⁸

Gustav Schmoller, der sich stets als Nationalökonom und als Historiker verstanden hat, verbrachte einen erheblichen Teil seines Lebens mit Archivarbeit. In der sorgfältigen Auswertung aller verfügbaren Quellen sah er die einzige Möglichkeit, einen gültigen Einblick in Wesen und Charakter vergangener Epochen zu erhalten. Schmoller zufolge sei es die Aufgabe verantwortungsvoller Forschung, „die Wahrnehmung dem vergleichenden [...] Denken [zu unterwerfen], das Wahrgenommene auf seine Gewissheit [zu überprüfen], das richtig Beobachtete in ein System von Begriffen nach Gleichartigkeit und Verschiedenheit [einzuordnen] und endlich das so Geordnete in der Form typischer Regelmäßigkeit und eines durchgängigen Kausalzusammenhanges zu begreifen“.²⁹

Es ist wenig verwunderlich, dass für Riegl Schmollers Bekenntnis zur historischen Forschung um vieles attraktiver war als Karl Mengers Jonglieren mit abstrakten Theorien. Sich jedoch im Methodenstreit, der 1883 vom Zaun brach, gerade in Wien auf die Seite der Historischen Schule zu schlagen, war politisch problematisch und vor allem wenig karrierefördernd. Denn in Österreich stand man damit weitgehend auf verlorenem Posten: Allzu angesehen war Menger hierorts, allzu tief verankert seine Stellung in der öffentlichen, das heißt gesellschaftlichen, politischen und nicht zuletzt akademischen Landschaft. Das realisierte schließlich auch Gustav Schmoller, weshalb er am Höhepunkt des Methodenstreits einen seiner prominentesten Weggefährten nach Wien schicken wollte, einen Forscher, von dem er hoffen durfte, er könne es rhetorisch und intellektuell mit Menger aufnehmen. Sein Name: Karl Bücher. Schmollers Pläne zerschlugen sich jedoch, und statt Bücher kam mit Lujo Brentano ein anderer Vertreter der Historischen Schule nach Wien. Aber Brentano blieb nur für ein Jahr (1888/89), auch er

25 Alois RIEGL, Eine neue Kunstgeschichte, in: Alois RIEGL, Gesammelte Aufsätze, Neuaufl. Berlin 1995, 46 f.

26 Schlosser bezog sich anscheinend auf Riegls spätere Schriften, als dieser seine Werttheorie (Alterswert, Erinnerungswert usw.) entwickelte. Über das noch weitgehend unerforschte Gebiet des Wertdiskurses in der Kunstgeschichtsschreibung um 1900 bereitet Adi Efal, Tel Aviv, gegenwärtig eine Studie vor.

27 Lawrence A. SCAFF, Geschichte und Historismus in der deutschen Tradition des politischen und ökonomischen Denkens, in: Gunter SCHOLTZ, Historismus am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine internationale Diskussion, Berlin 1997, 137.

28 Zum Methodenstreit vgl. ausführlich: Bettina WENTZEL, Der Methodenstreit. Ökonomische Forschungsprogramme aus der Sicht des Kritischen Rationalismus, Frankfurt am Main u. a. 1999. Einen kurzen Abriss über die Bedeutung des Methodenstreits für die Geschichtswissenschaft liefert Eric HOBBSBAMM, Wieviel Geschichte braucht die Zukunft, München 2001, 128–165.

29 Gustav SCHMOLLER, Grundriss der Allgemeinen Volkswirtschaftslehre (1900), zit. nach: Rüdiger vom BRUCH, Gustav Schmoller, in: Notker HAMMERSTEIN (Hrsg.), Deutsche Geschichtswissenschaft um 1900, Stuttgart 1988, 230.

musste einsehen, dass Menger – „eine Führernatur von ungewöhnlicher Kraft“³⁰ – in Wien eine unumstößliche Autorität genoss und dass die Ideen Schmollers in Österreich auf wenig fruchtbaren Boden fielen.³¹

Tatsächlich lassen sich in Wien um 1900 kaum Vertreter der Historischen Schule finden.³² Wer sie jedoch sucht, wird rasch bemerken, dass die meisten von ihnen im Umkreis von Alois Riegl wirkten: so etwa Karl Theodor von Inama-Sternegg, der in den 1880er Jahren am Museum für Kunst und Industrie Vorlesungen zu Wirtschaftsthemen hielt (die sogenannten Donnerstagvorlesungen); Alfons Dopsch, wie Riegl ein Schüler von Max Büdinger und bezeichnenderweise jener Historiker, der die Lehrmeinung zur Spätantike revidierte und die Katastrophentheorie durch die Evolutionstheorie ersetzte;³³ oder – um ein letztes Beispiel zu nennen – Karl Grünberg, der spätere Direktor des Frankfurter Instituts für Sozialforschung und in dieser Funktion Vorgänger von Max Horkheimer.³⁴ Auch wenn ein direkter Kontakt zwischen Grünberg und Riegl nicht nachgewiesen werden kann, so existiert zumindest eine auffallende Vielzahl an biografischen Überschneidungen.³⁵ Grünberg ist hier vor allem deshalb von Interesse, weil in der Festschrift zu seinem 70. Geburtstag eine Geschichte des Methodenstreits vorgelegt wurde, in der die Autorin, Louise Sommer, ganz selbstverständlich auf Alois Riegl zu sprechen kommt.³⁶

30 Joseph A. SCHUMPETER, *Geschichte der ökonomischen Analyse* (= Grundriß der Sozialwissenschaften, Bd. 6), Göttingen 1965, 1030, hier zit. nach: Ludwig BRESS, *Joseph Alois Schumpeter und die Österreichische Schule der Nationalökonomie*, in: NAUTZ/VAHRENKAMP (wie Anm. 3), 269.

31 Über Brentanos Zeit in Wien und den unfreundlichen Empfang, den ihm Menger bereitete, vgl. Lujo BRENTANO, *Mein Leben*, Jena 1931, 141–147. Brentano war heilfroh, nach einem Jahr Wien wieder verlassen zu können: „In den Wiener Fakultätssitzungen ging es zu [...], daß man oft befürchtete, jetzt wird mit Tintenfassern geworfen“, ebd., 143.

32 Vgl. Günter FELLNER, *Ludo Moritz Hartmann und die österreichische Geschichtswissenschaft. Grundzüge eines paradigmatischen Konfliktes*, Wien/Salzburg 1985, 274 ff.

33 Vgl. Alexander DEMANDT, *Der Fall Roms. Die Anfänge des römischen Reiches im Urteil der Nachwelt*, München 1984, 233–241.

34 In dieser Personalverbindung von Wien nach Frankfurt könnte, nebenbei bemerkt, auch die Antwort auf die Frage liegen, weshalb Walter Benjamin in den 1920er Jahren begann, Riegl zu lesen.

35 Grünberg (geb. 1861) erhielt seine Schulbildung überwiegend in Czernowitz, somit in unmittelbarer Nähe zu Riegl (geb. 1858), der in Zablatów/Zabalotov aufwuchs; beide inskribierten in Wien (wenn auch im zeitlichen Abstand von 5 Jahren) an der Juridischen Fakultät, wo damals auch das Fach der Nationalökonomie angesiedelt war; beide thematisierten in den 1880er Jahren die Auswirkung der industriellen Revolution auf die ländliche Sozialstruktur im Osten der Monarchie. Zu Grünberg grundlegend: Günther NENNING, *Biographie* (Carl Grünberg), in: *Archiv für Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, Indexband, Graz 1979. Zu Grünberg als Agrarhistoriker vgl. Josef REDL, *Agrargeschichte abseits der Geschichtswissenschaft. Carl Grünberg und die Historische Schule der Nationalökonomie*, in: Ernst BRUCKMÜLLER/Ernst LANGTHALER/Josef REDL (Hrsg.), *Agrargeschichte schreiben. Traditionen und Innovationen im internationalen Vergleich* (= *Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes* 2004), Innsbruck/Wien 2004, 208–227.

36 Louise SOMMER, *Das geisteswissenschaftliche Phänomen des Methodenstreits. Analogien und Präzedenzien*, in: *Festschrift für Carl Grünberg zum 70. Geburtstag*, Leipzig 1932, 537.

37 Hermann BAHR, *Zur Kritik der Moderne*, Neuaufl. Weimar 2004, 27.

38 Alois RIEGL, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*, in: RIEGL (wie Anm. 25), 8.

Der Methodenstreit schlug in den 1890er Jahren in der publizistischen Öffentlichkeit derart hohe Wellen, dass in der Tat kaum daran vorbeizukommen war. Als Zeuge soll Hermann Bahr aufgerufen werden, der – auch er übrigens ausgebildeter Nationalökonom – in seinen frühen Schriften ausführlich auf jene Auseinandersetzung zwischen Schmoller und Menger einging. In seiner Aufsatzsammlung „Zur Kritik der Moderne“ (1890) zeigte sich Bahr derart begeistert von den Lehren der Nationalökonomie, dass er den Kunsthistorikern empfahl, dort Anschluss zu suchen:

Die Kunstgeschichte ist noch sehr jung und man merkt es ihr auch an. Ein schaubegieriges, schaulustiges Kind, ist sie noch durchaus in der Betrachtung der Außenwelt, wie sie sich an der Oberfläche darstellt, befangen. Darüber hinaus ins Innere der Erscheinung, an die Wurzel ihres Wesens voranzudringen, versucht sie kaum. Vom Wahrnehmen zum Begreifen kommt sie nicht. Sie sieht die Dinge wohl, aber sie ist noch lange nicht so weit, sie auch einzusehen.³⁷

Analog zu Riegl, der mehrmals davor gewarnt hat, bei der bloßen Sichtung des vorgefundenen Materials stehen zu bleiben und einem Kultus der Einzeltatsachen zu huldigen – so geschehen etwa in „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“ (1898), wo er dazu aufforderte, in der Forschung „aus der Enge der Einzelercheinung herauszustreben“³⁸ –, schrieb Bahr weiter:

Ueber ein Menschenalter haben wir in einiger Detailforschung verbracht und undankbar wäre es, die Ergebnisse dieses Eifers gering zu schätzen. Aber darüber [...] ist doch heute kein Zweifel mehr, dass die aufgeschichtete Masse trägen Rohmaterials uns bis zum Ersticken beklemmt und wir erst dann wieder aufatmen werden, wenn die Forschung daraus das kühne Gefüge eines frisch ragenden Domes gestaltet.

Das tote Vermächtnis der letzten Generation mit Leben zu erfüllen, das ist die Aufgabe unseres Geschlechts. Diese Belebung kann nur geschehen durch Vereinigung des bisher Gesonderten, durch Aufhebung der Schranken, die [...] Mißgunst zwischen den einzelnen Wissenschaften gezogen [hat]. Aber: die einzelnen Glieder des zu erichtenden Baus zusammenzufügen bedarf es eines verbindenden Kittes. Es bedarf einer erlösenden Formel, die in die [...] Zerstreuung den *Zusammenhang des Lebens*

bringt. Es bedarf einer Centralwissenschaft [...] die das Getrennte verbindet und das scheinbar Fremde vermittelt.³⁹

Diese *Centralwissenschaft* konnte laut Bahr nur eine sein, die ökonomische Prozesse mitdenkt. Er setzte diese Forderung auch selbst um, namentlich in seinem Text „Zur Geschichte der modernen Malerei“ (1890), wo er den kurzweiligen Versuch unternahm, das Bildschaffen von van Eyck bis Gericault unter einem ausschließlich ökonomischen Blickwinkel zu betrachten.⁴⁰

An dieser Stelle soll klargestellt werden, dass es nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, Bahr in eine besondere Nähe zu Riegl zu rücken, wenngleich Bahr – daran sei erinnert – das Geschehen am Wiener Kunsthistorischen Institut sehr genau beobachtet hat und er über Riegl, Wickhoff und besonders Tietze nur in den höchsten Tönen sprach.⁴¹ Was ich zeigen möchte, ist vielmehr, dass die Lehren der Nationalökonomie in Wien um 1890 außergewöhnlich wirkungsmächtig waren und es an Versuchen, sie auf die Kunstgeschichte anzuwenden, durchaus nicht mangelte.⁴²

Was der Beschäftigung mit der Nationalökonomie jedoch Brisanz verlieh, war der Umstand, dass diese Diskurse allesamt politisch besetzt und ideologisch stark aufgeladen waren. Riegl war sich dessen vollkommen bewusst, weshalb er „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ – ein Buch, das letzten Endes ein couragierter Versuch war, gegen die herrschende österreichische Kulturpolitik anzuschreiben – expressis verbis als „Warnruf“⁴³ verstanden wissen wollte. Wenn Hermann Bahr im Hinblick auf die Nationalökonomie von einer Wissenschaft träumte, die die realen Bedingungen des Daseins mitdenkt und die – wörtlich – den „Zusammenhang des Lebens“ erklärt, so hat er den tieferen Gehalt der Historischen Schule vollauf erfasst. Tatsächlich ging es Schmoller in Berlin genauso wie Alois Riegl in Wien darum, aufzuzeigen, dass die Wissenschaft und sogar die Kunstgeschichte durchaus wertvolle Stellungnahmen zu Gegenwartsfragen abzugeben imstande seien. Wenn sich Riegl über das städtische Bürgertum – die „vom Champagner Uebersättigten“⁴⁴ – mokiert und die heimische Kulturpolitik für ein System verantwortlich macht, das nicht nur das Kunsthandwerk ruiniert, sondern auch Armut und Leid über die Landbevölkerung bringt, so war das ausgesprochen gewagt; ganz allein stand er mit seinem Ansinnen aber nicht. Denn die Schmoller-Schüler machten in Berlin exakt zur selben Zeit exakt dasselbe, allen voran Max Weber und Werner Sombart. Auch sie unternahmen (1890/91) – analog zu Riegl, der als Textilkurator in Galizien unterwegs war – Reisen

in die abgeschiedenen Provinzen Deutschlands, sichteten dort die Lebenssituation besonders der ostelbischen Textilarbeiter, sammelten Daten, werteten sie aus – und zogen dann ihre letztendlich politischen Schlüsse. Nichts anderes hat auch Alois Riegl gemacht.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Alois Riegl mit seiner Hinwendung zur Nationalökonomie dreierlei beabsichtigte. Zum einen war ihm daran gelegen, ein klares Bekenntnis zur induktiven Forschung abzulegen. Zweitens beabsichtigte er, an aktuellen akademische Diskursen zu partizipieren, wobei er auch vor politisch heiklen Schlussfolgerungen nicht zurückschreckte: Die Kunstgeschichte, so wie er sie verstand, hat durchaus auch die Aufgabe, Stellung zu beziehen und die Augen vor gesellschaftlichen Veränderungen nicht zu verschließen. Zum dritten aber offenbart das Kokettieren mit der Nationalökonomie, wie sehr man Riegl Unrecht tut, wenn man ihn als Forscher bezeichnet, der das Fach der Kunstgeschichte losgelöst von anderen Disziplinen sah und dessen historisches Verdienst darin bestanden haben soll, die „kulturgeschichtliche Richtung überwunden“ zu haben, wie wir bei Max Dvořák lesen.⁴⁵ Genau das Gegenteil ist der Fall. Wer sich heute die Frage stellt, worin die Aktualität Riegls bestehen könnte und ob die Lektüre seiner Schriften überhaupt noch sinnvoll ist, der muss erkennen, dass Riegls Lehre nicht durch eine fachliche Engführung, sondern im Gegenteil durch eine deutliche Ausdehnung und Öffnung gekennzeichnet war. Es soll hier abschließend nur kurz daran erinnert werden, dass Riegl in der Zeitschrift der Anthropologischen Gesellschaft Wien publiziert hat und er vor den Vereinsmitgliedern auch wiederholt Vorträge hielt; dass er die aktuellsten wahrnehmungsphysiologischen Erkenntnisse aufnahm; dass er sich gegenüber Sprach- und Musikwissenschaft stets aufgeschlossen zeigte; oder dass er wiederholt über das Verhältnis von Kunst- und Naturwissenschaft räsonierte. Was heute an Riegl besonders modern anmutet, ist seine unbedingte Bereitschaft, die Kunstgeschichte mit anderen Disziplinen in Kontakt zu bringen, sowie aufgezeigt zu haben, wie fruchtbar und notwendig es ist, über den eigenen fachlichen Tellerrand zu blicken.

Gegen Ende von „Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie“ skizzierte Alois Riegl in knappen Sätzen sein eige-

39 BAHN (wie Anm. 37), 28

40 Ebd., 27–44.

41 Vgl. etwa Hermann BAHN, *Dalmatinische Reise*, Berlin 1909, 35 f.

42 Vgl. dazu auch: Joseph August LUX, *Volkswirtschaft des Talents. Grundsätze einer Volkswirtschaft der Kunst*, Leipzig 1906.

43 RIEGL (wie Anm. 17), 6.

44 Ebd., 57.

45 Max DVOŘÁK, Alois Riegl, in: Max DVOŘÁK, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, 280.

nes Wissenschaftsverständnis. Mit Erstaunen liest man dort einen Absatz, der heute, in Zeiten der „cultural turns“ mit ihrem Imperativ der Interdisziplinarität und ihrer „integrativen Perspektive zur Überbrückung der Fächerspezialisierung“,⁴⁶ von höchster Aktualität ist:

Es genügt eben nicht zu sagen, daß eine Erscheinung sich in dem oder jenem Lande, in dem oder jenem Bezirke finde. Man muß das Haus selbst aufsuchen, die Hand an der Arbeit beobachten, die wirthschaftliche Art der Produktion studiren, alle Faktoren, die bei der Erzeugung in Betracht kommen, vom Rohstoff bis zum fertigen Produkt und dessen Verwendungsart peinlich verzeichnen. Es müssen sich Männer von geschulter wissenschaftlicher Methodik und umfassender kunsthistorischer Bildung in den Dienst der Sache stellen, denen nichts Beobachtungswürdiges entgeht, und die Alle, wenngleich Jeder auf Grund seiner speziellen Kenntnis von Land und Leuten arbeitend, dennoch sämmtlich nach einheitlichem Plane vorgehen und dadurch ein gleichartig geordnetes Material von dermaßen allseitiger Gediegenheit zusammen bringen, daß man auf logischer Grundlage endlich zu einer abschließenden Aufklärung der Anschauungen wird gelangen können. Also nicht isoliert und planlos wie bisher und mit ungleichen, meist unvorbereiteten Kräften, sondern nach einheitlichen wissenschaftlichen Grundsätzen und mit den besten Vertretern unserer Forschung wird man an die Bewältigung der großen Aufgabe schreiten müssen.⁴⁷

46 Doris BACHMANN-MEDICK, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, 8.

47 RIEGL (wie Anm. 17), 80.

MOOD, MODERNISM, AND THE MUSEUM FOR ART AND INDUSTRY

DIANA REYNOLDS CORDILEONE

Who is Riegl? you ask. [...] Riegl, who was General Conservator for the Central Commission for the Research and Preservation of Art Monuments, died in 1905, after serving eleven years at the Austrian Museum [for Art and Industry]; he was destined to become its leader, which is why it did not come to pass. Hermann Bahr¹

It is difficult to imagine what might have become of the Museum [...] if [Riegl] had become its Director and had been able to create what he envisioned. No one understood this. After he left the Museum [1897] I had the opportunity to talk with him almost daily. He did not complain, but he was as unhappy as anyone can be, in spite of his successes as a scholar. "I have no more profession", he said to me regularly. Max Dvořák²

Who was Alois Riegl? The question posed by Hermann Bahr has always been difficult to answer. When Riegl died in 1905, he left few personal traces behind. No stash of correspondence, no memoirs; only some boxes of lecture notes for his courses at the University of Vienna. As a result, Riegl's legacy as one of the seminal art historians of the twentieth century has been founded upon his rich body of scholarly work; his path-breaking books, articles, and lecture notes need no discussion in this forum. Yet this symposium expands upon the answer to that question, and we now have a better understanding of how Riegl's influence in the cultural sciences extended far beyond his work as an art historian. Three examples suffice: Georg Vasold and Reinhard Johler have described Riegl's influence in the formation of European ethnology, and Eva Maria Höhle has demonstrated how Riegl contributed to the emerging theories and praxis of historical preservation.³ Clearly, Riegl's professional life had many dimen-

sions. From museum curator, to university professor, to the Commission for the Preservation of Historical Monuments, Riegl's career trajectory was outwardly a picture of both academic productivity and bureaucratic success in service of the Habsburg Empire.

But who was Riegl? The accounts by two people who knew Riegl personally, Hermann Bahr and Max Dvořák, raise some questions. What did Riegl mean by telling Dvořák that he "had no more profession" after leaving the Museum for Art and Industry in 1897? Why did Bahr believe that Riegl should have been the Museum's director? Why do both men suggest that Riegl was somehow deprived of a position at the Museum?⁴

A document in the Austrian State Archives helps answer these questions.⁵ In July 1900 Alois Riegl submitted a lengthy report to the Ministry of Culture and Education in Vienna. This report was intended to be an assessment of the "needs of the University Chair", yet the contents of this 15-page document probably surprised his superiors. The needs of his university chair, according to Riegl, involved nothing less than his return to the Austrian Museum for Art and Industry. This document lends credence to the claims

1 Hermann BAHR, *Expressionismus*, München 1916, 75f.: „Wer ist Riegl? fragt man da [...] Riegl, der 1905 [...] als Generalkonservator der Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler starb, nachdem er erst elf Jahre lang am österreichischen Museum gewirkt (dessen geborener Leiter er gewesen wäre, weshalb er es nicht wurde)“.

2 Max DVOŘÁK, Alois Riegl, in: Max DVOŘÁK, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, 289: „Man kann sich kaum ausdenken, was aus dem Museum geworden wäre, an dem er angestellt gewesen ist, wenn ihm vergönnt gewesen wäre, als Leiter dieses Museums das zu schaffen, was er schaffen wollte und konnte. Man hat es nicht verstanden. Ich hatte nach seinem Ausscheiden aus dem Museum Gelegenheit, fast täglich mit ihm zu reden. Er klagte nie [...], doch war er, einer der erfolgreichsten Forscher seiner Wissenschaft, damals so unglücklich und unzufrieden als nur möglich. „Ich habe keinen Beruf“, sagte er oft.“

3 Please consult the essays by Höhle, Johler and Vasold in this volume.

4 One of the very few discussions of Riegl's work at the Museum for Art and Industry can be found in Jan BIALOSTOCKI, *Museum Work and History in the Development of the Vienna School of Art History*, in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* (Wien, 4.–10.9.1983), Wien/Köln/Graz 1985, Bd. I, 9–15.

5 Austrian State Archive, Allgemeines Verwaltungs Archiv, Ministerium für Cultus und Unterricht (AVA.CUM) Fasz. 4g (Universität Wien), 19887 (July 1900), „Dr Alois Riegl, a.a. o. ö. Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität, berichtet über die Bedürfnisse seiner Lehrkanzel.“ Hereafter cited as Riegl, 19887.

of his friends: Riegl wanted to be named director of the Museum. More importantly, it allows us further insights into his emerging thinking about the relationship between museums and the state at the beginning of the twentieth century.

On the basis of this document I make three claims today. First, Riegl actively sought the position of Director of the Museum for Art and Industry in 1900. Although he chose a moment of crisis at the Museum to put himself forward, it is likely this had been his ambition since 1894, when he was first named to Rudolf von Eitelberger's chair of Art History at the University of Vienna. Second, Riegl wished to develop a more comprehensive approach to art history that combined the fine and the applied arts. He called this type of art history "practical art history", which he contrasted with the "theoretical" instruction at universities elsewhere in German-speaking central Europe. For Riegl, a practical art history was an empirically based alternative to the histories of "style" that dominated so much of art historical instruction. This too, was part of a set of ideas that Riegl had begun to articulate as early as 1894, when he began to complain about the excesses of scholarly art history. In addition, a practical art history addressed the total range of human creativity, not just the fine arts. Finally, Riegl's proposal addressed a third, highly unusual theme, the politics of aesthetics. By this I mean the increasingly important political and cultural functions of art institutions (such as museums) in the modern state, a phenomenon that Hermann Broch would later describe as the "museumish" (*das Museale*) in *fin-de-siècle* Vienna.⁶ Broch dismissed the museumish as a symptom of the value vacuum and the vegetative wealth of the declining Habsburg empire; Riegl made a strikingly similar observation three decades earlier here. This essay evaluates Riegl's ongoing preoccupation with the cultural vacuum created by the increasingly secularized scientific worldview. In an era of cultural crisis, Riegl understood the significance of art as a secular religion. For Riegl, work in the Museum was a potentially redemptive vocation that linked the spiritual crises of modernity with the needs of the modern state.⁷

Riegl hoped to channel the power of the state into deeper involvement in the *aesthetic education* of the modern man. His proposal in 1900 documents how he had be-

gun to develop a set of ideas surrounding his vision for the Museum for Art and Industry. Using terms he had developed in several essays before 1900 – affective value, historical value, and mood – he fashioned an argument that addressed the spiritual and political vacuum of modern life and the duty of the state to create new opportunities for spiritual renewal through art. Riegl understood the aestheticization of mass politics at the beginning of the twentieth century; he could not, however, have foreseen its consequences.

Crisis at the museum

Riegl submitted his proposal to the Ministry of Culture and Education in July 1900. The timing of this submission was significant, for in the summer of 1900 the Museum was at the center of a controversy surrounding its director, Arthur von Scala. Appointed as the Museum's third director in 1897, Scala had received the mandate to modernize the institution. The subsequent "Scala Affair", immortalized by Adolf Loos' essay of the same name (*Der Fall Scala*), centered on the debate between Secessionists, traditionalists, and other modernists concerning both the new aesthetic and the emergence of a uniquely Austrian style in Vienna.⁸ As Gottfried Fliedl has demonstrated, Arthur von Scala's "bureaucratic imposition of modernism" at the Museum was not quite modern enough for the Secessionists at the Museum's school of applied arts (*Kunstgewerbeschule*).⁹ Indeed, the controversy was so acrimonious that the museum and school, which had operated together since 1867, were separated in 1900. We know the contours of this debate fairly well; what might come as a surprise, however, is that Riegl took advantage of the Scala controversy to put himself forward as a solution to this crisis. He did this by suggesting that, as the occupant of Rudolf von Eitelberger's Chair of Art History at the University of Vienna, he was also entitled to the position of Director of the Austrian Museum for Art and Industry. This was in keeping with the precedent set by Eitelberger himself.

Riegl based his claim to the leadership of the Museum upon his appointment to Rudolf von Eitelberger's chair of Art History. Eitelberger died in 1885. The chair had been vacant for several years when Riegl was appointed to it as *extraordinarius* in 1894. When Riegl was promoted to *ordinarius* in 1897, however, he left the Museum. Now, three years later, Riegl claimed he had not left the Museum willingly and attempted to return as Eitelberger's legitimate successor.

6 Hermann BROCH, Hofmannsthal und seine Zeit, Frankfurt am Main 2001, 49: „Das Museale ist Vegetieren im Reichtum [...]“

7 For a discussion of the institutional infrastructure of Viennese modernism and the avant garde see Steven BELLER (ed.), Rethinking Vienna 1900, New York 2001, and Jeroen Bastiaan van HEERDE, Staat und Kunst: Staatliche Kunstförderung 1895–1918, Wien 1993.

8 Adolf LOOS, Der Fall Scala, in: Adolf Loos, Die Potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933, Wien 1983, 29 ff.

9 Gottfried FLIEDL, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Salzburg/Wien 1986, 136: „Die bürokratische Durchsetzung der Moderne“.

Eitelberger and “practical” art history

Rudolf von Eitelberger (1817–1885) was appointed to the first chair of Art History at the University of Vienna in 1853.¹⁰ As an adviser to the Emperor, Eitelberger was also an active participant in the emerging “exhibitionary complex” that had begun at the Crystal Palace in 1851.¹¹ After Eitelberger was named the first director of the new Austrian Museum for Art and Industry in 1863, he combined his university duties with museum work. For Riegl this was a distinctive characteristic of Eitelberger’s position that had created unique opportunities for “practical” instruction in art history at the University of Vienna. After 1863, Eitelberger’s students, including Riegl, had easy access both to works of fine art from the Imperial collections and the rapidly growing collection of applied arts at the Museum.¹² In Riegl’s opinion, Eitelberger’s unique status was confirmed in 1873, when a second chair of Art History at the University was established at the Austrian Institute for Historical Research.¹³ The occupant of this chair, Moriz von Thausing, had no corresponding museum duties.¹⁴ At that time, Riegl maintained, “theoretical and practical instruction in art history went their separate ways”.¹⁵ After 1873, therefore, Eitelberger modeled a unique applied art history that combined the educational missions of the Museum and the University. This, however, became increasingly difficult, even for an energetic and gifted man like Eitelberger:

In Eitelberger’s time the two assignments were as good as identical: contemporary production did not need anything more from the Museum than discovering and making the past accessible. In his later years, however, this changed; meeting the needs of artisans (and industrialists) became much harder.¹⁶

For Riegl, this explained why the University chair remained vacant after Eitelberger’s death in 1885: at the time there was a lack of qualified art historians able to combine these skills. Indeed, the Ministry of Education had specifically chosen Jacob von Falke, whom Riegl disdainfully described as a “non-professor” (*Nicht-Professor*), as Eitelberger’s successor at the Museum.¹⁷ Falke devoted his energies entirely to Museum affairs and, in Riegl’s opinion, instruction at the University suffered accordingly.

But this situation changed in 1894 when Riegl was appointed to Eitelberger’s

chair. Riegl interpreted this appointment to the “orphaned chair” (*die verwaiste Lehr-kanzel*)¹⁸ as proof of his ability to follow in Eitelberger’s footsteps:

Only in 1894 was the chair [of Art History], which had been empty since 1885, filled once more with the writer of this report, and this was the result of the nearly unanimous support of the philosophical faculty. [...] This same person [Riegl] had, since 1886, served as adjunct curator at the applied arts collection of the Imperial-Royal Austrian Museum for Art and Industry. As a result of this preparation and experience, it finally seemed possible once more to begin to systematically rebuild the practice of creating practical instruction on the basis of exposure to the original collections, a process that had been interrupted since 1885.¹⁹

Riegl argued that his appointment to Eitelberger’s chair included a specific mandate to reunite university instruction with the Museum’s collection.

Riegl clearly believed that he was entitled to greater respect at the Museum after 1894, but this attitude created problems with Jacob von Falke. Despite his professorship, Riegl received no corresponding promotion at the Museum and for the next three years he was involved in a number of conflicts with Falke. From Riegl’s point of view, Falke blocked him at every turn:

The writer [Riegl] of this report did his best to fulfill this assignment, and would have probably had substantive successes to report had he not, on one hand been deprived of a wider sphere of influence due to his low rank-

¹⁰ For Eitelberger and the formation of the Museum, see Kathrin POKORNY-NAGEL, Zur Gründungsgeschichte des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Peter NOEVER (Hrsg.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*, Wien 2000, 52–89.

¹¹ Tony BENNETT, *The Birth of the Museum*, London 1995. Bennett describes the exhibitionary complex as the institutions of exhibition, education, and display that emerged as forms of “soft” state power in the mid-nineteenth century. Both the new public museum and the disciplines of art history were part of this nexus of state power and public display.

¹² AVA.CUM; Riegl, 19887, 4.

¹³ *Ibid.*, 4 f.

¹⁴ For a discussion of Thausing’s role in the development of art history at the University of Vienna, see Artur ROSENAUER, Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI* (1983), 135–139.

¹⁵ AVA.CUM; Riegl, 19887, 5.

¹⁶ *Ibid.*, 6.

¹⁷ „[...] wurde auch seitens des hohen k.k. Unterrichts-Ministeriums ein Nicht-Professor zum neuen Director des genannten Museums bestellt“, *ibid.*, 6.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, 7: „Erst im Jahre 1894 erfolgte die Besetzung der seit 1885 erledigten Lehrkanzel, über fast einstimmigen Vorschlag der philosophischen Fakultät, mit dem Gefertigten [...] Derselbe war seit 1886 als Custosadjunct an den kunstgewerblichen Sammlungen des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie thätig gewesen. Auf Grund solcher Kenntnisse und Vorarbeiten schien es schon damals möglich die praktische Unterweisung an der Hand der Originalsammlungen, die an der Universität seit 1885 [...] unterbrochen war, wieder planmäßig aufzunehmen.“

ing position as adjunct-curator and, on the other hand, been actively opposed and handicapped by the decidedly negative behavior of the leadership at that time.²⁰

Riegl believed himself to be Eitelberger's rightful heir. Falke had not only failed to respect this mandate, but had actively opposed Riegl's work. The feud between the two men was only resolved when Riegl resigned from the Museum in early 1897.²¹ For Riegl this was a serious setback:

[...] in the very moment in which he [Riegl] was on the verge of becoming enabled (from the perspective of the University) to assume his natural responsibilities [...] he was forced out of the fellowship of the Museum and obliged to sever the living relationship with his previously established research and instructional expertise.²²

This was a forced separation (*gezwungene Kaltstellung*) from the Museum. It was not only inconsistent with his position as Eitelberger's successor, but also a grave blow to his scholarship.²³

Riegl's report provides new evidence to support Dvořák's claim that Riegl had great ambitions for the Mu-

seum for Art and Industry. His attempt to secure control of the Museum for Art and Industry in 1900 took advantage of the ongoing "Scala Affair" as well, for in this report he positioned his claim within the immediate context of the Secessionist revolt at the Museum's School.²⁴ For him, the separation of museum and school had come as no surprise. As early as 1895, he had begun to claim that the Museum's efforts to shape contemporary production were misguided.²⁵ Scala's failure to maintain control of the school now begged the question: what would become of the Museum and its collections?

Riegl took advantage of this situation to promote himself. This was another reason to reunite the Museum with the University under Riegl's direction:

As long as the primary mission of the [...] Austrian Museum was based upon the man-date to influence contemporary production the merging of leadership with the University instruction might have been disadvantageous to both functions. Now, however we can take it a step further: the administration of the so-called "old collections" is difficult to unite with the needs of modern production.²⁶

Now that the Museum no longer had a man-date to influence public taste, its collections of applied arts could be used for instruction.

Although Riegl claimed the legacy of Eitelberger's dual role, he now admitted that the two tasks were fundamentally irreconcilable, a situation that had been resolved by the separation of museum and school in 1900.

Riegl now urged the Ministry of Education to correct the remaining problem of art historical instruction at the University: the separation between practical and theoretical training. Riegl asserted that "theoretical" art historians, who could recite the litany of successive styles (*theoretische Stilbegriffe*), still had very little experience with art objects. Riegl argued that practical instruction was now the most neglected aspect of art history. New generations of art historians were completing their university courses full of theoretical knowledge but lacking in practical connoisseurship. At a time when art historians were in more demand than ever, they were poorly trained. These new "theoretical" art historians perpetuated the excesses of scholarly culture Riegl mistrusted so thoroughly.²⁷ It was time, Riegl argued, to return Eitelberger's university chair to the basis of its

- 20 Ibid., 8: „Der Gefertigte hat auch diesen Aufträge nach bestem Können [...] Folge geleistet, und hätte darin wohl noch greifbarere Erfolge aufzuweisen gehabt, wenn er nicht einerseits durch den höchst bescheidenen Wirkungskreis, der ihm am österreichischen Museum in der untergeordneten Stellung eines Custosadjunkten gezogen war, andererseits durch eine entschieden ablehnende Haltung der damaligen Direction [...] in seiner Thätigkeit wesentlich behindert und eingeschränkt worden wäre.“ Cf., Margaret OLIN, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theories of Art*, University Park, 1992, fn. 3, 195. Olin describes a letter from Riegl protesting his designation of "custos-adjunct" in 1895 (Archive of the MAK, 1895/720).
- 21 Riegl's correspondence with Otto Benndorf chronicles several years of conflicts with Falke and describes the final insult that precipitated his resignation. In December 1896, Falke had not invited Riegl (as custom dictated) to the annual Christmas party with the Museum's aristocratic patron, Archduke Rainer, cf. *Austrian National Library, Handschriftensammlung, Nachlaß Otto Benndorf*. Riegl, Alois, an Otto Benndorf: H 82/54 Nr. 21. 657/3–14, Letter dated 25 February 1897.
- 22 AVA.CUM; Riegl, 19887, 9.: „[...] in dem Augenblicke, da er [der Gefertigte, i.e. Riegl] durch eine Ernennung zum Ordinarius [...] von Seiten der Universität erst recht in die Bedingungen zur Erfüllung seiner natürlichen Aufgabe eingesetzt worden ist, aus dem Verbanne des österr. Museums und damit zugleich aus dem lebendigen Zusammenhange mit dem von ihm bis dahin ausschliesslich gepflegten Arbeits- und Unterrichtskreise ausscheiden musste.“
- 23 Riegl does not mention Scala by name in his report, but refers to the separation of museum and school as the end of the museum's mandate to influence contemporary manufacturing. Cf. *ibid.*, 9 f.
- 24 For Arthur von Scala (1846–1909) see Johannes WIENINGER, *Er brachte viel Eigenartiges und Notwendiges mit*, in: NOEVER (footnote 10 above), 164–174.
- 25 In other locations I have described this as Riegl's rejection of monumentalist art history in the tradition of Nietzsche. See Diana REYNOLDS, *Vom Nutzen und Nachteile des Historismus für das Leben*, in: NOEVER (footnote 10 above), 20–29.
- 26 AVA.CUM; Riegl, 19887, 14: „Solange der Hauptaufgabe des k.k. österreichischen Museums in der Einflussnahme auf die aktuelle Produktion im Kunstgewerbe besteht, würde eine Vereinigung seiner Leitung mit dem Kunstgeschichtlichen Unterrichte nur zum Nachtheile beider Functionen ausschlagen. [...] Man wird aber noch weiter gehen dürfen: [...] die Verwaltung der sogenannten ‚alten Sammlungen‘ ist mit der Aufgabe einer überwiegenden Beschäftigung mit der modernen Production schwer vereinbar.“
- 27 Cf. Alois RIEGL, "Late Roman or Oriental?", in: Gert SCHIFF (ed.), *German Essays on Art History*, New York 1988, 190. Cf. REYNOLDS (footnote 25 above). Riegl's description of academic excess was similar to Nietzsche's critique of Apollonian science in "The Birth of Tragedy".

existence as the chair for *practical* Art History in all of Austria.²⁸

But what did Riegl mean by practical art history? He defined it in part as an expansion of the art historical canon. In particular, Riegl wanted to expand the definition of the art object to include the applied arts. Practical art history, in his view, meant a rigorous analysis of both the “fine” and the “applied” arts. His proposal of 1900 documented his ongoing concern for inverting the hierarchy of art historical scholarship, which was dominated by the scholars who concentrated on the fine arts. Thus, in addition to his claim to be Eitelberger’s rightful heir, Riegl’s attempt to take over the Museum also developed out of his expertise with the ornamental and applied arts.

The applied arts had enormous untapped potential for the future of art history. For many years Riegl had suggested that the scholarly separation between the fine and applied arts was a serious methodological error. In some of his earliest university lectures on the History of Ornament (1890), he argued that the false separation between the high and the applied arts was one of the most “deeply-rooted mistakes and misunderstandings that had originated in the teaching of art history”.²⁹ The scholarly and institutional separation between a painting of the Madonna (regarded as “fine art”) and a majolica vase (“applied art”) was a linguistic convenience, but inadequate for both understanding the problem of art in the human experience and developing a scholarly and empirical art history.³⁰ He criticized the practices that assigned the Madonna to an art museum and the majolica to the applied arts museum, “even though both might have been painted by the same [...] artist”.³¹ In these lectures Riegl argued that the artistic impulse (*Kunsttrieb*) for both objects was the same, only scholars’ way of looking at them was different.³² In 1890, the *Kunsttrieb* was a protean formulation, but in this instance, Riegl used it as a device to bridge the gulf that separated the fine arts from the applied arts in the minds of scholars. He would continue to use this heuristic device to push beyond the constraints of accepted scholarly norms; the *Kunsttrieb* of 1890 eventually developed into his famous neologism *Kunstwollen*.³³ Indeed these neologisms (*Kunsttrieb/Kunstwollen*) were Riegl’s attempt to create a unified approach to the fine and applied arts. What matters in this context, however, is Riegl’s attempt to challenge scholarly art history as practiced among “theoretical” scholars in the 1890s. He

reminded his students that the apparent division between high and applied art was a fiction embedded in the discipline.³⁴ Riegl wanted nothing less than to invert the linguistic, mental, and institutional structures that shaped art history. His position as Eitelberger’s heir and his vision for a more comprehensive art history were two justifications for his bid for control of the Museum for Art and Industry in the summer of 1900.

Riegl argued passionately on behalf of his ability to administer the collections. Now that the Museum was free from its burden to shape contemporary production its resources could be used in other ways. With an outstanding record of publications, thirteen years’ of experience at the Museum, and the authority of Eitelberger’s chair, Riegl asserted that he was the best-qualified candidate in “all of Germany and Austria” to take control of the Museum.³⁵ The time had come to regain the losses incurred since 1885 by placing the Museum’s collections under one hand, a hand that was freed from the burdens of contemporary production and able to create a centralized location for art historical instruction.³⁶ These ideas were never realized, and as Dvořák later wrote, we can “only imagine” what might have become of the Museum if Riegl had been able to do what he wanted.

Yet in concluding his report Riegl went beyond his project for a practical art history. In the final pages of the document he ventured into new territory and began to describe the value of the collections from a contemporary political and spiritual point of view. Here he began to articulate the themes that Margaret Olin has described as the formulation of a quasi-religious stance, or “state religion”, in the cult of monuments.³⁷ Control of the Museum was not only about better training for art historians, it was also about political and cultural values. Riegl framed his plea for a “practical” art history within the wider phenomena of the growth of historical consciousness in the nineteenth century and the political and economic significance of art to the

28 AVA.CUM, Riegl, 19887, 12.

29 Alois RIEGL, Nachlaß (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien); Karton I, Geschichte der Ornamentik I (1890), 1.

30 Ibid., 8.

31 Ibid., 9.

32 Ibid., 6.

33 Elsewhere I have discussed the possible origin of the word “Kunsttrieb” in the work of Arthur Schopenhauer. For a discussion of the “Kunstwollen” in relationship to Riegl’s feud with Jacob von Falke, see Diana REYNOLDS, *Semper, Semperianismus und Stilfragen. Riegls “Kunstwollen” als Beispiel der “Wiener Mitte”*, in: Rainald FRANZ/Andreas NIERHAUS (Hrsg.), *Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Wien 2007, 117–134.

34 Alois RIEGL, Nachlaß (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien); Karton I, Geschichte der Ornamentik I (1890), 21.

35 AVA.CUM, Riegl, 19887, 12.

36 Ibid., 12–14.

37 See Margaret OLIN, *The Cult of Monuments as a State Religion in late 19th-century Austria*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVII (1985), 177–198.

masses.³⁸ Riegl was clear about the political importance of art history and had begun to articulate this theme in his small book on the folk arts in 1894, where he outlined two principles that he believed should direct state policy in museum affairs.³⁹ These he called “historical value” and “affective value”. The categories he developed for the folk arts in 1894 carried over into his program for the Museum in 1900.

Historical value, affective value, and mood

In his small book on the folk arts (1894), Riegl had already proposed that “historical value” applied to all aspects of peasant material culture.⁴⁰ Insofar as all art objects were also historical objects, the folk arts were also remnants of more primitive economic and technological conditions in Europe. They were valuable as evidence of discrete and unrepeatable historical phases in human history. For him this meant that – aesthetic value aside – the folk arts served as testimonies to human development. They documented both the evolution of human modes of production and the continual variation of ornament. While others had begun to celebrate the aesthetic qualities of the folk arts in the early 1890s, Riegl dismissed many of those enthusiasms as passing fashions. Riegl believed that it was the historical value of the folk arts, and not the dictates of fashion, that merited state attention and intervention. His sense of urgency on this point was palpable. Writing in 1895, he warned that the folk arts were on the brink of extinction in the face of expanding industrial and capitalist modes of production. He lamented that too much had been lost already, particularly through the “misguided” and “deceptive” efforts of some of his colleagues at the Museum to revive the rural folk arts through regional craft schools.⁴¹ Despite the widespread enthusiasm for the folk arts, he lamented, “up until this point practically nothing has been done to preserve their many forms through [scholarly] literature or reproductions”.⁴² Government intervention in this realm was absolutely necessary. Riegl suggested that it was the state’s “duty to its peoples” to “erect a monument” to their pasts

before they disappeared completely.⁴³ This was particularly true in the multi-national Habsburg Empire. Riegl called for state support in the form of non-partisan scholarship for all the peoples of the Dual Monarchy and reminded his superiors that there was a political benefit to this as well as a scholarly one.

In contrast, the “affective value” of the folk arts was not scholarly at all. Riegl described affective value as an emotional state, similar to a religious or national feeling. Affective value was that which evoked emotions of piety and reverence.⁴⁴ But for Riegl, affective value contributed to what he called the “moral capital” of humanity. Moral capital gave human life and social structures shape and meaning, “one of the imponderables of human existence that, like religion and nationality, dwells in the hearts of men and whose possession shapes their moral direction”.⁴⁵ Riegl’s turn to moral values was a surprising approach for a rigorous scholar. Even more surprising was his pessimism about the present state of this “moral capital”. “Every day”, he wrote, “another portion of this moral capital crumbles and disappears without a trace in the tidal wave that is engulfing western culture.”⁴⁶ Although his thoughts were not yet fully developed, we see a trajectory beginning to take shape: the duty of the state to provide moral direction and spiritual reflection (*Andacht*) through its ability to control institutions of art scholarship and display. Historical value and affective value were therefore both important to the state, but for different reasons.

The relationship between historical and affective value continued to preoccupy Riegl. In 1899, his essay on “mood” considered the problem of reverence in modern life.⁴⁷ In this essay Riegl described a “spiritual pessimism” in western culture that was an outcome of the scientific world view. This new world view represented a general loss of spiritual comfort through the triumph of materialist and causal philosophy: a disenchantment of the natural world. In this condition, with no hope in outside redemption, moderns sought solace in new forms of inwardness that Riegl described as “mood”. Riegl now theorized that the new significance of mood in modern art was a substitute for the religious feelings of old.

In this way he championed the modernist aesthetic with its impressionistic style, and emancipation from categories of beauty.

This short meditation on *mood/Stimmung* is one of the most important and most underrated of Riegl’s essays. He is deeply concerned about the spiritual condition of modern man, which finds expression in the need for mood. The modern *Kunstwollen* was conditioned by this need. In addition, histori-

38 AVA.CUM, Riegl, 19887, 11.

39 Alois RIEGL, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*, Berlin 1894.

40 For a comprehensive discussion of this book, see Georg VASOLD, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*, Freiburg im Breisgau 2004.

41 RIEGL (footnote 39 above) 58, 73.

42 *Ibid.*, 72.

43 *Ibid.*, 82.

44 *Ibid.*, 78–79.

45 *Ibid.*, 79.

46 *Ibid.*

47 Alois RIEGL, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, in: Alois RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, Wien 1996, 27–37.

cal value and age value both served to elicit a similar sense of mood. In his report of 1900, Riegl linked these ideas to his new vision of the role of the Museum in modern life. True, its “old collections” were no longer relevant to contemporary production. Neither was their relative beauty (or lack thereof) an important issue. What did matter, however, was how they could continue to provide the masses with an experience of history, reverence, and mood:

If the old art monuments have lost their significance for contemporary production, our generation is nevertheless fully conscious that reflection on previous stages of human culture is an unavoidable necessity and the characteristic need of our time; historical contemplation is both an intellectual motivation and, at the same time, it provides a means of greater moral and personal improvement.⁴⁸

Riegl's social and moral agenda

Riegl's vision for the Museum combined the realms of the moral, spiritual, and political. His overarching scholarly ambition aside forming a basis for practical instruction in art history at the University of Vienna included all the art objects in the Museum. They had no immediate utilitarian use but they could still inspire contemplation and contribute to human refinement. The Museum was more than a repository for old objects and an instructional tool; it was a place that created space for affective values: mood and reverence. Riegl understood how politics, aesthetics, and mass culture were merging at the beginning of the twentieth century. The objects in a Museum still called out to the observer, and the art historian was the one to mediate their power (*werbende Kraft*)⁴⁹ to the public. This was what Riegl understood as his true profession and the responsibility attached to Eitelberger's chair.

This insight into Riegl's passion is a healthy correcture to our received notions of Riegl as a sober, neutral, and disinterested scholar. Here we see a man who not only appreciated the crisis of European culture at the beginning of the twentieth century, but also envisioned history, art, and politics as components of a state religion for the masses.

The Ministry of Culture and Education declined Riegl's proposal. While Riegl had carefully avoided mentioning Scala by name (his argument had not been with Scala anyway), his readers were disturbed by his “indirect criticism” of Scala and the scholarly apparatus already in place at the Museum.⁵⁰

Because Riegl based his claim on the need for greater practical instruction, his superiors, rather than fulfill Riegl's request, granted some additional funding for materials and instructional supplies, thereby making his instruction “more practical”.

While Riegl's attempt to gain control of the Museum was unsuccessful, his proposal provides some new insight into his career at the Museum for Art and Industry. His rivalry with Jacob von Falke was shaped by his belief that, as heir to Eitelberger's chair, he was entitled to more influence in Museum affairs and more respect. Rejected, humiliated, and forced out of the Museum in 1897, Riegl was never completely happy at the University of Vienna either. Despite his prestige as a university professor, Riegl's report described his work at the university in terms of victimization and disappointment.⁵¹ This archival material now supports the claims of Bahr and Dvořák: Riegl wanted to be reinstated at the Museum for Art and Industry. While venerated by successive generations of scholars as one of the finest academic art historians of his age, Riegl's report in 1900 suggests that, given the choice, he would have preferred being remembered as the Director of the Austrian Museum for Art and Industry.

Riegl never obtained his heart's desire, the leadership of the Austrian Museum for Art and Industry. Why did he want it so? Because he viewed the exhibitionary complex as a set of institutions in which the spiritual, intellectual, and political challenges of his time came together. The historical culture of the nineteenth century had created a public interested in both art and history and supported the formation of new institutions and new academic disciplines such as art history. The new mass enthusiasm for old things reflected a shift away from a theological universe. A museum was one location where objects from the past contributed to feelings of devotion and piety, not only as a repository with antiquarian value, but also as source for affective value in the present. The Museum had an important political and social function that now made its old mandate of 1863, to improve manufacturing, seem irrelevant by comparison. For a brief period of time at the beginning of the twentieth century, a

48 AVA.CUM; Riegl, 19887, 11: „Haben die alten Kunstdenkmäler an Interesse für das aktuelle Kunstschaffen verloren, so ist unsere Generation zu desto klarerem Bewusstsein darüber gelangt, daß die Reflexion über die bisherigen Entwicklungsstadien der menschlichen Kultur ein unentbehrliches und charakteristisches Bedürfnis unserer Zeit ausmacht, und daß in der historischen Betrachtung allein schon ein geistiges Reizmittel und zugleich ein veredelndes Bildungsmittel gelegen ist [...]“

49 Ibid.

50 AVA.CUM; Riegl, 19887; Einsichtsbogen, 1, dated July 1900.

51 AVA.CUM; Riegl 19887; 9: “gezwungene Kaltstellung”. Riegl also suggests that Wickhoff took the more popular courses on the Italian Renaissance for himself, leaving the less popular courses (such as the Baroque) for Riegl.

museum director could be the high priest in the emerging religions of history and art.

Who was Riegl? Among other things, Riegl understood the museum impulse of his time and, for a while at least, he was disappointed that the Museum Directorship eluded him. Perhaps his appointment to the Commission for the Preservation of Historical Monuments in 1902 compensated for this loss. More importantly, however, Riegl was fully aware of the new influence of the public museum in modern life; he described the “museumish” in Vienna as a new manifestation of an ancient human need. Finally, Riegl recognized the influence and power of the exhibitionary complex. These new institutions merged aesthetics and politics in an age of cultural crisis. Riegl wanted to be at the center of that world.

Watching the shield core
Striking the basket, skidding across the floor
Shows less and less of luck, and more and more

Of failure, spreading back up the arm
Earlier and earlier, the unraised hand calm
The apple unbiten in the palm. Philip Larkin (1960)¹

It may seem a little cruel to open an essay on Riegl with Larkin's great poem on failure, which ends with the Fall – especially as our protagonist did more than any other scholar in art history or Classical archaeology to fight the model of decline. But my interest here is less in Riegl as such than in the unravelling of his influence through a series of later receptions in the Roman side of Classical archaeology, going back “earlier and earlier” (as Larkin says) to a fundamental set of propositions that tend to have been as much accepted by the discipline as they have been unexamined. The recent revival in Riegl studies – a genuine “Riegl-Industrie” as it has been called – in art history and its cognate disciplines (such as conservation and monument studies) has been accompanied by almost no such notice among Classical archaeologists, despite what I take to be a wholesale and uncontested acceptance of his agenda and many of his methodological preoccupations. This paper will explore why and offer some reflections.

Art History and Classical Archaeology

The rediscovery of Riegl by art historians in the English-speaking world as a major early theorist and practitioner was supremely motivated by a perceived need to revive some aspects of formalism in the discipline during the 1980s and after. The sense of a need to return to formalism was itself in the wake of the demise of style art history (such as that

especially practiced by the Vienna School) in the second half of the twentieth century, and especially after the Second World War. That demise, in the English-speaking world at least, has its origins in the exile of a series of German- or Austrian-trained art historians mainly of Jewish origin in the 1930s and the dominance of the Warburgian agenda of such powerful figures in America and Britain as Erwin Panofsky, Ernst Gombrich and Edgar Wind in the 1950s and 60s. These scholars, and their followers, initiated a fundamental turn from issues of form and structure in art to questions of meaning;² and that turn was interestingly prompted in part, and certainly typified, by their specific reactions to Riegl and to everything his heritage could be made to stand for.³ This heritage included especially the controversial but brilliant figure of Hans Sedlmayr (Professor Ordinarius in Vienna from 1936 to 1945 and an active Nazi), whose essentialist development of Riegl's formalism and of the study of style in general as a theory of fundamental structure would effectively be surpassed by Panofskian Iconology because of the War and the discredited politics Sedlmayr's programme appeared to bolster.⁴ When the so-called “New Art History” attempted to

1 Larkin's poem “As Bad as a Mile” was published in *The Whitsun Weddings*, London, 1964, 32, and in *Collected Poems*, London, 1988, 125.

2 On the move to meaning, see esp. S. Alpers, “Style Is What You Make It: The Visual Arts Once Again” in B. Lang (ed.), *The Concept of Style*, Ithaca, NY, 1979, 137–62, esp. 148.

3 Especially – for early responses to Riegl – E. Panofsky, “Der Begriff des Kunstwollens” *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920) 321–39 in *Deutschsprachige Aufsätze*, vol. 2, Berlin, 1998, 1019–34, translated by K. Northcott and J. Snyder as “The Concept of Artistic Volition” *Critical Inquiry* 8.1 (1981) 17–33 and E. Wind, “Zur Systematik der künstlerischen Probleme” *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1924) 438–86. For Gombrich, see e.g. E. Gombrich, “Kunstwissenschaft” in *Das Atlantis Buch der Kunst: Eine Enzyklopädie der bildenden Kunst*, Zürich, 1952, 653–64, esp. 658, and E. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1960, 14–18. For a defence of Riegl against these Warburgian attacks, see esp. O. Pächt, “Art Historians and Art Critics – VI: Alois Riegl” *Burlington Magazine* 105 (1963) 188–93 and O. Pächt, *The Practice of Art History: Reflections on Method*, London, 1999, 268–300.

4 H. Sedlmayr, “Die Quintessenz der Lehren Riegls”, introduction to A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Vienna, 1929, xii–xxiv, reprinted as “Kunstgeschichte als Stilgeschichte” in H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Mittenwald, 1978, 32–48, translated in R. Woodfield (ed.), *Framing Formalism: Riegl's Work*, Amsterdam, 2001, 11–31 and H. Sedlmayr, “Zu einer strengen Kunstwissenschaft”, *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 1 (1931), reprinted as “Kunstgeschichte als Kunstgeschichte” in Sedlmayr (1978) 49–80 and translated as H. Sedlmayr, “Towards a Rigorous Study of Art” in C. Wood, *The Vienna School Reader*, New York, 2000, 133–79.

overturn the post-War art-historical establishment, including the Warburgian ascendancy in all its iconographical and iconological dogmatics, formalism – whether borrowed from the linguistic turn of French (post-)structuralism or from the twin traditions of Riegl and Wölfflin – was one of the key intellectual paradigms brought back into action, and Riegl was frequently invoked.⁵

Although an understanding of *Kunstwollen* – Riegl's most controversial conceptual contribution – is ultimately to be prised out of Riegl's work, it is worth attempting a working definition or sketch at this stage.⁶ In my view, the genius of *Kunstwollen* lies in bridging the aesthetic, cultural and structural characteristics of any given object from any time (not only high art but any form of craft) with the broader cultural aesthetics of its time. *Kunstwollen* – although it could be defined by a rigorous formalist analysis of a given object or set of objects – was designed to take one from the particular object or group of objects to the big historical picture. On one level, *Kunstwollen* is narrowly encapsulated in the struggle between an artist and his limitations in the materials he works on and his own technical capacities. The work of art here shows “the result of a specific and consciously purposeful artistic will that comes through in a battle against function, raw material and technique”.⁷ This definition appears to apply equally to any given and individual work of art (as in all the specific examples Riegl adduces with such care throughout “Spätromische Kunstindustrie”), but also to the work of art in general (or art as a general proposition) and to the generality of works of art in any given period as

well. In principle, it applies beyond material culture to all other epiphenomena of an era – including religion, literature and law.⁸ Methodologically, this solves a fundamental problem in art history and archaeology, which is that every case we argue for can be seen as a special case. *Kunstwollen* – by reflecting a fundamental structure as true to the special case as to the typical examples – cuts through the problems of arguing from selective instances.⁹ It is, in other words, a generative assumption about the creation and appearance of all manifestations of culture, including works of art, which is either so transparent as to be “obvious” and need no further philosophical adumbration or is so obscure as to demand significant critical commentary. As it turned out in the years after 1920 the Classical archaeologists largely fell into the camp of those who saw *Kunstwollen* as right and unproblematic, while the art historians wanted further adumbration. Effectively, the gap between the Classical archaeologists and the art historians is that between those to whom *Kunstwollen* was obvious and needed no critique, on the one hand, and those on the other (from its severest critics like Panofsky, Wind and Gombrich to its most heartfelt apologists like Sedlmayr and Pächt) who felt the need to attack, extend, undermine or bolster its meanings and implications.¹⁰ Much has been written on the art-historical assault on *Kunstwollen* (a topic of genuine and fundamental critical interest in art history, not least since it was the philosophical whetstone on which the blades of the likes of Panofsky and Sedlmayr were sharpened), but nothing whatsoever on the consequences of failing to think about it at all, which is my topic here.

One particular aspect of Riegl's current popularity lies in his advocacy of art historical moments perceived as marginal (beside the normative dominance of Classical antiquity and the Italian Renaissance, especially in the Warburg school) – such as the arts of Late Antiquity, Dutch painting, the Roman Baroque, not to speak of ornament in general – has been specially appealing in the last quarter century. Not only might it be said to resist dominant canons of art, but it specifically undermined dominant canons of art-historical writing. Strikingly, the interest in the marginal is marked not only in the rise of the Riegl-Industrie but also in which of Riegl's own works have become the most discussed. Among art historians, it is Riegl's shorter and more modern writings – especially the “Dutch Group Portrait” – which have garnered most attention.¹¹ Among those keen to find an early pioneer in the tangential disciplines of art

- 5 For instance, Y.-A. Bois, “Susan Smith's Archeology” in S. Bann and W. Allen (eds.), *Interpreting Contemporary Art*, London, 1991, 102–23, esp. 121; M. Bal and N. Bryson, “Semiotics and Art History” *Art Bulletin* 73 (1991) 174–208, esp. 174.
- 6 Fundamental is M. Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park, 1992, 71–2, 129–53; also M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, Mass., 1993, 6–16, 71–3, 76–83, 96–112; M. Gubser, *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Detroit, 2006, 153–61 on *Kunstwollen* and history; J. Elsner, “From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of *Kunstwollen*” *Critical Inquiry* 32 (Summer, 2006) 741–66.
- 7 A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienna, 1901, 5 = A. Riegl, *Late Roman Art Industry* (translated R. Winkes), Rome, 1985, 9.
- 8 See Riegl (1901) 215 = Riegl (1985) 231, a position strikingly endorsed by Panofsky, one of Riegl's most incisive critics, in E. Panofsky, “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag der Erörterung über die Möglichkeit ‘kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe’” *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1924) 129–57, esp. 154–5.
- 9 This paragraph largely recapitulates Elsner (2006) 750.
- 10 On the art historians, see Elsner (2006) 756–64.
- 11 A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Vienna, 1931 (translated as A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, Los Angeles, 1999) with e.g. Olin (1992) 155–74; Iversen (1993) 93–122; B. Binstock, “Alois Riegl in the Presence of the Nightwatch” *October* 27 (1995) 36–44; F. Laarman, “Riegl and the Family Portrait, Or How to Deal with a Genre or Group of Art” in Woodfield (2001) 195–218; B. Binstock, “I've Got You Under My Skin: Rembrandt and the Will of Art History” in Woodfield (2001) 219–263. Cf. also A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienna, 1907 with e.g. M. Rampley, “Subjectivity and Modernism: Riegl and the Rediscovery of the Baroque” in Woodfield (2001) 265–290.

history, interest has focused especially on the shorter works and essays (as indeed is proved by the majority of contributions to the conference out of which this celebratory volume was born). Modernists have found in Riegl an early champion of folk art,¹² a seminal theorist of monuments and their conservation,¹³ a significant advocate of the anthropology of art.¹⁴ The Riegl of these studies is an essayist, a contributor of brief, stimulating, suggestive aperçus – sometimes reflections only surviving in the learned reports of society proceedings from the late Habsburg era. In this reading Riegl becomes surprisingly like Walter Benjamin (who famously wrote about Riegl of course)¹⁵ – literary essayist, inspiring originator whose thoughts are surprisingly modern, prematurely deceased in tragic circumstances, the works surviving in numerous fragments . . . He becomes both a figure of his times, that most scintillating moment of late Habsburg cultural and intellectual innovation before the onset of World War I,¹⁶ and a prophet prefiguring current attitudes.¹⁷ Effectively, in common with the post-structuralist and deconstructionist tendencies that have become so influential in the human sciences, the works of Riegl which are marginal to his main oeuvre have become central to the discussion; the suggestive has become more significant than the systematic or the lengthy and carefully worked-out argument.

The works on which relatively less effort has been expended are the long and difficult ones – especially “Spätromische Kunstindustrie” and “Stilfragen” – which both happen to deal with non-modern, indeed ancient bodies of empirical evidence, carefully adumbrated and stylistically described at length. It is in these texts, and especially in “Spätromische Kunstindustrie”, that Riegl worked out – on the relatively narrow arena of a specifically interrelated and chronologically concentrated set of data – the great and controversial concept of *Kunstwollen*, which he bequeathed to art history,¹⁸ and beyond art history to sociology as a defining factor of *Weltanschauung*.¹⁹ Yet even the most recent book on *Kunstwollen* skims over any careful reading of these texts,²⁰ while the most recent monographic discussion of the decorative arts in English (despite a whole chapter on “touching and seeing” – Riegl’s famous “haptic” and

“optic”) fails even to mention Riegl’s name, let alone to cite either “Stilfragen” or “Spätromische Kunstindustrie”.²¹

Essential to what might be called the skirting of Riegl’s major works – his most scrupulously written, carefully conceived, longest and most systematic books which also happen to be the ancient-orientated works – is the collusion of the Classical archaeologists, especially in recent years (precisely those in which he was being rediscovered in Art History more broadly). If one takes, for example, the most recent “standard” scholarship among Classical archaeologists on the great series of Roman sarcophagi which Riegl uses in the second chapter of “Spätromische Kunstindustrie” to trace the development and transformation of the imperial Roman *Kunstwollen*, it is striking and symptomatic to see the process of oblivion at work. In pages 71–81 of

- 12 See esp. A. Riegl, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*, Berlin, 1894 with e.g. S. Muthesius, “Alois Riegl: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie” in Woodfield (2001) 135–50 and G. Vasold, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*, Freiburg, 2004, 21–80.
- 13 See esp. A. Riegl, “Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung” (1903) in *Gesammelte Aufsätze*, Vienna, 1929 with e.g. M. Olin, “The Cult of Monuments as a State Religion in late Nineteenth Century Vienna” *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 38 (1985) 177–98; S. Scarrocchia, *Alois Riegl: Teoria e prassi della commisione dei monumenti*, Bologna, 1995; S. Scarrocchia, “I fondamenti delle teoria disciplinare della conservazione di Alois Riegl” *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 50 (1997) 41–74; I. Hlobil, “The Reception and First Criticism of Alois Riegl in the Czech Protection of Historical Monuments” in Woodfield (2001) 183–94; Gubser (2006) 141–9.
- 14 E.g. J. Masheck, “The Vital Skin: Riegl, the Maori and Loos” in Woodfield (2001) 151–82; Gubser (2006) 179–86.
- 15 See W. Benjamin, “Bücher, die lebendig geblieben sind” (1929) in *Gesammelte Schriften* III, Frankfurt am Main (1972–89) 169–71 and “The Rigorous Study of Art” (1931) in Wood (2000) 439–52, esp. 442–3, but also “Curriculum Vitae (III)” (1929) in *Selected Writings* 2.1, Cambridge Mass., 1999, 77–9; “Some Remarks on Folk Art” (1929) in Benjamin (1999) 278–9; with M. Jennings, *Dialectical Images: Walter Benjamin’s Theory of Literary Criticism*, Ithaca, 1987, 156–8; Iversen (1993) 14–16; G. Peacher, “Works That Have Lasted . . . Walter Benjamin Reading Alois Riegl” in Woodfield (2001) 291–301; Gubser (2006) 202–14 arguing that “Riegl’s work occupied a central place in Benjamin’s thought” (204).
- 16 See e.g. W. Sauerländer, “Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de Siècle” in R. Bauer et al. (eds.), *Fin de Siècle: Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, 1977, 125–30; J. Oberhaidacher, “Riegls Idee einer theoretischen Einheit von Gegenstand und Betrachter und ihre Folgen für die Kunstgeschichte” *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 38 (1985) 199–218; Iversen (1993) 21–47; M. Olin, “Alois Riegl: The Late Roman Empire in the Late Hapsburg Empire” *Austrian Studies* 5 (1994) 107–20; D. Graham Reynolds, *Alois Riegl and the Politics of Art History: Intellectual Traditions and Austrian Identity in Fin-de-siècle Vienna*, PhD thesis, University of California, San Diego, 1997; A. Ballantyne, “Space, Grace and Stylistic Conformity: *Spätromische Kunstindustrie* and Architecture” in Woodfield (2001) 83–106, esp. 98–103; E. Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*, Vienna, 2005, 53–63, 72–5; Gubser (2006) for intellectual and educational contexts.
- 17 J. Elsner, “The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901” *Art History* 25 (2002) 358–79, esp. 359–61.
- 18 For example, see the specific engagements with this concept by some of the giants of the discipline in the twentieth century – Panofsky (1920); Wind (1924); Sedlmayr (1929). Note also the polemic surrounding Panofsky’s 1920 paper in A. Dörner, “Die Erkenntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte” *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 16 (1922) 216–22 and Panofsky’s riposte in Panofsky, (1924) esp. 158–61 in Panofsky (1998) 1035–63, esp. 1060–3.
- 19 K. Mannheim, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*, Vienna, 1923 (= *Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1921–2) 236–74), translated as “On the Interpretation of Weltanschauung” in K. Mannheim, *Essays on the Sociology of Knowledge*, New York, 1952, 33–83 and K. Mannheim, *From Karl Mannheim*, New York, 1971, 8–58.
- 20 A. Reichenberger, *Riegls “Kunstwollen”: Versuch einer Neubetrachtung*, Sankt Augustin, 2003.
- 21 D. Brett, *Rethinking Decoration: Pleasure and Ideology in the Visual Arts*, Cambridge, 2005.

“Spätromische Kunstindustrie”, Riegl argues that the “best material on which to research the development of reliefs in the middle empire is Roman sarcophagi” and he adduces six objects (dating from the Severan period to the early fourth century) – each enumerated, given an isolated and specific analytic description and illustrated with a fine black and white plate placed beside Riegl’s account – which he subjects to rigorous, indeed virtuoso, stylistic analysis.²² The modern literature on these is characterised by the hefty volumes of the “Antike Sarkophagreliefs” series published by the German Archaeological Institute in Berlin. Riegl’s items 1 and 4, sarcophagi showing Achilles and Penthesilea, on the one hand, and Adonis on the other, are published by Dagmar Grassinger in “Die Mythologischen Sarkophage: Teil 1: Achill bis Amazonen” (1999) as numbers 127 and 67 respectively.²³ Although Grassinger gives a “complete” bibliography for each item, going back to Carl Robert’s fundamental publication of the Roman sarcophagi from the 1890s and including references to Walther Amelung’s Vatican catalogue from 1903 and Salomon Reinach’s “Répertoire de reliefs grecs et romains” (1909–1912), she makes no reference to Riegl’s frankly classic formal descriptions in “Spätromische Kunstindustrie”. Likewise, in the newest discussion of Riegl’s item 1, in Björn Ewald’s appendix to the most recent and lavish account of Roman sarcophagi as a cultural and artistic phenomenon by himself and Paul Zanker, the lengthy bibliography entirely excludes “Spätromische Kunstindustrie”.²⁴ Riegl’s item 2 – an Attic rather than Roman Achilles sarcophagus from the Capitoline Museum – appears in Sabine Rogge’s “Die Attischen Sarkophage: Erster Teil: Achill und Hippolytos” (1995).²⁵ Again Rogge gives

a “complete” bibliography reaching back via Henry Stuart Jones’ Capitoline catalogue of 1912 and an article by Thomas Ashby from 1907 to Carl Robert in 1890, but she finds no space for, nor makes any mention of, Riegl’s discussion at “Spätromische Kunstindustrie”. Riegl’s item 3, showing Meleager hunting the Calydonian Boar, and item 5, the right side of a Muse sarcophagus in the Villa Mattei in Riegl’s day but now in the Museo Nazionale in Rome, appear respectively in publications by scholars of earlier generations – Guntram Koch’s “Die Mythologischen Sarkophage. Teil 6: Meleager” (1975), no. 67 and Max Wegner’s “Die Musensarkophage” (1966), no. 128.²⁶ Both of these *do* cite Riegl, Wegner the original 1901 edition of “Spätromische Kunstindustrie” and Koch the 1927 reprint. Riegl’s sixth item – a Hippolytus sarcophagus found in Salona and subsequently in Split – has not yet been published in the German sarcophagus series since “Die Mythologischen Sarkophage” has not yet advanced in its alphabetical series beyond ‘G’ for ‘Grazien’, apart from Koch’s stand alone volume on Meleager.²⁷

The upshot of this is fairly clear. Just as after the 1970s we find a rapid revival and reintegration of Riegl’s work and ideas in mainstream (non-ancient) art history, the same period sees a squeezing out of what had remained a living tradition of referring to (dare one also imagine this actually extended to reading?) Riegl in Classical Archaeology up until the advent of the 1980s. But after the 1980s, the new generation of specialists (here represented by Grassinger, Rogge and Ewald) – assiduous though they are (by contrast with colleagues in later disciplines) in their bibliographic command over a particularly long and linguistically diverse historiography – have managed to forget

Riegl. Certainly the more general accounts of sarcophagi, beyond the great series of catalogues, have consigned Riegl’s intervention to oblivion.²⁸

The Reception of Riegl in early to mid Twentieth Century Classical Archaeology

The current position in Classical archaeology must be compared with the past. Unlike post-Classical art history’s shift away from style and form to meaning after the 1940s, the study of ancient art never fell under the iconographic, iconological and interpretative spell of the Warburgian ascendancy. It never rejected formalism or stylistic analysis but rather continued on the route of creating catalogues of objects by category and type – each entry care-

- 22 Riegl (1901) 71–81 = Riegl (1985) 82–90. On this passage in *Spätromische Kunstindustrie*, see Elsner (2006) 743–6.
- 23 D. Grassinger, *Die Mythologischen Sarkophage: Teil 1: Achill bis Amazonen*, Berlin, 1999, no. 127, pp. 250–1, and no. 67, p. 220.
- 24 P. Zanker and B. Ewald, *Mit Mythen leben: Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Munich, 2004, no. 3, pp. 285–8.
- 25 S. Rogge, *Die Attischen Sarkophage: Erster Teil: Achill und Hippolytos*, Berlin, 1995, no. 24, 44–5, 136–8. It might be said that here, according to modern notions of object-classification, the inclusion of this sarcophagus (made in Athens of Pentelic marble and carved on all four sides unlike the Roman sarcophagi which were only carved on the front and the two ends) is a fundamental category mistake – the comparison of an orange with a series of apples. Its seamless inclusion in Riegl’s stylistic litany of formal descriptions ignores differences of provenance and object-type. On the Attic sarcophagi, see for example, B. Ewald, “Men, Muscle and Myth: Attic Sarcophagi in the Cultural Context of the Second Sophistic” in B. Borg (ed.), *Paideia in the World of the Second Sophistic*, Berlin, 2004, 229–76.
- 26 G. Koch *Die Mythologischen Sarkophage. Teil 6: Meleager*, Berlin, 1975, no. 67, 24–5 and 102–3; M. Wegner, *Die Musensarkophage*, Berlin, 1966, no. 128, pp. 50–53.
- 27 Riegl’s discussion of the Split sarcophagus is not mentioned by N. Cambi, “Die stadtrömischen Sarkophage in Dalmatien” *Archäologischer Anzeiger* (1977) 444–59, no. 9, 453–4, but is referred to earlier by E. Reschke, “Römische Sarkophagkunst zwischen Gallienus und Konstantin dem Großen” in F. Altheim and R. Stehl, *Die Araber in den Alten Welt III*, Berlin, 1966, 307–416 at 308, no. 4.
- 28 E.g. G. Koch and H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Munich, 1982; Zanker and Ewald (2004).

fully dated by style and morphology, as in the examples of sarcophagus catalogues cited above. In the development of this discipline not only was Riegl not forgotten, but his legacy – in particular, the specific historical questions arising from “Spätromische Kunstindustrie” as well as from Riegl’s highly innovative take on those questions – has proved central both to the way the study of Roman art has developed and to its self-description and historiography, in such works as Otto Brendel’s “Prolegomena”.²⁹

In the controversial article that assaulted *Kunstwollen* and ultimately spelt its demise in post-ancient art history, Erwin Panofsky (with characteristic incisiveness, for he always knew his true enemy) selected Gerhart Rodenwaldt as one of his prime targets. The aim was true, since Rodenwaldt would prove to be the most influential Classical archaeologist of the period before the Second World War, rising to being General Secretary of the German Archaeological Institute from 1922 to 1932 and then the principal professor of Classical Archaeology in Berlin, as well as director of its Archaeological Institute during the 30s and 40s.³⁰ Specifically attacking a passage in a conceptual paper on the meaning of the Classical in art where Rodenwaldt turns to the question of Will (*Wollen*),³¹ Panofsky strikes directly:

What has been said recently is just as untenable historically as it is philosophically: “In art history there is no question of being-able-to, only a question of Will . . . Polyclitus could have sculpted a Borghese Gladiator, and Polygnotus could have painted a naturalistic landscape, but they did not do so because they would not have found them beautiful.” Such a statement is wrong because a “Will” can only be directed toward something which is already known and because by the same token it makes no sense to talk of a “non-will” in the psychological sense of denial . . . where a possibility which diverges from what is “willed” is inconceivable to the subject in question.³²

He returns to the attack again in the same paper in the note to page 330: “To take Rodenwaldt’s example we would say in this terminology: ‘Polygnotus can neither have willed nor been capable of the representa-

tion of a naturalistic landscape since such a representation would have contradicted the immanent meaning (*Sinn*) of fifth-century Greek art”.³³ Note that here, thinking in terms of the specific example and against Rodenwaldt’s chosen emphasis on *Wollen*, Panofsky has characteristically transferred the issue to a question of *meaning*, *Sinn*. Panofsky returns to the fray for a third time in a later paper, published in 1924, which begins explicitly where his 1920 essay left off (i.e. a farewell to *Kunstwollen*)³⁴ and ends with a response to a “polemic” against his 1920 critique of *Kunstwollen* published by Alexander Dörner.³⁵ Here, without referring to Rodenwaldt explicitly but footnoting and indeed quoting in the text both

29 See O. Brendel, *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven, 1979, 25–68 on Riegl, Wickhoff and their successors. On the teleological challenge posed by *Spätromische Kunstindustrie* to the succeeding generations of specialists in Roman art, see J. Elsner, “Frontality in the Column of Marcus Aurelius” in J. Scheid and V. Huet (eds.), *Autour de la colonne Aurélienne*, Tournhout, 2000, 251–64, esp. 260.

30 Rodenwaldt has not been sufficiently studied and never been explained. He was professor in Berlin from 1932–45, a charged period politically, and committed suicide together with his wife as the Russian tanks rolled into the city on 27 April 1945. The usual explanations are tragic-heroic, citing his despair at the death of his only son, killed on active service (e.g. M. Bieber’s obituary, *AJA* 50 (1946) 405–6 and A. Borbein, “Gerhart Rodenwaldt’s Bild der römischen Kunst” in E. Gabba and K. Christ (eds.), *L’impero romano fra storia generale e storia locale* II, Como, 1991, 175–200, 186). This line may be true; but as the most influential Classical archaeologist of the Third Reich, Rodenwaldt may have had other reasons: the story certainly deserves to be told and the archival evidence may exist. On context, see S. Marchand, *Down From Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970*, Princeton, 1996, 263–375, and for a brief picture of Rodenwaldt as a liberal humanist in an age of National Socialism, see A. Borbein, “Gerhart Rodenwaldt: Gedenkworte zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages” *Archäologischer Anzeiger* (1987) 697–700. On Rodenwaldt in Berlin, see A. Borbein, “Klassische Archäologie in Berlin” in W. Arenhövel and C. Schreiber (eds.), *Berlin und die Antike*, Berlin, 1979, pp. 125–150, esp. 143–5; K. Junker, *Das Archäologische Institut des Deutschen Reiches zwischen Forschung und Politik: die Jahre 1929 bis 1945*, Mainz, 1997, 20–4 (on Rodenwaldt at the DAI and the succession to Theodore Wiegand in 1932) and W. Schindler, “Gerhart Rodenwaldt und die Geschichte des Bereiches Klassische Archäologie” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986) 629–36 (on Rodenwaldt in the department of Classical Archaeology). For some general discussion of his career, see U. Hausmann, “Rodenwaldt, Gerhart” *Enciclopedia dell’arte antica. Classica e Orientale*, 6, Rome, 1965, 740–2; *idem* in R. Lullies and W. Schiering (eds.) *Archäologenbiographien*, Mainz, 1985, 236–7; E. Gran-Aymerich, *Dictionnaire biographique d’archéologie 1798–1945*, Paris, 2001, 588–9. For general assessments of Rodenwaldt, see H. Sichterhmann, *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*, Munich, 1996, 313–8 and esp. W. Schindler (ed.), *Erkenntniszuwachs und Methodenvielfalt im Wissenschaftswerk von Gerhart Rodenwaldt*, Berlin, 1986 = *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986) no. 8. These proceedings of a conference in celebration of the centenary of Rodenwaldt’s birth by Classical archaeologists in the German Democratic Republic, whose lack of access to modern books and recent developments in the field led to a fascinating historiographic engagement with the archaeology of the pre-divided German past, is the only substantive assessment of Rodenwaldt’s intellectual contribution. It reminds us that just as before 1914 there were at least two German historiographies of Classical archaeology (German and Austro-Hungarian), so after 1945 there were also two German historiographies of the field – on the two sides of the Iron Curtain; and that in East Germany is not wholly to be dismissed or forgotten.

31 G. Rodenwaldt, “Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst: Eine kunstgeschichtsphilosophische Studie”, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1916) 113–31, 123.

32 Panofsky (1920) 326 = (1998) 1023 and (1981) 22–3 from which I quote with some emendation. For some discussion, see M. A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, 1984, 85–6, 88.

33 Panofsky (1920) 330, n. 1 = (1998) 1027, n. 11 = (1981) 26, n. 10.

34 Panofsky (1924) 129 = (1998) 1034.

35 Dörner (1922) 216–22; Panofsky (1924) 158–61 = (1998) 1060–3.

his own earlier uses of and corrections to the Polygnotus example,³⁶ Panofsky again exploits Rodenwaldt's understanding of Will as the counter example against which to develop his own theory of meaning.³⁷

Two things are relevant here. First, we can perhaps glimpse the divergence of art history from Classical archaeology – something not true in the generation of Wickhoff, Riegl and Strzygowski but effectively enacted in the decades after Riegl's death and perhaps to some extent in relation to differing receptions of Riegl's heritage. Second, Panofsky shrewdly isolates a passage where Rodenwaldt has effectively imbibed Riegl's *Kunstwollen* not only as a specific historical thesis related to the transformation of forms in late Roman art, but as a general principle of all artistic production. Panofsky effectively uses Rodenwaldt to highlight the rapid and remarkable rise of *Kunstwollen* to the level of an unchallenged given in the art historical unconscious – something governing artistic creativity to which historians of art instantly, instinctively and unthinkingly had come to resort. This in turn allows Panofsky to take Rodenwaldt's implicit formalism (by which the will of Polyclitus or Polygnotus can choose particular forms to create by virtue of aesthetic whim) as the counter-case against which to construct the theory of *meaning* which would ultimately become, after several further German essays and Panofsky's American transplantation, the theory of Iconology by the late 1930s.

But for Rodenwaldt and the mainstream of his successors within Classical archaeology, Riegl's work was not important as the foundation for an explicit general theory of *Kunstwollen* or for the development of a philosophically defensible theory of stylistic formalism (as was the case in the Second Vienna School).³⁸ Rather, for the Classicists, what mattered was Riegl's bold and categorical confrontation, particularly in "Spätromische Kunstindustrie", with one of the greatest historical and aesthetic problems

in all ancient art – the retreat from naturalism in late antiquity.

Before turning to Classical archaeology's (and particularly Rodenwaldt's) uses of Riegl, let us summarize some aspects of what Rodenwaldt called "Riegls monumentales Buch",³⁹ "Spätromische Kunstindustrie", or to give the work its full title "Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern", was published in Vienna in 1901 in a luxury and small-circulation edition by the Austrian Archaeological Institute, with photographs expensively inserted alongside the relevant text (as opposed to being gathered in a batch at the middle or back). The book consists of a scene-setting introduction, a conclusion and four substantive chapters that respectively deal with architecture, sculpture, painting and what Riegl calls "Die Kunstindustrie" – "arts and crafts" or "decorative arts" – meaning mainly metal work in practice. The fifth chapter, a relatively brief conclusion, brings the argument together in a meditation on the characteristics of the late Roman *Kunstwollen*. Chapters 1–4 are presented in a densely empirical argument – building their dynamic through the close and detailed description of objects. The main body of the text is an analytic tour de force, as objects of all kinds – buildings, relief sculptures, portrait heads in the round, ivories, mosaics, manuscript miniatures – are subjected to sustained stylistic analysis which renders them individually, severally and collectively representative of the late antique *Kunstwollen*, whose main characteristics are summarised in the final chapter. There formal generalisations like "rhythm, that is the sequential repetition of similar phenomena" can be shown to be typical in different ways of all the works of the period and – crucially – to be different from rhythm in earlier art. Colouristic rhythm, for example, argued to be a property of earlier imperial art, is presented as retreating in late Roman art which "tended

back toward tactility in order to restore linear rhythm to unchallenged dominance".⁴⁰ As has been perceptively discussed, "Spätromische Kunstindustrie" is careful in combining objective descriptions with a constant and thoughtful consideration of the beholder's place and the impact of the forms described on subjectivity.⁴¹

Kunstwollen, with which the book ends, might be said to be a somewhat circular proposition, since it is also the assumption with which Riegl begins,⁴² and the reiterated motif that inaugurates every chapter.⁴³ One might argue (and indeed I have done) that

36 Panofsky (1924) 160 = (1998) 1061–2, referring to Panofsky (1920) 326 and 330 n. 1.

37 On this debate, see briefly M. Franz, "Denkstil und Kunstbegriff bei Gerhart Rodenwaldt" *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986) 637–43, esp. 642–3.

38 For the distinction among the Classical archaeological followers of Riegl between those interested in 'Struktur' (e.g. Guido Kaschnitz-Weinberg and Friedrich Matz) and those interested in 'Charakter' i.e. "römischem Ethos", see S. Schöne, "G. Rodenwaldts Bewertung römischer Kunst – Einordnung in das Forschungskontinuum" *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986) 668–72, esp. 669.

39 G. Rodenwaldt, "Römische Löwen" *La critica del arte* 1 (1935–6) 225–8, esp. 225.

40 On rhythm, see Riegl (1901) 209–10 = (1985) 223–4.

41 See Olin (1992) 129–56.

42 Riegl (1901) 10–11 (in the introduction) = (1985) 15–16.

43 Architecture: Riegl (1901) 15 = (1985) 19; sculpture: Riegl (1901) 45 = (1985) 51; painting: Riegl (1901) 125 = (1985) 133 – where modern *Kunstwollen* is evoked; decorative arts: (1901) 139 = (1985) 147.

Kunstwollen is the real topic of “Spätromische Kunstindustrie” and that all the detailed knowledge, description and argument of the book as focused on a single historical period is marshalled to prove – or at least to demonstrate with such overwhelming empirical detail that it could not be questioned – the value of *Kunstwollen* as a concept generally applicable to art in any period.⁴⁴ Certainly, Riegl would immediately apply it to Dutch group portraiture in 1902. But from the point of view of a specialist Classical archaeologist (a Rodenwaldt, for instance) what Riegl had done was to make glorious and consistent sense of a vast and disorganised mass of material, as well as pointing the way to the interpretation of all the thousands of objects he had not discussed. So to return to sarcophagi, Riegl's six examples could stand for all the hundreds that subsequent scholars – Rodenwaldt foremost among them – could now discuss and place in a cultural and historical totality.⁴⁵ In this sense, “Spätromische Kunstindustrie” is parallel to other great late nineteenth or early twentieth century morphological projects in Classical art: the connoisseurship by which John Beazley would attribute Greek pots to painters' hands (and thereby date and interconnect them), the “four styles” by which August Mau would date every Pompeian wall, the “Kopienkritik” by which Adolph Furtwängler would attribute the lost originals of Roman replicas to their famous Greek masters.⁴⁶ Actually, there is much more at stake in Riegl's project than in these other, mainly German, morphological programmes (precisely the general propositions about *Kunstwollen* that would prove so controversial and so fruitful); Riegl is much more ambitious philosophically, while no less empirical or universal.

But for the Classicists, *Kunstwollen* was less a general or philosophical proposition to be debated, than a wonderfully pragmatic model allowing formalism to combine with subjectivism and allowing scholars to grasp and refine the deep workings of a fundamental cultural change, clearly visible in material form and style. One did not have to take on Riegl's positive view of the transformed late Roman *Kunstwollen*, or his argument against “decline”,⁴⁷ for his comprehensiveness, virtuosity of command in describing objects, and grand vision to be compelling. This pragmatic and materially based view of “Spätromische Kunstindustrie”, essentially founded on a combination of the book's authority in com-

manding the material and its usefulness in pointing the way forward for scholarship on Roman art, encouraged the unconscious imbibing of precisely those assumptions about *Kunstwollen* that Panofsky seized on in his attack on Rodenwaldt. The Classicists' reading of “Spätromische Kunstindustrie”, so different in so many ways from the art historians', gestures to the deep ambivalence in Riegl's own project. On the one hand, “Spätromische Kunstindustrie” was an historical thesis, deeply grounded not only in assessing objects produced by a specific culture and era but also in examining cultural change – the very flow of history itself – through the specific stylistic signals carried by works of art and craft.⁴⁸ On the other hand, this thesis was designed to bolster and promote (while being at the same time sustained by) a general and transhistorical concept, *Kunstwollen*, whose value and resonance was far wider than any specific area of art history, carrying complex psychological, cultural and essentialist meanings. It is this second agenda – the role of *Kunstwollen* as a general concept – that was so important to the art historical arguments of the 1920s (specifically Panofsky, Wind and Sedlmayr), but was almost entirely ignored with two exceptions by the Classicists. In an uncharacteristically philosophical and reflective piece (rather than a litany of objects), published in the 1927 num-

44 Elsner (2006) 748–53, esp. 751.

45 Oddly, while *Spätromische Kunstindustrie* might have raised the same challenge to other areas of Roman artistic production where copious examples survive, it was not taken up in the same way. Guido Kaschnitz-Weinberg invested a similar effort in portraiture as Rodenwaldt in sarcophagi, but his series of articles dating from the mid-twenties to 1950 (all collected now in G. Kaschnitz von Weinberg, *Ausgewählte Schriften II: Römische Bildnisse*, Berlin, 1965) rather than attempting to fill in Riegl's gaps in a Rodenwaldtian frenzy of positivist stylistic empiricism, turn instead to what might be called formalist-philosophical issues of structure, form and the definition of Italo-Roman *Kunstwollen* (e.g. 93, 94, 122; see also G. Kaschnitz von Weinberg, *Ausgewählte Schriften I: Kleine Schriften zur Struktur*, Berlin, 1965). On Kaschnitz, see R. Lullies in Lullies and Schiering (1988) 248–9. For discussion of the place of Rodenwaldt's work on sarcophagi, see K. Zimmermann, “Rodenwaldts Beitrag zur Sarkophagforschung” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986) 681–5; H. G. Thümmel, “Heidnisches und Christliches auf spätantiken Sarkophagen” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986) 688–93; A. Effenberger, “Rodenwaldts Bedeutung für die Sarkophagforschung” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986) 698–704.

46 For Beazley's method, see R. Neer, “Beazley and the Language of Connoisseurship” *Hephaistos* 15 (1997) 7–30; J. Whitley, “Beazley as Theorist” *Antiquity* 71 (1997) 40–7. For Mau, see A. Mau, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882, but still with no full critical discussion of the ideologies at stake in the method and historiography. For Furtwängler, see A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig, 1893 with the additional arguments of G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Munich, 1923 – critical accounts include M. Fullerton, “Der Stil der Nachahmer”: A Brief Historiography of Stylistic Retrospection” in A. Donohue and M. Fullerton (eds.), *Ancient Art and Its Historiography*, Cambridge, 2003, 92–117, esp. 102–8; E. Perry, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge, 2005, 78–90; C. M. Hallett, “Emulation vs. Replication” *JRA* 18 (2005) 419–35; J. Trimble and J. Elsner, “Introduction: If You Need an Actual Statue” *Art History* 29.2 (2006) 203–14.

47 See J. Elsner, “The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901” *Art History* 25 (2002) 358–379, esp. 361–70.

48 For the fundamental importance to issues of history and temporality throughout Riegl's corpus, see Gubser (2006), and especially 188–200 on rhythm and temporality in *Spätromische Kunstindustrie*.

ber of the journal of aesthetics where both Wind's and Panofsky's attacks on the Rieglian heritage had figured, Rodenwaldt confessed his theoretical dependence on Riegl and affirmed his view of the objective value of *Kunstwollen*.⁴⁹ And in 1929 in a long review of the publication of a second edition of "Spätromische Kunstindustrie",⁵⁰ Guido Kaschnitz-Weinberg defended Riegl against the attacks of Wind and Panofsky, providing perhaps the one thoughtful response for an audience of Classicists to the philosophical issues about form, meaning and *Kunstwollen* which occupied Panofsky, Wind and Sedlmayr.⁵¹ Needless to say, as a product of the Second Vienna School and a close associate in the 1920s of Sedlmayr and Otto Pächt (whom he praises on the last page for carrying forward the Rieglian agenda), Kaschnitz-Weinberg affirmed the Viennese formalist interpretation of *Kunstwollen* as having an objective value that was fleshed out in the work of Max Dvořák and his Viennese students.⁵² As far as philosophical reflections on *Kunstwollen* within Classical archaeology, these would suffice.

If we turn to Classical archaeology's appropriation of Riegl, through his reception in the work of Rodenwaldt, three levels of influence may be discerned. First – and perhaps

most important – is the almost unconscious acceptance of Rieglian *Kunstwollen* as a general guiding principle for the development of art, the specific point so ably noticed and attacked by Panofsky. Second there is the fundamental acceptance of Riegl's specific historical agenda for Roman art – in the need to answer the (explicitly teleological) question "Does any bridge lead back to Constantine from Classical art?,"⁵³ as well as in the empirical/descriptive method employed to determine an answer and in the very identification of a specific historical period that came to be called *Spätantike*.⁵⁴ Rodenwaldt, who inherited the great project of publishing the Roman sarcophagi from his own teacher Carl Robert, spent a substantial part of his scholarly career fleshing out these questions – effectively by adding examples to Riegl's six select sarcophagi.⁵⁵ Finally, there is the specific need to genuflect overtly and repeatedly to Riegl as the originator of the modern project for the Roman side of Classical archaeological research. I shall deal with these three elements in Rodenwaldt's work in reverse order.

The genuflective references to Riegl – which means specially (indeed exclusively) to "Spätromische Kunstindustrie" – are a leitmotif in Rodenwaldt's many fundamental articles on imperial Roman art from the 1920s to the 1940s.⁵⁶ This is specifically true of the papers that attempt to stand back and take an overview of the periods discussed.⁵⁷ For instance, in a long review of the German contribution to the study of late imperial art, Rodenwaldt not only opens with Riegl, but refers to him several times in the main text as the foundation for later and current developments.⁵⁸ More interesting intellectually are the specific uses and appropriations of Riegl's historical agenda in outlining the development of change in Roman art.⁵⁹ Two issues may be defined here. First there is the constant search, and not only in Rodenwaldt's work,⁶⁰ for a "missing link" – a key moment (or series of moments) of formal transition or transformation at which to place the turning point of change, a change to be identified in stylistic terms but also to signify all the larger historical claims and implications of *Kunstwollen* as a cultural and psycho-social agenda. The most famous and ambitious examples of this in Rodenwaldt are the great "Stilwandel" paper of 1935, which analysed stylistic change in the late Antonine period,⁶¹ the magisterial essay of 1936 which covered art history between the years 220 and 270 and which culminated in its confirmation and de-

49 G. Rodenwaldt, "Wandel und Wert kunstgeschichtlicher Perioden" *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 21 (1927) 159–64, esp. 161. See also the quote from Pinder emphasising "Wollen" at 163.

50 A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienna, 1927.

51 G. Kaschnitz-Weinberg, "Alois Riegl: Spätromische Kunstindustrie" *Gnomon* 5 (1929) 195–213, esp. 198, 205, 208–10, 211 on *Kunstwollen*.

52 Kaschnitz-Weinberg (1929) 205, 210–11.

53 For this question see Riegl (1985) 57; for teleology *ibid* 9.

54 On the historians' debt to Riegl, see A. Giardina, "Esplosione di tardoantico" *Studi Storici* 40 (1999) 157–80, esp. 157, 164–5, and W. Liebeschuetz, "The Birth of Late Antiquity" *Antiquité Tardive* 12 (2004) 253–61, esp. 254–5.

55 For some discussion of this strategy, without overt reference to Riegl but focusing on Rodenwaldt's paper "Eine spätantike Kunstströmung in Rom" *RM* 36/7 (1921/2) 58–110, see H. Sedlmayr, "Ars Humilis" *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München* 6 (1962) 7–21, esp. 7–16.

56 See Rodenwaldt (1921/2) 78, n. 2 – the opening of this paper with Strzygowski and the "Orient oder Rom" debate, while not explicitly citing Riegl, effectively places Rodenwaldt's position firmly in the Rieglian (Rome-centred) camp of this argument, on which see further Brendel (1979) 38–47 and Elsner (2002); G. Rodenwaldt, "Der Belgrader Kameo" *JdAI* 37 (1922) 17–38, p. 22, n. 2; Rodenwaldt (1927) 159; G. Rodenwaldt, "Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst" *Abhandlungen der preußischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin, 1935, 1, n. 2; Rodenwaldt (1935/6) 225; G. Rodenwaldt, "Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270" *JdAI* 51 (1936) 82–113, esp. 110–2 and 112, n. 1; G. Rodenwaldt, "Zur Begrenzung und Gliederung der Spätantike" *JdAI* 59/60 (1944/5) 81–7, esp. 81 and 83.

57 The exception here is the magisterial "Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike" *JdAI* 55 (1940) 12–43, on which see further below.

58 G. Rodenwaldt, "Studi e scoperte Germaniche sull'archeologia e l'arte del tardo impero" *Quaderni dell'impero: Roma e provincie* 1 (1937) 1–28, esp. 2, 6, 16, 17.

59 For 'expressionism' for example, as a Rodenwaldtian formulation designed to explain the rise of late Roman art, see R. Bianchi Bandinelli, "Espressionismo", *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* 3, Rome, 1960, 460–1.

60 For example, K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule: Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, 1926, 152–4.

61 Rodenwaldt (1935) – a piece fundamental for example to R. Bianchi Bandinelli, *Rome: the Centre of Power*, London, 1970, 313–28.

velopment of Riegl's findings,⁶² and the paper on reliefs leading up to late antiquity of 1940, which (unusually) makes no explicit mention of Riegl but entirely works within the agenda of defining aspects of late antique style in earlier imperial art.⁶³ Each of these articles – at length and in detail – attempts to trace the subtle development of what Riegl had identified as the late Roman *Kunstwollen* through the span of earlier Roman art. These papers effectively serve to flesh out the skeleton implicitly offered by “Spätromische Kunstindustrie” with a wealth of formally-based stylistic empiricism which itself emulates the specific chosen examples offered by Riegl.

More striking still than the dominance of Riegl's art-historical agenda deep into the 1930s and 1940s, is the persistence of his method. In the 12th and last volume of the “Cambridge Ancient History”, published in 1939, writing almost without footnotes to secondary sources, Rodenwaldt offered a sweeping synoptic vision of “the transition to late-Classical Art”.⁶⁴ It is a mark of his pre-eminent status in the discipline of Roman archaeology at this period that Rodenwaldt should have been invited to be the voice of Roman art in what was envisaged to be the definitive discussion in English.⁶⁵ Of only three references to works of modern scholarship within this essay, two are to “Spätromische Kunstindustrie”, with Riegl being the only modern author to be mentioned by name in the text.⁶⁶ But more than this, what is striking is Rodenwaldt's adoption of Riegl's method in “Spätromische Kunstindustrie”, for example in section 2 “From Severus Alexander to the Accession of Diocletian” where the “crisis and disintegration of the Empire” is explored through “a continuity of stylistic development”.⁶⁷ The Rieglian methodological model of listing example after example defined by acute and detailed stylistic analysis so as to create a rhetorical effect of stylistic change fundamentally embedded in sound empirical command of the totality and range of relevant objects is brilliantly marshalled.⁶⁸ Rodenwaldt differs from Riegl's deployment of the method in the greater brevity of his descriptions by comparison with those of “Spätromische Kunstindustrie” but combines this with a greater number and variety of examples. In substantive terms, he differs only in making the choice to bring together discussion of sculpture, architecture, painting and the minor arts in a single period-based account, by contrast with Riegl's decision to separate out the media and treat each discretely but according to the same method.

As we have already seen – following the expert guidance of Panofsky – underlying all this was a pretty unexamined and direct acceptance of *Kunstwollen* as the determining element governing historical change in the arts – something observable in the forms of objects but redolent of the structures of society, the mental habits of artists, viewers and patrons, the intellectual and social world out of which objects were generated. In his reflective mode, writing in the “Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft”, Rodenwaldt refers specifically to the theoretical pre-eminence of Riegl and to his “apparently objective concept of *Kunstwollen*”.⁶⁹ Elsewhere he cites the notion of *Kunstwollen*;⁷⁰ or – without explicit reference to Riegl – has recourse to the idea of “will”.⁷¹

My argument thus far has been that Riegl ruled pretty well unchallenged in Classical archaeology until the 1940s – at least as embodied in the discipline's leading Romanist whose influence was potent (not least on the work of Bianchi Bandinelli and his Italian students and Otto Brendel and his American students) as well as the likes of Kaschnitz-Weinberg and Friedrich Matz.⁷² The ramifications of this dominance, from citations via the replications of method to the fundamental acceptance of the idea of *Kunstwollen* in all its aspects (which ranged from the psychology of late antique anxiety to the specific definition of a late Roman period in the first place) are extraordinary. They are borne out by a book published in Norwegian in 1958 and in English in 1965 by Hans Peter L'Orange, the dominant figure of Norwegian archaeology whose most famous work had been the detailed 1930s' account of the Arch of Constantine, the monument

62 Rodenwaldt (1936) esp. 110–2.

63 Rodenwaldt (1940).

64 G. Rodenwaldt, “The Transition to Late-Classical Art” *CAH* 12 (1939) 544–70.

65 Cf. also G. Rodenwaldt, “Art from Nero to the Antonines” *CAH* 11 (1936) 775–805. On Rodenwaldt's view of Roman art, see M. Oppermann, “G. Rodenwaldt und die römische Kunst” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986) 661–7 and Borbein (1991) esp. 179–80, 182–3, 190, 197–8.

66 Rodenwaldt (1939) 554 and n. 1, 555 and n. 3. The other secondary work mentioned is Lippold (1923) at 546 n. 1.

67 Rodenwaldt (1939) 552–61, quote 552.

68 On the method, see Elsner (2006).

69 Rodenwaldt (1927) 161: “Theoretisch wurde sie vor allem durch Riegl vertreten”, “Der scheinbar objektive Begriff des Kunstwollens”; cf. G. Rodenwaldt, *Der Sarkophag Caffarelli: Winkelmanns-programm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin* 83, Berlin, 1925, 21 for “das augusteische ‘Kunstwollen’”.

70 Rodenwaldt (1935–6) 225 “den Begriff des ‘Kunstwollens’”; Rodenwaldt (1944/5) 81 and 83.

71 Rodenwaldt (1916) 25 – the passage cited and attacked by Panofsky; Rodenwaldt (1927) 163; also G. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike*, Berlin, 1927, 84. For some discussion of Rodenwaldt's debt to Riegl and explicitly to *Kunstwollen*, see D. Röbler, “Zu Rodenwaldts Klassikbegriff” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 35 (1986) 653–60, esp. 653 and 655; Schöne (1986) 670–2; Oppermann (1986) 663.

72 F. Matz, “Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze” *Gnomon* 10 (1934) 449–54; F. Matz, *Geschichte der Griechischen Kunst, 1: Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt, 1950, esp. 1–36 which is the programmatic introduction, entitled “Kunstgeschichte und Strukturforchung: Zur methodischen Orientierung”; F. Matz, “Strukturforchung und Archäologie” *Studium Generale* 17 (1964) 203–19. On Matz, see B. Andreae in Lullies and Schiering (1988) 250–1.

Riegl had famously adopted as the definition of the late antique *Kunstwollen*.⁷³ Making no explicit mention of Riegl whatsoever, L'Orange's "Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire" offers an extraordinary and unremittingly formal analysis whereby the schematism of late Roman architectural and sculptural forms as well as the styles of late antique portraiture are run against the increasing "equalization, standardization and centralization" of the late empire (again a series of formal definitions cast this time as historical rather than archaeological facts).⁷⁴ The "abstraction" and "transcendentalism" of late antique art are mapped against the rise of spirituality;⁷⁵ the institutional and social reforms of Diocletian, which supplied order to the chaotic empire,⁷⁶ are taken as the key historical effect of the same unnamed cause of the formal characteristics (symmetry, frontalism etc.) that may be observed in architecture, sculpture and portraits. Here, without reference to Riegl or any explicit recourse to *Kunstwollen*, the Rieglan agenda as adapted by Classical archaeology and so powerfully naturalized by Rodenwaldt, remains completely ascendant but entirely absurd. None of L'Orange's formal parallels (taking in all aspects of material culture, religion and society) can possibly add up except by subscription to an all-encompassing explanatory deus-ex-machina like *Kunstwollen*, whose truth-value is so transparent as not even to need invocation. It is in the face of this kind of formalism, so out of control, so indebted to an unthinking application of Riegl, so unable to state (let alone critique) its own historiographic or methodological origins, let alone the ontological foundations on which its edifice is necessarily constructed, that one cannot but sympathise with Ernst Gombrich's imprecations against *Kunstwollen* as "a ghost in the machine, driving the wheels of artistic developments according to 'inexorable laws'".⁷⁷

The key point about L'Orange's book is its wholehearted subscription to a formula which it omits even to mention let alone attribute or argue for. The usual academic sin of omis-

sion – failure to cite or argue against that with which one disagrees or which may substantially vitiate one's own view (sometimes an omission of particular scholars or arguments, sometimes an omission of a telling piece or class of evidence) – is here reversed. Instead of failing to cite a contradiction, L'Orange (inexplicably but tellingly for a discipline in absolute denial, especially after the Second World War, of any attempt at self-reflection or of posing philosophically-grounded secondary questions) fails to cite or argue for the theoretical basis – in my view an unsustainable basis – on which his entire edifice centrally and crucially must stand if it is to hold any water at all. In this, "Art Forms and Civic Life" presages the move to the near-total exclusion of Riegl in Classical archaeology as the discipline moved into the late twentieth century. But, whereas the exclusion of Riegl's work by art historians under the spell of Panofsky's *Sinn* is rooted in a fundamental opposition from the Warburgian "meanings" brigade to the formalists (especially Sedlmayr and the Viennese) who traced their origins to Riegl, that of the Classicists is so wholehearted and unexamined an immersion in pretty well all the implications and ramifications of Riegl's *Kunstwollen*, that it ceased to be necessary to cite it or him at all. There are two problems here. First, one might worry that not nailing one's theoretical or methodological colours to the mast is always problematic (though are any of us wholly innocent in this respect?). Second, and more substantially, in this case those methodological assumptions are riven with problems (as Panofsky had so penetratingly pointed out in 1920) none of which the Classicists ever addressed, let alone resolved.

The Modern Era

If we turn to some major Roman works of late twentieth century Classical archaeology – works persuasive both in their command of the relevant materials and their attempt to take at least an implicit theoretical stance – the silent presence of Riegl's *Kunstwollen* remains interesting. In 1987, Paul Zanker published "Augustus und die Macht der Bilder" (translated in 1988 as "The Power of Images in the Age of Augustus"),⁷⁸ a revolutionary book in that it provided a coherent and comprehensively detailed account of the uses of images to signify and construct power at the point when Roman culture turned from Republic to Principate. Zanker's persuasiveness, and his is a book that has for perhaps the first time really convinced ancient historians of the prime significance of visual evidence for this period,⁷⁹

73 See H. P. L'Orange and A. von Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens*, Berlin, 1939, where L'Orange refers most systematically to Rodenwaldt's work. Riegl's *Spätromische Kunstindustrie* makes an active intervention here – especially in the sections on style (103–8, 192–8). For L'Orange's debt to Riegl and Kaschnitz-Weinberg, see B. Aaritsland, "'Total Absorption': A Study of Method in the Work of Hans Peter L'Orange on the Arch of Constantine" *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia* 11 (1999) 63–84, esp. 78 and 82.

74 H. P. L'Orange, *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*, Princeton, 1965, quote from p. 3.

75 L'Orange (1965) 24–33.

76 L'Orange (1965) 37–68.

77 See E. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1960, 14–18, quote from p. 16.

78 P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987 = *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, 1988.

79 A. Wallace-Hadrill, "Rome's Cultural Revolution" *Journal of Roman Studies* 79 (1989) 157–64. "the most significant contribution to the understanding of Augustan Rome since [Sir Ronald Syme's] *The Roman Revolution* [of 1939]" and "... impossible for social historians ... to ignore" (p. 157).

rests on very similar grounds to that of “Spätromische Kunstindustrie” in its time: the promise of a total historical picture, grounded in empirical command of all the relevant materials, in which any potentially missing item (e.g. a new archaeological find) might easily be fitted. Like “Spätromische Kunstindustrie”, Zanker deals with a moment of change – although more on the level of political and institutional change than the full blooded social, ideological and formal transformations of late antiquity. But most crucially, the book is grounded in a core proposition – which I think might now be seen as the dominant axiom governing Classical archaeology today – that visual culture taken in a broad sense is *expressive* of the same social and intellectual realities of its time.⁸⁰ For Zanker, “visual imagery . . . reflects a society’s inner life and gives insight into people’s values and imagination that often cannot be apprehended in literary sources”.⁸¹ His concern is to paint a picture of the origins of a “system of visual communication”, the “standardized visual language of Roman Imperial art”.⁸² The result of all this – that visual and archaeological evidence may be used to “write history” – is close to the aims of L’Orange and indeed Riegl himself. The weapons of formalism are less evident in Zanker’s book, though they underlie his specific discussions of objects or sites (many of which are the subject of earlier specialist analyses by himself).⁸³ But the book’s archaeology, its art historical contribution to the history of social constructions, its dominance and persuasiveness in a field where most subsequent accounts of Augustus are effectively affirmations or slight nuancings of Zanker’s picture – all this rests on the commanding appeal of the harnessing of formal empiricism to an historical thesis. It cannot be proved that *Kunstwollen* underlies this thinking (indeed it can surely and vigorously be denied), but I remain worried by the proposition that aligns the evidence of images as cultural expressions alongside other kinds of historical evidence as cultural expression in order to paint a totalising explanatory picture. Personally, I would prefer any picture to show conflict, the evidential bases to ring not in harmony but at times and in differing contexts in discord. The harmony of an integrated historical view of a culture at any one time (reflected in, expressed by its art, texts, institutions, and so forth) *is* the surviving and still potent spirit of *Kunstwollen*, very much as it is expounded in the last concluding chapter of “Spätromische Kunstindustrie”.

From a different stance and at the same time as Zanker’s great book, Tonio

Hölscher published a short, very dense and abbreviated but hugely significant and influential meditation on how Roman art functioned within imperial culture and society.⁸⁴ Hölscher supplies an account of the workings of the “language of images” in imperial Roman art, whose origins under Augustus Zanker’s book described so persuasively. Hölscher explicitly returns to style, worrying in his opening paragraphs that the loss of formalism in the turn to “political and social meanings” has serious consequences “especially for social history”.⁸⁵ The alignment of formalism with a post-structuralist model of “semantic” signification (borrowed from Umberto Eco) in order to construct a model of Roman art as a linguistic system of cultural communication, is impressive – as is Hölscher’s command of a huge variety of ways in which Roman objects replicate and adapt Greek models of different periods in order to “serve equally as an expression of cultural historical background and elitist way of life, and as a universally understood system of communication”.⁸⁶ The “general language of imagery” becomes in Hölscher’s account one of the very definitions of how Roman imperial culture functioned. In general, Hölscher’s book is very reticent about its historiographic origins within the long history of Classical archaeology – for example, Hölscher does not discuss earlier linguistic models for looking at Roman art (such as those advanced by Riegl’s “Historical Grammar of the Visual Arts”, a long and unfinished set of manuscripts only published in the 1960s).⁸⁷ But my question here is simply to ask whether in this reticence we cannot again discern the spirit of *Kunstwollen*. Otherwise, what is the underlying cause and the mechanism for the “expressive” manifestation of visual signs which can somehow communicate semantically and for the

80 The most explicit and acute theoretical case for this position is R. R. Smith, “The Use of Images: Visual History and Ancient History” in T. P. Wiseman (ed.), *Classics in Progress*, Oxford, 2002, 59–102, which specifically identifies Zanker’s 1970s work as “standing near the beginning of . . . what we may simply call the historically based tradition – that of interpreting ancient images firstly in relation to the interests and mentalities of their buyers and audiences” (69). Note Smith’s careful use of the words ‘expressive’ and ‘expression’ at e.g. 61, 72, 96, 97. For a critique of such notions of expression, attacking in particular the adduction of “ad hoc intuitive models” and the “invocation of an unexamined conception of ‘context’” in Classical archaeology, see esp. J. Tanner, “Portraits, Power and patronage in the late Roman republic” *Journal of Roman Studies* 90 (2000) 18–50, esp. 19–22.

81 Zanker (1988) 3.

82 Quotes from the programmatic opening of the conclusion, Zanker (1988) 335; but see also the rest of the conclusion (335–9) and the introduction (esp. 3–4).

83 On questions of style and form see e.g. Zanker (1988) 8–11; for some critique of the idea that “stylistic options incorporate moral values” see Wallace-Hadrill (1989) 160–2. Note Smith’s plea for “style as history” (2002) 99–100.

84 T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987 = *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge, 2004.

85 Hölscher (2004) 1.

86 Hölscher (2004) 125, cf. J. R. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans*, Berkeley, 2003, 3 borrowing the notion of a “multilayered system of communication” and 9 for art sending messages.

87 E. g. A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz, 1966 = A. Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, New York, 2004.

emergence of a system of visual-linguistic communication in itself as complex implicitly as the institutions (of empire) which it served and from which it emanated? Again, there is no explicit reference to Riegl or to *Kunstwollen* – and indeed when I raised it with him, Hölscher was specifically resistant to the essentialism underlying the Vienna School's obsession with form and structure. But the book may nonetheless be read as implying that the cultural or linguistic meanings conveyed by particular forms in Hölscher's model are intrinsically expressed by those forms rather than conventionally imputed to them.⁸⁸ And even if formal signification did work only through convention, what impulse was there to set so elaborate a system to work and by what means can it be said to be operating? Like Zanker, Hölscher's system conceives of a totality for which it is fully meaningful and in which all the notes are struck in harmony and not in dissonance.

It might be added that both Hölscher's and Zanker's great books date to what has become a significant moment in its own right in German history and may reflect that (albeit unconsciously). They represent the pinnacle of West German thinking in Classical archaeology in the post-War era of the two Germanys, immediately before the entirely unexpected and unpredictable collapse of Communism in 1989 and the subsequent re-unification of Germany. I suspect the concern with the ideological meanings of images and with the public political significations of art was unavoidable in the scholarly context of the divided Germany. Interestingly both Zanker and Hölscher have rather turned away from the use of form to articulate underlying ideologies in their work after 1989.

Now, neither of these modern accounts (both in my view statements with genuine aspirations to classic status in their discipline) makes any mention of Riegl – epitomizing the oblivion to which he has been consigned by the discipline of Classical archaeology in its modern form. Yet, I have been arguing, both are fundamentally operating within the orbit that Riegl's work constructed for Roman art and archaeology, which was most powerfully developed by the likes of Rodenwaldt, Kaschnitz-Weinberg and Bianchi Bandinelli (the latter being one of Hölscher's teachers). At stake are questions about what it is that works of art can express – how they epitomize, reflect or articulate social, collective or any other kinds of realities. Equally, even if one were to grant the existence of such expression, the question must arise as to how images do the work of expressing. Here the issue of will – the key subjective

element underlying *Kunstwollen* – was essential to Riegl's solution, and it may be said to emerge again in notions like "aspiration" and "mentalities".⁸⁹ In Classical archaeology since Riegl and his immediate followers, there has been no attempt to give a philosophically-grounded or generally reflective account of these problems – that is the issues of what is "expressed" (the precise thing or things communicated by an image), of how expression may take place (the mechanism by which images communicate) and of the impulse or cause for such communication. Yet without such an account, one has to ask on what fundamental basis even the most sophisticated and impressive works of modern Classical archaeology can stand intellectually.

It is in this context that the remarkable stature of Riegl's "Spätromische Kunstindustrie" must be judged. For Riegl saw that to give an account (whether historical, formalist or aesthetic) of how Roman art developed was insufficient unless one could supply the mechanism and impetus by which every object could be taken to be representative (or "reflective" or "expressive") of its context. He came up with *Kunstwollen*, a brilliant solution since it allowed him to bridge the aesthetic, cultural, formal and structural characteristics of any object or set of objects with its broader historical context – whether that be seen as a social, cultural or institutional set of expressions of the same collective combination of elements (subjective and objective) that give rise to art itself. If all "expressions" of a culture (including images) embody its "Will", then the study of history (indeed all studies) are effectively of that Will at any one time and of the ways it may change. Yet in identifying his ontology, Riegl opened the way for the Warburgians to demolish its basis. The problem is that *Kunstwollen* is – so far as I know – the only art historical solution yet offered in Classical archaeology for the problems implicit in "expression" and "communication". And yet not only is *Kunstwollen* as untenable as Panofsky originally claimed in 1920, but its patent mystification is so apparent that it is now unmentioned (perhaps unmentionable) even as it remains implicitly invoked.

Over twenty years ago, Norman Bryson controversially opened his assault on traditional art history with a lament about the "sad fact" that its complacency at that time – especially in asking methodological or philosophical questions – rested on a failure to examine "the tacit assumptions that guide the normal activity of the art historian". He claimed that "art history lags behind the study of the other arts".⁹⁰ Bryson was wrong. Had he looked at

Classical archaeology, he should have found a discipline lagging still further behind than art history. Despite its formidable command of the objects, its wonderful and empirical im-

88 See my foreword to Hölscher (2004) xxvi.

89 E.g. Smith (2002) 96 "aspirations", 100 "mentalities, perceptions, self-perceptions".

90 N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London, 1983, xi.

mersion in questions of style and form, its exceptional embeddedness in the range of other disciplines which together make up “Classics” (notably ancient history and ancient documents, but also philosophy, literature, philology), Classical archaeology – especially in the hands of its most distinguished practitioners over many generations – has failed to challenge or examine the premises and axioms underlying at least the Roman side of its practice since the end of the nineteenth century. The reasons, to some extent at least, are historical. After the heady conceptual moments of Riegl’s propagation of *Kunstwollen* and the fierce philosophical debates of the 1920s, came the War, a series of ruptures and displacements in what has always been a tradition overwhelmingly dominated by German scholarship (even in its émigré forms), and the deep desire of post-War generations not to stir up any skeletons by poking too enthusiastically in the old cupboards. But now, over 60 years after Rodenwaldt took his own life at the fall of Berlin, it must at last be time to put the old assumptions to the test, rather than to find ever more subtle ways of reformulating them for a new era without naming their root pre-suppositions.

I opened this essay with Philip Larkin’s shied core, striking the basket and skidding across the floor. We have explored the core of a discipline – the Roman side of Classical archaeology – through some of its most distinguished contributions. That search has spread back, earlier and earlier, to Riegl’s inception both of the specific field of Roman art and its still-dominant but unnameable metaphysic. Let it not be denied that the *Kunstwollen* is still with us.

WAS BLEIBT VON RIEGLS ALTERSWERT ODER: IST RIEGLS ALTERSWERT NOCH ZU RETTEN?

GEORG MÖRSCH

„Es wäre zu wünschen“, schrieb der österreichische Generalkonservator Ernst Bacher, der im Frühjahr 2005 gestorben ist, „daß auch die Methodendiskussion der Kunstgeschichte die in dieser Schrift [sc. „Der moderne Denkmalkultus“] enthaltenen Überlegungen und Ideen Alois Riegls zur Kenntnis nimmt. [...] Der Übertitel Denkmalpflege“ – fährt er fort – „hat ihr offensichtlich bis heute den Blick verstellt, daß hier auch für die Kunstwissenschaft ein wichtiges Kapitel zu den Möglichkeiten und Grenzen ihrer Erkenntnisfähigkeit vorhanden ist. Es ist zwar verständlich, daß eine Wissenschaft, die ihren Gegenstand hauptsächlich aus mehr oder weniger mangelhaften [...] Reproduktionen kennt, sich damit begnügt, die Konfrontation mit dem [...] ‚Kunstdenkmal‘ nicht unbedingt als eine Bereicherung, sondern eher als eine Belastung zu empfinden. Und man versteht, daß sie überfordert ist, wenn aus einer Diskussion – wie sie Riegl hier, seine kunsthistorischen Forschungen abschließend, vorlegt – hervorgeht, daß [...] der Kunstgeschichte im traditionellen Verhältnis zu ihrem Gegenstand [...] zum Teil der Boden unter den Füßen entzogen wird.“¹

Solche Diskussion soll auf diesem ersten Symposium, das sich Riegl als Kunsthistoriker *und* Denkmalpfleger widmet, geführt werden, aber sie ist nicht leicht: Wir leiden ganz offensichtlich nicht nur darunter, dass, wie Hans Tietze schon 1935 schrieb, Riegls „Saat erst spät aufgegangen ist und von ihrer Fülle nicht alles eingebracht ist“², sondern auch darunter, dass zentrale Begriffe der Denkmaltheorie und vor ihrem Hintergrund natürlich auch praxisrelevante Denkfiguren der Denkmalpflege von der Kunstgeschichte nicht oder höchst willkürlich wahrgenommen werden. Der Rieglsche *Alterswert*

teilt dieses Schicksal zum Beispiel mit dem angeblich erweiterten Denkmalbegriff und der Authentizität des Denkmals.³

Selbst wenn dies anders wäre, wenn also die Kunstgeschichte sich an der Theoriediskussion der Denkmalpflege angemessen beteiligte, wäre freilich das Ausblenden des Rieglschen Alterswertes aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte zunächst verständlich: Es muss befremden, in welcher geradezu dramatischer Weise dieser geniale Kunsthistoriker wie kein Zweiter seiner Zeitgenossen nicht nur seine Tätigkeit des kunsthistorischen Hochschullehrers gegen die des denkmalpflegerischen Verwaltungsbeamten radikal austauschte, sondern auch den Gegenstand seines Interesses völlig wechselte.

Dabei ist ein Gegensatz unübersehbar: Der Autor der „Spätromischen Kunstindustrie“ und des „Holländischen Gruppenporträts“, der ohne die üblichen apriorischen Wertsetzungen von normativen Geschichts- und Entwicklungssystemen das grundsätzlich gleichrangige Wirken eines jeweiligen historischen *Kunstwollens* nachwies, lässt das Denkmalwollen, also die Arten, dem Denkmal, seiner Geschichtlichkeit und seiner Zeitlichkeit erinnernd zu begegnen, als Erinnerungswerte sich hierarchisch entwickeln und siegreich und abschließend im *Alterswert* gipfeln. Trotz der Bedeutung seiner gutachtlichen Äußerungen zu denkmalpflegerischen Einzelfällen – so wurde zum Beispiel sein Einsatz für die volle geschichtliche Wirklichkeit und Überlieferung von Split immer wieder gerühmt⁴ – unterzieht Riegl die Wahrnehmung des historischen Gegenstandes im Alterswert einem so radikalen Wandel, dass wir diese Radikalität nicht gleichsam verwässern können durch die Beimischung dieser praktisch-moderaten Gutachteräußerungen.

Geradezu atemlos verfolgt der Leser, wie der Autor des „Modernen Denkmalkultus“ zu Beginn seiner Schrift selbst dem unscheinbarsten Gegenstand aus vergangener Zeit ganz im Sinne seiner Arbeiten zum *Kunstwollen* zwar noch konkrete, individuelle Zeugnisfähigkeit zuspricht – man kennt Riegls Bei-

1 Siehe Ernst BACHER, Alois Riegl. Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien/Köln/Weimar 1995, 26–27, bes. auch Anm. 29.

2 Ebd., 19, sowie 16, Anm. 9.

3 Vgl. dazu grundsätzlich Norbert WIBIRAL, Denkmal und Interesse, in: Wilfried LIPP (Hrsg.), Denkmal – Werte – Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs, Frankfurt am Main/New York 1993, 151–173.

4 Vgl. jüngst wieder Achim HUBEL, Der „Generalkonservator“ Alois Riegl. Verdichtung des Denkmalbegriffs in der Praxis, in: Achim HUBEL, Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Ausgewählte Aufsätze, Petersberg 2005, 217–230.

spiel vom abgerissenen Papierzettel⁵ –, wenige Seiten später aber zu der Erkenntnis kommt, dass „der historische Wert, der unlösbar am einzelnen klebte, [...] sich allmählich zu einem Entwicklungswerte umgestalten [mußte], dem das Einzelne gleichgültig wurde. Dieser Entwicklungswert ist eben der Alterswert [...]“.⁶ Dabei offenbart sich im Alterswert für Riegl nicht leidvolles, aber letztlich unaufhebbares Schicksal jeder geschichtlich überlieferten Materie, um deren Fortbestand sich auch die Denkmalpflege „zärtlich und unermüdlich“, um mit John Ruskin zu sprechen,⁷ aber ohne endgültigen Erfolg bemüht, sondern finales, erwünschtes Ziel.

Das Waltenlassen dieses Wertes verbietet ihm nicht nur jeden Eingriff in das materielle Gefüge des Denkmals, wie Riegl in einer vielfältigen Kasuistik ausführt, sondern ist für ihn auch der einzige Weg, jedem und ausdrücklich auch dem historisch Ungebildetesten das Denkmal vertraut zu machen, vertraut nicht als individuelles historisches Zeugnis, sondern als Schicksalsgenossen der Zeitlichkeit der Natur.

Das bleibt imponierend und ergreifend in der Reaktion auf die Irrwege der Denkmalbehandlung, scheint mir als letzte Begründung für Denkmalpflege jedoch dennoch falsch. Nicht dass, wie schon angedeutet, Riegl in seiner Tätigkeit als praktischer Denkmalpfleger⁸ seiner Theorie selber zuwiderhandelt, nicht dass seine Prophezeiung, das 20. Jahrhundert werde ein Jahrhundert des Alterswertes sein, so gänzlich unerfüllt blieb, gibt ihm unrecht, sondern, wie ich zeigen werde, die objektiv falsche Beobachtung in seiner zweiten denkmaltheoretischen Schrift „Neue Strömungen in der Denkmalpflege“ von 1905: „Die letzten Ziele des modernen Denkmalschutzes werden aber erst dann völlig klar, wenn man auch den wachsenden Sinn für die Pflege der Naturdenkmale mit in Betrachtung zieht. [...] Wir betrachten eben auch in ihnen die Zeugnisse vergangenen Daseins [...], des Daseins der Natur. Im Kultus der ‚Naturdenkmale‘ ist auch der letzte Rest von Egoismus – der auf die Menschheit bezügliche – überwunden, und mit der Teilnahme an den vergangenen Geschicken der außermenschlichen Natur der volle Altruismus erreicht. [...] So sehen wir den modernen Denkmalkultus immer mehr dahin drängen, das Denkmal nicht als Menschenwerk, sondern als Naturwerk zu betrachten.“⁹

Damit ist der Denkmalbegriff aufgelöst! Es zeugt vielleicht von Pietät dem Autor des „Modernen Denkmalkultus“ gegenüber, dass dies bisher nicht klar festgestellt wurde, aber es ist unvermeidbar festzuhalten, dass die

Definition des Denkmals als Gegenstand aus vergangener Zeit, an dessen Erhaltung als individuell definierbares Zeugnis aus geschichtlichen Gründen¹⁰ ein öffentliches Interesse besteht, von Riegl hier in aller sprachlicher Deutlichkeit aufgegeben ist. Um es ganz deutlich zu machen: In dieser Abwendung vom individuell erkennbaren Geschichtszeugnis unterscheidet sich Alois Riegl radikal von allen gleichzeitigen oder späteren Protagonisten der Denkmaltheorie: Georg Dehio zum Beispiel, der die denkmalzerstörenden Verirrungen der Denkmalpflegepraxis des 19. Jahrhunderts viel genauer beim Namen nennt als Riegl und als Vandalismus geißelt, nennt die wirklichen Denkmäler unersetzliche, individuelle Quellen und will sie retten als Zeugnisse von „Lebenswärme“¹¹. Auch Max Dvořák unterläuft den Alterswert Riegls, indem er ihn weder aufnimmt noch diskutiert, sondern sich auf das historisch begründete Kunstwerk zurückzieht.¹²

Hält man am Begriff des Denkmals als eines Gegenstandes aus vergangener Zeit, der aus geschichtlichen Gründen und wegen seiner individuellen Zeugnishaftigkeit Erhaltungsinteresse begründet, fest, wäre es also gerechtfertigt, vom *Alterswert* im Sinne der mir gestellten Titelfrage „nichts bleiben“ zu lassen. Aber der Gedankengang Riegls, der im gleichen Atemzug hermetisch und banal genannt wurde,¹³ hat eine so offensichtliche, leicht behebbar Schwäche, dass es gegenüber dem Autor solch wichtiger Beiträge zur Kunstgeschichte und damit zur Denkmalerkennntnis, dem subtilen Analytiker einer reichen Palette von gesellschaftlichen Denkmalbegegnungen unverzeihlich wäre, seinen Schlüsselbegriff nicht genauer zu befragen und wie ein Denkmalpfleger zu reagieren, nämlich ihn retten zu wollen. Dies übrigens war auch mein Arbeitstitel: „Ist Riegls Alterswert noch zu retten?“, der sich bei der Vorbereitung dieser Tagung ohne mein Zutun so ins Mutlose verkehrte: „Was bleibt von Riegls Alterswert?“ – vielleicht doch mehr als ein Zu-

5 Alois RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien/Leipzig 1903, 3.

6 Ebd., 16.

7 John RUSKIN, *The Stones of Venice* (1849), zit. nach: Norbert HUSE (Hrsg.), *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, 2. Aufl. München 1996, 91.

8 BACHER (wie Anm. 1), 145–200; insbesondere Norbert Wibiral spricht klar und nachvollziehbar von dem „teilweise aporetischen Charakter von Theorie und Praxis bei diesem [i.e. Alois Riegl] Forscher“, vgl. WIBIRAL (wie Anm. 3), 53.

9 Alois RIEGL, *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*, in: *Mitteilungen der k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Dritte Folge IV* (1905), 85 ff.

10 Darüber, dass unter den oft ungeschickt aufgelisteten Adjektiven unserer Denkmalschutzgesetze (wie etwa „geschichtlich, künstlerisch, städtebaulich, architektonisch“) „geschichtlich“ der Oberbegriff ist, herrscht weitgehende Übereinstimmung. Vgl. dazu WIBIRAL (wie Anm. 3), 58.

11 Vgl. seine „Kaiserrrede“ von 1905, in: Georg DEHIO, *Konservieren nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900* (mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch), Braunschweig/Wiesbaden 1988, 100.

12 Vgl. Eva FRODL-KRAFT, *Die österreichische Kunsttopographie. Betrachtungen sub specie fundatoris*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXVII/3* (1974) 114–130, bes. 118.

13 HUSE (wie Anm. 7), 125 ff.

fall und eher ein anekdotisches Detail zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Denkmalpflege.¹⁴

Wenn man also mit der Verteidigungshaltung des Denkmalpflegers an Riegls *Alterswert* geht, gilt es zunächst zu unterscheiden zwischen Denkmaleigenschaften und Denkmalwerten, zu denen auch der Alterswert gehört. Wir folgen auch hier Ernst Bacher, der eindringlich davor warnte, den *Alterswert*, wie auch die anderen Rieglschen Denkmalwerte, für Eigenschaften des Denkmals zu halten, denen man sich zuwenden könne oder nicht; es handelt sich vielmehr um Haltungen des Denkmalgegenübers, also des Betrachters.¹⁵ Dieser Gedanke durchzieht so überdeutlich das Werk Riegls und bestimmt so klar die Überlegungen der modernen kunsthistorischen Erkenntnistheorie, dass wir ihn hier nicht vertiefen müssen. Der Denkmalbetrachter liest, bewertet oder überträgt also die Informationen und Impulse aus der Denkmalbegegnung in das je eigene Denkmalinteresse, weist ihnen Wert zu. Den Alterswert „retten“ zu wollen bedeutet also, sich mit beiden Wirkungspolen, dem Objekt und dem denkmalerlebenden Subjekt, zu beschäftigen.

Beim Subjekt Riegls, dem Erlebnisort des Alterswerts, müssen wir ansetzen. Hören wir ihm nochmals zu und denken wir dabei an Hans Tietzes Schilderung der Umstände, unter denen diese, für Riegl letztgültige Denkmalbegegnung formuliert wurde: „Wer in jenem letzten Jahr – 1904/05 – mit Riegl in Berührung gekommen ist, wird niemals den erschütternden Eindruck vergessen, den dieses enthusiastische Vergeuden letzter Lebenskraft machte; sich buchstäblich vor Schmerzen krümmend. [...] Der Tod hat den Krebskranken am 17. Juni 1905 erlöst.“¹⁶ Unter dem Eindruck solcher Umstände müssen wir es wiederholen und verstehen es vielleicht besser: „Wir betrachten eben“, schreibt Riegl 1905, „auch in ihnen die Zeugnisse vergangenen Daseins [...], des Daseins der Natur. Im Kultus der ‚Naturdenkmale‘ ist auch der letzte Rest von Egoismus – der auf die Menschheit bezügliche – überwunden, und mit der Teilnahme an den vergangenen Geschicken der außermenschlichen Natur der volle Altruismus erreicht. [...] So sehen wir den modernen Denkmalkultus immer mehr dahin drängen, das Denkmal nicht als Menschenwerk, sondern als Naturwerk zu betrachten.“¹⁷

Schon dass Riegl, wie eingangs erwähnt, entgegen seinen kunsthistorischen Arbeiten, in denen er jede zwangsläufige, normative Entwicklung verneint, bei den Denkmal-

werten diese geradezu naturgesetzliche Entwicklung postuliert, sollte stutzig machen; noch mehr, dass er seine Behauptung nur in einem merkwürdigerweise bisher offenbar übersehenen Trugschluss formuliert: Denn auch wenn materielle menschliche Spuren aus vergangener Zeit die *eine* Eigenschaft mit der natürlichen Umwelt gemeinsam haben, endlich zu sein, macht diese gemeinsame Eigenschaft beide Gegenstandsgruppen noch nicht identisch. Dieser Trugschluss kann also nicht übersehen machen, dass uns auch bei der unbestreitbaren Teilhabe des Denkmals an den natürlichen Geschicken der Materie gegenüber der menschlichen Spur ein anderes Gefühl und Interesse von gleichrangiger Grundsätzlichkeit möglich ist als gegenüber der Zeitlichkeit der Natur.

Die Evidenz des Denkmalerlebnisses beweist es: Es ist weder in der empirischen Denkmalbegegnung von jedem von uns noch in unserem Baumuster als Mensch glaubwürdig zu machen, dass unser Bedürfnis nach den Spuren des Menschen sich auf deren Unerkennbarkeit, auf ihre Auflösung in den materiellen Stofffluss richte. Riegls Verschmelzenlassen des Interesses am Denkmal in das Gefühl vor der vergehenden Natur erreicht keinen „außermenschlichen“ Zusammenhang, wie er meint, sondern ist unmenschlich. Der „Alterswert“ muss nicht erlöstes Einswerden unserer Denkmalbefahrung mit dem anonymen Verschwinden der sich verändernden Materie sein, sondern kann als empfindende und forschende Begegnung mit der konstitutiven Zeitlichkeit und Endlichkeit des Denkmals zu einer ganz anderen, sehr konkreten Denkmalbefahrung führen.

In unser Bedürfnis nach menschlichem Gegenüber, ohne das sich menschliches Dasein weder praktisch organisieren noch grundsätzlich denken lässt, ist unsere Fasziniertheit von der materiellen Spur des Menschen in unserer Umwelt eingebettet. Vor aller konkreten Brauchbarkeit dieser Spuren für unsere individuelle und gesellschaftliche Erinnerung, für die Etablierung unseres geschichtlichen Gedächtnisses, für unser Planen und Erfinden, für unsere wissenschaftlichen Erkenntnisse sind sie der Beweis dafür, dass wir an unseren Orten nicht die Ersten sind und dass wir grundsätzlich nicht allein sind. Man wird es vielleicht bemerkt haben: Ich habe mich der Formulierung genähert, mit der Karl Friedrich Schinkel 1815 in seinem Gutachten an die preußische Regierung das Ende der Denkmalzerstörung

fordert: „[...] so geschah es, daß unser Vaterland von seinem schönsten Schmuck so unendlich viel verlor, was wir bedauern müssen, und wenn jetzt nicht ganz allgemeine und durchgreifende Maßregeln angewendet werden, diesen Gang der Dinge zu hemmen, so werden wir in kurzer Zeit unheimlich, nackt und

14 Vgl. Georg MÖRSCH, Kunstgeschichte und Denkmalpflege – Möglichkeiten und Probleme ihres Verhältnisses, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österr. Kunsthistorikerverbandes, Jg. I (1984), Nr. 4 und Jg. II (1985), Nr. 1, 25–28. Erneut abgedruckt in: Georg MÖRSCH, Aufgeklärter Widerstand. Das Denkmal als Frage und Aufgabe, Basel u. a. 1989, 109–114.

15 Vgl. dazu ausführlich WIBIRAL (wie Anm. 3).

16 Hans TIETZE, Alois Riegl, in: Neue Österreichische Biographie 1815–1918, Bd. VIII, Wien 1935, 148.

17 Alois RIEGL, Neue Strömungen in der Denkmalpflege, zit. nach: BACHER (wie Anm. 1), 219–232, hier 223.

kahl wie eine neue Colonie in einem früher nicht bewohnten Lande dastehen.“¹⁸

Wenn wir diese Form von Denkmalbegegnung, von Denkmalwert als neuen Alterswert vorschlagen, folgen wir dem Rat Hans Tietzes aus dem Jahr 1909,¹⁹ jeder Zeit die Bestimmung der Denkmalwerte zu überlassen und, fügen wir hinzu, so die immer neue Erlebbarkeit des Denkmals zu vollziehen – vorausgesetzt, das Denkmal ist noch da.

Riegls „Fehler“ ist also nicht, den Gegenstand der Denkmalbegegnung, das Gegenüber der Denkmalwerte, also das Denkmal, falsch gesehen zu haben, insbesondere nicht, die Altersspuren am Denkmal als Beweis für dessen Durchgang durch die Zeit in das Wertezentrum gesetzt zu haben; sein Fehler lag darin, dass er glaubte, die Begegnungsarten mit dem Denkmal nicht nur abschließend in das Interesse für den Untergang aller Materie münden lassen zu müssen, sondern diesen Denkmalwert an den höchstmöglichen Platz aller Denkmalbegegnungen setzen zu können. Halten wir jedoch mit der glücklichen Formulierung Walter Benjamins am Wert setzenden Potenzial alles dessen fest, was die Echtheit einer Sache bezeugt, alles, was „von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft“ tradiert ist, dann treffen wir auf Aura und Autorität der materiell überlieferten Sache Denkmal²⁰ und interessieren uns auf andere Weise für alle materiellen Spuren seines Durchgangs durch die Zeit, als Riegl es vorschlug.

Ist man bereit, unter den neuen Vorzeichen dieses Denkmalwertes in allem geschichtlich materiell überlieferten konkrete, individuelle Spur des Menschen zu suchen, hat man auch, anders als es Riegl in „seinem“ Alterswert tat, die Kunstgeschichte auf umfassende Weise in die Denkmalsetzung eingebunden. Gleichzeitig wird das Denkmal für die wissenschaftliche Erforschung unmittelbar glaubwürdig, denn einen überzeugenderen Provenienzbeweis, wirklich aus vergangener Zeit zu sein und entsprechend authentisch befragt werden zu können, als den Zugang zu den Altersspuren über unseren Alterswert gibt es nicht.

Dies gilt natürlich auch für solche Spuren des Alters, die nicht unmittelbar von der Hand des Menschen stammen: Als Beweis für die Herkunft des Gegenstandes aus vergangener Zeit sind sie von ähnlich grundsätzlicher Zeugniskraft wie eine alte Datierung, der wir übrigens ja auch mehr glauben, wenn sie Spuren der Verwitterung trägt. Muss man daran erinnern, dass viele anonyme Spuren am Denkmal nur scheinbar geschichtlich unbestimmbar sind und im Nachweis geschichtlich definierter Vernachlässigung, veränderter Pflegeformen, subtiler bewusster Zerstörungen oft ge-

nug zu benennbaren biografischen Spuren am Denkmal werden können? Ein kleines Beispiel nur: Die Geschosspuren des Weltkriegsendes an Wiener Bauten wurden längst als anonyme Schäden am Mauerwerk wahrgenommen, wenn sie nicht seit Langem ausgebessert waren, bis Carl Pruscha sie bei seiner Restaurierung des Semper-Depots, bei dem generell Altersspuren als hoher Denkmalwert behandelt wurden, mit einer Denkmalsetzung als „Wunden der Vergangenheit“ hervorhob und kenntlich machte.²¹

An der Erhellung dieses Weges des alten Gegenstandes durch die Zeit kann Kunstgeschichte mit der ganzen Autorität ihrer wissenschaftlichen Erfahrung beteiligt sein, besonders wenn sie Methoden einsetzt, die diesen Gegenstand individuell erforschen und ihn nicht auflösen in ein typologisches, stilistisches, ikonografisches, geistesgeschichtliches oder biografisches Belegstück. Könnte es nicht sein, dass der ausgesprochene Hang der modernen Kunstgeschichte zur Denkmalferne, ja zur Denkmalzerstörung durch die Herstellung kunsthistorischer Konstrukte Alois Riegl in seiner nachkunsthistorischen Zeit zur Suche nach einem grundsätzlicheren Denkmalzugang motiviert hat, als seine Wissenschaft ihn anbot? Die Frage, was diesen so überaus fruchtbaren Kunsthistoriker in den wenigen Lebensjahren als Denkmalpfleger so kritisch gegenüber der eigenen Wissenschaft gemacht hat, ist quellenkundlich bisher nicht angegangen worden.

Der Vorzeichenwechsel, der unseren Alterswert zu retten versucht, weist ihm keine geringere anthropologische Rolle zu, als Riegl es mit seinem Alterswert intendierte. Gerade sein Verweis auf den Naturschutz, den wir in Bezug auf das Einswerden der Denkmäler mit aller vergänglichen Materie zurückweisen mussten, verhilft uns hundert Jahre später zu einer gereiften Antwort: Wir haben gelernt, dass es zwei Solidaritäten gibt, über deren Vorrang es müßig ist zu streiten: Schutz der natürlichen Umwelt und Einsatz für die geschichtliche Spur des Menschen. Diese Spur des Menschen erreicht uns über die Denkmäler so grundsätzlich, dass wir die Warnung von Eva Frodl-Kraft ernst nehmen sollten, die

18 Karl Friedrich SCHINKEL, Memorandum zur Denkmalpflege (1815), zit. nach: HUSE (wie Anm. 7), 70.

19 Hans Tietze 1909: „[...] der Zukunft überlassen, sich ihre Werte selbst zu bestimmen“, vgl.: Hans TIETZE, *Moderne Kunst und Denkmalpflege*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission III* (1909), Beiblatt Denkmalpflege, Sp. 1–9; zit. nach: Sandro SCARROCCIA, *Le concept moderne du monument et la valeur de l'ancien*, in: *Revue de l'art* 145/3 (2004), 19.

20 Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, 13: „Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere [i.e. die materielle Dauer, GM] sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken [...] was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache. Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen.“

21 Vgl. die entsprechende Inschrift auf der Glasplatte an der Gebäudeflanke zur Lehargasse, siehe: Carl PRUSCHA (Hrsg.), *Das Semper-Depot*, Wien 1997, 18.

Kunstgeschichte nicht für den einzigen Zugang zum Denkmal zu halten.²² Aber für die genaue Wahrnehmung und Erklärung der im Denkmal überlieferten individuellen menschlichen Spuren ist Kunstgeschichte, wie andere historische Wissenschaften auch, unentbehrlich. Und wenn schon Alois Riegl „seine“ Altersspuren für einen möglichst intensiven und extensiven Alterswert materiell bewirtschaften wollte,²³ dann gilt dies selbstverständlich für „unsere“ Altersspuren noch mehr, weil ihre Individualität sie unersetzlich macht, unersetzlich nicht nur als Quelle – hier könnte mancher behaupten, über andere Überlieferungsformen ähnliche Auskünfte zu gewinnen –, sondern in der Unwiederholbarkeit ihrer Existenz.

Wenn man dies ernst nimmt, dann gewinnen wir aus den Altersspuren als zentralem Wert für die Denkmalbegegnung konkrete Hinweise für den praktischen Umgang mit dem Denkmal. Wir werden es vor erneuernder Restaurierung, vor der Herstellung unserer kunsthistorischen Bilder bewahren, wir werden seine Rekonstruktion ablehnen, weil sie die Zeitlichkeit des Denkmals missachtet, falsche Erwartungen weckt und den Fälschungsverdacht auch auf die wirklichen Denkmäler lenkt. Wir werden uns konzentrieren auf materielle Einrichtungen, die die materielle Zeitlichkeit des Denkmals zwar in Würde verlängern, aber nicht glauben, sie endgültig unterlaufen zu können. Angemessene Pflegepläne, Reversibilität und Wiederholbarkeit unserer Eingriffe, ihre Dokumentation und oft ihre Erkennbarkeit sind Stichworte, die eigentlich nur hinter dem Doppelpunkt stehen, den schon John Ruskin 1849 so gültig gesetzt hat.²⁴

Vor allem aber werden wir den Unterschied zwischen der Wirklichkeit des Denkmals und seiner virtuellen Wirklichkeit, die glaubt, seine Gestalt gegen die Schicksale seiner Materie beliebig abrufen zu können, nicht einebnen wollen, wie es in den letzten Jahrzehnten mit bestürzendem Leichtsinn häufig geschehen ist.

Mit diesem Respekt vor den Spuren des Durchgangs des Denkmals durch menschliche Zeit, die für uns deshalb Spuren des Menschen sind, sind grundsätzlich alle Zugänge zum Denkmal auch Zugänge zum Menschen.

Es ist ein unheimlicher Gedanke, sich auszumalen, was Alois Riegl am Ende seines Jahrhunderts als eines Jahrhunderts nicht nur des Denkmalvergehens, sondern der übermäßigen und bewussten Denkmalzerstörung und auch des Denkmalmissbrauchs seinen Denkmalwerten zur Aufgabe gestellt hätte. Hätte er erlebt, wie auch Kunstgeschichte nicht nur notwendige Deutungshilfe bei der Wertsetzung der Denkmäler geleistet, sondern Deutungshoheit bis in den Denkmalmissbrauch beansprucht hat, und hätte er die ideologische Verstrickung solcher Denkmaldeutung und ihre materielle Umsetzung am Denkmal erlebt – es wäre gut möglich, dass er sich unverändert in das naturgesetzliche Vergehen des Denkmals geflüchtet hätte.

Wir tun dies nicht. Trotz allen menschlichen Verständnisses für Riegls radikale Umdeutung der Denkmalbegegnung halten wir die Erhaltung des Denkmals als Zugang zum Menschen für so zentral, dass dieser Auftrag an die Denkmalpflege axiomatisch ist. Er ist nicht mehr hinterfragbar und wird auch durch sein immer wieder mögliches Misslingen nicht desavouiert.

Unser auf den Menschen gerichteter Alterswert scheint mir unter den Zugängen zum Denkmal nicht der einzige zu sein. Er ist in der praktischen Umsetzung keineswegs unproblematisch, muss aber in jeder Denkmalbegegnung unverzichtbar mit anwesend sein. Ohne ihn, also ohne die Wahrnehmung eines Gegenstandes, der von Menschen geschaffen und von Menschen durch die Zeit begleitet und geprägt wurde, ist dieser Gegenstand denkmalpflegerisch nicht zu überliefern und kunsthistorisch nicht erschöpfend zu erforschen.

22 Vgl. Georg MÖRSCH, Denkmalbegriff und Denkmalwerte. Weiterdenken nach Riegl, in: Ingo KOWARIK/ Erika SCHMIDT/Brigitte SIGEL (Hrsg.), Naturschutz und Denkmalpflege (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Band 18), Zürich 1998, 106, Anm. 63.

23 Vgl. BACHER (wie Anm. 1), 125 ff.

24 John RUSKIN, The Seven Lamps of Architecture, zit. nach: HUSE (wie Anm. 7), 91: „Kümmert Euch um eure Denkmäler, und ihr werdet nicht nötig haben, sie wiederherzustellen. Einige Bleiplatten beizeiten auf ein Dach gelegt, ein paar tote Blätter und Zweige rechtzeitig aus einem Abflußrohr entfernt, werden sowohl Dach wie Mauer vom Verderben retten. Bewacht ein altes Bauwerk mit ängstlicher Sorgfalt; [...] zählt seine Steine wie die Edelsteine einer Krone; stellt Wachen ringsherum auf wie an den Toren einer Stadt, bindet es mit Eisenklammern zusammen, wo es sich löst; stützt es mit Balken, wo es sich neigt; kümmert Euch nicht um die Unansehnlichkeit solcher Stützen: besser eine Krücke als ein verlorenes Glied. Tut dies alles zärtlich und unermüdet, und noch manches Geschlecht wird unter seinem Schatten erstehen, leben und wieder vergehen. Sein letzter Tag muß einmal kommen, aber laßt ihn offen und unzweifelhaft sein, und laßt keine Entwürdigung und falsche Herstellung ihn noch der letzten Totenehren berauben, die Erinnerung ihm erweist.“

ZUR GENESE DES „DENKMALKULTUS“

EVA MARIA HÖHLE

Bevor im Folgenden auf das Thema, die Genese des „Denkmalkultus“, näher eingegangen wird, ist auf das merkwürdige Phänomen hinzuweisen, dass in der umfangreichen Literatur zu Alois Riegl die Beschäftigung mit dem Kunsthistoriker mit seinem Eintritt in die k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 1902 endet und die Beschäftigung mit dem Denkmalpfleger Riegl nahezu ansatzlos auf sein Schaffen in den letzten drei Lebensjahren beschränkt bleibt. Diese Lücke kann ein kurzes Referat wie dieses nicht schließen, doch sollen zu dieser Frage einige Hinweise gegeben werden.

Am Beginn müssen noch einige Fakten in Erinnerung gerufen werden.

Als Alois Riegl 1902 die Herausgabe der Mitteilungen der k.k. Zentralkommission übernahm, war er ein ebenso wohlbestallter wie hoch angesehener Professor an der Universität. Die Zentralkommission muss in dieser Zeit, wie Max Dvořák berichtet, als Wirkungsfeld für einen ambitionierten Kunsthistoriker nicht gerade verlockend gewesen sein. In den 1890er Jahren bot sie bereits das Bild einer „rückständigen Behörde [...] denn wenn auch theoretisch ihre Funktionäre abgesetzt werden konnten, so geschah dies tatsächlich nur ganz ausnahmsweise, und so waren ihre Hauptstützen Altertumsfreunde und Künstler, deren Zeit nicht im Verordnungsblatte, doch im Leben längst abgelaufen war [...]“.¹

Vermutungen, wonach seine zunehmende Schwerhörigkeit Riegl im universitären Betrieb wachsende Probleme bereitet² und er deshalb den Wechsel in die Denkmalpflege vollzogen habe, erweisen sich bei näherem Hinsehen als nicht stichhaltig, war doch von da an sein Arbeitsalltag von zahlreichen Reisen und Besprechungen an Ort und Stelle, Teilnahmen an Kommissionen, Sitzungen etc. geprägt,³ kurzum, er musste sich jener intensiven verbalen Überzeugungsarbeit widmen, die auch heute noch die Tätigkeit des

Denkmalpflegers charakterisiert. Die Schwerhörigkeit war dabei sicher noch eine viel größere Belastung. Was mag ihn also bewogen haben, diese mühevollen Aufgabe zu übernehmen? Bevor wir uns in irgendwelchen Spekulationen verlieren, kehren wir lieber zurück zu den Fakten, die diese Frage auch nicht beantworten können, sondern Riegls beruflichen Wechsel in die Denkmalpflege sogar noch rätselhafter erscheinen lassen. Unmittelbar zuvor waren zwei seiner wichtigsten kunsthistorischen Arbeiten erschienen – 1901 „Die spätromische Kunstindustrie“⁴ und 1902 „Das holländische Gruppenporträt“⁵ –, beide monumentale Werke über weit auseinanderliegende Themen, die noch keinerlei Bezug zu seiner neuen Rolle als Denkmalpfleger erkennen lassen. Oder doch? Durch seine Funktion als wissenschaftlicher Redakteur der Mitteilungen der k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale flossen bei Riegl alle aktuellen Informationen über laufende oder anstehende Projekte der Denkmalpflege zusammen. Er stellte sich auch umgehend dieser neuen Thematik, wie sein Beitrag in der „Neuen Freien Presse“ über das Riesentor zu St. Stephan,⁶ erschienen 1902, erkennen lässt. Im Jänner 1903 wurde er Mitglied der Zentralkommission, er wurde in verschiedenen Komitees tätig und bereits im Frühjahr provisorisch mit der für ihn neu geschaffenen Funktion eines Generalkonservators betraut.⁷ Er war damit die oberste wissenschaftlich-fachliche Instanz in al-

1 Max DVOŘÁK, Denkmalpflege in Österreich. Referat auf der gemeinsamen Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, Salzburg 14. und 15. Sept. 1911, wieder abgedruckt in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 28 (1974), 133.

2 Otto PÄCHT, Alois Riegl, in: Burlington Magazine 105 (1963), 188 ff.; wieder abgedruckt in: Otto PÄCHT, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, München 1977, 141 ff.

3 Ernst BACHER, Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien/Köln/Weimar 1995, 33 ff.

4 Alois RIEGL, Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil, Wien 1901.

5 Alois RIEGL, Das holländische Gruppenporträt, in: Jahrbuch d. allerhöchsten Kaiserhauses XXII, Wien 1902, 71–279.

6 Alois RIEGL, Das Riesentor zu St. Stephan, in: Neue Freie Presse vom 1. Februar 1902, 1–4; wieder abgedruckt bei BACHER (wie Anm. 3), 145 ff.

7 BACHER (wie Anm. 3), 14.

len wichtigen Fragen der Denkmalpflege, ohne vorher irgendeine nennenswerte Gelegenheit gehabt zu haben, Erfahrungen auf diesem Fachgebiet zu sammeln. Noch im selben Jahr erschien sein „Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich“, der aus drei großen Kapiteln besteht.⁸ Im ersten Teil widmet er sich unter dem Titel „Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus“ der Frage, was ein Denkmal ist; der zweite Teil enthält nach einer ausführlichen Einleitung den „Textentwurf für ein Denkmalschutzgesetz“; und der dritte Teil ist den „Bestimmungen zur Durchführung des Denkmalschutzgesetzes“, das heißt der Organisation, gewidmet. Alois Riegl muss sich also von Anbeginn seiner Tätigkeit in der Zentralkommission mit diesem Fragenkomplex intensiv auseinandergesetzt haben. Es ist nicht die Frucht eines jahrelang angesammelten Erfahrungsschatzes, die uns in dieser Schrift gegenübertritt, vielmehr erfolgte der Zugang des Autors auf theoretisch-wissenschaftlichem Weg. Überraschend mag auch sein, dass das erste zentrale Thema des Kunsthistorikers Riegl in seiner neuen Funktion ein Gesetzestext und ein Organisationsentwurf ist, doch relativiert sich dies ein wenig, wenn man sich erinnert, dass Riegl vor dem Studium der Philosophie und seinem späteren Eintritt in das Institut für Österreichische Geschichtsforschung auf Wunsch seines Vormunds zunächst zwei Jahre Rechtswissenschaften studiert hatte. Die juristische Materie war ihm also nicht gänzlich fremd, und die Bedeutung legislativer Regelwerke muss ihm von daher bewusst gewesen sein. Jedenfalls lagen alle früheren oder nachfolgenden Bemühungen um gesetzliche Formulierungen für den Denkmalschutz in den Händen von Juristen.

„Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung“ (so der etwas modifizierte Titel, unter dem Riegls Schrift im selben Jahr 1903 noch einmal als separate Publikation erschien⁹) war also ein Gesetzes- und Organisationsentwurf und sollte auch als solcher verstanden werden. Im Vorwort lesen wir dazu: „Die in dieser Schrift niedergelegten Betrachtungen verdanken ihre Entstehung einem im Auftrage des Präsidiums der k.k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale unternommenen Versuche, den Plan für eine Reorganisation der öffentlichen Denkmalpflege in Österreich zu entwerfen [...] Es erschien daher als die nächste Aufgabe, das Wesen des modernen Denkmalkultus [...] möglichst klar zu definieren und seinen genetischen Zusammenhang mit den vorangegangenen Ent-

wicklungsphasen des Denkmalkultus nachzuweisen.“¹⁰ Als inhaltliche Klärung der Vorfrage zum Gesetzesentwurf und ergänzt um die Einleitung zum eigentlichen Gesetzestext ist der „Denkmalkultus“ in mancher Hinsicht anders zu verstehen oder zu gewichten, als es vielfach in der späteren Literatur der Fall war. Die aus dem Zusammenhang gelöste Wiedergabe des „Denkmalkultus“ in den 1929 von Karl Maria Swoboda herausgegebenen gesammelten Aufsätzen Alois Riegls mag zusätzlich dazu verleitet haben;¹¹ ein Umstand, auf den auch schon Ernst Bacher 1995 hingewiesen hat.

Rufen wir kurz die wesentlichen Aussagen des „Denkmalkultus“ in Erinnerung. Riegl unterscheidet darin drei Klassen von Denkmalen, wie sie auch in ihrer historischen Entwicklung nacheinander aufgetreten sind: gewollte Denkmale, die sich auf einen bestimmten Moment beziehen und dem Willen eines Urhebers entspringen; historische Denkmale, deren Wahl in subjektivem Belieben steht, wie zum Beispiel patriotische Denkmale; und schließlich Altersdenkmale, zu denen jedes Werk von Menschenhand zu zählen ist, das ein bestimmtes Alter erreicht hat. Er unterscheidet zwei große Gruppen von Denkmalwerten, die Vergangenheits- oder Erinnerungswerte, denen die Gegenwartswerte gegenübergestellt werden. Zu den Ersten zählen der Alterswert, der historische Wert und der gewollte Erinnerungswert, zu den Zweiten der Gebrauchswert, der Kunstwert und der Neuheitswert. Die zentrale Wertkategorie ist dabei – vor allem im Hinblick auf das Gesetz – der Alterswert, der durch alterungsbedingte Auflösungserscheinungen am Objekt charakterisiert ist und als Sinnbild des Vergehens eine unmittelbare ästhetische Befriedigung auszulösen vermag. Die wesentlichen Eigenschaften des Alterswerts sind, dass er sich an alle Menschen wendet, sinnlich (optisch) wahrgenommen wird und das Gefühl anspricht. Dagegen ist der historische Wert, der sich auf den ursprünglichen Zustand des Denkmals bezieht, in seiner Wirkung vergleichsweise eingeschränkt: Er wendet sich im Wege der wissenschaftlichen Reflexion an Gebildete, setzt kunsthistorische Kenntnisse voraus, und bei ihm ist das historische Wissen selbst die ästhetische Quelle. Unter den Gegenwartswerten stehen Gebrauchs- und Neuheitswert für die denkmalpflegerische Praxis im Vordergrund, der *Kunstwert* ist für den Kunsthistoriker von stärkerem Interesse. Riegl unterscheidet dabei einen *elementaren Kunstwert*, den das Kunstwerk im Augenblick seiner Fertigstellung besaß, und den *relativen Kunstwert*, der sich in wechselnden Auffassungen vom Objekt äußert, im positiven Fall den Wunsch nach Entfernung der Altersspuren auslöst und im negativen Fall, also bei mangelnder Wertschätzung des Objekts, letztlich eine Kontraposition zum Alterswert einnimmt. Dieses

8 Alois RIEGL, Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich, Wien 1903 (Riegl scheint hier im Titel nicht auf).

9 Alois RIEGL, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien/Leipzig 1903.

10 Zit. nach: BACHER (wie Anm. 3), 20.

11 Alois RIEGL, Gesammelte Aufsätze, Augsburg/Wien 1929, 144 ff.

komplexe Wertesystem besticht auch heute noch durch die innere Logik seines Aufbaues, der aber nicht als fertiges, in sich geschlossenes Gedankengebäude verstanden werden will, sondern, ausgerichtet auf die Entscheidungsprozesse in Denkmalschutz und Denkmalpflege, ein Instrumentarium bieten soll, die Motivation aller Beteiligten zu orten, auszuloten und einer Klärung zuzuführen. Die sich daraus ergebende Frage, ob Alois Riegl in seiner zwar kurz bemessenen, aber arbeitsintensiven Zeit als praktischer Denkmalpfleger seinen eigenen Vorgaben folgte, ist, soweit bis heute erforscht, zu bejahen.

Als zugrunde liegendes Konstrukt steht hinter dem Wertesystem der prinzipielle Dualismus, oder besser gesagt die Interaktion zwischen dem Objekt auf der einen Seite und dem Rezipienten auf der anderen, dessen Einschätzung der Wertkriterien über die Existenz des Denkmals entscheidet. Der Gegenstand wird erst durch seine Geschichtlichkeit – also durch den Zeitraum, der seit seiner Entstehung verflossen ist – zum Denkmal; oder, um es mit anderen Worten auszudrücken: Das künstlerische Denkmal ist das Kunstwerk, ergänzt um den Faktor Zeit.¹² Das bedeutet zugleich, dass jedes historische Objekt oder Kunstwerk Denkmalcharakter besitzt.

Will man nun der Genese des „Denkmalkultus“ nachspüren, bedarf es der Erkundung der früheren Schriften Alois Riegls nach verwandten Themen oder Sehweisen. Ich beschränke mich hier auf seine 1901 und 1902 erschienenen Arbeiten.

Die Dialektik zwischen Betrachter und Objekt, der Angelpunkt aller Überlegungen im „Denkmalkultus“, findet in Riegls Schaffen bereits eine Vorstufe im „Holländischen Gruppenporträt“. Wenn er von einer Auflösung im Freiraum und einer Umwertung der Kompositionsebene aus einer objektiven geometrisch-haptischen in eine subjektive optische spricht, so impliziert dies eine aktive Rolle des Betrachters. In der Bemerkung Riegls, die kunsthistorische Individualität des Gruppenporträts sei die Malerei des „Freiraumes“ und der „Aufmerksamkeit“, und „wollte man auch diese beiden noch in eins zusammenfassen, dann könnte man etwa von einer Malerei des subjektivierten Objektivismus sprechen“,¹³ in dieser Bemerkung wird der Antagonismus zwischen Subjekt und Objekt deutlich. Dazu führt er aus: „Alles Leben ist eine unablässige Auseinandersetzung des einzelnen Ich mit der umgebenden Welt, des Subjekts mit dem Objekt. Der Kulturmensch findet eine rein passive Rolle gegenüber der Welt der Objekte, durch die er in jeder Weise bedingt ist, unerträglich und trachtet sein Verhältnis zu ihr selbständig und eigenwillig dadurch zu regeln, daß er hinter ihr eine

andere Welt sucht, die er dann mittels der Kunst (im weitesten Sinn des Wortes) als seine freie Schöpfung neben die ohne sein Zutun bewirkte natürliche Welt setzt. Die bisherige Geschichte der Menschheit läßt in dieser Hinsicht zwei extreme Grundsätze erkennen: Am Anfange die Auffassung, daß jedes Subjekt zugleich ein Objekt sei und daß hiernach im Grunde bloß Objekte existieren; heute die entgegengesetzte, wonach es gar keine Objekte und nur ein einziges Subjekt gäbe“.¹⁴ Die Lösung ist nach Riegls Auffassung demnach ein umfassender Subjektivismus, in dem in nuce bereits die Grundaussage des „Denkmalkultus“ steckt. Dort ist der Dialog zwischen Werk und Betrachter noch um die geschichtliche Dimension des zwischen ihnen liegenden Zeitraums erweitert, wobei sich die historische Bedingtheit des Beschauers wie ein zusätzlicher Filter vor seine Optik schiebt. In weiterer Folge ist das überlieferte Kulturgut in seinem Erkenntnis-Werden – und letztlich auch in seiner Existenzfähigkeit – vollkommen abhängig von der subjektiven Wertschätzung des Rezipienten. Den Werthaltungen können daher keine objektiven Maßstäbe zugrunde liegen. Bereits Wolfgang Kemp hat auf die rezeptionsästhetische Komponente in Riegls Spätwerk hingewiesen und dabei Bezüge zu Hegel hergestellt; auf Riegls Schriften zur Denkmalpflege ist Kemp unter diesem Blickwinkel aber nicht eingegangen.¹⁵

Bei der Suche nach den Wurzeln der Gedankenwelt des „Denkmalkultus“ in Riegls Werk wird man nicht umhinkommen, auch dem von ihm geprägten Begriff des *Kunstwollens* nachzugehen. Lassen wir Riegl dazu selbst zu Wort kommen. In der „Spätromischen Kunstindustrie“ heißt es: „Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (im umfassendsten Sinne des Wortes, inner- und außerhalb des Menschen) gerichtet. Das bildende *Kunstwollen* regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge. Es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will. [...] Der Mensch ist aber nicht allein ein mit Sinnen aufnehmendes (passives), sondern auch ein begehrendes (aktives) Wesen, das daher die Welt so ausdeuten will, wie sie sich seinem (nach Volk, Ort und Zeit wechselnden) Begehren am offensten und willfähigsten erweist.“¹⁶ Ergänzend dazu heißt es in seinem ebenfalls 1901 verfassten zweiteiligen Aufsatz „Naturwerk und Kunst-

12 Vgl. dazu: Ernst BACHER, Kunstwerk und Denkmal – Distanz und Zusammenhang, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österr. Kunsthistorikerverbandes I/4–II/1 (1984–1985) 22 ff.

13 RIEGL (wie Anm. 5), zit. hier nach dem 2. Nachdruck Wien 1997, 376.

14 Ebd.

15 Wolfgang KEMP, Alois Riegl, in: Heinrich DILLY (Hrsg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, 2. Aufl. Berlin 1999, 37 ff.

16 RIEGL 1901 (wie Anm. 4), zit. hier nach dem 1. Nachdruck Wien 1927, 401.

werk“: „Dagegen vermögen wir wohl für das tiefere Verständnis dieses *Kunstwollens* noch eine etwas breitere Basis zu gewinnen. Wenn wir nicht allein die Künste, sondern irgendeines der übrigen großen Kulturgebiete der Menschheit – Staat, Religion, Wissenschaft – in Betracht ziehen, wird sich uns der Schluß ergeben, daß es sich auch auf diesen Gebieten überall um das Verhältnis zwischen individueller und kollektiver Einheit handelt.“¹⁷ Hinter dem *Kunstwollen* steht nach Riegl somit als Ausgangsposition die Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit der den Menschen umgebenden Welt. Riegl sieht dies als einen kollektiven Prozess, dessen abstrahiertes Substrat, das Kunstwollen, mit einem dynamischen Moment ausgestattet ist, das in der Summe der geschichtlichen Abfolge zu einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung führt, die universalhistorischen Anspruch erhebt. Mit anderen Worten, das *Kunstwollen* ist der Motor der in Riegls teleologischer Sicht immer wieder dargestellten übergeordneten künstlerischen Entwicklung, die sich in einer Abfolge sich wandelnder Sehweisen äußert, welche im Kunstwerk ihren Ausdruck finden. Mit der sehr schlichten Wortwahl *Kunstwollen* und der innigen Verknüpfung mit den künstlerischen Objekten und ihrer sorgfältigen Analyse versucht Riegl zwischen seinen Denkansatz und die Metaphysik größtmögliche Distanz zu legen. Er selbst sagt dazu: „Wodurch aber der ästhetische Drang, die Naturdinge unter Steigerung oder Zurückdrängung der isolierenden oder verbindenden Merkmale in Kunstwerken reproduziert zu sehen, determiniert ist, darüber könnten bloß metaphysische Vermutungen angestellt werden, die sich der Kunsthistoriker grundsätzlich zu versagen hat.“¹⁸ Mit dem *Kunstwollen* als einer dem Kunstschaffen innewohnenden treibenden Kraft, die von äußerer Einflussnahme weitgehend unabhängig war, stellt er jedes Objekt in den größeren Stilzusammenhang seiner Entstehungszeit sowie auch der Weltanschauung seiner Epoche. Das janusköpfige Wesen des *Kunstwollens* begründet damit einerseits ein Plädoyer für die Unabhängigkeit und Freiheit der Kunst, eine Idee, die in der Wiener Moderne eine zentrale Rolle spielte,¹⁹ andererseits bedeutet es, dass bei konsequenter Verfolgung des universalhistorisch-teleologischen Ansatzes nicht nur die Gegenwart zugleich Teil der Geschichte ist, sondern auch die Reflexionen über Geschichte, also der Umgang mit der Historie, entwicklungsgeschichtlich bedingt sind. Zum Faszinosum des *Kunstwollens* gibt es viel Literatur. Darin weiter einzudringen ist an dieser Stelle

nicht genügend Raum, vielmehr sollten hier nur einige wesentliche Charakteristika angerissen werden.

Stellen wir nun Riegls Äußerungen zum *Kunstwollen* 1901, zur rezeptionsästhetischen Komponente 1902 und zum Wertesystem im „Denkmalkultus“ 1903 einander gegenüber, so scheint vordergründig zunächst kein innerer Zusammenhang zu bestehen. Auf den ersten Blick hat der Autor sehr unterschiedliche Aspekte zur Entstehung und Betrachtung von Kunstwerken aufgezeigt, so wie er auch weit auseinanderliegende Fachgebiete wie römische Fundstücke und Barockmalerei in den Fokus seiner Betrachtungen gestellt hat. Allen gemeinsam sind die Empirie der aus sorgfältigen Analysen gewonnenen Einsichten und – daraus abgeleitet – die Forderung, die für den Kunsthistoriker verpflichtende Befragung der Objekte im Zentrum zu behalten. Zusätzlich ist anzumerken, dass in den kunstwissenschaftlichen Arbeiten Riegls die analytische Behandlung des historischen Stoffes bei weitem den größten Raum einnimmt und darüber hinausgehende grundsätzliche Feststellungen nur auf wenige Absätze beschränkt bleiben, er dagegen generelle Äußerungen gerne eigenen Schriftsätzen vorbehält, wie dies etwa die Aufsätze „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“, „Eine neue Kunstgeschichte“, „Naturwerk und Kunstwerk“ illustrieren. Auch äußerlich ist also Riegl bemüht, die Arbeit des Kunsthistorikers mit philosophischen Überlegungen nicht zu vermischen, sondern durch diese zu ergänzen.

Aber es wäre nicht Alois Riegl, wenn nicht auch dahinter ein logischer Aufbau stünde, und es ist aufschlussreich, Riegls Sichtweisen mit jenem Instrumentarium zu hinterfragen, das er selbst entwickelt hat. Ist es also möglich, dass in den von ihm als Kunsthistoriker behandelten Themen eine logische Abfolge steckt? Und, um diesen Gedanken noch weiter zu verfolgen: Könnte man im Mikrokosmos des Lebens dieses Kunsthistorikers vor dem Makrokosmos der Geschichte eine schlüssige, vielleicht auch teleologisch interpretierbare Linie finden? Eine solche prima vista skurrile Fragestellung führt in der Tat zu interessanten Entdeckungen.

Wie bekannt, stehen im Visier der kunstwissenschaftlichen Forschungen Alois Riegls die historischen Sehweisen, die das Kunstwerk als Produkt seiner Zeit ausweisen und in letzter Konsequenz das ausmachen, was Kunst sein muss. Versuchen wir das Kriterium des Blickpunkts an Riegls Aussagen anzulegen, so wird schnell klar, dass mit der Einführung des *Kunstwollens* Riegls Blick auf den Bereich vor oder hinter der Materialisierung eines Kunstwerks gerichtet war. Hier interessieren ihn die Gründe und die Umstände des Entstehens von Kunst, eingebet-

17 RIEGL (wie Anm. 11), 63.

18 Ebd.

19 Über dem Haupteingang der Secession in Wien, die Josef Maria Olbrich 1897/98 als Ausstellungsgebäude errichtet hatte, ist die Inschrift angebracht: „Der Zeit ihre Kunst – Der Kunst ihre Freiheit“.

tet in das große weltanschauliche Umfeld ihrer Zeit. Im Succus, den er aus dem „Holländischen Gruppenporträt“ zieht, steht der unmittelbare Zeitpunkt der Geburt eines Kunstwerks, das, sobald es das Licht der Welt erblickt hat – diese Metapher sei mir verziehen –, in Wechselbeziehung mit seiner Umgebung, dem Betrachter, tritt. Der rezeptionsästhetische Ansatz ist auf die Gegenwart des Kunstwerks in der Zeit seiner Entstehung bezogen und entspricht so dem später konstatierten elementaren Kunstwert. Im „Denkmalkultus“ wandert Riegls Blick in den großen Zeitraum, seit das Kunstwerk Gestalt angenommen hat. Es beginnt im Laufe seines geschichtlichen Daseins auch eine eigene Rezeptionsgeschichte zu entwickeln, die von sehr unterschiedlichen Motivationen bestimmt sind, die ihrerseits wieder geschichtlich bedingt sind – hier schließt sich der Kreis zum *Kunstwollen*. Mit anderen Worten, Riegls Themen waren in knapper zeitlicher Folge die Fragen nach den Voraussetzungen und Bedingungen, damit Kunst überhaupt entsteht, nach dem Kunstschaffen im Blickwinkel seiner Zeitgenossenschaft und schließlich nach dem Nachleben, der historischen Wirkmächtigkeit von Kunstwerken bis in die Gegenwart. Schnell wird dabei deutlich, dass es zu kurz greift, die Kunst der Vergangenheit – und sie ist der Gegenstand kunsthistorischer Forschung – allein aus ihrer Entstehungszeit zu verstehen. Vielmehr haben historische Kunstwerke letztlich nur dann eine Überlebenschance, wenn ihnen aus gegenwärtiger Sicht Wert beigemessen wird. Die logische Schlussfolgerung daraus ist die Analyse und das Bewusstmachen dieser Werte, wie sie Riegl im „Denkmalkultus“ vorgenommen hat. Das Denkmal – also das Kunstwerk vermehrt um seine Geschichtlichkeit – zu bewahren muss daher ein tiefes Anliegen jedes Kunsthistorikers sein. Dies inkludiert zugleich, dass Denkmale, und dies sind alle historischen Kunstwerke, auch vom Kunsthistoriker eine andere Annäherung verlangen. *Kunstwollen* und auf den Zeitpunkt der Entstehung des Kunstwerks ausgerichtete Rezeptionsästhetik reichen nicht aus, um dem Kunstwerk in seiner vollen Dimension gerecht zu werden. Um es mit den Worten Ernst Bachers auszudrücken: „Wenn man nun aber – was Riegl für die Kunstgeschichte verbindlich erachtete – das Kunstdenkmal selbst als zentralen Ausgangspunkt für die Erkenntnis historischer Tatbestände ansieht, welche sich im übergeordneten Sinnbezug des *Kunstwollens* erkennen und begreifen lassen, und sich in dieser begrifflichen Abstraktion eine höhere Wahrheit manifestieren soll, dann muß auch das einzelne Denkmal – um dieser höheren Wahrheit willen – im vollen Umfang der Geschichtlichkeit verstanden und transparent gemacht werden. So gesehen sind die Schriften Riegls zum

Denkmalkultus für die Kunstwissenschaft zwangsläufig von ebenso großer Bedeutung wie für die Denkmalpflege.“²⁰ Und Max Dvořák formulierte in seinem Nachruf auf Alois Riegl: „Er war der erste, der die Bedeutung des modernen Denkmalkultus in seinem universalhistorischen Charakter erfasst und daraus die notwendigen Konsequenzen gezogen hat.“²¹

Riegl hat in der ihm eigenen Radikalität auch die praktische Konsequenz gezogen: In der kurzen Lebenszeit, die ihm noch verblieb, widmete er sich mit der ganzen Leidenschaftlichkeit, deren er fähig war, der Erhaltung des überlieferten Kunst- und Kulturguts. So gesehen war es nur logisch, dass er diese durch einen Gesetzes- und Organisationsentwurf absichern wollte.

Mit dem Wechsel von der universitären Kunstgeschichte zur Denkmalpflege führte der Weg Alois Riegls gemäß seinem eigenen Vokabular vom geschichtlichen Wert und dem relativen Kunstwert hin zum Alterswert, der nach seiner Anschauung als einziger von gesellschaftlicher Relevanz ist und als Gefühlswert die Basis für die Erhaltung des künstlerischen und kulturellen Erbes für die Zukunft abgeben kann. Im Vorspann zum Gesetzestext meint er dazu: „Nun werden Gesetze, die die Dispositionsfähigkeit der Staatsangehörigen in weitgehender Weise beschränken, wohl aus Rücksichten auf politische und wirtschaftliche Notwendigkeiten und auf allgemein verbreitete Gefühle, nie aber mit Rücksicht auf wissenschaftlichen Wünsche erlassen.“²² Zugleich löst damit Riegl das Denkmal, das auf dem von der Allgemeinheit erfüllten Alterswert beruht, aus der unmittelbaren Politik-Abhängigkeit, da die Summe aller subjektiven Empfindungen eine Objektivierung der Inhalte mit sich bringt. Die so gewonnene Freiheit des Denkmals und das kollektive Erkennen erinnern nicht zufällig an ähnliche Formulierungen im Zusammenhang mit dem *Kunstwollen*. Mit dieser im „Denkmalkultus“ vertretenen Auffassung hat Riegl die Kunstwissenschaft ebenso wie die Denkmalpflege „endgültig aus der Ideologie des späten Historismus gelöst und von den Fesseln einer dogmatischen Ästhetik befreit“.²³ Macht man sich bewusst, dass der Kunsthistoriker Riegl von der Erforschung von Tatbeständen der Vergangenheit mit seinem Wertesystem den Brückenschlag zur Gegenwart hergestellt und mit dem Gesetz sein Wirken in die Zukunft ausgedehnt hat, kann man vielleicht tatsächlich in der Denkmalpflege die inhaltliche Krönung seines Lebensweges sehen.

20 BACHER (wie Anm. 3), 18.

21 Max DVOŘÁK, Alois Riegl †, in: Mitteilungen der k.k. Zentralkommission, 3. Folge IV (1905), Sp. 255.

22 Zit. nach: BACHER (wie Anm. 3), 101.

23 Ebd., 18.

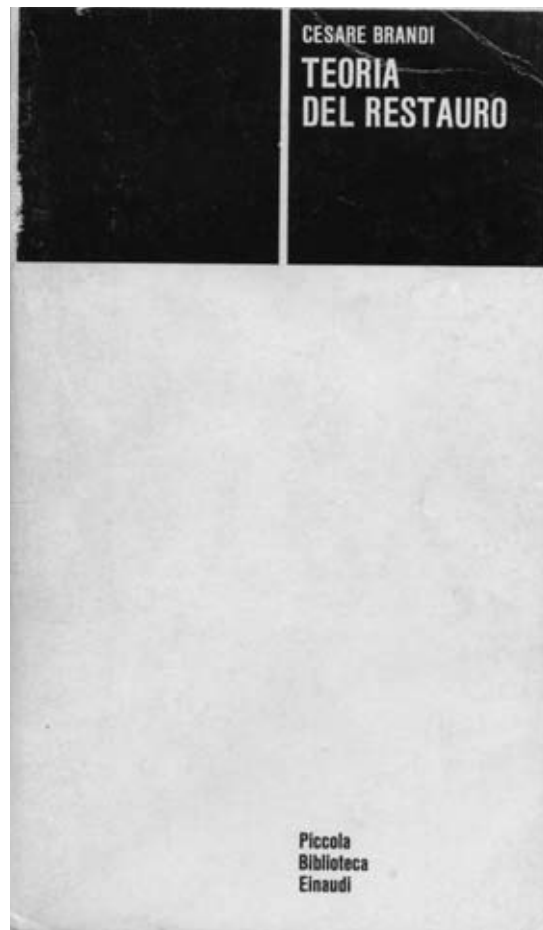
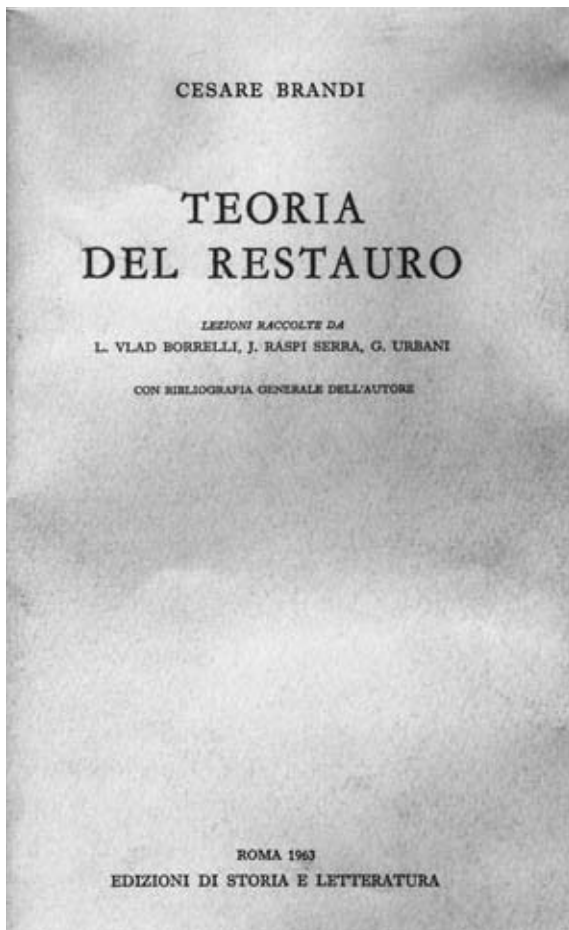


Abb. 1 und 2 Cesare Brandi, *Teoria del restauro*,
Einbände der Ausgaben von 1963 und 1977

RIEGLS REZEPTION IN ITALIEN

SANDRO SCARROCCHIA

Von der Charta von Venedig bis heute

Im Gedenken an Ernst Bacher

Aufgabenstellung und Fragenhorizont

Anlässlich des Symposiums „Alois Riegl 1905/2005“, das im Oktober 2005 im MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst abgehalten wurde, machte man mir den Vorschlag, mich zu Riegls Rezeption in Italien zu äußern. Der Ausgangspunkt der Betrachtungen sollte jene Tagung sein, die 1964 in Venedig stattgefunden hatte und die auf internationaler Ebene einen Meilenstein in der Denkmalpflege darstellt. Ernst Bacher schrieb mir: „Aus meiner Sicht könnte ich mir für Ihr Referat Folgendes vorstellen: Italien ist doch das Land, das sich mit der ‚Teoria del Restauro‘ am eingehendsten beschäftigt hat und hier auch Weltgeltung beansprucht. Wir haben seinerzeit, als wir in Bologna waren, auch über Riegls Bedeutung für die italienische Denkmalpflege kurz gesprochen.¹ Könnten Sie sich vorstellen, bei der Gelegenheit dieses Symposiums über Riegls Rezeption in Italien zu sprechen? Ich denke, dass das ein Thema ist, das für die Kunstgeschichte und Denkmalpflege gleichermaßen von großem Interesse ist. Als 1964 die Charta von Venedig erarbeitet wurde, geschah dies unter der Leitung von Piero Gazzola, der – das weiß ich – ein Kenner Alois Riegls war, und aus meiner Sicht ist in dieser Generation zum ersten Mal Riegls Gedankengut wieder aufgelebt, was ja gerade in der Charta von Venedig unmittelbar deutlich wird. Ob für Gazzola konkrete Anhaltspunkte maßgebend waren, weiß ich nicht, da ich seine Bibliographie zu wenig kenne. Sicher bin ich, dass im Reflex Riegls Denkmalwerte für die italienische Theorie der Restaurierung nicht ohne Einfluss waren.“²

Da ich die Rezeption von Riegl in Italien bis zu Brandi schon auf einer von der Università della Tuscia organisierten Tagung im Herbst 2003 behandelt hatte,³ kam ich dem Vorschlag gerne nach. Es handelte sich darum, nicht nur meine eigenen, son-

dern auch Bachers Überlegungen zu vervollständigen. Bacher nämlich schließt seine Einleitung zu Riegls Schriften über die Denkmalpflege mit einem direkten Hinweis auf die Charta: „Wenn sich die europäische Denkmalpflege mit der Abfassung der Charta von Venedig der langen Tradition vielfacher Absichten in der Erhaltung des unverzichtbaren Kulturgutes bewußt geworden ist, dann nimmt Riegl dabei eine wichtige Rolle ein als einer der bedeutendsten Vertreter auf diesem Gebiet und geistiger Vater der Disziplin.“⁴

Die folgenden Überlegungen stellen somit den Versuch dar, den von Bacher angedeuteten Horizont zu untersuchen, wobei ich zutiefst bedauere, dass es nicht mehr zu einer Auseinandersetzung mit ihm kommen konnte, da Bacher im April 2005 unerwartet verstorben ist. Es liegt mir deshalb besonders viel daran, eine Antwort auf die Frage zu geben, welchen Einfluss Riegls Denkmalwerte auf die italienische Restaurierungstheorie von der Abfassung der Charta von Venedig an, das heißt ab 1964, ausgeübt haben.

Riegls Rezeption in Italien vor der Charta von Venedig

Riegls Rolle als Denkmalpfleger wurde von Adolfo Venturi nicht anerkannt. Simona Rinaldi ist die treffende Bemerkung zu verdanken, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Land der „Teoria del Restauro“ methodologische Überlegungen unter kunstgeschichtlichem Aspekt vor allem wegen Venturis Gleichgültigkeit gegenüber Restaurierungsfragen weitgehend fehlten. Die Bedeutung der Rieglschen Beiträge auf diesem Gebiet wurde von Venturi tatsächlich un-

1 Anlass war die Präsentation einer Anthologie der Schriften Riegls auf dem Symposium „Arte e/o Industria. La formazione della ‚Kunstindustrie‘ in Italia. Bilancio, confronto e prospettive“, das vom 15. bis 16. Mai 1995 in Faenza stattfand. Schirmherren der Tagung waren die italienische Vertretung des CIHA (Comité International d’Histoire de l’Art) und die ADI (Associazione Italiana per il Disegno Industriale).

2 Brief des Bundesdenkmalamtes vom 16. Februar 2005.

3 Sandro SCARROCCHIA, La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all’apparizione della teoria di Brandi, in: Maria ANDALORO (Hrsg.), La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi (Akten der internationalen Tagung, Viterbo, 12.–15. November 2003), Florenz 2006, 35–50.

4 Ernst BACHER (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien/Köln/Weimar 1995, 40.

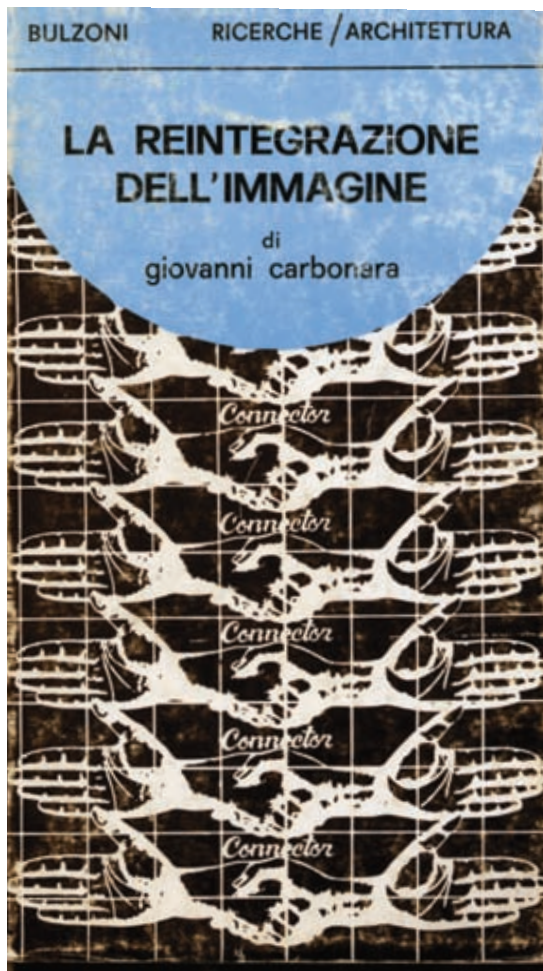


Abb. 3 Giovanni Carbonara, „La reintegrazione dell'immagine“, Rom 1976, Einband

terschätzt, wenn nicht gar als „unnütze akademische Unterscheidungen“ abgetan: „Von den Ratschlägen des Autors sind zwei allgemein angenommen worden: 1. Säuberung der Fresken mit unschädlichen Mitteln; 2. Füllung fehlender Teile durch neutrale oder lokal gebräuchliche Farben.“⁵

Julius von Schlossers Memoirenwerk „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte“, das Mitte der 1930er Jahre erschien, enthält einige wichtige Hinweise auf Riegl als Denkmalpfleger.⁶ Schlosser machte darin auf dessen Schrift „Der moderne Denkmalkultus“ als Manifest der österreichischen Kulturpolitik und Nationalökonomie zur Erhaltung des Kulturgutes aufmerksam. Seine Hinweise stießen jedoch auf taube Ohren. Dass sich bis 2005 nichts daran geändert hat, ging unter anderem aus dem Beitrag von Massimiliano Ghilardi und Fausto Zevi auf der genannten Tagung in Rom hervor, als die beiden über die Rezeption Riegls in Italien sprachen – auch wenn sie zugegebenermaßen einige Personen nannten, die die neue, von dem österreichischen Gelehrten eingeleitete Kunstgeschichte zu schätzen wissen. Zu diesen gehören, im Zusammenhang mit den ersten Studien zur Wiederaufwertung der barocken Architektur, Antonio Muñoz⁷ und Francesco Fichera.⁸ Anderer Meinung ist Calogero Bellanca, der in seinem Referat über Denkmalschutz und Restaurierung in Wien und Rom die These von einem kontinuierlichen Meinungs-austausch zwischen den beiden Zentren vertrat, was sich an den Werken von Corrado Ricci und Gustavo Giovannoni sowie an der Restauratorentätigkeit von Antonio Muñoz nachweisen lasse.⁹ Begonnen hatten die Forschungen zu diesem Thema übrigens mit dem ausgezeichneten Vortrag von Gianni Carlo Sciolla, den dieser 1983 in Wien auf dem internationalen Kongress für

Kunstgeschichte hielt. Sciolla machte darin vorsichtig darauf aufmerksam, dass es angebracht sei, die Analogien und Berührungspunkte der beiden Zentren einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.¹⁰

Angesichts der Entwicklung in Österreich und der Krise der Museen für Kunst und Industrie in Italien erscheint die These von einem echten und kontinuierlichen Austausch allerdings wenig überzeugend. Denn aus einer fachlichen Annäherung hätte sich auch in der Praxis des Denkmalschutzes, der Denkmal-erhaltung und der Restaurierung etwas Vergleichbares ergeben müssen, was jedoch nicht der Fall war.¹¹

Die Situation blieb de facto bis zu Cesare Brandis Werk „Teoria del restauro“ unverändert, dessen Entstehung zwar aus der Vorkriegszeit datiert, das aber erst 1963 ver-

- 5 Adolfo VENTURI, Rezension zu A. Riegl, Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien (1903), in: *L'Arte* VII (1904), 334, hier zit. nach: Simona RINALDI, *I Fiscali riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998, 170: „Molte inutili ed accademiche distinzioni. Dei consigli dell'Autore, i due accettati comunemente sono: 1. ripulimento degli affreschi con mezzi innocui; 2. riempimento delle parti mancanti con una tinta neutrale o locale“.
- 6 Julius von SCHLOSSER, *La Scuola di Vienna di storia dell'arte*, in: *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore* (italienische Übersetzung von G. Federici Ajroldi), Bari 1936, 118–163 (Originaltitel: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung* 13 [1934], H. 2, 141–228).
- 7 Massimiliano GHILARDI/Fausto ZEVİ, *La ricezione di Riegl in Italia. Referat der Sektion II der internationalen Tagung „Alois Riegl (1858–1905) un secolo dopo“*, Rom, 30. November – 2. Dezember 2005 (Akten in Vorbereitung).
- 8 Den Hinweis verdanke ich Giuseppe Arcidiacono, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Reggio Calabria.
- 9 Calogero BELLANCA, *Alois Riegl, la tutela e il restauro delle preesistenze tra Vienna e Roma. Referat der Sektion III der Tagung „Alois Riegl (1858–1905) un secolo dopo“* (wie Anm. 7).
- 10 Siehe Gianni Carlo SCIOLLA, *La scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Akten des CIHA, XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte* (Wien 4.–10.9.1983), Wien/Köln/Graz 1985, Bd. I, 65–81, und Gianni Carlo SCIOLLA, *Argomenti viennesi*, Torino 1993.
- 11 Dazu möchte ich auf meine Arbeit „Studi su Alois Riegl“ (Bologna 1986) verweisen, die in einer revidierten und erweiterten Ausgabe mit dem Titel „Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl, vita e opere di un protagonista della cultura viennese“ 2006 in Mailand erschienen ist.

öffentlich wurde,¹² also nur wenig vor der Abfassung der Charta von Venedig (Abb. 1–2). Höchst symptomatisch ist dabei die Tatsache, dass man Riegls Überlegungen zur Praxis der Denkmalpflege in der gleichzeitig erschienenen „Enciclopedia dell’Arte“, in der die entsprechenden Kapitel „Restauration“ von Brandi selbst, „Architektonische Restauration“ von Renato Bonelli und „Denkmale“ von Rosario Assunto verfasst wurden, einfach ignoriert hat.¹³

Die Seminare, die Walter Frodl 1962–1963 an der Fachschule für Restauration in Rom über Denkmalauffassung, Denkmalwert und Praxis der Restauration hielt, stellten einen wichtigen Einschnitt in dieser unglaublichen, aber nicht ungewöhnlichen Situation dar. Sie setzten wichtige Impulse, mit denen sich die Wissenschaftler hätten auseinandersetzen können, da die vorgestellten Überlegungen von der Rieglschen Werttheorie und ihrer aktuellen Bedeutung ausgingen.¹⁴ Aber auch sie fanden keinen Widerhall, bis Giovanni Carbonara die Bedeutung der Rieglschen Lehre in der Version von Walter Frodl zwar erkannte, sie allerdings sofort in die Schranken der Brandischen Theorie verwies (Abb. 3).¹⁵

Die hier gegebenen Hinweise vor allem auf die Restaurationstheorie von Brandi und die Seminare von Frodl sind unerlässlich, um den Kontext der von Bacher in seinem Brief angedeuteten Problematik deutlich zu machen. Der, wie Carbonara sagt, „implizite“ Dialog mit der Lehre des Wiener Meisters vollzieht sich nämlich in kulturellen Kreisen, deren Interpretation auf dem Gebiet der Restauration absolute, von keinen Minderwertigkeitskomplexen belastete Selbständigkeit beansprucht und deren wissenschaftliches und institutionelles Ziel es ist, ein neues fachliches Vorbild zu schaffen.¹⁶

Riegls und die Charta von Venedig

Das Schlussdokument der Charta von Venedig, erarbeitet von einer kleinen Kommission unter dem Vorsitz von Piero Gazzola, wurde im Rahmen des vom 25. bis 31. Mai 1964 in Venedig ausgerichteten Kongresses der Landeskonservatoren, Restauratoren und Architekten angenommen und als Revision und Erweiterung einiger Grundsätze aufgefasst, die schon in der Charta von Athen von 1931 enthalten waren.

Bacher hat dieses für die internationale Denkmalpflege bedeutende Dokument

als einen „verfassungsmäßigen Akt“ für die Erhaltung des historischen Erbes der Menschheit bezeichnet. Auch wenn es noch thematischer und lokaler Ergänzungen bedürfe, werde es durch viele nationale Gesetzgebungen bestätigt und bekräftigt, die sich ausdrücklich darauf beziehen, wie etwa die Charta der historischen Gärten – bekannt unter dem Namen „Charta von Florenz“ – und das Dokument von Nara, das sich mit Authentizität befasst.¹⁷ Was die österreichische Denkmalpflege betrifft, nahm die Charta von Venedig Prinzipien auf, die schon von Riegl festgesetzt worden waren und 1923 im Gesetz zum Denkmalschutz Eingang gefunden hatten. Mit der Reform von 1978 wurde sie zur „Richtlinie für die Denkmalpflege“.¹⁸ Bacher benannte folgende Rieglschen Prinzipien, die sich in der Charta von Venedig finden: 1. das Denkmal und seine Geschichte bilden eine untrennbare Einheit; 2. Aufgabe der Denkmalpflege ist die Erhaltung des Denkmals in seinem auf uns überkommenen Zustand. Mit dem ersten Prinzip verliert das Konzept der Originalität seine praktische Bedeutung; das zweite Prinzip bedeutet die endgültige Aufgabe der Restauration als Rekonstruktion.¹⁹ Es scheint daher berechtigt, die Charta von Venedig in einen Zusammenhang mit Riegl zu bringen. Bacher stand mit dieser Ansicht durchaus nicht allein, Ro-

12 Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963. Zur Entwicklung der Brandischen Theorie vgl. die Einführung von Michele CORDARO, C. BRANDI, *Il restauro. Teoria e pratica*, Roma 1994; Pietro PETRAROIA, *Genesis della Teoria del Restauro*, in: Luigi Russo (Hrsg.), *Brandi e l'estetica* (Beiblatt zu: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Palermo*), Palermo 1986, LXXVII–LXXXVI; Luigi RUSSO, Vorwort zu: CESARE BRANDI, *Carmine o della Pittura*, Roma 1992, XI–LIV; Luigi RUSSO, *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in: ANDALORO (wie Anm. 3), 301–314.

13 Cesare BRANDI, *Restauro (Concetto del restauro; problemi generali)*, in: *Enciclopedia dell'Arte*, Venezia/Roma 1963, Bd. X, Sp. 323–332; Renato BONELLI, *Restauro (Il restauro architettonico)*, in: ebd., Sp. 344–351; Rosario ASSUNTO, *Monumento*, in: ebd., Sp. 623–651. Die Situation bleibt auch in der neueren, zwölf Bände umfassenden „Storia dell'arte italiana“ (Einaudi, Torino) unverändert.

14 Walter FRODL, *L'idea ed i valori del monumento ed il loro influsso sull'opera di restauro* (Vorlesungen an der Scuola di perfezionamento per lo studio ed il restauro dei monumenti der Architekturakademie der Universität Rom. Vorlesungsskript des akademischen Jahres 1962/63), revidiert und gekürzt veröffentlicht in: Sandro SCARROCCIA (Hrsg.), *Alois Riegl, Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905 con una scelta di saggi critici*, 2. Aufl. Bologna 2003, 401 f.

15 Giovanni CARBONARA, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1976, 43 f.

16 Dies kommt in den Worten von Giovanni Carbonara klar zum Ausdruck: „La riflessione di Cesare Brandi manifesta un implicito debito nei confronti del contributo teorico di Alois Riegl, ma si nutre soprattutto degli apporti, convergenti sui temi della conservazione eppure in sé pienamente autonomi, della personale esperienza critica dell'autore e della sua ricerca in campo estetico“ (Cesare Brandis Überlegungen implizieren Alois Riegls Theorie. Sie stimmen vor allem im Punkte der Erhaltung mit Riegl überein, sind jedoch völlig selbständig entwickelt worden und beruhen auf der persönlichen kritischen Erfahrung des Autors und auf seiner Forschung auf dem Gebiet der Ästhetik), vgl. Giovanni CARBONARA, *Brandi e il restauro architettonico oggi*, in: ANDALORO (wie Anm. 3), 223 f.

17 Ernst BACHER, *La Carta di Venezia 1964: suo significato e sua validità nel 1990*, in: *Castellum* (Zeitschrift des Istituto italiano dei castelli) 31–34 (1990), 20 f.

18 Franz NEUWIRTH, *La Carta di Venezia: sua applicazione in Austria*, in: *Castellum* (Zeitschrift des Istituto italiano dei castelli) 31–34 (1990), 18 f.

19 Ernst BACHER, *Alois Riegl und die Charta von Venedig*, in: Bohdan TSCHERKES/Martin KUBELIK/Elisabeth HOFER (Hrsg.), *Baukunst in Galizien XIX.–XX. Jh. Ausgewählte Materialien des internationalen Symposiums vom 24. bis 27. Mai 1994, gewidmet dem 150-jährigen Bestehen der Staatsuniversität „L'vivska Politechnika“*, Lemberg/L'viv 1996, 45–49.

berto Di Stefano und Marco Dezzi Bardeschi sind derselben Auffassung, zwei Persönlichkeiten von internationalem Ruf, die beide den Vorsitz der italienischen Vertretung des ICOMOS innehatten, also jener Organisation, die im Rahmen der Konferenz von Venedig gegründet wurde und die die Charta von Venedig aufbewahrt.²⁰

Artikel 1 klingt „Rieglianisch“, denn er versteht unter Denkmal nicht nur das einzelne Kunstwerk, sondern dehnt den Begriff auf jedes (von Menschenhand geschaffene) Werk aus, an dem sich die Spuren einer vergangenen Kultur ablesen lassen. Di Stefano hat betont, dass Riegl den ersten Artikel um 60 Jahre vorweggenommen hatte, indem er den künstlerischen Wert auf den historischen zurückführte.²¹

Artikel 2 dagegen klingt wenig „Rieglianisch“, da er Erhaltung und Restaurierung als ein einziges Fach betrachtet.²² Wenn man die fünf weiteren Artikel, die der Erhaltung gewidmet sind (Art. 4–8), mit den fünf Artikeln vergleicht, die sich auf die Restaurierung beziehen, dann fällt auf, dass die für die Restaurierung gültigen Kriterien und Prinzipien genau definiert sind, während die Besonderheiten der Erhaltung in keiner Weise erkannt werden. Die Erhaltung wird der

Instandhaltung der Integrität des Monuments und seines Kontextes gleichgesetzt, aber ohne dass die Modalitäten genannt werden, wie das geschehen solle (es sei denn, man betrachtet die Restaurierung als eine Synthese dieser Modalitäten). Damit verfällt man jedoch in einen deutlichen Widerspruch oder hebt zumindest den Unterschied zwischen Erhaltung und Restaurierung auf.

Artikel 3 ist wiederum an Riegl orientiert, denn er lautet: „Die Erhaltung und Restaurierung von Denkmalen zielt darauf ab, sowohl das Kunstwerk als auch das historische Zeugnis zu bewahren.“

In Artikel 9 klingen Prinzipien an, die Riegls Zustimmung gefunden hätten und die sich auf Camillo Boitos Auffassungen zurückführen lassen (die vor allem in der italienischen Charta von 1883 zum Ausdruck kommen): „Die Restaurierung ist eine Maßnahme, die Ausnahmecharakter behalten sollte. [...] Sie gründet sich auf die Respektierung des überlieferten Bestandes [...]. Sie findet dort ihre Grenze, wo die Hypothese beginnt“; jedwede Ergänzungsarbeit „wird sich [...] von der bestehenden Komposition abheben und den Stempel unserer Zeit tragen“.

Artikel 11 betont die Ablehnung der *restitutio in integrum* und den Respekt für die historische Stratifikation, so wie sie auf uns gekommen ist. Was Riegl betrifft, muss noch einmal hervorgehoben werden, dass er in seiner gesamten Tätigkeit als Konservator das Prinzip der stilistischen Rekonstruktion verwarf. Seine ablehnende Haltung kommt in seinem Werk „Der moderne Denkmalkultus“ klar zum Ausdruck, das die Grundlage für die gesetzliche und kulturelle Neuordnung der österreichischen Denkmalpflege bildete. Aufschlussreich für Riegls neue Auffassung der Denkmalpflege sind seine Berichte über Restaurierungen. Darunter verdient der Text über „Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligenkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau“ besondere Beachtung, wie auch Wladislaw Zalewski bei der letzten von ihm vorgenommenen Restaurierungskampagne für das Wahrzeichen Krakaus und ganz Polens klar erkennt.²³ Nicht weniger bedeutend ist Riegls Bericht über die Erhaltung des historischen Zentrums von Split und des Diokletianspalastes als Ensemble und Ausgrabungsstätte von außerordentlicher historischer Stratifikation.²⁴

20 Roberto Di STEFANO, Monumenti e valori, Napoli 1994; Roberto Di STEFANO, La Carta di Venezia e la conservazione dei valori, in: *Restauro* 131/132 (1995), 11–37; Marco DEZZI BARDESCHI, Il restauro intende solo alla materiale conservazione (C. Boito, 1883), in: L. CAMPANA/N. MONETA (Hrsg.), *Le carte del restauro (1883–1994). Materiali e contributi* (= Skripten des Fachbereichs Projektentwicklung, Labor für architektonische Restaurierung der Architektur fakultät des Polytechnikums Mailand, Akademisches Jahr 1996/97).

21 Roberto Di STEFANO, La Carta di Venezia e la conservazione dei valori, in: *Restauro* 131/132 (1995), 29.

22 In diesem Punkt weicht meine Interpretation teilweise von jener ab, die Dezzi Bardeschi (wie Anm. 20) gibt, mit der ich ansonsten übereinstimme. Bezüglich der Gleichsetzung von Erhaltung und Restaurierung möchte ich auf meinen Beitrag „L'autonomia della tutela in Riegl e Brandi“ verweisen, in: Bernhard KOHLENBACH/Sandro SCARROCCIA/R. SPELTA (Hrsg.), *La tutela come revisione dei valori culturali. Esperienze attuali di restauro architettonico in Italia e nella Repubblica Federale Tedesca* (Beiträge der Tagung in Köln, 13.–15. März 1987), Venezia 1990, 65–69.

23 Vgl. BACHER (wie Anm. 4), 183 f.; die italienische Übersetzung unter dem Titel „Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce nel Duomo sul Wawel a Cracovia“ in: SCARROCCIA (wie Anm. 14), 263 f.; Wladislaw ZALEWSKI, Malowidlo bizantynsko-risic. Historia konserwacji malowidel bizantynskich (1470) w kaplicy Swietokrzyskiej w katedrze na Wawelu / History of Conservation of the Byzantine Paintings in Swietokrzyska-Chapel at the Wawel Cathedral, in: *Biuletyn* 9, Nr. 3 [34] (1998), 2–15 u. 70–75. Über den Kontext dieser Restaurierungen vgl. Piotr STEPIEN, *I restauri del castello di Wawel a Cracovia tra la fine del XIX e inizi del XX secolo. Vortrag auf der Tagung „Alois Riegl (1858–1905) un secolo dopo“* (wie Anm. 7).

24 Alois RIEGL, Bericht über eine zur Wahrung der Interessen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Denkmale innerhalb des ehemaligen Diokletianischen Palastes zu Spalato durchgeführte Untersuchung, in: BACHER (wie Anm. 4), 173 f. Vgl. dazu: SCARROCCIA (wie Anm. 11), 246–250; Mariacristina GIAMBruno, *Verso la dimensione urbana della conservazione*, Firenze 2002, 63–69; Achim HUBEL, Alois Riegl, der „Generalkonservator“ in: Alexandra FINK/Christiane HARTLEITNER/Jens REICHE (Hrsg.), *Kunstgeschichte und Denkmalpflege*, Petersberg 2005, 217 f. An der Geschichte der Denkmalpflege in Split arbeitet seit Jahren Ingrid Brock, die auch die Herausgabe der Akten des internationalen Symposiums „Split – Rom – Triest. Erhaltung und Erneuerung von Stadtgefügen in antiken Großbauten“, Bamberg, 10.–14. Oktober 2000, besorgt. Die Geschichte der Denkmalpflege von Split ist heute wegen ihrer Ergebnisse für die Restaurierungsgeschichte und -kultur wieder von großem Interesse. Sie kann jedoch nur im Rahmen der komplexen Geschichte der dalmatinischen Hauptstadt betrachtet werden. In jedem Fall macht sie eine große Distanz von den Rieglschen Grundsätzen deutlich.

In Artikel 12 klingen Prinzipien an, die sich auf Brandis Restaurierungstheorie zurückführen lassen, gleichzeitig aber auch an Dvořáks Auffassung erinnern. Zusätze müssen „harmonisieren“ (Dvořáks Prinzip) und die „historischen und ästhetischen Forderungen erfüllen“ (Brandis Prinzip). Der Artikel widerspricht jedoch Artikel 9, gemäß dem Zusätze als Eingriffe der Gegenwart erkennbar sein müssen. Ein derartiger Widerspruch findet sich auch bei Riegl in dem Prinzip der Dissonanz der Reparaturen, das er im „Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich“ vertritt, und in dem Kriterium der Synthese, für das er sich in seinen Hinweisen für die Restaurierung von Wandmalereien einsetzt.²⁵ Es handelt sich um ein Problem, das die ganze Erhaltungstheorie und die Geschichte des architektonischen Restaurierungsprojekts im 20. Jahrhundert betrifft. Es ist auch in der Charta von Venedig enthalten, nur dass dort darauf verzichtet wird, Riegls Gedanken kritisch weiter zu entwickeln. Stattdessen wird die Auseinandersetzung mit der gleichzeitigen, aber in einem langen Prozess entstandenen Theorie von Brandi bevorzugt. In dieser Hinsicht darf auch nicht übersehen werden, dass die deutsche Fassung der Charta durchaus Anklänge an Riegl enthält, während die italienische Brandis Terminologie aufgreift.²⁶

So weit die Nachforschung nach Rieglschem Gedankengut im Text der Charta. Entschieden schwieriger ist es, Hinweise auf Riegls Gedankengut bei Gazzola zu finden und kulturelle sowie wissenschaftliche Gemeinsamkeiten nachzuweisen. Natürlich können wir zu diesem Zweck auf Gazzolas Schriften zurückgreifen.²⁷ 1978 verfasste Gazzola eine Schrift, in der er die Entwicklung des Restaurierungskonzepts vor und nach der Charta von Venedig umreißt. In einem Exkurs stellt er die Theorien von Dehio, Riegl und Dvořák dar. Er distanziert sich von Dehios Leitmotiv des Nationalismus und hebt die Bedeutung von Riegls *Alterswert* hervor, wobei er sich ausdrücklich auf den „Denkmalkultus“ bezieht. Grundsätzlich befindet er sich jedoch in Übereinstimmung mit Dvořák, das heißt mit den Gedanken, die dieser in „Denkmalkultus und Kunstentwicklung“ äußert und die eine Kritik an der Rieglschen Werttheorie darstellen. Dvořák stellt darin den umfassenderen künstlerischen Wert über den *Alterswert*.²⁸ Was für Gazzola zählt, ist die künstlerische

Entwicklung, die Kreativität. Er sagt: „Wir werden uns nicht nur der unerbittlichen Auswirkungen der Zeit auf die Werke des Menschen bewusst: Wir entdecken in diesen Werken Erfindungsgabe, Poesie, künstlerisches Wollen und sind davon ergriffen. Die Restaurierung will uns auch den mysteriösen und tiefen Kontakt mit diesem genialen musikalischen Impuls der menschlichen Aktivität erhalten, den unsere Epoche unter der Bezeichnung Kreativität wieder entdeckt.“²⁹ Hier lässt sich eine Öffnung hin zu ästhetischen Forderungen erkennen, die in Dvořáks Theorie und Praxis (und mit anderer Akzentsetzung auch bei Tietze) als anzuwendendes Prinzip enthalten sind. Sie sind auch in Roberto Panes Überlegungen nachweisbar und entsprechen Brandis Denkmaltheorie und deren Weiterentwicklung, wie Renato Bonellis *kritische Restaurierung* beweist. Mit Sicherheit entsprechen sie nicht Riegls weit gefasster Definition des Denkmals, die so außergewöhnlich und einzigartig ist, dass selbst ein Philosoph wie Ludwig Wittgenstein sich nichts Synthetischeres und Universaleres hätte vorstellen können.³⁰

Gazzola jedenfalls scheint auf dem Gebiet der Denkmalpflege über die Wiener Tradition ebenso im Bilde gewesen zu sein wie über die deutsche. Denn außer seinen An-

25 Als Beispiel für eine Rekonstruktion/Reintegration nennt Riegl den Glockenturm einer gotischen Kathedrale, dessen barocker Giebel durch Blitzschlag zerstört worden war, vgl. Alois RIEGL, Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich (1903), in: BACHER (wie Anm. 4), 126 f. Das Prinzip der Reintegration als „selbstverzichtendes, kopistenhaftes, wissenschaftlich-verstandesmäßiges Sichanbequemen“ erläutert Riegl in seinem Text „Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien“ (1903), in: ebd., 170. Dazu und auch für weitere bibliografische Hinweise vgl. SCARROCCIA (wie Anm. 14), 93.

26 Vgl. The Venice Charter / La Charte de Venise 1964–1994, in: ICOMOS Scientific Journal / Journal scientifique 4 (1994), 132 u. 159: „Die Elemente, welche fehlende Teile ersetzen sollen, müssen sich dem Ganzen harmonisch einfügen und vom Originalbestand unterscheidbar sein, damit die Restaurierung den Wert des Denkmals als Kunst- und Geschichtsdokument nicht verfälscht“ („Gli elementi destinati a sostituire le parti mancanti devono integrarsi armoniosamente nell'insieme, distinguendosi tuttavia dalle parti originali, affinché il restauro non falsifichi il monumento, e risultino rispettate, sia l'istanza estetica che quella storica“ [Hervorhebung durch den Verfasser].)

27 Eine kritische Auseinandersetzung auf Grundlage der Rieglschen Hermeneutik mit den Restaurierungen und vor allem den Rekonstruktionen, die Gazzola in der unmittelbaren Nachkriegszeit und auch später vorgenommen hat, erfordert eine Forschungsarbeit, die bis heute noch aussteht. Vgl. dazu das Verzeichnis „I modi dell'operare“, in: Castellum (wie Anm. 17), 129–197.

28 Siehe Max DVOŘÁK, Denkmalkultus und Kunstentwicklung, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. u. k. Zentral-Kommission IV (1910), Sp. 1–32, wiederabgedruckt in: Max DVOŘÁK, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929, 250–270.

29 Piero GAZZOLA, L'evoluzione del concetto di restauro prima e dopo la Carta di Venezia, in: Bollettino del Centro internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio XX (1978), 239–254: „Noi non prendiamo conoscenza soltanto degli effetti implacabili del tempo sulle opere dell'uomo: noi scopriamo in queste opere una invenzione, una poesia, una volontà artistica che commuovono. Il restauro vuole anche assicurarci questo contatto misterioso e profondo con quella molla ingegnosa e musicale della attività umana che la nostra epoca riscopre sotto il nome di creatività“.

30 „Denkmale im Sinne dieses Gesetzes sind (seien es bewegliche, seien es unbewegliche) Werke von Menschenhand, seit deren Entstehung mindestens 60 Jahre verstrichen sind“, § 1 aus Riegls zitiertem „Entwurf“ (wie Anm. 25), 117. Vgl. den Brief von Wittgenstein an Engelmann vom 2.9.1919 (in: Paul ENGELMANN/Ludwig WITTGENSTEIN, Briefe und Begegnungen, Wien/München 1970, 22), in dem der Philosoph das dilettantische Eingreifen von Adolf Loos in die Denkmalpflege kritisiert; dazu auch: Hildegund AMANSHAUSER, Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos, Wien 1985, 129 f.

deutungen zu Dehios Nationalismus (welche allerdings auch auf seine Riegl-Kenntnisse zurückführbar sein könnten³¹) hebt er den symbolischen Wert von Denkmälern hervor, was zwingend zu Paul Clemen führt.³²

Aufschlussreich ist darüber hinaus die Tatsache, dass Gazzola die in der Charta von Venedig festgelegte Ausrichtung der Denkmalrestaurierung mit der Rieglschen Lehre in Verbindung bringt. Gleichzeitig scheint er jedoch die Auffassungen des Wiener Meisters für längst überholt anzusehen. Ruggero Boschi, sein Mitarbeiter und Nachfolger, meint dazu: „Man kann Gazzola betrachten, wie man will, nur nicht als Rieglanhänger!“³³

Gazzolas Schlussbetrachtungen, in denen er sich zugunsten einer Restaurierung als *Interpretation* äußert – was der Theorie Brandis entspricht oder zumindest den Diskussionen, in denen sie einen unumgänglichen Bezugspunkt darstellt –, enthüllen viel über die Ausrichtung seiner Auffassungen und seiner Tätigkeit.

Welcher Bezug besteht also zwischen Riegls Lehre und den beiden für die Geschichte der Denkmalpflege so wichtigen italienischen Texten, der Brandischen Restaurierungstheorie und der Charta von Venedig?

Einerseits scheint sich Brandi der Problematik des Rieglschen Alterswerts in seinen Anmerkungen über die Patina und ihre respektvolle Behandlung zu nähern. Andererseits beschränken sich seine Überlegungen auf das einzelne Kunstwerk und den dem Kunstwerk vergleichbaren Denkmalkomplex. Er verfährt also immer nach dem Prinzip des ästhetischen Werturteils, das festlegt, was Kunst und

was keine Kunst ist. All das entspringt seiner persönlichen Auffassung und bedeutet eine Reduktion der pluralistischen Werttheorie auf die zwei ästhetischen und historischen *Istanze* (Instanzen, Forderungen).³⁴

Auch wenn Giovanni Carbonara über Frodl³⁵ mit dem Rieglschen Wertpluralismus bekannt geworden ist, fehlt in Italien und auch anderswo bis Ende der 1970er Jahre und darüber hinaus eine direkte Auseinandersetzung mit Riegls Gesamtwerk – zu dem auch sein Beitrag zur Entstehung der modernen Denkmalerhaltung gehört –, für die sich nicht nur Bacher, sondern inzwischen auch die internationale Forschung eingesetzt hat.³⁶

Wie kommt es also, dass die Charta von Venedig dennoch etwas von den Rieglschen Prinzipien enthält, wie Bacher, Di Stefano und Marco Dezzi Bardeschi seit den 1990er Jahren behaupten?

Meiner Meinung nach handelt es sich dabei um eine retrospektive Lektüre der Charta, das heißt um eine Lektüre unter dem Blickwinkel der 1980er Jahre, in denen ein allgemeines Interesse am Werk des Wiener Kunsthistorikers erwacht war. Rückblickend erkennt man, dass die auf die Erhaltung abzielenden Forderungen, die zusammen mit anderen Forderungen in den Grundsatzserklärungen der Charta enthalten sind, auf einer Tradition begründet waren, die in Riegl ihren geistigen Vater hatte. Wenn Gazzola, wie Bacher behauptete, die Rieglsche Lehre kannte, liegt der Verdacht nahe, dass er sie als ein in einer gleichsam überholten Sprache abgefasstes und zur Vergangenheit gehöriges Dokument rezipierte. Es erscheint in der Tat wenig plausibel, dass er in der Bilanz, die er im Wissen um die Charta von

Venedig aus der Restaurierungsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts zog – und die sogar eigene Arbeitserfahrungen mit einbezog –, die Riegl-sche Lehre einfach vergessen und schlicht für etwas anderes optiert haben sollte. Für Gazzola stellte Riegl einen direkten oder indirekten Bezug, nicht aber das Fundament der Charta dar.

Die österreichische Präsenz und die Prädominanz der italienischen Tradition auf dem II. internationalen Kongress zur Restaurierung in Venedig

Der II. internationale Kongress zur Restaurierung, der 1964 in Venedig stattfand und aus dem die Charta und der ICOMOS hervorgingen, war zweifellos Schauplatz einer großen Konfrontation zahlreicher Traditionen, die auf die Restaurierung und Denkmalerhaltung zu

31 Vgl. RIEGL, Neue Strömungen in der Denkmalpflege, in: BACHER (wie Anm. 4), 217 f.

32 PAUL CLEMEN, Der Denkmalbegriff und seine Symbolik, Bonn 1933.

33 Ich bin Ruggero Boschi, dem Mitarbeiter und Nachfolger von Gazzola in dem für die Denkmalpflege zuständigen Ministerialamt, für das zur Verfügung gestellte Material und den Meinungs austausch zu Dank verpflichtet.

34 Für eine umfassendere Behandlung verweise ich auf den betreffenden Paragraphen in: SCARROCCIA (wie Anm. 14).

35 CARBONARA (wie Anm. 15).

36 Ernst BACHER, Alois Riegl e la conservazione dei monumenti, in: SCARROCCIA (wie Anm. 14), 20; BACHER (wie Anm. 4), 17. Außerdem muss darauf hingewiesen werden, dass Norbert Wibiral als Erster in jenen Jahren sehr scharfsinnig die Beziehung zwischen der Rieglschen und der Brandischen Theorie untersucht hat, vgl. Norbert WIBIRAL, Methodische Überlegungen, in: Manfred KOLLER/Norbert WIBIRAL, Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969–1976, Wien/Köln/Graz 1981; vgl. auch meine Einführung zu Riegl in: SCARROCCIA (wie Anm. 14), 97–98. 1971 wurde Dvořáks „Katechismus der Denkmalpflege“ übersetzt, den die Zeitschrift „Paragone“ und der Verband „Italia Nostra“ als ideales Manifest gegen die ästhetisierenden Tendenzen der „kreativen“ und „kritischen“ Restaurierungen betrachteten, ohne damit das Primat der Brandischen Restaurierungstheorie in irgendeiner Weise in Zweifel zu ziehen, mit deren Reduktion des Wertpluralismus sie übereinstimmten, vgl. Max DVOŘÁK, Catechismo per la tutela dei monumenti (italienische Übersetzung von M. Bacci), in: Paragone XXII/257 (1971), 30–63, und in: Italia Nostra, Bollettino, XIV/96 (1972), vgl. dazu Sandro SCARROCCIA, Le concept moderne de monument e la valeur de l'ancien. Pour une anthropologie de la conservation du patrimoine, in: Revue de l'art 145/3 (2004), 19 f. (wieder abgedruckt in: SCARROCCIA [wie Anm. 11], 251 f.), und SCARROCCIA (wie Anm. 3).

Beginn des 19. Jahrhunderts zurückgehen und deren Weiterentwicklung in den von zwei Weltkriegen gekennzeichneten nachfolgenden Jahrzehnten kritisch durchleuchtet wurde. Die Kongressteilnehmer blickten besorgt auf die zunehmenden neokapitalistischen Tendenzen, die eine große Gefahr für die alten, historisch gewachsenen Strukturen darstellten. Der italienische Beitrag war in diesem Zusammenhang – wie Gertrud Tripp und Jukka Jokiletho betonten³⁷ – ausschlaggebend für die Abfassung der Charta, die diesseits und jenseits der Alpen verschieden interpretiert werden kann.

Piero Gazzola machte zusammen mit Roberto Pane, der die Konferenz einleitete, den Vorschlag zu einer Revision der endgültigen Fassung der Charta von Athen von 1931 und der italienischen Restaurierungscharta von 1932³⁸ (Abb. 4). Die neue Restaurierungscharta, mit der der Kongress schloss, wurde im Auftrag von Gazzola von Raymond Lemaire redigiert, der auch den Schlussbericht über die Arbeiten der I. Sektion verfasste.³⁹

Der italienischen Seite war es ein besonderes Anliegen, auf dem Kongress in Venedig eine neue Orientierung durchzusetzen, die die historische Stratifikation beachtete und alle jene zeitgenössischen Ergänzungen kenntlich machte, die keine selbständigen „Kompositionen“ darstellten. Angesichts der umfassenden architektonischen Veränderungen im Zuge des Wiederaufbaus in der Nachkriegszeit handelte es sich um ein Anliegen von außerordentlicher Bedeutung, das auch die Frage der Legitimität zeitgenössischer Architektur in alten, historisch gewachsenen Strukturen betraf. Dies war schon ein Hauptthema in den Diskussionen, die in der italienischen Denkmalpflege und Architektur der Nachkriegszeit geführt worden waren.⁴⁰ Giulio Carlo Argan hatte 1939 einen Entwurf für eine neue „Charta der Restaurierung“ vorgestellt, mit dem er sich deutlich von Giovanni distanzierte. Dieser Entwurf lässt die Direktiven für die Ausführung von Restaurierungen von 1942 in einem anderen Licht erscheinen und bedeutete eine Wende in den ministerialen Verordnungen.⁴¹ 1956 fand im Rahmen der Mailänder Triennale eine der Bedeutung des Denkmals und der historischen Umgebung in der Urbanistik der Gegenwart gewidmete Tagung statt, die einen ersten Überblick über die italienischen und internationalen Positionen lieferte und – wie Roberto Pane zusammenfassend sagte – mit dem Wunsch nach Richtlinien für die Regierungen endete, die eine internationale



Abb. 4 Einband der Akten von „Il monumento per l'uomo“, II. Internationaler Restaurierungskongress, Venedig, 25.–31. Mai 1964

37 Gertrud TRIPP, La Carta di Venezia: principi della tutela monumentale. La situazione dopo la seconda guerra mondiale, in: Castellum (wie Anm. 17), 16 f.; Jukka JOKILETHO, The Doctrine of the Venice Charter: an ICCROM Perspective, in: Monuments and Sites XI (2004) (= The Venice Charter 1964 – 2004 – 2044? The Fortieth Anniversary, Budapest, 22.–27. Mai 2004), 71–77.

38 Piero GAZZOLA/Roberto PANE, Proposte per una carta internazionale del restauro, in: Roberto PANE, Attualità dell'ambiente antico, Firenze 1967, 25 f., sowie erneut in: Il monumento per l'uomo (= Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venedig, 25.–31. März 1964), Venezia 1971, 14 f. Über Piero Gazzola gibt die monografische Ausgabe „Il monumento per l'uomo. Piero Gazzola, architetto umanista“ der von ihm gegründeten Zeitschrift Castellum (wie Anm. 17) Auskunft. Zu Roberto Pane vgl. Luigi GUERRIERO, Roberto Pane e la dialettica del restauro, Napoli 1995 (mit einer umfangreichen und erläuterten Bibliografie).

39 Raymond LEMAIRE, A propos de la Charte de Venise, in: The Venice Charter / La Charte de Venise 1964–1994 (wie Anm. 26), 56–58. Zu seiner Person vgl. Luc VERPOEST, Raymond M. Lemaire (1921–1997) and the Charter of Venice: in Defence of Architecture, in: Monuments and Sites (wie Anm. 37), 197–202.

40 Die umfassende Bibliografie wird von Luigi GUERRIERO (wie Anm. 38) unter dem Gesichtspunkt der Restaurierung betrachtet; verstärkt unter dem Aspekt der Denkmalpflege steht der Artikel von Elisabetta CRISTALLINI, Carlo Ludovico Ragghianti, Bruno Zevi e il dibattito sulla tutela del patrimonio artistico negli anni della ricostruzione (1945–1960), in: ANDALORO (wie Anm. 3), 117–130. Zum Wiederaufbau unter dem Gesichtspunkt der Architekturgeschichte vgl.: Patrizia BONIFACIO/Sergio PACE/Michela Rosso/Paolo SCRIVANO (Hrsg.), Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra, Milano 1998. Zur internationalen Bedeutung des Beitrags der italienischen Architektur jener Zeit vgl. auch die monografische Ausgabe „Architettura italiana de la posguerra 1944–1969“ der Zeitschrift 2G Nr. 15 (2000).

41 Verwiesen sei hier auf die Rekonstruktion von Paolo NICOLOSO, La „Carta del restauro“ di Giulio Carlo Argan, in: Annali di architettura (= Zeitschrift des „Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio“) 6 (1994) 101–115.



Abb. 5 Alois Riegl, Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905 con una scelta di saggi critici, IV. Band der Reihe „Saggi, Studi, Ricerche“ der Accademia Clementina, Bologna 1995, hrsg. von Sandro Scarrocchia

Abb. 6 Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, hrsg. von Ernst Bacher, XV. Band der Reihe „Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege“ des Bundesdenkmalamtes Wien, Wien/Köln/Weimar 1995



Beachtung der Prinzipien in der Erhaltung der Denkmale und ihrer Umgebung garantierten.⁴² In der Zeit von der Tagung des nationalen Instituts für Urbanistik (INU) 1952 in Venedig bis zur Tagung 1960 in Gubbio, auf der es zur Gründung des „Nationalen Verbandes der historisch-künstlerisch bedeutenden Gemeinden“ (ANCSA) kam, wurden in Italien lebhaft Diskussionen geführt, wie sie in keinem anderen Land stattfanden und an denen bedeutende Persönlichkeiten wie Brandi, Pane, Bonelli, Ragghianti, Quaroni, Zevi, Rogers, Cederna, Manieri Elia, Calvino und Pasolini teilnahmen. Sie bildeten einen Bezugspunkt von internationaler Bedeutung und den kulturellen Hintergrund der Glanzzeit in der Geschichte der staatlichen italienischen Denkmalpflege, zu der auch die neuen Tendenzen in der Restaurierungspraxis an den wichtigsten staatlichen Schulen als ein wesentlicher Bestandteil gehörten.

42 Vgl. das Vorwort von Roberto PANE, *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico* (= Kongressband des Studienzentrums der Mailänder Triennale), Milano 1957.

43 Jakub PAVEL, *Le monument et la société moderne*, in: *Il monumento per l'uomo* (wie Anm. 38), 71 f. Über Pavel vgl. Ivo HLOBIL, *Alois Riegl und die Theorie der modernen Denkmalpflege*, in: Ivo HLOBIL/Tomáš HLOBIL (Hrsg.), *Alois Riegl. Moderní památková péče*, Praha 2003, 159 f.

44 Jan ZACHWATOWICZ, *Nouveaux aspects de la théorie de conservation des monuments historiques*, in: *Il monumento per l'uomo* (wie Anm. 38), 50.

Somit führt die direkte Bezugnahme der Charta von Venedig auf historische und ästhetische *Istanze* (als Kategorien der Voruntersuchung, welche das Problem des Verhältnisses zwischen Antikern und Neuem außer Acht lassen) zu Brandis „Theorie“ zurück. Sie wurde in Italien Bezugspunkt für die verschiedenartigsten Positionen und Programme.

Auf der anderen Seite war in Venedig die Leitung der österreichischen Denkmalpflege der Nachkriegszeit mit Walter Frodl, Eva Frodl-Kraft, Gertrud Tripp (die an dem Ausschuss zur Ausformulierung der Charta teilnahm), Otto Demus und Ernst Bacher vollständig vertreten. Es waren jedoch die polnischen und tschechoslowakischen Vertreter (ebenfalls Mitglieder des Ausschusses, der die Charta formulierte), die ausdrücklich auf das Rieglsche Vermächtnis hinwiesen. Insbesondere machte Jakub Pavel auf den bedeutenden Beitrag aufmerksam, den Riegl wie auch Dehio und Dvořák zur Definition der modernen Denkmalauffassung geleistet haben.⁴³ Jan Zachwatowicz fasste die Entwicklung der an Ruskin orientierten Bewegung, die sich der Restaurierung als Rekonstruktion entgegenstellte, mit folgenden Worten zusammen: „Alois Riegl a formulé alors, dans les premières années de notre siècle, la théorie de la non-intervention, qui se basait sur une très haute considération, non seulement pour la matière du monument historique, mais aussi pour

toutes les modifications et stratifications dont avait été l'objet au cours de temps. Cette théorie quoique issue de la ferveur des discussions et marquée par conséquent d'extrémisme, devint le fondement de la nouvelle théorie de la conservation des monuments hi-

storiques. Toutefois, la mise en pratique a présenté encore des graves difficultés.⁴⁴ Diese Diskussionsbeiträge, die sich von der Brandischen Tradition unterscheiden, können der Denkmaldefinition in Artikel 1 und 3 der Charta nur zu gute gekommen sein.

Versammlungen wie der Kongress in Venedig erscheinen dennoch wie ein Schmelztiegel verschiedenartiger Forderungen, die alle bei der Ausarbeitung eines neuen, allgemein gültigen Korpus berücksichtigt werden müssen. So rechtfertigt beispielsweise die rumänische Denkmalpflege ihren Versuch, einen Ausgleich zwischen restriktiver Erhaltung und Kreativität in der Restaurierung zu finden, mit der Brandischen „Theorie“, die sie sich jedoch erst in Venedig zu eigen gemacht hatte. Dazu bemerkt Dan Mohanu sehr treffend: „Brandis Prinzipien hatten sich lange vor der Übersetzung seiner *Theorie* durch Richtlinien wie die Charta von Venedig verbreitet.“⁴⁵

Es ist kein Zufall, dass in späteren Beurteilungen der Charta die Bezugnahme auf Riegl abnahm. In der Tagung des ICOMOS, die 2004 in Budapest-Pécs stattfand, machten nur Wilfried Lipp und Michael Petzet auf die Bedeutung und Aktualität aufmerksam, die den Rieglschen Überzeugungen – abgesehen von der Rolle, die sie für die Charta gespielt hatten – auch in der Entwicklung der letzten Jahren zugekommen ist.⁴⁶

Riegls Rezeption in Italien seit der Charta von Venedig

Riegls Rezeption in Italien nimmt die Züge einer Wiederentdeckung an, als der „Denkmalkultus“ zu Beginn der 1980er Jahre zweimal übersetzt wird.⁴⁷ Vielsagend ist die Tatsache, dass die Gesamtausgabe seiner Schriften zur Denkmalpflege unter Berücksichtigung ihrer Ziele und ihres Ursprungs sowohl in Italien als auch in Österreich erst 1995 erschien⁴⁸ (Abb. 5–6). Das hatte, ähnlich wie in Gazzolas Fall, zur Folge, dass man Riegl fast bis in die heutige Zeit als Pionier des Denkmalschutzes und der Theorie der Denkmalerhaltung betrachtet hat, ohne daraus Schlüsse für die Praxis zu ziehen. Mit anderen Worten: Riegl galt als habsburgische Legende.

Nach 1995 lassen sich einige neue Tendenzen in der italienischen Riegl-Rezeption ausmachen. In erster Linie erfolgte seine volle Anerkennung als Begründer der auf rigorose Erhaltung ausgerichteten architektonischen Restaurierung. Der kürzlich verstorbene Roberto Di Stefano, Schüler und Nachfolger von Roberto Pane in der Neapolitanischen Schule und hervorste-



Abb. 7 Roberto Di Stefano, *Monumenti e Valori*, Neapel 1996

chende Persönlichkeit des ICOMOS, erklärte die Rieglsche Lehre in seiner wichtigen Aufsatzsammlung mit dem Titel „*Monumenti e valori*“ (Abb. 7) zur Grundlage der Erhaltung und Restaurierungspraxis: „Riegl stellt den allmählichen Übergang vom anfänglichen Konzept des *Schutzes* über das der *Pflege* (von Dingen) zum Konzept der *Erhaltung* (von Werten) dar.“⁴⁹ Die Begründung der Denkmalpflege als Erhaltung von Denkmalwerten geht, so Di Stefano, auf Riegl zurück und ist ohne das von ihm erarbeitete Wertesystem

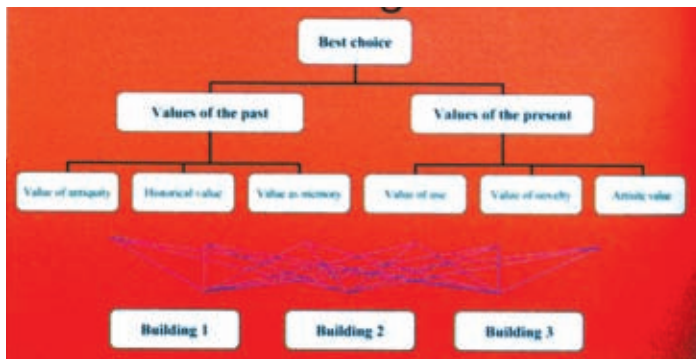
45 Dan MOHANU, La traduzione rumena della Teoria del restauro di Cesare Brandi (1996), in: ANDALORO (wie Anm. 3), 415: „I principi di Brandi si erano diffusi in Romania molto prima della traduzione della *Teoria*, attraverso normative come la Carta di Venezia“.

46 Lipp macht darauf in seinen Betrachtungen aufmerksam, die das verspätete Erscheinen der Charta gegenüber gleichzeitigen neohistoristischen rekonstruktiven Tendenzen betonen, vgl. Wilfried LIPP, The Charter of Venice as a Document of the Times, in: *Monuments and Sites* (wie Anm. 37), 107–110. Michael PETZET, The Venice Charter – 40 Years Later, ebd., 138–142.

47 Alois RIEGL, Il culto moderno dei monumenti, il suo carattere e i suoi inizi (Übersetzung von S. Scarrocchia u. R. Trost), in: Andrea EMILIANI (Hrsg.), Chiesa, città, campagna. Il patrimonio artistico e storico della Chiesa e l'organizzazione del territorio, Bologna 1981; Alois RIEGL, Il moderno culto dei monumenti, la sua essenza, il suo sviluppo (Übersetzung von M. A. Lima), in: Giuseppe LA MONICA (Hrsg.), Alois Riegl. Scritti sulla tutela e il restauro, Palermo/São Paulo 1982.

48 BACHER (wie Anm. 4); SCARROCCIA (wie Anm. 14). Auch die erste von der „Accademia Clementina“ in Bologna veranlasste und von verschiedenen Organen des Ministeriums für Kulturgüter unterstützte Ausgabe der italienischen Anthologie der Rieglschen Schriften erschien 1995, vgl. dazu SCARROCCIA (wie Anm. 3).

49 DI STEFANO, *Monumenti e valori* (wie Anm. 20), 31: „Riegl segna l'inizio del lento passaggio dal concetto di *protezione*, prima, e poi, di *tutela* (di cose) al concetto di *conservazione* (di valori)“.



	9	7	5	3	1	3	5	7	9	
Value of antiquity	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Historical Value
Value as memory	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value of antiquity
Value as memory	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Historical Value
Value of use	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value of antiquity
Historical Value	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value of use
Value as memory	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value of use
Value of novelty	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value of antiquity
Historical Value	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value of novelty
Value of novelty	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value as memory
Value of use	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value of novelty
Art. relative value	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value of antiquity
Historical value	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Art. relative value
Value as memory	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Art. relative value
Art. relative value	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Value of use
Value of novelty	9	7	5	3	1	3	5	7	9	Art. relative value

Abb. 8 Andrea Baldoli, Schema des Rieglschen Wertsystems und Matrix der gegensätzlichen Werte (aus der Masterarbeit „Quantitative and qualitative criteria for priorities in conservation. Methods, feelings and experience“, Katholieke Universiteit Leuven, R. Lemaire Centre of the Conservation of Historical Towns and Buildings, Akademisches Jahr 1997/98)

schlicht nicht vorstellbar. Derselben Meinung ist auch Andrea Emiliani, der sich mithilfe einer staatlichen Institution für Denkmalpflege – der Oberintendantur für künstlerische und historische Kulturgüter in Bologna – für die erste Übersetzung des „Denkmalkultus“ einsetzte und in Zusammenarbeit mit dem Institut für die Kulturgüter der Region Emilia Romagna sowie anderen Ämtern das Forschungs- und Übersetzungsprojekt förderte, aus dem die italienische Ausgabe der Rieglschen Schriften hervorging. Diese institutionellen Fakten verdienen besondere Beachtung vor allem seitens derer, die eine engere Zusammenarbeit zwischen den Organen der Denkmalpflege und der Forschung an den Universitäten – selbstverständlich unter dem Respekt der verschiedenen Rollen und Kompetenzen – für wünschenswert halten.

Ausgehend von einer in Ruskin begründeten Tradition haben Marco Dezzi Bardeschi und die von ihm geleitete Zeitschrift *ANAFKH* Riegls Überzeugungen aufgenommen und führen auf kultureller und professioneller Ebene einen harten Kampf gegen die Restaurierung und für die radikale Erhaltung der auf uns überkommenen Bausubstanz als historisches und nicht reproduzierbares Dokument. Dezzi Bardeschi und seine Mitstreiter sind überzeugt, dass die Erhaltung ein allgemeines Interesse der Denkmalpflege und nicht zuletzt auch der zeitgenössischen neomodernen, jedenfalls nicht neohistoristischen Architektur sein muss.⁵⁰

Seit dem Erscheinen der italienischen Ausgabe der Rieglschen Schriften zur Denkmalpflege, von Ingrid Brock scherzhaft die „Riegl-Bibel“ genannt,⁵¹ hat das Interesse für Riegl auffallend zugenommen. 2001 organisierte die philosophische Fakultät der römischen Universität „La Sapienza“ in Zusammenarbeit mit der französischen Mission du Patrimoine Ethnologique (und in Anlehnung an den 1986 in Washington veranstalteten internationalen Kongress für Kunstgeschichte) die Tagung „Vivere nel tempo: antropologia, storia, patrimonio“, auf der Riegl und der Bedeutung seiner Lehre besondere Beachtung geschenkt wurde.⁵² 2003 hielt die Facoltà di Conservazione dei Beni

50 Sandro SCARROCCIA, Riegl archivista del tempo, in: *ANAFKH* 5 (1994), 9–15; Andrea Rigo, Alois Riegl in Trentino (1903, 1904). Viaggio nella prassi di „Der moderne Denkmalkultus“, in: *ANAFKH* 21 (1998), 4–30; G. ADAMOLI, Il Denkmalkultus indossa i jeans, in: *ANAFKH* 24 (1998), 72–84; Marco DEZZI BARDESCHI, Conservare non restaurare (Hugo, Ruskin, Dehio e dintorni). Breve storia e suggerimenti per la conservazione in questo nuovo millennio, 35/36 (2002), 10–11. Die Bedeutung der Rieglschen Lehre für Dezzi Bardeschi wird deutlich gemacht von Laura GIOENI, Genealogia e progetto. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro, Milano 2006.

51 Ingrid Brock äußerte sich mit diesen Worten auf dem internationalen Symposium der Universität Bamberg, vgl. Anm. 24.

52 „Vivere nel tempo. Antropologia, storia, patrimonio“ – internationale Tagung, organisiert von der römischen Universität „La Sapienza“, dem „Lahic-Laboratoire d'anthropologie“, der Institution de la Culture/Paris und dem Lehrstuhl für Sozialanthropologie der Universität Messina in Zusammenarbeit mit der Stiftung „Lelio Basso“, Rom, 10.–14. Oktober 2000. Vgl. dazu auch: Daniel FABRE (Hrsg.), Ancienneté, altérité, autochtonie, in: *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques* (Mission du Patrimoine ethnologique. Collection Ethnologie de la France, Cahier 15), Paris 2000, 195 f. Der Kongress, auf den hier Bezug genommen wird, stand unter dem Motto „World Art. Themes of Unity in Diversity“, vgl. Irving LAVIN (Hrsg.), *Acts of the XXIV. International Congress of the History of Arts*, The Pennsylvania State University Press, University Park/London 1989, Bd. III, Sektion VII „Preserving World Art“, 797 ff.

Culturali der Università della Tuscia die internationale Tagung „La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi“ ab,⁵³ auf der die Brandi-Schule in Riegls Werk den Beginn der Geschichte der Restaurierungstheorie erkannte, womit man ihm die größte Anerkennung erwies, denn damit war die Gefahr einer auf einen bestimmten Zweck ausgerichteten Interpretation gebannt, auch wenn es noch heute in Architektur und Restaurierung Brandi-Anhänger gibt, die die Rieglsche Lehre (mit weniger Berechtigung als Gazzola) für überholt halten.

Die Tendenz in der neuesten Historiografie und Kunstkritik geht dahin, Riegls Tätigkeit in der Denkmalpflege als einen wesentlichen Bestandteil seines Gesamtwerkes zu betrachten. Dies geht zum Beispiel aus Gianni Carlo Sciollas Studien zur Kunstkritik des 20. Jahrhunderts hervor. Riegl als Denkmalpfleger ist nicht mehr, wie noch vor etwa zehn Jahren, ein Kapitel für sich, das separat behandelt werden muss, oder gar ein Rätsel für die Kunsthistoriker.⁵⁴

All das ist ein eindeutiger Beweis für das Potenzial der Rieglschen Schrift. Sie hat nicht nur Auswirkungen auf die uns vorangegangene Generation gehabt. Ihre Bedeutung reicht bis in die Gegenwart, wie die beiden neuen spanischen Übersetzungen von Georg Latour Heinsen und Aurora Arjones,⁵⁵ die zweite französische Übersetzung von Jacques Boulet, die neue tschechische Ausgabe von Ivo und Tomáš Hlobil und die Arbeiten der Universität Zagreb an einer kroatischen Ausgabe beweisen.⁵⁶

Dieses neu erwachte Interesse führt leider auch dazu, dass Riegl zu Interpretationen herangezogen wird, die wenig mit seiner Lehre zu tun haben und als interpretatives Abgleiten („deriva interpretativa“, Umberto Eco) und ausladende Philologie („filologia ridondante“, Luigi Russo) bezeichnet werden können.⁵⁷ Pompeji zu rekonstruieren, das gesamte historisch gewachsene italienische Landschaftsbild in ein „Gardaland“ zu verwandeln (indem man es mit einer Architektur bestückt, die an die Tradition appelliert, aber wie in einem Vergnügungspark bloß Scheinarchitektur ist und bleibt) und das noch dazu unter Heranziehung von Riegl-Zitaten – all das ist kein absurder Albtraum, sondern eine echte Gefahr. Sie lässt sich auch nicht damit entschuldigen, dass die heutige Architektur nicht mehr imstande ist, die von einem globalisierten Kapitalismus hervorgerufene

Verheerung der Städte und der Umwelt aufzuhalten. Die neohistoristische architektonische Restaurierung wirft einen Friedrich von Schmidt und einen Bodo Ebbhard unbekümmert in einen Topf und verbirgt unter dem Deckel der historischen Kontinuität den Unterschied, den Riegl macht zwischen der historistischen Restaurierung (Schmidt) und dem Versuch, den Alterswert zu rekonstruieren (Ebbhard). Riegl hat diesen Unterschied innerhalb des historischen Wertes durch die Einführung des Alterswertes zu einer Kategorie der Hermeneutik gemacht.⁵⁸

Die Aktualität der Rieglschen Lehre in der Praxis der Denkmalerhaltung und die Anwendbarkeit der Werttheorie

Angesichts der Gemeinsamkeiten in den Auffassungen von Bacher, Di Stefano und Dezzi Bardeschi und angesichts einer positiven Einstellung zur Vorplanung, die sich seit der Charta von Venedig auf dem Gebiet der Restaurierung abzeichnet (wie Pane, Gazzola und Lemaire bezeugen) muss man sich bei einer Neubewertung der Rieglschen Lehre die Frage stellen: Kann Riegls Theorie des Pluralismus konfliktreicher Werte ein brauchbares Instrument in der Denkmalerhaltung und Restaurierungspraxis sein?⁵⁹ Oder muss

53 Vgl. ANDALORO (wie Anm. 3)

54 Gianni Carlo SCIOLLA, *La critica d'arte nel Novecento*, Torino 1995. Siehe auch das Nachwort von Alberto MANAI in: Alois RIEGL, *Antichi tappeti orientali*, Macerata 1998, 179 f. Für eine allgemeinere fachliche Einordnung der Inversion in der erwähnten separatistischen Tendenz und eine Aufwertung des „Denkmalkultus“ sei hier verwiesen auf die ausgezeichnete Rekonstruktion von Artur Rosenauer, „Alois Riegl. Cent'anni di fascinazione“, die die III. Sektion der Tagung „Alois Riegl (1858–1905) un secolo dopo“ (wie Anm. 7) einleitete.

55 Alois RIEGL, *El culto moderno a los monumentos*, in: *Rivista architectexto* 11 (1992); Aurora ARJONES FERNÁNDEZ, *Los valores de los objetos denominados „monumentos“. Estudio crítico y antológico del método riegliano a través de „El culto moderno de los monumentos“. (1903–2003)*, Univ. Diss. Universität Malaga (Veröffentlichung ist in Vorbereitung beim IAPH – Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico); Alois RIEGL, *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes. Primera edición antológica y comentada en español*, por Aurora Arjones Fernández, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico 2007.

56 Alois RIEGL, *Le culte moderne des monuments: sa nature et son origine*, Paris/Budapest/Torino 2003; HLOBIL/HLOBIL (wie Anm. 43); Marko ŠPIKIĆ, *Univ. Zagreb*, hat eine Anthologie der Texte zur europäischen Restaurierungsgeschichte im 19. Jahrhundert herausgegeben, vgl. Marko ŠPIKIĆ (Hrsg.), *Anatomija povijesnoga spomenika*, Institut za Povijest Umjetnosti, Zagreb 2006.

57 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1990; Russo, *Cesare Brandi e l'estetica* (wie Anm. 12).

58 Vgl. dazu Paolo MARCONI, *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Roma/Bari 1999, insbesondere die Diskussion über Alterswert und Neuheitswert, 92–93. Für eine kritische Auseinandersetzung vgl. SCARROCCIA (wie Anm. 36); SCARROCCIA (wie Anm. 11), 241 f. u. 265 f.; SCARROCCIA (wie Anm. 3), 49 f.; SCARROCCIA (wie Anm. 14), 99 f., sowie HUBEL (wie Anm. 24), 217 f.

59 Für die Anwendbarkeit der Rieglschen pluralistischen Werttheorie sind maßgebend: Walter FRODL, *Denkmalbegriffe und Denkmalwerte und ihre Auswirkung auf die Restaurierung*, Wien 1963; Norbert WIBIRAL, *Wert, Rang, Geltung*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (1976), Nr. 1–3, 36–48; Norbert WIBIRAL, *Denkmal und Interesse*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVI (1983), 151–173; Norbert WIBIRAL, *Kirchliche Denkmalpflege und der Riegl'sche Alterswert*, in: *Kunst und Kirche* XXXVIII (1975), 138 ff., und besonders Ernst BACHER, *La teoria della tutela dei monumenti di Alois Riegl come base di ogni teoria del restauro*, in: Sandro SCARROCCIA/Rossana SPELTA (Hrsg.), *Il progetto di restauro e i suoi strumenti. Secondo Corso di perfezionamento in restauro architettonico diretto da Romeo Ballardini*, Venezia 1996, 41–46.

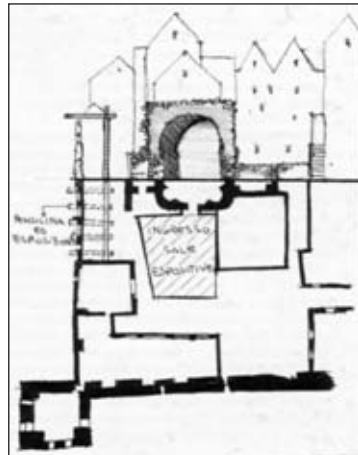
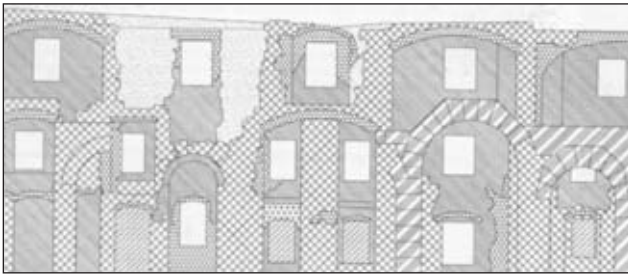


Abb. 9 Restaurierungsprojekt der Studien-
gruppe „Instandsetzung des Südostviertels
des Diokletianspalastes in Split“
(M. Alessandri, M. Bertozzi, G. Casadio,
A. Fabbri, E. Ferretti, S. Gabrielli,
D. Gasperini, P. Gianessi, T. Larocca,
F. Pambianco, M. Pirini, M. Ricci,
M. Riciputi, M. Zirini; Tutor: Architekt
A. Baldassari), Labor für architektonische
Restaurierung B der Architekturfakultät
„Aldo Rossi“ der Universität Bologna,
Abt. Cesena, Akademisches Jahr 2003/04



Abb. 10 Alessandro Baldassari, Restaurierung der Kirche und des Klosters
San Frediano, Pisa 2003–2005, Aufriss und Innenansicht

sie eher als eine „plumbea categorizzazione“, als eine bleierne Kategorisierung, betrachtet werden, wie Paolo Marconi behauptet (womit er zum Ausdruck bringt, dass er sie als eine Belastung empfindet)? Oder aber handelt es sich hierbei um „capziose distinzioni“, um verfängliche Unterscheidungen, wie Paolo Fancelli meint?⁶⁰

Das Rieglsche Instrumentarium ermöglicht es, den Aporien und Gegensätzen entgegenzutreten, die schon in der Charta von Venedig enthalten sind und die heute mehr denn je in dem ständigen Streit zwischen strengen Erhaltungsmaßnahmen und den unvermeidlichen Spuren, die die Gegenwart bei den Reparaturen hinterlässt, offenbar werden. Die Möglichkeit besteht darin, die Rieglsche Theorie der in Konflikt stehenden Werte und gegensätzlichen Interessen nicht zur Bewertung von schon ausgeführten Restaurierungseingriffen, sondern für die der operativen Restaurierung vorausgehende Planung zu verwenden. Mithilfe der Sozialwissenschaften, insbesondere der quantitativen und qualitativen Analyse, lässt sich so die Nützlichkeit seiner Theorie für die Praxis der Denkmalerhaltung und Restaurierung nachweisen.⁶¹ Ein solches Verfahren ermöglicht es nicht nur, die in Konflikt stehenden Werte durch Histogramme und Diagramme objektiv darzustellen, sondern vor allem die Prioritäten im denkmalpflegerischen Programm zu erkennen⁶² und bei der Projektentscheidung (Abb. 8) die heteronomen Forderungen zu berücksichtigen und zu einem Ausgleich zu bringen.

Mit dieser Methode entwickelte eine Studentengruppe des Restaurierungslabors der Architekturfakultät „Aldo Rossi“ ein Projekt für die Instandsetzung des Südostviertels des Diokletianspalastes in Split. Selbstverständlich ging es dabei nicht darum, die historische Struktur dieses Viertels neu zu gestalten. Das Ziel war vielmehr rein didaktischer Natur. Die Möglichkeit einer ausgewogenen Restaurierung sollte als Schlussfolgerung von Bewertung und Mediation von gemessenen und dargestellten gegensätzlichen Werten und Interessen erkannt und erprobt werden (Abb. 9).⁶³

Ein Restaurierungsprojekt, das 2003–2005 von dem Architekten Alessandro Baldassari für die Kirche und das Kloster von San Frediano in Pisa entwickelt wurde und auch auf Riegls Ausgleich gegensätzlicher Werte beruhte, zeigt, zu welchen ausgezeichneten Ergebnissen diese Methode führen kann (Abb. 10). Bei dieser Methode wird eine Konfliktsituation simuliert, bei der die Werte/Interessen der verschiedenen Parteien (Institutionen, Ämter, Einzelperso-

nen) gegeneinander abgewogen werden, wie es Riegl in seinen Untersuchungen machte, nur dass heutzutage die Gültigkeit der von ihm aufgezeigten Praxis durch die Instrumente der Sozialwissenschaften qualitativ und quantitativ nachweisbar ist. In dem Bericht, der die Ergebnisse dieser *Voruntersuchung* zusammenfasst, nimmt der Gedanke, den wir „magistratura della cura“⁶⁴, ausgleichende Denkmalpflege, genannt haben, konkrete Gestalt an. Er bildet die Grundlage für das Restaurierungsprojekt und wird zum Maßstab für die Selbstbewertung des Projektentwerfers oder, im Fall eines Wettbewerbs, für die Bewertung der Jury. Auch wenn der denkmalpflegerische Schiedsspruch aus historischen, gesellschaftlichen oder politischen Gründen (die hier noch nicht einmal andeutungsweise dargestellt werden können) ein geringes Durchsetzungsvermögen erkennen lässt, muss der Projektentwerfer die Verantwortung dafür übernehmen, er muss sich in die Rolle des Konservators versetzen und in Kauf nehmen, dass seine eigene Rolle damit zeitweise in den Hintergrund tritt.⁶⁵ Das Projekt gewinnt so an Überzeugungskraft sowohl hinsichtlich der beruflichen Fähigkeiten seines Entwerfers als auch hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Bedeutung; last but not least steigen so auch seine Erfolgsaussichten. Indem das Projekt die verschiedenen Beweggründe der Erhaltung als die eigenen anerkennt, geht es über den bloßen Anspruch auf Autonomie hinaus.

Ereignisse der jüngsten Vergangenheit (wie die wenig überzeugende Geschichte der Erneuerung und stilistischen Rekonstruktion von La Fenice in Venedig und die Erweiterung der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom, bei der ein Projekt den ersten Preis gewann, das die Demolierung des Cosenza-Flügels vorsah), bei denen das Prinzip des

60 Paolo MARCONI, *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Venezia 1993, 38. Marconi ist jedoch bereit, der Rieglschen Hermeneutik auf dem Gebiet der Erhaltung einen orientativen Wert zuzuerkennen. Vgl. dazu auch seine ausführlichere Abhandlung „Materia e significato“ (wie Anm. 58), 122–123. Paolo FANCELLI, *Il restauro dei monumenti*, Firenze 1998, 36. Fancellis Überlegungen im Schlusskapitel seiner Abhandlung, die die Komplexität des architektonischen Restaurierungsprojektes und die Bedeutung des Ausgleichsverfahrens betonen, werden am Ende des vorliegenden Textes wieder aufgenommen.

61 Eine andere Meinung findet sich bei Nullo PIRAZZOLI, *Che cosa ci manca dunque? Non sarà semplicemente un metodo?*, in: *ANAFKH* 43 (2004), 34 f. Er befürchtet, dass das Restaurierungsprojekt durch die Umwandlung der Rieglschen Werttheorie in eine Methodologie an Flexibilität verliert.

62 Vgl. Andrea BALDIOLI, *Quantitative and qualitative criteria for priorities in conservation. Methods, feelings and experience*, R. Lemaire Centre for the Conservation of the historical towns and buildings, Masterarbeit an der Katholischen Universität Löwen, Akademisches Jahr 1997/98.

63 Sandro SCARROCCIA, *Il progetto di restauro come progetto ponderato*, in: *Architettura* 11. Kat. der Architekturfakultät „Aldo Rossi“ der Universität Bologna, Cesena 2004, 114–117.

64 Vgl. SCARROCCIA (wie Anm. 14), 55 f.

65 Der Unterschied zwischen dem Konservator und dem Architekten, der das Projekt entwirft, besteht eben darin, dass der Konservator als staatlicher Beamter für die Verwaltung der Kulturgüter verantwortlich ist, während der Architekt an fachliche Vorschriften und an eine Berufsethik gebunden ist. Für die Abschaffung einer „zum Erfüllungsgehilfen staatlicher und städtebaulicher Dekorationsstrategien“ gewordenen Denkmalpflege plädiert Dieter HOFFMANN-AXTHELM, *Wie kommt die Geschichte ins Entwerfen?*, Braunschweig/Wiesbaden 1987, 181–198.

„Wie es war und wo es war“ wieder ausgegraben wurde – ein Prinzip, das schon zur Zeit des Wiederaufbaus in den Nachkriegsjahren überholt war –, sind ein ausreichender Beweis dafür, dass der Kunstbesitz zukünftigen Generationen nicht durch eine Norm erhalten werden kann, sondern nur durch ein Verfahren. Ich bin der festen Überzeugung, dass die *Voruntersuchung*, die das Rückgrat des Verfahrens darstellt, nicht ohne das Rieglsche Instrumentarium auskommen kann.⁶⁶ Nicht nur die Funktionäre des Ministeriums, sondern auch die heutigen Architekten – ob sie zum *star system* gehören oder nicht – täten deshalb gut daran, Riegls „Modernen Denkmalkultus“ offen auf ihrem Schreibtisch liegen zu haben, und zwar nicht als „altes Zeug aus Kakanien“ und auch nicht als Zeitvertreib für arbeitslose Architekten wie zur Zeit der großen Wirtschaftskrise!⁶⁷ Ebenso wenig darf Riegls Schrift als bloßes technisches Hilfsmittel für Entwerfer von Restaurierungsprojekten verstanden werden, wo es genügt, das anzukreuzen, was von Interesse ist.⁶⁸ Sie muss vielmehr zu einer Projektauffassung führen, in der ein starkes historisches Bewusstsein sowie Kenntnisse in der historischen Forschung unerlässlich sind.

Ein Vorbild für eine derartige Praxis der Denkmalpflege und Restaurierung (die sich an den Berichten in den Mitteilungen bzw. Jahrbüchern der k.k. Zentralkommission orientiert) liefert Federico Zeri mit seinem Dokumentarfilm über den Wiederaufbau des Theaters „La Fenice“ (Abb. 11). In diesem bedeutenden Fernsehfilm tritt Zeri für zwei Möglichkeiten ein, die den gleichen Anspruch auf Gültigkeit erheben können: entweder das Theater in einer Form wieder aufzubauen, die es in Wirklichkeit nie gehabt hat, die aber als einzige historisch nachweisbar ist (d. h. in der Form, die von Selva entworfen wurde) und von der ein sehr gut erhaltenes Holzmodell existiert; oder aber es als Werk der zeitgenössischen Architektur neu zu gestalten, ohne es jedoch

damit zur Selbstverherrlichung von *Archistars* werden zu lassen. Es muss betont werden, dass es sich bei Zeri Stellungnahme nicht um die vorgefasste Meinung eines militanten Kritikers handelt, sondern um das Ergebnis, das aus einer *Voruntersuchung* hervorgegangen ist, die den Ansichten aller an dem Wiederaufbau des Theaters interessierten Parteien Rechnung trägt, vom venezianischen Bürgermeister bis zum Direktor der Zeitschrift „Casabella“, vom Präfekten bis zum Präsidenten des Vereins „Amici della Fenice“, vom Theaterdirektor bis zum Vertreter der „modernen“ Architekten usw. Zeri berief für seine Voruntersuchung mithilfe des Fernsehens eine Versammlung ein und erarbeitete dann auf der Grundlage der von den Versammlungsmitgliedern geführten Diskussion einen Vorschlag bzw. in diesem Fall zwei gleichberechtigte Vorschläge: entweder so oder so. Es fehlt noch der Ausgleich, ein möglichst plausibler, ehrlicher Kompromiss oder, mit anderen Worten, die Entscheidung ohne Verlierer.

Zeri's Voruntersuchung, die sich einer Rekonstruktion nach dem Motto „Wie es war und wo es war“ entgegenstellt, ist ein überzeugendes Beispiel für die Anwendbarkeit der Rieglschen Methode, ihres Prinzips der Anerkennung aller im Spiel stehenden konfliktreichen Werte. Diese Feststellung gilt selbst für den Fall, dass Zeri den „Denkmalkultus“ nie gelesen haben sollte, denn bei seinem Vorgehen werden, wie bei Riegl, Denkmalerhaltung, Restaurierung und Architektur nicht mehr als Gegensätze, die beseitigt werden müssen, sondern – gerade aufgrund und nicht trotz ihrer gegenseitigen Konflikte – als kulturelle Kräfte betrachtet, die das historische Vermächtnis weitergeben und am Leben halten können. Es handelt sich um einen Gesichtspunkt und einen Untersuchungsstil, der genau den Prinzipien und der Praxis von Alois Riegl entspricht. So kehrt Riegl auf dem Weg über Zeri nach Rom zurück, in jene Stadt, die ihm seit seiner Studienzeit wegen ihrer ebenso volkstümlichen wie gebildeten Seiten ans Herz gewachsen war, an das Institut, das die Erinnerung an jene Zeit bewahrt.⁶⁹

gen ihrer ebenso volkstümlichen wie gebildeten Seiten ans Herz gewachsen war, an das Institut, das die Erinnerung an jene Zeit bewahrt.⁶⁹

Schlussbetrachtungen

Abschließen möchte ich mit der folgenden Zusammenfassung:

1. Im Gesamtbild der Kunstkritik und Kunstgeschichte großer Namen wie Venturi (Vater und Sohn), Ricci, Toesca, Argan, Longhi, Ragghianti, Brandi, Bettini, Salvini, Quintavalle, Tafuri, Conti, Ginzburg, Zevi und deren Nachfolger erscheint die Rezeption Riegls als Denkmalpfleger wie eine Wüstenland-

66 Ein Beispiel für eine gute *Voruntersuchung* wurde von einer Gruppe Konservatoren geliefert, die den Wettbewerb für die Wiederherstellung des Neuen Museums auf der Museumsinsel in Berlin vorbereitet hat, vgl. Ernst BADSTÜBNER u. a. (Hrsg.), *Das Neue Museum in Berlin. Ein denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung*, in: *Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin* 1 (1994). Vgl. auch Sandro SCARROCCIA, *La ricostruzione del Neues Museum a Berlino e il progetto vincitore di Giorgio Grassi. Autonomia del progetto e ruolo istruttorio della conservazione*, in: Francesco ALBERTI/Sandro SCARROCCIA (Hrsg.), *Cultura di conservazione e istanze del progetto*, Firenze 1998, 99–105.

67 Anna TEUT, *Architektur im Dritten Reich 1933–1945*, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1967, 11.

68 Ernst Bacher hat eine derartige technizistische Einschränkung kritisiert, vgl. BACHER (wie Anm. 4), 26.

69 Riegls Liebe für Rom bezeugen die Schriften, die er während seines Aufenthalts als Stipendiat am Österreichischen Historischen Institut verfasste. Richard Bösel hat in der III. Sektion der römischen Tagung „Alois Riegl (1858–1905) un secolo dopo“ (wie Anm. 7) auf das Wiederauffinden dieser Schriften aufmerksam gemacht.

70 Außer auf die Studien von SCIOLLA (wie Anm. 54), die sich auf Kunstgeschichte und Denkmalpflege beziehen, sei auch hingewiesen auf: Andrea EMILIANI/Donatino DOMINI (Hrsg.), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Ravenna 2004, insbesondere auf die Beiträge von Mario BENCIVENNI, *Corrado Ricci e la tutela dei monumenti in Italia*, 125 f., Anna Maria IANNUCCI, *Corrado Ricci e la conservazione degli apparati musivi a Ravenna*, 157 f., und Silvia CECCHINI, „Il mal mi preme e mi spaventa il peggio“. Primi contributi di Corrado Ricci al dibattito sul restauro, 195 f.

schaft, in der Emiliani und Sciolla⁷⁰ oasenhafte Ausnahmen darstellen.

2. Von den bedeutenden Wiederaufbauarbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu den in den letzten Jahren ausgeführten Projekten des Wiederaufbaus wie des venezianischen Theaters „La Fenice“, die großen städtebaulichen Restaurierungen aus der Mitte der 1970er Jahre inbegriffen (für die Bologna Beispiel und Vorbild war), findet man, abgesehen von den wenigen erwähnten Ausnahmen, im „Land der ‚Teoria del Restauro‘“ (Bacher) keine Spur irgendeiner praktischen Rezeption der Rieglschen Lehre.

3. In der Charta von Venedig lassen sich zwar Spuren Rieglscher Prinzipien auffinden, sie sind jedoch auf ein stärkeres Bewusstsein von der Notwendigkeit der Denkmalpflege zurückzuführen, das sich auf internationaler Ebene und somit auch in Italien ausgebreitet hat und Italiens Wunsch bezeugt, sich endlich von einer rekonstruktiven Restaurierung freizumachen.

4. Die Rezeption Riegls als Denkmalpfleger, die in den 1980er Jahren begann, läuft heute Gefahr, sich in tausenderlei Interpretationen zu verirren, bei denen, neben einigen interessanten und beachtenswerten Aspekten, immer wieder die altbekannte, anachronistische Auffassung von „Riegl als reinem Theoretiker“ hervortritt.

5. Dieser Tendenz stellen sich die Untersuchungen zur Anwendbarkeit der Rieglschen Werttheorie auf das Erhaltungsverfahren, die Projektausarbeitung und Restaurierungspraxis entgegen. Die Gültigkeit dieser Untersuchungen, die Tatsache, dass sie nicht auf reine Erhaltungstechniken reduziert werden können, und ihre Bedeutung für die Methodologie sind in der zentralen Stellung begründet, die die Werte dabei einnehmen, wie Roberto Di Stefano mit den

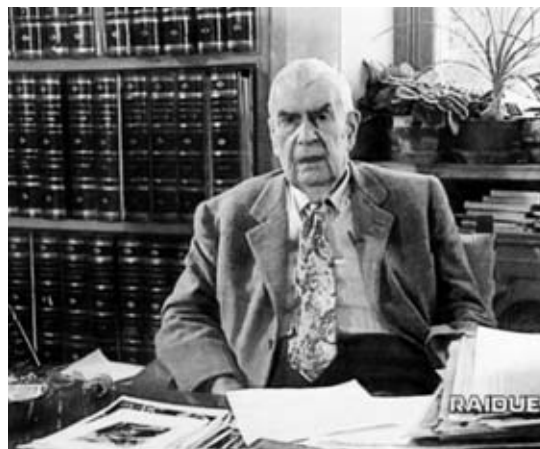


Abb. 11 Federico Zeri erläutert seine Voruntersuchung in: *Dalle ceneri della Fenice*, 1997

klarsten Worten auf der Ebene der internationalen Denkmalpflege bestätigt hat.

Da sich die Konflikte zwischen Altem und Neuem, das heißt zwischen historisch Gewachsenem und Modernem, die Riegl in seinem „Denkmalkultus“ so meisterhaft beschrieben hat, heutzutage in Konflikte zwischen Modernem und Zeitgenössischem verwandelt haben und da die Geschichte heutzutage *online* erlebt oder simuliert wird (unter der Gefahr ihrer völligen Annullierung), fühlen wir mehr denn je den Mangel einer Persönlichkeit wie Riegl, die imstande ist, uns die notwendigen Hinweise für die Erhaltung unseres Kulturbesitzes zu geben. Riegl hat uns den Weg gezeigt. Ob wir ihn einschlagen, hängt allein von unserer Bereitschaft und Fähigkeit ab, die Aktualität seiner Lehre zu rezipieren.

I hesitated a great deal before accepting the honor – and the responsibility – of speaking on this occasion celebrating Alois Riegl one hundred years after his untimely death and, as I was asked, to focus more particularly my remarks on the significance of Riegl's views for the study of ornament.

The reasons for my hesitation can be stated in the following manner. Whatever I may have thought about Riegl's theories and methodological insights nearly forty years ago when I was trying to understand how Islamic art was formed and nearly twenty years ago when I tried to explain to myself and to others the nature of ornament, my views and considerations are at least one generation away from today's concerns of historians of art and Riegl's were then two or three generations farther removed. Furthermore, while always interested in theory, I am primarily a historian of a very specific and complex culture, that of the Islamic world, and theory only matters when it can help practice. Like most of the founding fathers of our discipline, so many of whom were practicing in Vienna, Riegl's work seemed, at least at a first glance into his two most important books for my purposes of dealing with ornament – “Stilfragen” and “Spättrömische Kunstindustrie” –, to answer or to elucidate questions which are no longer asked, at least not within the narrow field of historians of traditional arts and even Islamic art (matters are slightly different when one turns to contemporary criticism and to the history of twentieth century art for at least one reason to which I shall return at the end of my remarks). His case is interesting to compare to that of another centennial celebration of 2005, the case of Albert Einstein, whose *annus mirabilis* was 1905 when he published two papers which revolutionized the study of physics and our understanding of the universe and which are still today the essential basis on which most modern physics is based. The Humanities do not operate with the hierarchical rigidity of physics, but the fact remains that few contemporary studies dealing

with history or with the historical (rather than critical) understanding of individual works of Islamic art refer to Riegl's work except as a sort of passing salute to the past. It is as though the vibrant passion of his eloquence and the breadth of his concerns no longer affects, positively or negatively, the main line of historical scholarship today. Or, to put it another way, whereas physics operates within its own internal logic after key revelations and hypotheses like those of Einstein or of Newton a hundred and fifty years earlier, the Humanities answer questions which can be both internal and external to the field but do not necessarily build on a past heritage.

I shall return to one aspect of this premiss, but I must record the two exceptions to my generalization about the uses of Riegl today. One exception lies indeed in the field of ornament. A couple of generations of modernism have so downplayed ornament that the topic has seemed secondary for over a century now, and its fairly recent practitioners like Gombrich and myself (there are others as well) have not been very satisfied with their own results. This was so in part because we failed to elicit any follow up, critical or not, to whatever theories we had developed. More significantly, neither one of us had begun with Riegl to develop whatever thoughts he had on ornament; at best, we acknowledged our differences with Riegl, but did not feel that we had been helped by his pioneering exercises and conclusions. This again is a point to which I shall return, since it is an essential aspect of the nature of humanistic research, especially when compared to the natural or physical sciences, that references to past ideas are not caused by the acknowledgment of intellectual filiation but by a sort of veneration of past masters who, like patron saints, must appear at the beginning of our statements, whether they were involved in their formulation or not.

The second exception is historiography and we all know the enormous growth of an explanatory scholarship on the theory and practice of scholarship in the early decades of last century, especially in the German speaking world, or among other aca-

* Bei diesem Beitrag handelt es sich um die Abschrift des Vortragsmanuskriptes des Autors. Oleg Grabar verzichtet auf einen Anmerkungsapparat.

demics inspired by German scholarship. These endeavors are all laudable, but I do not feel competent to engage with them, as I am not sufficiently versed in the philosophical discourse of these decades, the Kant to Heidegger or to Walter Benjamin road which is essential to appreciate and understand the setting in which Riegl and other historians of art worked.

So, I did not feel equipped to deal with the intellectual climate of Vienna around 1900 nor did I feel it worthwhile to argue that my views on ornament are different from Riegl's. I felt, therefore, that there was not very much that I could contribute to the discussion and there is always something in poor taste about expressing one's divergence of views from those of someone dead for a hundred years.

This reticence explains the slightly disorganized character of the remarks which follow. But then, as I reread some of Riegl's major works and surveyed some of the recent scholarship dealing with him, I realized two things. One was that the new interest in Riegl by critics of contemporary art never refer to works dealing with ornament, which were the only significant ones to the medievalist of different colors that I am. This led me to my second realization which was that there may well be something interesting and perhaps unexpected in the ways in which Riegl affected not so much our ways of understanding ornament or the decorative and industrial arts but the attitudes developed by the twentieth century about Islamic art, the art of the lands which from Spain to China confronted for centuries western Europe in ways which could be seen as parallel and fraternal or as inimical and antithetic. It is this aspect of Riegl's thought that I will try to sketch out briefly through a sequence of observations on his work in relationship to what was happening at the time with our knowledge and understanding of Islamic art.

It is a particularly interesting topic, because, in so far as I have been able to learn, whatever his fascination with Persian or Turkish rugs, Riegl never considered Islamic civilization, in contrast to ancient Egypt which had been accepted for some time as the beginning of art historical time, as anything but an aspect of an Orient without history and without culture. "The arabesque is a special creation of the Orient, but particularly of the Arabs", he wrote in "Stilfragen", almost a racist statement no longer acceptable today and partly contradicted by his own argument about the necessary development of forms. It is precisely the emphasis he gave to social background over forms that is one of his key contributions to our understanding of Dutch art. In a broader sense, his *Historismus* gave unique values to every moment and every work of art, but some moments, Europe's, counted more than others. Riegl's lack of concern for Islamic culture is also interesting to compare with the attitude of the

Romantic period which was far more learned about Persian or Arabic languages and societies and, at least in some pages of Goethe, Victor Hugo, or Pushkin, was esthetically and sensually involved in the products of an Islamic culture recognized as uniquely its own but possible as a model for universal values. Something quite different happened around 1900 which affected significantly and on the whole negatively the attitudes toward Islam we express today. I shall argue that Riegl's thought or the uses made of that thought had something to do with the formation of these new attitudes, even if he himself does not seem to have been concerned with these implications.

The serious history of Islamic art began around 1900 along three parallel paths. There was the history, mostly, of architecture, developed, directly or indirectly, by travelers and explorers to what were exotic lands and to a recognition of an original "intentionality" or originality (I suppose this could be seen in part as whatever Riegl meant by *Kunstwollen*) in the arts of southern Spain, Egypt, the Ottoman empire assimilated to Turkey, and India (a knowledge of Persia and Central Asia came later) which was different from whatever inspired European architecture. Those areas were, in the spirit of the time, associated with ethnic groups and races and one talked of Arab, Moorish, Saracenic, Turkish, or Hindu styles in a scholarship more common in France and England than in Germany or the Austro-Hungarian and Russian empires for reasons that are not part of my concern today.

A second way was through collections, mostly textiles and glass or metalwork and ivories, as the great exhibitions held in Paris and Munich served to popularize objects gathered for centuries in churches or princely treasuries and associated with exotic areas of Asia; a few private collections began to appear mostly in colonial countries like France and Britain. An art of painting in Persia and India was just beginning to be discovered, as manuscripts until then were studied only for their texts. Techniques of manufacture were the main concern of those who wrote about these exhibitions and relationships between techniques were established, as well as endless catalogues of ornamental motifs, where we often encounter the same preference for ethnic, if not racist, definitions. All major countries of Europe from Madrid to St. Petersburg were involved in collecting and in developing their own industrial arts and all languages were used to write about these objects *except* the languages of the countries from which the objects came. This whole approach to an artistic tradition around objects and techniques remained until today a primarily western European and American approach.

The third way appeared, mostly but not exclusively, within the German-writing world and, almost for the first time, used primarily the adjective "Islamic" for its subject. This way

dealt with what was seen then as a “style” and it was associated with a history, that is to say with time, only secondarily with an ethnic or national group. I shall return in a moment to the nature of the history and to the explication of the time that was meant.

This different attitude was triggered by two striking events with major political as well as scholarly implications. One was the arrival in Berlin in 1903 of the Mshatta facade, already known by many scholarly accounts, and the second one was the publication in 1907, again after years of preliminary accounts in the press and in restricted travel books, by the Vienna Academy of Alois Musil’s book on Qusayr Amrah. An enormous critical literature surrounded both works almost from the very beginning. Nothing comparable ever happened to any other discovery in the field of Islamic art, before or after. There were many reasons for this popularity. One of them was that, for a long time, both monuments were understood as something else than what they were. Mshatta was supposed to be pre-Islamic, even Persian imperial, and made sense as a treasure for the German emperor, who would not have gotten the same psychological credit for owning a work attributed to a Muslim caliph or a lower *amir*. But it was also a work of high technical quality, yet of a totally unusual sort, and there was no existing intellectual procedure to deal with it. The key work for its intellectual elaboration was that of Ernst Herzfeld, “Die Genesis der Islamischen Kunst und [as a subtitle] das Mshatta-Problem”, published in 1910 in “Der Islam” which led to a robust polemic with Josef Strzygowski.

As to Qusayr Amrah, the fascinating thing is that two of the greatest luminaries of the Viennese academic scene, the orientalist Joseph von Karabacek and the art historian Franz Wickhoff, were formally involved in the publication. What they wrote was remarkably foolish, because they truly did not know what they were writing about. They did not know Qusayr Amrah physically, having only seen photographs and watercolors, and its archaeological setting was totally alien to both of them. They did not even try to understand the context in which it was created. But the book was very much reviewed all over the European scholarly world, by all the major figures not of the history of art but of Islamic studies, like Carl Becker, Max van Berchem, Ignaz Goldziher, and so on. These “orientalists” were not any better acquainted with the place than the established historians and art historians, but the existence of an early Islamic monument with paintings was contrary to everything they had learned and they wanted an explanation. It is curious that the great German historian and eventually politician of the Weimar era, Carl Becker, criticized the Vienna Academy for not having asked the one person in Vienna who was competent in the matter (ac-

ording to Becker) to write about Qusayr Amrah, and that was Strzygowski. I do not know whether the matter was ever considered and whether there are documents dealing with the possibility, but it would make an amusing exam question for students in Vienna today: to draft Strzygowski’s introduction to Qusayr Amrah which would certainly have been more exciting than Wickhoff’s and probably equally wrong-headed.

Why did these two events play such an important role in establishing the field of “Islamic”, as opposed to Arab, Turkish, or Persian art? Why were Orientalists more interested in these works than historians of forms? The questions are all the more interesting since one of the works involved, Mshatta, is almost totally devoid of representations of living beings and was seen therefore as pure ornament, while the other one, Qusayr Amrah, is only figurative, which refuted all established attitudes toward Islamic culture and became an anomaly to explain in cultural terms. It was of no particular interest to classical historians of a western art full of representations, because the quality of the images were not high enough. The argument I will try to sketch out is that Riegl’s thought was essential in creating the kind of climate which led to the contrasting attitudes toward two monuments which appeared on the scene, just as Riegl dies at the early age of 47. I have not been able to establish whether he knew of either one of them.

Let me begin with Mshatta. Its presence in Berlin at the same time as the Pergamon altarpiece or the Miletus Library was due in large part to Josef Strzygowski who persuaded Wilhelm von Bode and indirectly Wilhelm II that the magnificent facade of decorated triangles in the semi-desertic part of what is now Jordan was in danger of being destroyed by the building activities around the construction of the railroad to Mekka – this was certainly true – and that this facade represented the art of imperial Iran whose possession would enhance the universal imperial ambitions of the Kaiser – this was certainly not true. But there was no scholarly or intellectual mechanism to present carefully carved relief panels of some 40 triangles three meters high set over a base of 1.30 meters and topped by an entablature of some 90 centimeters. Altogether we are talking about 40 meters by 5 meters, some 200 square meters, of sculpted craftsmanship consisting not of stories being told as for Pergamon or of events being depicted or symbolized as in the Ara Pacis in Rome, but of what appeared to be simply ornament, to be appreciated for the pleasure it provides (in my view of twenty years ago) or for the orderly framework it provides for something else (Gombrich’s view). Some have recently argued that hidden meanings may exist in this ornament, but this is a direction I have not so far pursued, although it certainly is likely that there were meanings, but not in details,

as art historians like to discuss, rather in the conception of the whole composition.

Traditional art history was of no use, because there were no subjects to identify and to explain and no formal structures to identify. And the Semper inspired technological approach was useless because it was not possible to detect the operation of artisans and to explain the necessity of whatever was visible – leaves, tendrils, fruits, circles – through the character of the maker's technical training. (Later on, some detailed observations will lead to this sort of conclusion, but, in my judgement at least, not very successfully, precisely because a focus on details destroys the visual point of the whole; it may be worthwhile to note that one of the major writers in this direction was Maurice Dimand, formed in Vienna in the early twenties).

How could one deal with these features? By accepting two principles developed by Riegl. One is that ornament is art, at the same level as representation, even if it is not of the same type. It requires and justifies the same level of thorough observation and of widely distributed explanations. The other argument is that ornament has a history, in which modifications are brought to a restricted number of Late Antique forms and lead to the arabesque which will become the expression of the *Kunstwollen* of a new culture, what Riegl still called the Orient but which more specialized scholars like Ernst Herzfeld called, correctly, the Islamic world. Riegl had provided parts of the terminology and something of the procedure to identify what became identified as, one could almost say promoted to be, a style. And in a fascinating fashion, Riegl's ideology was powerful enough to lead to the conclusion that both Carl Becker and Herzfeld developed in the first volume of a new journal called "Der Islam" (as an interesting parenthesis, it was closely connected with the Hamburg milieu sponsoring the short lived German colonial ambitions), the notion that what made the unified features of Islamic art possible was the existence of a unified classical Antiquity. It is strikingly expressed in Carl Becker's pithy statement: "Ohne Alexander den Großen würde es keine islamische Einheitszivilisation geben." Like early Islam itself in its imperial Umayyad and Abbasid forms, Riegl's thought assumed a sort of autonomy of artistic forms at the highest level of quality and allowed scholars to avoid ethnic or social explanations. It is these Late Antique forms of vegetal ornament that evolved into something new because of a new volition, a new impulse which Riegl recognized but was unwilling to relate to some willful decision of a culture. In a fascinating paradox, then, history was no longer necessary, once the main change into an arabesque, established *a priori* as the ultimate development of vegetal ornament, had been accomplished. Early Islam – for art historians from Mshatta to

Samarra, for historians from the Muslim conquest to the ninth century – sufficed to explain Islam in general, a tragic error for which we continue to pay a heavy price.

It is not my intention to hold Riegl responsible for a major sin in the interpretation of cultures. I suspect that the matter of what led to a specific act of cultural volition in an alien culture did not concern him. For there is another aspect of his thought which can, more easily than his definition and explanation of the arabesque, be seen as a remarkably perceptive and creative approach. In this aspect, more like with Einstein's formulas of 1905, Riegl's thought may have, quite unwittingly, created something which does indeed illuminate our understanding of very different epochs and styles of Islamic art as well as of contemporary art and criticism. For in his struggle to establish a distinction between the making and the perception of forms, he gives considerable credit to the "desires" of the viewer, desires that shape his interpretation of what he sees. Translated into terms used by contemporary criticism of Islamic art, this approach implies a certain freedom of interpretation, by which choices of meanings are provided to the viewer. These are not willed choices created by an artist as a sort of test for the viewer, but choices built in the creative impulse, the *Kunstwollen*, of the maker and of the viewer. This sort of freedom also characterizes many works of contemporary art. And this is one of the reasons why some critics today, faced with an art without topics but with forms, turn once again to Riegl for ideas and especially for the structure of an explanation.

But this is another topic and there are here better scholars than I am to discuss it. I would like to conclude in another fashion. It is Riegl's concern for forms and his innate sense for development, change, history that led him to recognize that even apparently minor and secondary features have a history, exhibit an evolution, almost a Darwinian one. He then provided a series of developments for certain forms, hitherto unrecognized as significant, and connected their changes with cultures, the latter being identified without much thought or investigation. His thought would have remained a relatively minor theme for the history of Islamic art, had it not been for two accidents, the appearance of Mshatta in Berlin and the involvement with Qusayr Amrah of philologists and historians, usually immune to the world of visual experience. The combination of these accidents and of Riegl's thought provided the first steps of the study of Islamic art, at least on a formal level. It would take two more generations to move from forms to meanings. And the vision of the arabesque as the end of a logical line in the development of ornament hampered the further study of ornament within Islamic culture. With the third Samarra style, the beveled style or ornament, discovered after Riegl's death, what could

be seen as a continuous evolution of tendrils came to an end and could not evolve in a manner which found a fascinating parallel in the development of abstract art in the twentieth century and the theories of Clement Greenberg. The appearance of representation within the techniques of the arabesque was not forecast in the evolutionary scheme. Does this mean a cyclical return to the past? Or a continuous free evolution whose character we have not yet learned to identify or to explain, because we have not pushed Riegl's ideas to their limits?

But – and this is the last paradox I want to bring up – as one turns over Riegl's thoughts and some of the ways in which they were used or transferred by his followers and successors, one realizes that, in dealing with the arabesque, he paid no attention to human history, because that *Kunstwollen* was not located in the needs of cultures nor of men, but in the structure of forms, which, like biological organs, kept on reproducing themselves and evolving according to their own rules. Such an organic growth brings Riegl's thought and role closer to Einstein's and to the supremacy of science so essential to European thought until World War One. Later generations will find these basic structures in signs and in language, or in Marxist inspired social structures and social needs. All were fun to deal with but ultimately failed and I wonder what the *Kunstwissenschaftliche Wollen* of the next generation of historians will be.

RHYTHM IN THE THOUGHT OF ALOIS RIEGL AND HIS CONTEMPORARIES

MICHAEL GUBSER

“Der Rhythmus ist ein Zwang”, declared Friedrich Nietzsche in 1887, and man feels an “unconquerable desire to yield” to its compulsion. “[N]ot only the stride of the feet, but even the soul itself gives into the beat – probably also [...] the souls of the gods!”¹ With its ability to discharge passions, tranquilize souls, intensify prayer, and rivet attention, rhythm, said Nietzsche, formed the primordial basis for the arts of poetry, music, and dance. Indeed, many of his intellectual contemporaries, including the art historian Alois Riegl, heeded its command. In late nineteenth-century thought, rhythm was commonly invoked as a pre-conceptual matrix linking biological motivity and *seelische* expressivity, a fundamental patterning that articulated movement across an array of human and natural forms.

In my recently published “Time’s Visible Surface”, I argued that Riegl’s notion of artistic temporality was rhythmically constituted.² An ill-defined *topos* in his early work, rhythm served as a basic ordering principle of art, a role that became most apparent in the famous final section of “Spätromische Kunstindustrie”. Riegl’s use of the term drew on a larger fin-de-siècle discourse that traversed many disciplines and thinkers. Even as rhythm became an increasingly common signifier in nineteenth-century aesthetic and psychological discourse, its object eluded clear definition. This ambiguity reflected the sense that rhythm marked a quality of experience so immediate and fundamental that it was not amenable to conceptual clarification – indeed, that it stood as a precondition for conceptualization as such. By the turn of the century, in fact, rhythm had become a watchword for critics of rationalism and positivism. Thus, Riegl’s ill-defined and varied use of the term kept with the tendencies of his counterparts, who often invoked it to name a pre-conceptual vitalism underlying human life. At the same time, however, turn-of-the-century investigations of rhythm emerged out of the widespread nineteenth-

century empiricist project of determining the psychological and physiological sources of *Seelenleben*, investigations that cited rhythm as a scientifically verifiable characteristic of temporal and aesthetic perception. Thus, rhythm had a shifting valence that could evoke mathematical patterning and positivist sensation as well as vitalist impulses antithetical to rational analysis.

Music theorists had an obvious interest in rhythm, which they prioritized as an “Urelement der Musik”.³ The influential musicologists Moritz Hauptmann (1792–1868) and Hugo Riemann (1849–1919) placed rhythm and meter at the center of their musical aesthetics. Riemann, in particular, offered pioneering studies of the rhythmic tactics of agogics (rhythmic variation) and anacrusis (the use of upbeats).⁴ The Austrian music critic and theorist Eduard Hanslick (1825–1904), in his influential “Vom Musikalisch-Schönen” (1854), designated rhythm as the “animating principle” that “carries life to music” – the only musical element found in nature. Rhythm emerged in the architectonic “co-proportionality of a [composition’s] symmetrical structure” and in the “regular alternating motion of individual units within the metric period”.⁵ Even Richard Wagner (1813–1883) saw in rhythm a musical expression of art’s fundamental organizing principle.

1 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, (tr. Josephine Nauckhoff) (Cambridge, 2001), 84.

2 With the exception of several passages on Riegl and Bergson, my essay for this volume is not the same one I delivered at the Riegl Centenary Conference, which took place at the MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, in Vienna, Austria, in October, 2005. An expanded version of that essay has already been published in *The Journal of the History of Ideas* (Vol. 66, No. 3, Fall 2005), 451–74; and as part of the book *Time’s Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in fin-de-siècle Vienna* (Detroit, 2006). A short section of this essay is adapted from Michael Gubser’s *Time’s Visible Surface*, © 2006, pp. 187–200, 226 n. 13, with the permission of Wayne State University Press.

3 Johann Christian Lobe, *Katechismus der Musik* (Wiesbaden, 1966; first published in 1852), 59.

For a survey of the term’s usage in the history of musicology along with a relevant bibliography, see the entry for ‘Rhythmus’ in the *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil Band (Mainz, 1967), 803–8.

4 Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonie und der Metrik: Zur Theorie der Musik* (Leipzig, 1873); Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik* (Hamburg and St. Petersburg, 1884) and *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig, 1903). See also Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* (Cambridge, 2003).

5 Eduard Hanslick, *On the Musically Beautiful*, (tr. Geoffrey Payzant) (Indiana, 1986), 28, 69–70.

[T]he innermost being of music was to soar from its bottomless depths, with all the undiminished abundance of its untried capacity, to a redemption in the radiance of the universal, *single* art of the future, and was to take this flight from that bottom which is the bottom of all purely human art – that of *plastic bodily movement*, represented in musical *rhythm*. [*Italics in original*]⁶

As a basic aesthetic principle of movement, rhythm linked music with other art forms, thus allowing Wagner to assign it a foundational role in his *Gesamtkunstwerk* of the future.

As these musicological formulations suggest, nineteenth-century thinkers did not limit rhythm to merely musical or aesthetic functions. Rhythm piqued scholarly interest because it seemed to mark an innate connection between patterns in art, nature, psychology, and physiology.⁷ “Rhythm”, wrote the physician Peter Joseph Schneider (1791–1871) in his 1835 book on the medicine and music, “is not a product of art but rather a basic essence of our deepest being. We cannot create it; it lies in our animal nature, as an atom of our basic makeup.”⁸ The dramatist Julius Roderich Benedix (1811–1873), in his study “Das Wesen des deutschen Rhythmus” (1862), defined rhythm as a global principle rooted in form and movement and experienced through the human sensorium.

Rhythm is not something randomly invented, but rather something given by nature, something existing. Hence

one cannot invent arbitrary laws of rhythm, but instead must investigate the existing laws. Rhythm is a sensory appearance that we perceive with our eyes or ears.⁹

Though Benedix maintained that ancient rhythmic verse forms ill suited the patterns of contemporary German prosody, rhythm as such stood as a metacode organizing sensory perception.¹⁰

Philosophers also highlighted rhythm in their conceptual systems, at times extending its organizing influence from the sensible to the rational. In the early eighteenth century, Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646–1716), whose rationalist monadology exercised profound influence in nineteenth-century Austria, defined the beauty of music as “the harmony of numbers”, which the soul noticed even if the ear did not.¹¹ Leibniz’s formulation proposed a spatial application of rhythm that shadowed the nineteenth century’s dominant temporal rendition of the term. In the preface to “The Phenomenology of Mind”, G. W. F. Hegel (1770–1831) described rationality, so fundamental to his philosophical system, as the “rhythm of the organic whole” understood as “movement” or “process”, a temporal architectonic that encompassed conceptual form and content.¹² Arthur Schopenhauer (1788–1860), applying Kantian terminology, described rhythm as part of a pure *a priori* intuition of time; its poetic partner, rhyme, derived from mere empirical sensibility and thus lacked the nobility of rhythm.¹³ Johann Friedrich Herbart (1776–1841), a doyen in the field of

philosophical psychology, offered an examination of temporal perception based on the awareness of regular pulses. In the first volume of “Psychologische Untersuchungen”, Herbart not only attempted to determine the length of space between beats that enabled psychological association; he also noted that rhythmic patterns were based on strong and weak stresses. Temporal awareness emerged not from uniform metrical *Pulsschlägen*, but in the serial rising and falling of unequal beats. The associative psychological process, which Herbart illustrated through musical examples, revealed the origins of temporality in the rhythmic perception of tempo.¹⁴

Herbart’s work inspired a host of researchers to examine the psycho-physiology of rhythmic perception. The philosopher and physician Hermann Lotze (1817–1881) adopted Herbart’s model when he described rhythm as the unifying principle of temporal forms and continuities. An awareness of tem-

6 Richard Wagner, from “The Artwork of the Future” (1850) in Ruth A. Solie, ed., *Source Readings in Music History: The Nineteenth Century* (New York, 1998), 63.

7 Of course, the eighteenth and nineteenth-century discipline of aesthetics undertook more than the analysis of artworks; it sought to understand the physiology and psychology of human perception, as expressed especially in the experience of beauty. For two useful histories of nineteenth-century aesthetics, see Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikononou, *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893* (Santa Monica, 1994); and Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven, 1984).

8 Peter Joseph Schneider, *System der medizinischen Musik*, Erster Theil (Bonn, 1835), 324. Schneider first became known for an 1821 work on toxicology.

9 Roderich Benedix, *Das Wesen des deutschen Rhythmus* (Leipzig, 1862), VII, 1. Benedix is perhaps best known for his book *Die Shakespearomanie*, which Friedrich Engels derided in 1873. (Letter from Friedrich Engels to Karl Marx, Dec. 10, 1873 in Marx and Engels, *Literature and Art* (USA, 1947), 49–50.)

10 In this vein, the classicist Rudolf Westphal also penned a number of volumes comparing musical and poetic rhythm in ancient and modern times. See Westphal, *System der antiken Rhythmik* (1865), *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach* (1880), *Griechische Metrik* (1885–89), and *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker* (1892). The term ‘metacode’ comes from Hayden White, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality” in *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore, 1987).

11 See “Principles of Nature and of Grace, Founded on Reason. 1714” in *Leibniz: Philosophical Writings* (London, 1934), 30.

12 G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, (tr. J. B. Baillie) (New York, 1967), 115.

13 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Vol. II (tr. E. F. J. Payne) (New York, 1958), 427–8. See also Vol. I, 243–44.

14 Johann Friedrich Herbart, *Psychologische Untersuchungen*, Erstes Heft (Göttingen, 1839), 33–8, 143–83.

poral extension did not emerge from the immediate sensory data alone, but rather through the combination of beats and pauses, the association of separate percepts over time. Rhythmic unities involved not only direct sensory perception, but anticipation and recollection as well.¹⁵ The philosopher, psychologist, and aesthetician Theodor Lipps (1851–1914), whose theory of empathy achieved great renown, also argued that rhythmic continuities, like other sensible unities, manifested themselves in temporally extended perceptions that linked immediate sensation with mental procedures such as recollection.¹⁶ He described musical consonance and dissonance in terms of mathematical “tone-rhythms”, vibration ratios that appealed to the ear and the “soul”.¹⁷ Hermann Helmholtz (1821–1894) also based his psychophysiology of tone on vibrational regularities that distinguished music from mere noise. His musico-psychology examined the micro-rhythms of pitch and harmony, the regularities, periodicities, and frequencies that determined euphony and cacophony.¹⁸ The Austrian physicist and sensationist philosopher Ernst Mach (1838–1916) identified a psychologically distinct “Rhythmus-empfindung” that enabled the perception of musical patterns.¹⁹ And both the Tübingen aesthetician Karl Reinhold von Köstlin (1819–1894) and the Berlin philosopher Eduard von Hartmann (1842–1906), whose notion of the unconscious informed Nietzsche’s and Freud’s work, investigated rhythm as an element of the temporal arts and the arts of movement.²⁰ Especially pertinent for this essay, Riegl’s philosophy professor Robert Zimmermann (1824–1898), an ardent publicist of Herbart’s theories, emphasized the importance of rhythmic regularity in his analysis of “chronometrisches Vorstellen”.²¹

The work of psychologist and physiologist Adolf Horwicz (1831–1894) exemplified a sensationist approach to rhythm as a foundation for time perception. “Rhythm is the unit of time”, Horwicz explained, that we recognize in “the regular recurrence of sensations according to a specific pattern”.²² Without this sensory cadence, we would have no concept of time at all. “The roots of this rhythmic sensation”, Horwicz argued, “stretch into the deepest structures of our consciousness, indeed our existence. It is certainly not chance that our most important life functions, such as breathing and heartbeat, proceed rhythmically.”²³ Horwicz traced the anthropological origin of time measurement to the recognition of these physiological rhythms, followed by

the gradual identification of wider natural regularities such as the diurnal and seasonal cycles. Physical and natural rhythm became the precondition for conceptual discernment as such; the ability to distinguish rhythmic regularities underlay the human capacity to differentiate, compare, and contrast.²⁴ Thus, rhythm served Horwicz as a kind of *Ursinn* that stood as an anthropological basis for human thought.

The pioneering physiological psychology of Wilhelm Wundt (1832–1920), by contrast, postulated a greater interaction of the mind and senses in rhythmic perception. In “Grundriß der Psychologie”, Wundt, like Horwicz and other sensationists, rooted temporal perception in the experience of rhythmic corporeal motion, especially the isochronous pendular motion of the limbs.²⁵ An originally kinetic time perception gained precision through the aural experience of rhythmic sound. But Wundt also insisted, like Lotze or Lipps, that rhythmic awareness was linked to the recollective and combinatory intelligence of higher mental and emotional faculties.

The feeling of rhythm is entirely dependent on the conditions discussed in considering temporal presentations. The partial feelings are formed through the senses of tension and fulfilled expectation, which in their regular alternation constitute the rhythmic temporal presentations themselves. The way in which these partial feelings are united, and especially the predominance of some of them in the emergent feeling of the whole, is, to an even higher degree than the momentary character of an intense feeling, dependent on the relation which the immediate pres-

15 Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (Munich, 1868), 294–324.

16 Theodor Lipps, *Grundtatsachen des Seelenlebens* (Bonn, 1912; Reprint Adamant Media, 2003), 268.

17 Lipps, *Psychological Studies* (tr. Herbert C. Sanborn) (Baltimore, 1926; Reprint Arno, 1973), 138–53.

18 Hermann Helmholtz, *On the Sensations of Tone* (tr. Alexander J. Ellis) (New York 1954).

19 Ernst Mach, “Untersuchungen über den Zeitsinn des Ohres” in *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Mathematisch-Naturwissenschaftliche Classe. Abt. 2*. Volume 51, Issue II, 1865, 133–150. See also Mach, *The Analysis of Sensations and the Relation of the Physical to the Psychical* (tr. C. M. Williams) (New York, 1959), 256–61.

20 Karl Reinhold von Köstlin, *Aesthetik* (Tübingen, 1869), 89–90; Eduard von Hartmann, *Philosophie des Schönen* (Part 2 of *Aesthetik*) (Leipzig, 1887).

21 Robert Zimmermann, *Aesthetik Vol. II (Aesthetik als Formwissenschaft)* (Vienna, 1865), 222–36. On Zimmermann, see Gubser, *Time’s Visible Surface*, 97–104; Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* (Reinbek bei Hamburg, 1997).

22 Adolf Horwicz, *Die Analyse der qualitativen Gefühle* (Second half of Part 2 of *Psychologische Analysen auf physiologischer Grundlage: Ein Versuch zur Neubegründung der Seelenlehre*) (Magdeburg, 1878), 139.

23 *Ibid.*, 140.

24 *Ibid.*, 142.

25 Wilhelm Wundt, *Grundriß der Psychologie* (2. Aufl.) (Leipzig, 1897), 170–3. Wundt’s multi-volume *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (orig. 1874), which Edwin Boring called “the most important book in the history of modern psychology”, included an examination of the origins of time awareness in rhythmic movement and sound. See *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Dritter Band (6. Aufl.) (Leipzig, 1911), 1–31; Edwin G. Boring, *A History of Experimental Psychology* (New York, 1929), 317.

ent feelings have to those preceding. This is especially apparent in the strong influence that every change of rhythm exercises on rhythmic feeling. Through this, as well as through its overall dependence on a specifically temporal progression, the rhythmic feelings offer the most direct link to the emotions.²⁶

For our purposes, two points stand out in Wundt's analysis. First, his discussion of the interaction of physical motion, audition, and feeling in the perception of rhythm anticipated Riegl's analysis in "Spätromische Kunstindustrie", published four years later.²⁷ Second, Wundt's analysis resisted the kind of sensationalism that treated rhythm as mere data drawn from sensory or corporeal movement; instead his analysis proposed a mental or subjective involvement in the perception of rhythmic form. Physical sensation and mental synthesis combined in the experience of rhythmic pattern and regularity.

A fundamental artistic, perceptual, and biological ordering principle, rhythm appeared in so many nineteenth-century treatises that one is inclined to agree with Lotze's assertion that rhythm's simple allure belied the great difficulty of explaining its appeal.²⁸ Indeed, interest in rhythm –

as well as related musical elements such as melody and tone – among empirical psychologists was so widespread that a full survey here is impossible. To those already mentioned, luminaries such as Carl Stumpf, Christian von Ehrenfels, and Alexius Meinong could be added; all of them addressed rhythmic perception and sensation at some point in their philosophical and psychophysiological oeuvres. In fact, after attending his mentor's seminar on the topic, Stumpf's student Kurt Koffka, one of the founders of Gestalt psychology, wrote his 1908 dissertation on the visual apprehension of rhythm.²⁹

Two German works published in the 1890s attempted to synthesize the myriad considerations of rhythm and provide a more focused examination of its significance.³⁰ Wundt's student Ernst Meumann (1862–1915), in his *Habilitationschrift* "Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus" (1894), provided perhaps the most thorough survey of nineteenth-century elaborations of the fraught term. Meumann's overview, organized into physiological, psychological, musical, and poetic theories, prefaced an outline of his own independent theory of rhythm.³¹ The second book, "Arbeit und Rhythmus", by the economist Karl Bücher (1847–1930), had far greater impact, passing through six editions

between 1896 and 1924. Bücher identified rhythm – "the ordered structuring of movement in its temporal progression" – as a principle of natural order that entered the social realm through the repetitive patterns of "primitive" work.³² Rhythmic bodily movements, he maintained, were essential to manual labor on farms, in craft industries, and in construction; these work rhythms evolved "from man's organic essence". Arguing that poetry and music first developed to stimulate the tedious labor process, Bücher turned to the unorthodox evidence of work songs gathered from around the globe to substantiate his anthropological claim that "primitive" labor was fundamentally rhythmic. Both ingenious and farfetched, "Arbeit und Rhythmus" contended that rhythm joined "work, music, and poetry at a primitive level of development, when the three human endeavors were all "merged into one".³³ As Michael Golston has noted, Bücher adopted Darwinian language to assert the primitive connection between work and rhythm and to explain how modern industrial labor, now divorced from its anthropological origins, could become more humane and efficient through alignment with basic human rhythms.³⁴

26 Wundt, *Grundriß*, 197. The English translation is in Wundt, *Outlines of Psychology* (tr. Charles Hubbard Judd) (New York, 1897), 167.

27 Wundt, *Outlines of Psychology*, 174–86. Riegl emphasized the combined influence of the eye, touch, and mind in the perception of form.

28 Lotze, 294–5.

29 Anticipating his later holism, Koffka's dissertation, *Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus* (Leipzig, 1908) stressed the importance of grouping to the perception of rhythmic form. The philosopher Alois Riehl also supervised Koffka's work. For a masterful history of empirical psychology at the time, see Mitchell Ash, *Gestalt Psychology in German Culture 1890–1967: Holism and the Quest for Objectivity* (Cambridge, 1995). On Stumpf, Ehrenfels, Meinong, and Koffka, see 28–41, 84–99, 108–11.

30 To these German works should be added the seminal 1894 article on "Rhythm" by the American psychologist Thaddeus Bolton, which appeared in *The American Journal of Psychology* (Vol. 6, No. 4, Jan. 1894), 145–238.

31 Ernst Meumann, *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus* (Leipzig, 1894). Meumann played an important role in establishing experimental psychology within German universities. See Ash, 25–7.

32 In this argument, Bücher echoed August Wilhelm von Schlegel (1767–1845), whose 1795 "Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache" located the origins of meter in the repetitive rhythms of physical movement and human activity. See August Wilhelm von Schlegel, "Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache" in *Ausgewählte Werke*, Eberhard Sauer, ed. (Berlin, 1922), 209–60.

33 Bücher, 78, 80, 101. Bücher argued that rhythmic patterns emerged in work before they did in speech or art, indeed that all rhythm was rooted in the physical movements associated with manual labor. The differentiation of work from play and the assignment of music and poetry to the ludic realm was a later development. Bücher is associated with the nineteenth-century historical school of economics, whose luminaries include Carl Menger, Lujo Brentano, and Gustav Schmoller. For an English-language treatment of his work, see the conference papers collected in Jürgen Backhaus, ed., *Karl Bücher: Theory – History – Anthropology – Non Market Economies* (Marburg, 2000). For his views on rhythm, see especially the essays by Peter Senn and Michael Hudson, which liken economic to musical modes of rhythmic organization. I thank Georg Vasold of the Institut für Kunstgeschichte, University of Vienna for first drawing my attention to Karl Bücher.

34 Michael Golston, "Im Anfang war der Rhythmus": Rhythmic Incubations in Discourses of Mind, Body, and Race from 1850–1944" in *Stanford Humanities Review*, Supplement 5 (1996), 6–9. Golston's article also provides a fuller examination of rhythm in the American intellectual context.

By the early twentieth century, the German and Austrian interest in rhythm that we have considered thus far had disseminated to other cultures. In order to demonstrate the widespread impact of this nineteenth-century discourse on fin-de-siècle thought, I will examine the role of rhythm in the works of three influential thinkers from divergent intellectual traditions: Henri Bergson, John Dewey, and Alois Riegl. In his first published book, the 1889 “Essai sur les données immédiates de la conscience”, the philosopher Henri Bergson (1859–1941) attempted to distinguish the human experience of time from abstract scientific temporality. In contrast to the homogeneous time concept of natural science, Bergson presented time as a multiplicity of qualitative intensities continuously growing together. What he would later famously call the “creative evolution” of life rested on a notion of time as duration: continuous change and passage that characterized even moments of apparent stasis. To describe his continuous yet articulated perception of time and to contrast it with the intellectual tendency to think in discrete, static temporal units, Bergson advanced a notion of rhythm as temporal demarcation that connects rather than divides. In dance, “the regularity of the rhythm establishes a kind of communication between [the dancer] and [the audience], and the periodic returns of the measure are like so many invisible threads by means of which we set in motion this imaginary puppet”.³⁵ Rhythm did not separate movement into “jerky” units; instead, it marked fluid, graceful transitions to new gestures foretold by earlier moves. “[T]he rhythm and measure”, wrote Bergson, “by allowing us to foresee to a still greater extent the movements of the dancer, make us believe that we now control them.” Based on a psychology of expectation, fulfillment, and release, rhythm set up an economy of desire and control binding the performer to an audience. “Indeed, if [the puppet] stops for an instant, our hand in its impatience cannot refrain from making a movement, as though to push it, as though to replace it in the midst of this movement, the rhythm of which has taken complete possession of our thought and will.”³⁶ Bergson characterized this rhythmic regime as akin to a “moral sympathy” linking a performer and an audience who are both drawn by the “irresistible attractiveness of grace”.³⁷ Rhythm played a similar role in the other arts. In music, “rhythm and measure suspend the normal flow of our sensations and ideas by causing our attention to swing to and fro between fixed points, and they take hold of us with such force that even the faintest imitation of a groan will suffice to fill us with the utmost sadness”. The poet also deployed rhythms

“by which our soul is lulled into self-forgetfulness, and, as in a dream, thinks and sees with [him]”. In symmetry and motivic repetition, the plastic arts and architecture applied “effects analogous to those of rhythm”.³⁸ Thus, Bergson treated rhythm as a perceptual order spanning many artistic genres and forms.

In his early work, however, Bergson reserved the term rhythm for the domain of art. “Nature”, he contended, “does not command the resources of rhythm.”³⁹ In contrast to thinkers who located rhythm in bodily movement or natural patterns, Bergson saw rhythm as pure artistry linking performers with audiences through the economies of human sensitivity. Nature had no need for the rhythms that an artist imposed on her material. Because of “long comradeship”, nature commanded immediately the human sympathy that artists had to win through the suggestive forms of harmony, proportion, and rhythm.⁴⁰

In “Creative Evolution” (1907), the *chef d’oeuvre* of turn-of-the-century vitalism, Bergson softened the distinction between art and nature by characterizing life as a continuous, creative duration that was nevertheless marked by rhythmic ebbs and flows.⁴¹

The universe endures. The more we study the nature of time, the more we shall comprehend that duration means invention, the creation of forms, the continual elaboration of the absolutely new. The systems marked off by science endure only because they are bound up inseparably with the rest of the universe. It is true that in the universe two opposite movements are to be distinguished [...] ‘descent’ and ‘ascent.’ The first only unwinds a roll ready prepared. [...] But the ascending movement, which corresponds to an inner work of ripening or creating, endures essentially, and imposes its rhythm on the first, which is inseparable from it.⁴²

The evolutionary forms of life emerged from an interplay between boundless energies and the patterns that channel them.⁴³ Bergson used the term rhythm to describe regularities in the flow of life and action. For example, he identified

35 Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, (tr. F. L. Pogson) (New York, 1960), 12.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*, 13.

38 *Ibid.*, 14–15

39 *Ibid.*, 16.

40 *Ibid.*, 14–17.

41 It testifies to the ubiquity and pliability of the notion of rhythm that Gaston Bachelard, in his critique of Bergson’s notion of continuous duration, also invoked the term to describe the discontinuous, dialectic, and relative character of time. Bachelard, *La Dialectique de la Durée* (Paris, 1950).

42 Bergson, *Creative Evolution*, 11.

the cinematographical rhythm of the intellect, which freezes life into isolated action-images;⁴⁴ a rhythm of palpitations and oscillations that moves the body and somatic perception;⁴⁵ and still different, more continuous rhythms that govern the coursing of life, varying with each of its manifestations.⁴⁶ Yet Bergson also took pains to distinguish “the rhythm of the flow of things” from that flow itself.⁴⁷ We might see in this distinction an echo of the divide between artifice and nature limned in his earlier work, for while repetition occurs in nature, rhythm is a distinctly human phenomenon, aesthetic in the broad sense that it links man perceptually to his environment by lending a shape and pattern to experience. In this reserve, Bergson differed from his American contemporary, John Dewey (1859–1952), who offered a more expansive definition of rhythm that embraced art and nature.

“The first characteristic of the environing world that makes possible the existence of artistic form is rhythm”, declared Dewey in “Art as Experience”. “There is rhythm in nature before poetry, painting, architecture and music exist. Were it not so, rhythm as an essential property of form would be merely superimposed upon material, not an operation through which material effects its own culmination in experience.”⁴⁸ Rhythm figured centrally in Dewey’s effort to recapture art for human experience; indeed, the central premise of his 1934 volume is that the rhythm of experience joined human action and nature in a continuous aesthetic system. All human activity involved interactions with the environment that were characterized by tension, discord, loss, and recovery of orientation. “The rhythm of loss of integration with environment and recovery of union not only persists in man, but becomes conscious with him; its conditions are material out of which he forms purposes.”⁴⁹ Animals, too, pass through a “rhythmic conflict and fulfillment” that

Dewey believed was fundamental to the organization of life.⁵⁰ Even nature had its basic rhythms. “A pond moving in ripples, forked lightning, the waving of branches in the wind, the beating of a bird’s wing, the whorl of sepals and petals, changing shadows of clouds on a meadow, are simple natural rhythms.”⁵¹

For humans, however, rhythmic experience involved *conscious* purpose-seeking and form-giving that turned mere activity into patterned and meaningful experience.⁵² Not all human actions, insisted Dewey, could be dignified as experiences. “To put one’s hand in the fire that consumes it is not necessarily to have an experience. The action and its consequence must be joined in perception. The relationship is what gives meaning.”⁵³ An experience arises not simply when something is grasped in perception and intellect, but when an action or set of actions is grasped in its potential relationships and unities. Only by hearkening to the regularities that link and unify sensations could actions be turned into experiences. According to Dewey, the distinction between action and experience marked the essential difference between a scientific and an aesthetic attitude. The scientist was “interested in problems”, in analyzing moments of tension “between the matter of observation and of thought” that disrupt the worldview of a conscious life.⁵⁴ The artist, by contrast, was concerned with generating “an experience that is unified and total”; she grasped tensions in order to attain new combinations and solutions. Dewey defined this integrative moment of conscious experience as aesthetic, and by doing so, embraced art within the essential continuity of life rather than setting it apart as a product to admire. Rejecting the “tick-tock theory” of rhythm as a metronomic repetition of uniform beats, Dewey insisted that rhythm involved “constant variation”.⁵⁵ Life’s conditions of “continuity, cumulation, conservation, tension, and anticipation” were fundamentally patterned by various rhythmic unities.⁵⁶

Unlike Bergson, Dewey did not limit rhythm to aesthetic experience. It marked instead an order linking art and nature, man and animals, indeed the universe and time itself as “the organized and organizing medium of the rhythmic ebb and flow of expectant impulse”.⁵⁷ It is perhaps a necessary quality of such a fundamental natural-*cum*-ontological phenomenon that it resists conceptual definition. At times, Dewey seemed to characterize rhythm as life’s basic ordering principle, one and indistinguishable from life itself; at other moments, it became more of a property shaping, but not the same as, the primordial

43 Ibid., 236–7, 255.

44 Ibid., 307.

45 Ibid., 301.

46 Ibid., 128.

47 Ibid., 346.

48 John Dewey, *Art as Experience* (New York, 1934), 147.

49 Ibid., 15.

50 Ibid., 25.

51 Ibid., 155.

52 Ibid., 40. On Dewey’s concept of experience, see Martin Jay, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme* (Berkeley, 2005), 131–69, 261–311.

53 Dewey, 44.

54 Ibid., 15.

55 Ibid., 163.

56 Ibid., 138. In rejoining life and art, Dewey presaged contemporary art historians such as Norman Bryson, who prefer the integrative, processual, temporalized paintings of the Glance to the more static and distant icons of the Gaze. See Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven, 1983).

57 Dewey, 23, 25.

stuff of life, a kind of Aristotelian accident that channeled the differential energies of boundless, formless life. Dewey described rhythm as “rationality among qualities”, the organization of energies into an “ordered variation of changes”.⁵⁸ A coefficient of form, co-primordial if not quite synonymous with life, rhythm regulated diverse organic and inorganic expressions: the natural patterns of day and night, rain and sun, the seasons, the crops, the animals;⁵⁹ and human patterns, both biological and cultural, such as breath, circulation, perception, hunger, sleep, work, craft, and speech.⁶⁰ Rhythm informed all artistic styles, the abstract and the naturalist alike. “Underneath the rhythm of every art and of every work of art there lies, as a substratum in the depths of the subconscious, the basic pattern of the relations of the live creature to his environment.”⁶¹ As if by “inner revelation”, the interpenetration of artistic materials by rhythm oriented the parts and qualities of a work and transformed a theme into a new subject-matter. Echoing Augustine, Dewey asserted that even ugliness had a patterned, rhythmic relationship with beauty in the overall complex of an artwork, much as rests and blanks balance each other in “some particular rhythm” of an aesthetic whole.⁶²

Ultimately, “every uniformity and regularity of change in nature is a rhythm”, asserted Dewey. Natural law and natural rhythm were “synonymous”.

As far as nature is to us more than a flux lacking order in its mutable changes, as far as it is more than a whirlpool of confusions, it is marked by rhythms. Formulae for these rhythms constitute the canons of science. Astronomy, geology, dynamics, and kinematics record various rhythms that are the orders of different kinds of change. The very conceptions of molecule, atom, and electron arise out of the need of formulating lesser and subtler rhythms that are discovered. Mathematics are the most generalized statements conceivable corresponding to the most universally obtaining rhythms. The one, two, three, four, of counting, the construction of lines and angles into geometric patterns, the highest flights of vector analysis, are means of recording or of imposing rhythm.

It comes as no surprise, given the omnipresence of rhythm in Dewey’s world, that he should draw together the history of art and science as a continuous human effort to clarify the rhythms first attended by man. Rhythm was, in his words, “a universal

scheme of existence, underlying all realization of order in change”.⁶³

Our third thinker, Alois Riegl (1858–1905), an art historian indebted to both empirical psychology and Nietzschean vitalism, bridged the various schools of thought we have discussed above.⁶⁴ Riegl’s innovation was to link rhythm explicitly to visual organization by inscribing rhythmic temporality into the composition and perception of artworks. In “*Stilfragen*” (1893), he designated the fundamental laws of art as “Symmetrie” and “Rhythmus”. These basic principles corresponded to rudimentary natural forms.

The same laws of symmetry and rhythm are indeed those that nature uses in the formation of its phenomena (man, animals, plants, crystals), and it does not require a great insight in order to notice the basic planimetric forms and configurations latent within natural things.⁶⁵

Rhythm governed both regularities and irregularities in nature, as well as fundamental artistic laws;⁶⁶ it defined formally the earliest Geometric Style of decoration;⁶⁷ determined the decorative placement of animals and coherent filling of space in the ancient Egyptian and Assyrian Carpet Style;⁶⁸ generated new decorative forms such as the spiral or the guilloche in Near Eastern art;⁶⁹ excluded certain arhythmic forms from the decorative catalogue of Mesopotamian art;⁷⁰ described the undulating movements of the Greek tendril motif that culminated the ancient decorative progression;⁷¹ and organized the coherent filling of surfaces, flat or otherwise, which was the “endpoint and goal of the whole development”.⁷² In “*Stilfragen*”, rhythm received its clearest exposition as part of a concluding discussion of the Byzantine and early Islamic notion of infinite rapport, conveyed by the endless decorative loops of the arabesque.⁷³

58 Ibid., 154, 169.

59 Ibid., 25, 147–8.

60 Ibid., 56, 148, 150, 174–5.

61 Ibid., 150.

62 Ibid., 170–73.

63 Ibid., 149–50.

64 For a consideration of Riegl’s work as part of a broader fin-de-siècle fascination for the animation of the inorganic, see Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic: “Life in Movement” in the Art and Architecture of Modernism 1892–1944* (Ph.D. Dissertation, University of California, Berkeley, 2001).

65 Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin, 1923), 3.

66 Ibid., 11, 3.

67 Ibid., 39.

68 Ibid., 40.

69 Ibid., 89–90.

70 Ibid., 99.

71 Ibid., Chpt. III, pt. B.

72 Ibid., 197.

73 Ibid., 259–346.

Near Eastern artists succeeded in developing Egyptian and Greek vegetal motifs to the point where they expressed infinity not as an empty space or void, but in the harmonious rhythm and symmetry of endless tendril loops.⁷⁴ The gradual emergence of space as an object of perception during imperial Roman times and its rhythmic organization against the flat plane led to the Near Eastern perception of infinity as endless, full, and articulated. Rhythm visually organized an otherwise undifferentiated and seemingly empty space in terms of line, pattern, and scope.

In “Spätromische Kunstindustrie” (1901) Riegl defined form in the ancient world even more explicitly as rhythmic articulation. “Like all of antiquity, the essential artistic medium which late Roman art used to fulfill its stated artistic intentions”, wrote Riegl, “was rhythm.”

By means of rhythm, that is, the sequential repetition of like appearances, the coherence of the respective parts of an individual whole is made absolutely clear and convincing to the viewer; and where several individual elements were brought together, there it was once again rhythm that was able to give shape to a higher unity [...] Like all of ancient art, late Roman art strove to represent individual unified forms through rhythmic composition on the plane.⁷⁵

Rhythmic composition demarcated an otherwise undifferentiated material; it allowed late Roman artists to establish pictorial unity while still preserving the individuality of separate parts. Light and dark, space and figure, mass and depth, each became features of an emerging late Roman artistic sensibility organized by a rhythmic balance between individual parts and the collective whole. An orderly regulation of visual material, rhythm allowed for the simultaneous articulation and unification of shapes. As such, it was a basic formal principle that characterized more than simply one artistic era; rhythmic depiction changed over time, incorporating new representational capacities. It was at once the basis of artistic order, and subject to art’s fundamental condition of historical change.

In Riegl’s analysis, late Roman art served as the transition between a form of rhythmic composition suited to two-dimensional, planar depiction and one that could organize objects in three-dimensional space. As late Roman artists struggled with the three-dimensional implications of the emancipation of space, rhythmic composition adjusted itself to new requirements. Even as it came to organize three-dimensional artworks, however, rhythmic composition retained the traces of its original two-dimensionality. Ancient rhythmic composition regulated the depiction of objects on the plane, not in space; it separated elements beside and above, not behind one another. The emancipation of

bounded space in late Roman times signaled a move toward three-dimensionality that culminated in the infinite space of Byzantine arabesques. In transposing three-dimensional nature onto two-dimensional surfaces, rhythm came to govern spatial articulation as it had the planar and linear art of classical antiquity.⁷⁶ But rhythmic composition still regulated space and depth in terms of line and measure; it translated dimensionality into linearity for the purposes of visual representation. Infinite rapport, with its implications of boundless three-dimensional space, found its typical representation in two-dimensional arabesques.

Riegl turned to St. Augustine’s aesthetic writings to support his characterization of the late Roman artistic sensibility.⁷⁷ Augustine realized, according to Riegl, that “the principal goal of all artistic creation [was] unity (isolated perception of singular forms) and rhythm”.⁷⁸ In “De Ordine” and “De Musica”, Augustine defined rhythm, or numerical order, as the very basis of reason in the sensible world. “We

74 Ibid., 73–80.

75 Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (Darmstadt, 1973), 389–90.

76 Ibid., 398. See *Stilfragen*, Chpt. 1 for a description of this process.

77 Riegl and his contemporaries may also have been aware of references to rhythm by other ancient thinkers. Plato introduced rhythm, or “order in movement”, as both an ideal and human ordering principle, a gift from the Muses that is “essential to the whole of human life”. (See *Laws* II, 665a; *Timaeus*, 47e; *Protagoras*, 322b; in Plato, *Collected Dialogues*, eds. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton, 1961).) For Aristotle, so admired by Riegl’s professor Franz Brentano, the sense of rhythm was natural to humans and provided a fundamental order for poetry, music, and dance. (Aristotle, *The Poetics* (tr. Ingram Bywater) (New York, 1954), 223, 227.) Cicero declared that “[e]verything which can be measured by the ear [...] is called *numerus*, in Greek *rhythm*” (Cicero, *Orator*, (tr. H. M. Hubbell) (London, 1962), 354, 355). Aristides Quintilianus devoted seven chapters of his *De Musica* to an exploration of musical rhythm as an ordered system of durations marked by “arsis and thesis [...] sound and silence”, perceived by sight (dance), hearing (melody), and touch (pulse). His five-part “science of rhythmic” concerned durations, rhythmic feet, tempo, modulations, and rhythmic composition. (Aristides Quintilianus, *De Musica* in Andrew Barker, ed., *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory* (Cambridge, 1989), 392–535, esp. 433–45.) And Lucian of Samosata, in his dialogue “The Dance”, described planetary movement as rhythmic dance. “[T]he concord of the heavenly spheres, the interlacing of the errant planets with the fixed stars, their rhythmic agreement and timed harmony, are proofs that Dance was primordial.” (Lucian of Samosata, “The Dance” in A. M. Harmon, ed., *Lucian*, Vol. V, Loeb Classical Library (London, 1972), 221.) For a fascinating etymology of the Greek word *ῥυθμός* (*rhythmos*), see Emile Benveniste, “The Notion of ‘Rhythm’ in its Linguistic Expression” in *Problems in General Linguistics* (trans. Mary Elizabeth Meek) (Florida, 1971), 281–88. Benveniste shows that the pre-Socratic term designated spatial form or disposition, and that only with Plato did it take on its more familiar significance as temporal cadence or meter. His interest in correcting a false etymology from nineteenth and twentieth-century dictionaries suggests the prevalence of the term in modern thought.

78 Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 394–5.

must therefore acknowledge", Augustine wrote, "that in the pleasure of the senses, what pertains to reason is that in which there is a certain rhythmic measure."⁷⁹ Musical and visual forms alike were governed by "the supreme eternal presidency of numerical rhythm".⁸⁰ In rhythm, Augustine saw more than simply the ordering principle of sensory experience: rhythm was the very "Law of God",⁸¹ the rational and beautiful essence of all temporal human activity, sensible form, and divine structure. For the human mind, however, rhythm could only be perceived "in time [as a] silent movement".⁸² This temporally constituted rhythm of the senses, if properly contemplated, evoked the divine balance of eternal design. "So earthly things are subject to heavenly things, seeming to associate the cycles of their own durations in rhythmic succession with the song of the great whole, *universitatis*."⁸³ In human terms, divine rhythm found expression in demarcated time.

Riegl adopted Augustine's temporalized notion of form as rhythm, granting it priority as a regulating principle of visual art.

Symmetry and proportion are only special forms of appearance of a higher universal medium of the visual arts: rhythm. The medium through which unity – that is, the individual, self-contained form of natural objects in artworks – achieves its evident expression is also called rhythm (numerus) by Augustine. [...] All other aspects of beauty in works of visual art (to symmetry and proportion [...] we can add a third aspect, order) are simply particular modes of the expression of rhythm.⁸⁴

Rhythm preserved the unity of the self-contained form even as it linked individual elements; it thus became the very agent of formal coherence and articulation. "Consummate harmony" was achieved by properly balancing visual and historical "intervals".⁸⁵ Here we find, as with Leibniz, that rhythmic patterns took both temporal and spatial form. Just as rhythm regulated intervals of space in Roman art, so it governed intervals in the temporalized space of history as well. Indeed, the inherent, two-dimensional linearity of rhythm made it an apt metaphor for temporality, organizing Riegl's multi-dimensional and semi-autonomous art histories in terms of linear continuity.

But Riegl did not apply rhythm to temporal experience in a merely metaphorical sense. In visual form, rhythm was *experienced* temporally, as a movement of the eyes from point to point, as a series of successive observations; rhythm emerged as

the basis of artistic form in the temporal succession of instantaneous perceptions. Riegl's application of rhythm as a visual analytic inscribed the temporality of viewing into the artwork itself. Rhythm linked the formal articulation of the work with the temporal character of its perception, a connection easily masked by the apparent synchrony of the completed work 'gazing' out at the viewer. The viewer's perception was actually a composite of instantaneous glances, a temporal series, open to cultural and historical influence. Art depicted the rhythmic intervals of this formal temporality, and the viewer organized these intervals into rhythmic visual and historical continua. In Riegl's analysis, perception entailed a continuous process of rhythmic negotiation between subject and object, constituted by the viewer but anchored in a succession of contiguous, objective sensations. He thus depicted human temporality as a perceptual relationship emerging in the interaction between observer and observed. Physical and temporal continuity were human perceptual productions that art realized in visible form. For Riegl, artworks became the visible markers of an ever-on-going rhythmic negotiation between subject and object, man and the perceptual world.⁸⁶

What can we make of the widespread fascination for rhythm in nineteenth and twentieth-century thought? Within its varied field of application, two broad tendencies emerge: one scientific and the other sociopolitical. First, rhythm was advanced scientifically to characterize fundamental regularities of life, time, nature, art, perception, and movement. Throughout much of the nineteenth century, rhythm was invoked within rationalist and positivist frameworks to designate a basic quality of movement, time, and even thought, one that was open to rational understanding and empirical verification. As such, rhythm became subject to strenuous investigation aimed at locating its psychological and natural origins. This fascination exemplifies the nineteenth-century epistemic shift that Foucault traced in "Les Mots et les Choses", away from early modern synchronic taxonomies and toward a more temporalized and anthropological organization of knowledge.⁸⁷ Nietzsche's evocation of rhythm's

79 Augustine, *De Ordine*, selection reprinted in *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, ed. Albert Hofstadter and Richard Kuhns (Chicago, 1964), 175.

80 Augustine, *De Musica* in *ibid.*, 191, 201. Augustine cited lunettes, the perforated windows in Roman halls, as architectural exemplars of rhythmic composition. See Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 396–7.

81 Augustine, 202.

82 *Ibid.*, 201.

83 *Ibid.*, 186.

84 Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 396. John Dewey made a similar equation: "Symmetry and rhythm are the same thing felt with [a] difference of emphasis." *Art as Experience*, 178.

85 Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 398–9.

86 For a fuller discussion of this process, see Gubser, *Time's Visible Surface*, 187–200.

87 Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York, 1994).

incantatory appeal marked a further shift: in the late nineteenth century, rhythm's tendency to elude definition and plumb hidden depths of life became not so much a source of scientific frustration as a quality to embrace and celebrate, a mark of vitality that escaped the confines of human reason. It is perhaps this tendency to resist conceptual definition that made rhythm a favored rubric in the anti-epistemological endeavors of Nietzsche and, more recently, Gilles Deleuze and Félix Guattari.⁸⁸

Yet as Michael Golston, Andrew Hewitt, and Karl Toepfer remind us, rhythm was not simply a neutral descriptor. It was deployed not only in scientific analysis, but also as a technology for social control, including the mapping of the human body. Hewitt notes that the celebration of rhythm could serve as an ideology of social unity, positing "an immediate passage from natural-biological rhythms to the social-aesthetic".⁸⁹ Toepfer shows the cultural and political ramifications of the burgeoning concern for rhythm in turn-of-the-century German gymnastics and body culture.⁹⁰ These characterizations raise another paradigmatically Fou-

cauldian dimension of the fin-de-siècle fascination for rhythm by suggesting the close marriage of discourse and power. Often encumbered with a Darwinian language of social evolution and anthropological hierarchy, rhythm articulated human progress, marking evolutionary continuities and advances and also distinguishing peoples in terms of distinct, often racialized rhythmic sensibilities. It seems no coincidence that eurhythmics, a system of nationalistic musical education tied to bodily movement, was developed by the Swiss educator Emile Jaques-Dalcroze at the turn of the century.⁹¹ The tendency to link kinaesthetics and physiology with national character described in rhythmic terms contributed to programs for the socialization of children (Jaques-Dalcroze), the control of labor (Bücher), and the designation of national and racial hierarchies (Oswald Spengler, Carl Jung).⁹² During the Third Reich, as Golston shows, rhythmic marches, gymnastics, and dances were advocated as a means for instilling discipline, athleticism, and patriotism in Hitler Youth members.⁹³ As Theodor Adorno and Max Horkheimer pointed out, the Nuremberg rallies and

other totalitarian spectacles exaggerated the rhythmic regimentations and "constant initiation rites" practiced in all modern societies.⁹⁴

As this essay tries to demonstrate, rhythm is above all paradoxical. Active and passive, primitive and progressive, stimulating and calming, rhythm united opposing qualities in its many characterizations. It demarcated without dividing and connected without homogenizing; it was infinitely regular without becoming flatly uniform. In the nineteenth century, rhythm appeared in the mathematics of rationalism, the sensory data of empiricism, and the pulsings of vitalism, always bringing something of its vitality to the former and its metric to the latter. It traversed distinct schools of thought and informed prominent philosophical and ideological trends: the shift from rationalism through positivism to vitalism; the rise of scientific and later modernist aesthetics; even the emergence of fascism. If Riegl's work marked an important convergence in this expansive discourse, one that synthesized ideas from various intellectual sources, his preoccupation with rhythm was by no means singular. Many of Riegl's contemporaries found in it an *Urprinzip* of life, nature, time, and art. Indeed, the irony of writing this short history of a phenomenon believed to subtend history itself must be ac-

88 In Deleuze and Guattari's *Mille Plateaux* (1980), rhythmic pulsing marks the open, rhizomatic movement and smooth spaces of nomadic thought, a deeply non-Foucauldian reading of the term. Deleuze and Guattari argue that rhythms link different milieus as a kind of border pattern that connects rather than divides, that flirts with chaos but retains an underlying order. Though comprising "periodic repetitions" rhythm is not marked by the mere uniformity of absolute and undifferentiated downbeats. Instead, rhythms designate motivic differences and inequalities, the *qualitative* patterns and textures that define the expressivity of a "milieu" or "territory", and at the same time the ability "[t]o change milieus, taking them as you find them" (314). In his captivating work on dance and gesture, Andrew Hewitt has pointed out the homophonic and etymological linkages between rhythm, touch, and sensitivity offered by the German word 'Takt'. Deleuze and Guattari imply a similar connection: the tactful sensitivity to milieu that comes with flexible attentiveness to idiosyncratic rhythmic changeability. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (tr. Brian Massumi) (Minneapolis, 1987), 310–350; Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (Durham, 2005), 78–116, 184. Invoking Deleuze and Guattari's notion of a rhizome, Jonathan Crary argues that rhythm designates a detemporalized, delinearized field of movement that progresses without origin, conclusion, or direction. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, 1991), 338–340.

89 Hewitt, 30.

90 Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935* (Berkeley, 1997).

91 See Emile Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music, and Education* (tr. Harold F. Rubenstein) (Dalcroze Society, Inc.: 1921). On Jaques-Dalcroze as well as a wider community of figures concerned with rhythm and bodily movement, see Toepfer, 13–21, 125–29.

92 See Oswald Spengler, *The Decline of the West, Vol. I* (tr. Charles Francis Atkinson) (New York, 1926), 227–8; Carl J. Jung, *Civilization in Transition* (tr. R. F. C. Hull) (Routledge and Kegan Paul, 1964), 508–9. Golston's article was invaluable for these citations.

93 Golston, 19–21. In particular, Golston notes the essay "Rhythmische Erziehung", by Wilhelm Twittenhoff, a seminar director for music instructors of the Hitler Youth.

94 Theodor Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (tr. John Cumming) (New York, 1998), 153. Adorno, of course, condemned jazz as a cultural fashion that masked conformity in apparent disruptiveness. "Jazz", he wrote, "is music which fuses the most rudimentary melodic, harmonic, metric and formal structure with the ostensibly disruptive principal of syncopation, yet without ever really disturbing the crude unity of the basic rhythm, the identically sustained metre, the quarter-note." Adorno, *Prisms* (tr. Samuel and Shiery Weber) (Cambridge, 1967), 121. While Adorno's characterization of jazz has faced stern criticism, his broader emphasis on the role of rhythm in enforcing social conformity still retains currency. For a brief analysis of debates about syncopation and rhythm during the interwar period, see Hewitt, 184.

knowledge. Rhythm could not be phenomenally isolated within the perceptual field any more than a thing could be distinguished from its shape. It stood as a sub-historical matrix defining the patterns of time – a precondition for historical development as such. Yet whatever its phenomenological paradoxes, one can indeed trace historically the rise of a discourse on rhythm beginning with early nineteenth-century aesthetic formulations, passing into the empirical life sciences, and emerging powerfully in vitalist formulations during and after the fin-de-siècle. By Riegl's time, the term rhythm marked a paradoxically non-mathematical *mathesis* articulating temporal and perceptual experience, a fundamental pattern that brought shape to life.

KUNST UND WISSENSCHAFT: ALOIS RIEGL *CONTRA* EMIL DU BOIS-REYMOND

ANDREA REICHENBERGER

Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrages zu Alois Riegl steht die Frage nach der Rolle der Kunst im Zeitalter der Naturwissenschaft und Technik. Diese Frage wird anhand der Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Positionen thematisiert, die paradigmatisch von Alois Riegl und Emil Du Bois-Reymond vertreten wurden. Während es Riegl darum ging, auf die Parallelen zwischen Wissenschaft und Kunst aufmerksam zu machen und für die Wertschätzung jeder Form von Kunst einzutreten, sah Du Bois-Reymond zwischen Wissenschaft und Kunst „keinerlei Übereinstimmung“ und diffamierte die zeitgenössische Kunst als ein im Niedergang begriffenes Kulturgut. Der Vergleich zwischen dem Kunsthistoriker Riegl und dem Physiologen Du Bois-Reymond ist nicht zufällig gewählt. Von Du Bois-Reymond wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein Grundlagenstreit initiiert, der nach dem letzten Wort seiner Rede „Über die Grenzen des Naturerkennens“ benannt wurde: Man sprach vom *Ignorabimus*-Streit. Von Alois Riegl wurde ein Begriff geprägt, der in Kunsttheorie und Kunstgeschichte zu einem Schlagwort geworden ist: *Kunstwollen*. Die Verortung des Rieglschen *Kunstwollens* im Kontext der *Ignorabimus*-Debatte erlaubt dessen (Neu-)Interpretation, die nicht nur zu einem besseren Verständnis des bis heute umstrittenen Begriffes beiträgt, sondern zugleich Aufschluss über Riegls Positionierung hinsichtlich der oben genannten Streitfrage gibt. Riegl stimmte den Thesen Du Bois-Reymonds zu, dass es *erstens* Erkenntnisgrenzen gebe und dass *zweitens* der Willensbegriff ein Beispiel für das Bestehen einer wissenschaftlichen Erklärungslücke sei. Riegl selbst bezeichnete das *Kunstwollen* als „Ignoramus, vielleicht für immer ein Ignorabimus“. Hinter dieser scheinbaren „Anbiederung“ an die Naturwissenschaften verbarg sich in Wirklichkeit ein argumentativer Schachzug, durch den die Autonomie der Kunst trotz ihrer Abhängigkeit von „Rohstoff, Technik oder Gebrauchszweck“

begründet und die Kunst als besondere Form der Welterschließung vorgestellt wird, die im Gleichschritt mit der Wissenschaft am Fortschritt teilhat.

1. Technik und Kunst im Zeitalter der Naturwissenschaft

Das 19. Jahrhundert wurde in Selbstdarstellungen als „Das naturwissenschaftliche Zeitalter“ gepriesen, so etwa von Werner von Siemens in seinem gleichnamigen Vortrag von 1886 vor der 59. Versammlung der deutschen Naturforscher und Ärzte in Berlin. Die rasante Entwicklung der Wissenschaft war an eine zunehmende Technologisierung und an eine dadurch bedingte Perfektionierung der experimentellen Beobachtung durch Quantifikation und Messung auf der Basis mathematisch und physikalisch fundierter Theorien gekoppelt. Visualisierungstechniken wie die Fotografie traten als „künstliches Auge“ an die Stelle des „natürlichen Auges“, das heißt an die Stelle der bloßen Sinnesbeobachtung, mittels der man früher Daten für die wissenschaftliche Auswertung gesammelt hatte.

Die Möglichkeit, ein Bild zu projizieren und zu skalieren, bedeutete zunächst einmal nichts sensationell Neues. Lochkamas waren schon seit der Antike und die Camera obscura seit dem 14. Jahrhundert in Gebrauch. Allerdings war es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht möglich, ein Bild dauerhaft zu fixieren. Im Jahre 1822 gelang Joseph Nicéphore Niépce erstmals das Anfertigen einer lichtbeständigen Kopie auf einer Glasplatte, 1824 auf einer beschichteten Zinkplatte. Im Jahre 1839 stellte die zuvor für die Produktion von Operngläsern bekannte Wiener Firma Voigtländer erstmals ein Objektiv vor, mit dem die Belichtungszeiten enorm gesenkt werden konnten.¹

Zu dieser Zeit arbeiteten viele Forscher an der Verbesserung des fotografischen Verfahrens, speziell an der Verkürzung der Belichtungszeiten und der Verkleinerung der Kameras. Dadurch wurden die Voraussetzungen für die in-

¹ Zur Firmengeschichte der Firma Voigtländer vgl. Carsten GRABENHORST, Voigtländer & Sohn. Die Firmengeschichte von 1756 bis 1914, Braunschweig 2002. Einen ersten Überblick zur Geschichte der Fotografie bietet Wilfried BAATZ, Geschichte der Fotografie, Köln 1997.

dustrielle Fertigung und kommerzielle Vertreibung der Fotografie geschaffen, was zur Verdrängung des Gewerbes der Porträtmaler führte. „You press the button, we do the rest!“² Mit diesem Slogan warb George Eastman 1888 für eine einfache, handliche Kamera namens *Kodak*. Das Zeitalter des Fotoapparates als Konsumartikel auf dem Massenmarkt war angebrochen. Die Bildberichterstattung und Pressefotografie kamen auf; die Dokumentarfotografie wurde zum festen Bestandteil der Anthropologie, Ethnologie, Geografie und anderer Wissenschaften.

Es liegt inzwischen eine Reihe historischer Studien vor, die zeigen, dass die Fotografie auch für die Etablierung der Kunstgeschichte als Wissenschaft und Universitätsfach eine maßgebende Rolle spielte.³ Sie wirkte gewissermaßen als Katalysator für die Herausbildung bildvergleichender Methoden wie der Formanalyse und der Ikonografie. Bernard Berenson meinte sogar, dass die Kunstgeschichte vor der Fotografie bestenfalls eine „quack science“ („Quacksalberei“) gewesen sei.⁴ Doch nicht alle teilten die Begeisterung für die neue Technik. Viele begegneten der Fotografie-Euphorie ihrer Zeit mit Distanz und Kritik. Moriz Thausing, Direktor der Graphischen Sammlung Albertina, thematisierte in seinem Aufsatz „Kupferstich und Photographie“ die ambivalente Bedeutung der Fotografie mit einer nicht zu überhörenden Skepsis:

Die Photographie nun ist es endlich, welche dem Kupferstich und in zweiter Reihe auch aller reproducirenden Kunst den Todesstoß versetzen soll – so wenigstens lautet das allgemeine Urtheil. Welche Kopie könnte getreuer, feiner sein, als die, welche die Natur selbst giebt; was vermag gegen die reiche Vorrathskammer der Natur und Wissenschaft der Stecher, dem bloß Schwarz und Weiß und einfache Linien zu Gebote stehen? Der Kupferstich ist eben ein überwundener Standpunkt; er gehört in die Rüstkammer vergangener Zeiten neben Zündmaschinen, Sanduhren, Rad-schlössern und andere Erfindungen, welche der Fortschritt der Jahrhunderte überflüssig gemacht hat. Wozu noch nach eifrigen Vorstudien jahrelang über einer Kupferplatte brüten, wenn der Apparat das alles in wenigen Sekunden vollführt?⁵

Aus Thausings Worten spricht eine gewisse diplomatische Strategie, mit der ein Fortschritts- und Technikoptimismus mit dem nicht ganz uneigennütigen Plädoyer für das traditionelle Kunsthandwerk verbunden wird. Für Ersteres steht die Fotografie, für Letzteres der Kupferstich. „Nicht nur vom wissen-

schaftlichen und industriellen, sondern auch vom ästhetischen Standpunkte aus“, so Thausing, „müssen wir uns sicherlich der Photographie und jedes neuen Fortschrittes, den diese Technik macht, aufrichtig freuen. Wie mannigfache Hilfsmittel verdankt nicht die bildende Kunst diesem Verfahren!“⁶ Zugleich aber tritt Thausing für die Förderung der „reproducirenden Kunsttechnik“ des Kupferstiches ein und fordert sogar dessen gesetzlichen Schutz.

Die Streitfrage, ob die Fotografie mit den traditionellen Reproduktionsverfahren konkurrieren oder diese sogar ersetzen kann, betraf zum einen die begründete Sorge um die Verdrängung des Handwerks durch die Technik, der menschlichen Arbeitskraft und Produktivität durch die Maschine, zum anderen ihre wissenschaftliche Anwendungsrelevanz und -problematik. Daher stand das Thema nicht nur in der Kunstgeschichte auf dem Tagesordnungspunkt des Diskurses, sondern spielte auch in anderen Kontexten eine Rolle, unter anderem bei der Erstellung von Messbildern oder Spektralkarten in der Physik. So zeigt Klaus Hentschel am Beispiel der Spektrografie, dass die der Fotografie oft zugesprochene Funktion der „Wirklichkeitsabbildung“ sehr umstritten war: „Entgegen der weitverbreiteten Rhetorik der Photographie als idealem Medium einer sich selbst registrierenden Natur war es rein praktisch so, daß kaum eine Photographie der Zeit, die entweder in größeren Stückzahlen vervielfältigt und eingeklebt oder photomechanisch wiedergegeben wurde, nicht zuvor zum Teil massiv retouchiert worden war. In größeren Druckanstalten und Verlagen waren gleich mehrere Retoucheure damit beschäftigt, was einen ebenso starken Eingriff in die Authentizität des ‚Originals‘ darstellte wie die bewußte Hervorhebung prägnanter Details durch den Kupferstecher oder Lithographen.“⁷

Um zu betonen, dass der Umgang mit dem Fotoapparat sowie die Auswertung und Interpretation von Fotografien

2 Auf der Homepage der Firma Kodak wird unter dem Link „History of Kodak“ noch heute mit diesem Slogan geworben. Vgl. <http://www.kodak.com/US/en/corp/kodakHistory/>, letzter Zugriff: 07.03.2008.

3 Vgl. u. a. Heinrich DILLY, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979; Heinrich DILLY, *Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20 (1981), 81–89; Wiebke RATZBURG, *Medien-diskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand*, in: *Kritische Berichte* 30/1 (2002), 22–39; Angela MATYSSEK, ‚Entdecker‘ und ‚Finder‘. Über die fotografische Wissensproduktion der Kunstgeschichte und die Probleme der Reproduktion von Kunstwerken, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 28 (2005), 227–235.

4 Bernard BERENSON, *Isochromatic Photography and Venetian Pictures* (1893), in: Helene E. Roberts, (Hrsg.), *Art History Through the Camera's Lens*, Newark/NJ 1995, 127–131, hier 128.

5 Moriz THAUSING, *Kupferstich und Photographie*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1/1 (1866), 287–294, hier 288 f.

6 Ebd., 289.

7 Klaus HENTSCHEL, *Wissenschaftliche Photographie als visuelle Kultur*, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 28 (2005), 227–235, hier 199. Vgl. auch Lorrain DASTON/Peter GALISON, *Das Bild der Objektivität*, in: Peter GEIMER (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, 29–99.

Geschick, Übung und Gespür erfordert, wurde diese Technik mitunter selbst als Wissenschaft oder Kunst gerühmt, so etwa vom französischen Intellektuellen Nadar.⁸ Um seine Freunde und Kollegen zu unterstützen, organisierte Nadar 1874 in seinem Atelier die erste Ausstellung impressionistischer Malerei mit Gemälden von Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Paul Cézanne und anderen.

Viele Künstler experimentierten damals mit der „speicherbaren Lichtschrift“. So entwickelte zum Beispiel Jean Baptiste Camille Corot in Auseinandersetzung mit der Fotografie eine neue grafische Technik, das sogenannte *cliché verre*. Edouard Manet nutzte Fotovorlagen als Inspirationsquelle, zum Beispiel für seine berühmten Porträtdarstellungen von Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire. Zur gleichen Zeit kam in der Wissenschaft ein verstärktes Interesse an der Sinnesphysiologie des Sehens auf. Hermann von Helmholtz und Ernst Mach sind zwei prominente Beispiele dafür.⁹ Deren Forschungen zur visuellen Raumwahrnehmung beeinflussten sowohl die Kunst als auch die Kunsttheorie, zum Beispiel den Impressionismus Georges Seurats und den Kubismus Paul Klees.¹⁰

Trotz der Interdependenzen zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst zeichnete sich im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr die Trennung zwischen diesen ehemals als Einheit begriffenen Bereichen ab. In die Zeit des auseinandersetzungsreichen Prozesses dieser Differenzierung, der von Wissenschafts- und Hochschulpolitik nicht unabhängig war, fällt die Gründung und Etablierung der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Im Folgenden sollen wesentliche Programmpunkte dieser Schule im Kontext des *Ignorabimus*-Streits (Kap. 2) betrachtet werden, weil diese „Verortung“ ein neues Licht auf Riegls Kunstwollen (Kap. 3) und auf die Rieglsche Position bezüglich der Frage nach der Rolle der Kunst im Zeitalter der Technik und Wissenschaft (Kap. 4) wirft.

2. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte im Kontext des Ignorabimus-Streits

„Über die Grenzen des Naturerkennens“: Du Bois-Reymonds Ignorabimus-Rede

Im Jahre 1872 löste der Berliner Physiologe Emil Du Bois-Reymond (1818–1896) mit seiner Rede „Über die Grenzen des Naturerkennens“ auf der 45. Versammlung der deutschen Naturforscher und Ärzte in Leipzig den *Ignorabimus*-Streit aus.¹¹ Der Vortragende vertrat die Meinung, dass der Wissenschaft unüberwindbare Erkenntnisgrenzen gesetzt seien. Insbesondere seien die Grundbegriffe der Mechanik (Materie, Kraft und Bewegung) sowie das Bewusstsein prinzipiell nicht erklärbar. Du Bois-Reymond sprach in diesem Zusammenhang von „Rätseln“, von „unüberwindlichen Schranken“, von der „Unlösbarkeit“ dieser Fragen und von der „Unbegreiflichkeit“, „Unerforschlichkeit“ und „Unerklärbarkeit“ dieser Phänomene.

Ein näherer Blick auf die Argumentation zeigt, dass Du Bois-Reymond mit Naturerkennen naturwissenschaftliche Erkenntnis meinte. Letztere setzte er mit der Physik gleich und diese wiederum mit der Mechanik. Nach ihrem Vorbild galt ihm die physikalische Kausalerklärung als die wissenschaftliche Erklärung schlechthin, d. i. die Erklärung der Welt durch die Zurückführung aller ihrer Erscheinungen auf die ihnen zugrunde liegenden mechanischen Naturgesetze.¹² Die Schlussworte der Rede lauteten:

- 8 Nadar, eigentlich Gaspar-Félix Tournachon (1820–1910), war ein französischer Journalist, Fotograf, Zeichner und Techniker. Mit großem Vertrauen auf die Luftschiffahrt konstruierte er selbst ein Schraubenluftschiff und stieg 1863 wiederholt mit dem Riesenballon *Le Géant* auf. Auf seiner Fahrt von Paris nach Hannover fotografierte er die ersten Luftaufnahmen, die er in „Nouveau système de photographie aérostatique“ methodisch erklärte. Berühmt geworden sind auch Nadars Langzeitbelichtungen in den Pariser Katakomben und Abwasserkanälen. Vgl. Maria Morris HAMBURG/Françoise HEILBRUN/Philippe NÉGIN (Hrsg.), Nadar [Katalog zur Ausstellung im Musée d'Orsay Paris, 7. Juni – 11. September 1994, und in The Metropolitan Museum of Art New York, 14. April – 9. Juli 1995], München/Paris/London 1995.
- 9 In „Optisches über Malerei“ (1876) beschreibt Helmholtz, welche physikalischen und physiologischen Prinzipien der Umsetzung von Sinneseindrücken der Malerei zugrunde liegen, siehe: Hermann HELMHOLTZ, Vorträge und Reden, Bd. 2, 5. Aufl. Braunschweig 1903, 93–135. In seinem Vortrag „Wozu hat der Mensch zwei Augen“ (1866) stellt Mach Beispiele aus der antiken Kunst, u. a. die Wandgemälde zu Herculaneum und Pompeji, Beispielen aus der neuzeitlichen und zeitgenössischen Kunst gegenüber, um verständlich zu machen, dass Sehen in Interaktion mit der Umwelt zu erlernen und entsprechend zeit- und kulturabhängig ist, siehe: Ernst MACH, Populärwissenschaftliche Vorlesungen, 4. Aufl. Leipzig 1910, 78–99.
- 10 Michael Heidelberger vertritt die These, „daß die Unterschiede in der sinnesphysiologischen Wahrnehmungstheorie auch unterschiedliche Kunstauffassungen bedingt“ haben. Er begründet dies anhand der von Helmholtz eingeführten Unterscheidung zwischen „Empirismus“ und „Nativismus“ und zeigt Parallelen zum Impressionismus und Kubismus auf, vgl. Michael HEIDELBERGER, Innen und Außen in der Wahrnehmung: Zwei Auffassungen des 19. Jahrhunderts (und was daraus wurde), in: Olaf BREIDBACH/Karl CLAUSBERG (Hrsg.), Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften, Hamburg 1999, 147–157, hier 147.
- 11 Emil Du Bois-REYMOND, Über die Grenzen des Naturerkennens (1872), in: Estelle Du Bois-REYMOND (Hrsg.), Reden von Emil Du Bois-Reymond, Bd. 1, 2. Aufl. Leipzig 1912, 441–473. Du Bois-Reymond zählte zu den wissenschaftlichen Wortführern seiner Zeit und bekleidete hochrangige Ämter und Funktionen. Er war Ordentliches Mitglied der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab 1867 ständiger Sekretär der Mathematisch-Physikalischen Klasse der Akademie der Wissenschaften, siebenmal Dekan der Medizinischen Fakultät und zweimal Rektor der Universität Berlin. Im Laufe seines langen Arbeitslebens wurde Du Bois-Reymond von zahlreichen Gesellschaften und Akademien zum Ehrenmitglied ernannt, u. a. 1851 von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, 1853 von der Royal Institution London und 1886 von der American Academy of Arts and Sciences.

Gegenüber den Rätseln der Körperwelt ist der Naturforscher längst gewöhnt, mit männlicher Entsagung sein „Ignoramus“ auszusprechen. Im Rückblick auf die durchlaufene siegreiche Bahn trägt ihn dabei das stille Bewußtsein, daß, wo er jetzt nicht weiß, er wenigstens unter Umständen wissen könnte, und dereinst vielleicht wissen wird. Gegenüber dem Rätsel aber, was Materie und Kraft seien, und wie sie zu denken vermögen, muß er ein für allemal zu dem viel schwerer abzugebenden Wahrspruch sich entschließen: „Ignorabimus“.¹³

Du Bois-Reymonds Rede wurde in einer Zeit des Szientismus und der Forschungseuphorie als Provokation begriffen. „Grenzen des Naturerkennens“ – allein der Titel klang in den Ohren vieler als radikale Infragestellung der wissenschaftlichen Tätigkeit. In seiner Streitschrift „Freie Wissenschaft und freie Lehre“ bezeichnete der Biologe Ernst Haeckel Du Bois-Reymonds *Ignorabimus*-Rede als einen „Kreuzzug gegen die Freiheit der Wissenschaft“¹⁴.

Der Nachhall der Rede wirkte noch Jahrzehnte später, als David Hilbert auf der 91. Versammlung der deutschen Naturforscher und Ärzte in Königsberg für seine Neubegründung der Mathematik mit den Worten warb: „Wir müssen wissen, wir werden wissen“¹⁵ und der Wiener Kreis bzw. der Verein Ernst Mach eine Programmschrift mit dem vielzitierten Credo herausgab: „Die wissenschaftliche Weltanschauung kennt keine unlösbaren Rätsel. Die Klärung der traditionellen philosophischen Probleme führt dazu, daß sie teils als Scheinprobleme entlarvt, teils in empirische Probleme umgewandelt und damit dem Urteil der Erfahrungswissenschaft unterstellt werden. In dieser Klärung von Problemen und Aussagen besteht die Aufgabe der philosophischen Arbeit.“¹⁶

Scheinproblem meint ein auf einer verkehrten Fragestellung beruhendes Problem. Der Ausdruck wurde von Ernst Mach gegen Du Bois-Reymonds *Ignorabimus* ins Spiel gebracht. Zwar war es, so Mach, „ein wesentlicher Fortschritt, daß Dubois die Unlösbarkeit seines Problems erkannte, und war diese Erkenntnis doch für viele Menschen eine Befreiung, wie der sonst kaum begreifliche Erfolg seiner Rede beweist. Den wichtigen Schritt der Einsicht, daß ein prinzipiell als unlösbar erkanntes Problem auf einer *verkehrten Fragestellung* beruhen muß, hat er allerdings nicht getan. Denn er hielt, wie unzählige andere, das Handwerkszeug einer Spezialwissenschaft für die eigentliche Welt.“¹⁷

Machs Reaktion auf das *Ignorabimus* spiegelt die Haltung einer Generation von Wissenschaftlern wider, die bei allen Differenzen und ungeachtet der fachlichen Ausrichtung einen sozialen und epistemischen Optimismus gegenüber einem immer stärker werdenden Kultur- und Wissenschafts-skeptizismus zu verteidigen suchte. Denn trotz oder gerade aufgrund des unaufhaltsamen Vormarsches der Naturwissenschaft und Technik mehrten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts Zweifel gegenüber der Erklärungskraft, den Errungenschaften und der problemlösenden Kraft des „naturwissenschaftlichen Zeitalters“. Fragen nach dem sicheren Fundament wissenschaftlicher Erkenntnis und nach der Objektivität ihrer Resultate gewannen eine Brisanz, die weit über akademische Fachdiskussionen hinausreichte und zu einer verstärkten Selbstreflexion der Wissenschaften führte. Hinzu kam, dass insbesondere die jungen Wissenschaften, die im Zuge der Autonomisierung, Institutionalisierung, Spezialisierung und Professionalisierung der Wissenschaft entstanden, gegenüber den renommierten Disziplinen wie der Physik unter Legitimationsdruck standen. Die Bedeutung dieses intellektuellen Hintergrundes und des äußeren Institutionalisierungsrahmens auch für die Formierung und Etablierung der Wiener Schule der Kunstgeschichte kann kaum überschätzt werden.¹⁸

12 Bekannt und viel zitiert ist Helmholtz' Forschungspostulat, dass alle Naturerscheinungen auf ihre Ursachen zurückzuführen seien. In seiner Rede „Über die Entwicklungsgeschichte der neueren Naturwissenschaften“ (1869) formulierte Helmholtz dies wie folgt: „Unsere Forderung, die Naturerscheinungen zu begreifen, das heißt ihre Gesetze zu finden, nimmt so eine andere Form des Ausdrucks an, die nämlich, daß wir die Kräfte aufzusuchen haben, welche die Ursachen der Erscheinungen sind. Die Gesetzmäßigkeit der Natur wird als kausaler Zusammenhang aufgefaßt“, zit. nach Hermann HELMHOLTZ, Über die Entwicklungsgeschichte der neueren Naturwissenschaften, in: Hansjochen AUTRUM (Hrsg.), Von der Naturforschung zur Naturwissenschaft. Vorträge, gehalten auf den Versammlungen der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte (1822–1958), Berlin/Heidelberg/New York 1987, 32–62, hier 37.

13 Du Bois-REYMOND (wie Anm. 11), 464.

14 Ernst HAECKEL, Freie Wissenschaft und freie Lehre. Eine Entgegnung auf Rudolf Virchow's Münchener Rede über *Die Freiheit der Wissenschaft im modernen Staat* (1878), Leipzig 1908, 72.

15 David HILBERT, Naturerkennen und Logik (1930), in: David Hilbert, Gesammelte Abhandlungen, Bd. 3, New York 1965, 378–387, hier 387.

16 VEREIN ERNST MACH (Hrsg.), Wissenschaftliche Weltanschauung. Der Wiener Kreis, Wien 1929, 15.

17 Ernst MACH, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen (1886), 9. Aufl. Darmstadt 1922 [Nachdr. 1985], 256.

18 Graf Leo Thun, der als Kopf des neu geschaffenen Ministeriums für Kultus und Unterricht nach 1848 maßgeblich die Schul- und Unterrichtsreform leitete und für die akademischen Karrieren der Donaumonarchie zuständig war, hatte dem Kaiser das Programm der zu errichtenden Professur „für Kunstgeschichte und Kunstarchäologie“, auf die Rudolf Eitelberger 1852 gesetzt wurde und die das Gründungsdatum der Wiener Schule markiert, mit den Worten skizziert, diese hätte das Studium der Ästhetik „auf neue Grundlagen zu stellen, nämlich die Regeln der Theorie und einer eindringlichen Betrachtung der Denkmale der Künste selbst zu gewinnen.“ Zit. nach Christoph LANDERER, Die Geburt der Wiener Schule aus dem Geist des Herbartianismus, in: Kunstgeschichte aktuell 22/2 (2005), 8.

„Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft“: Thausings Reaktion

Im Oktober 1873 hielt Moriz Thausing an der Wiener Universität seine Antrittsvorlesung „Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft“. Wie der Titel bereits nahe legt, will Thausing die Kunstgeschichte als Wissenschaft durch die Bestimmung ihres Gegenstandsbereiches und ihrer Methodologie begründen. Thausing grenzt sein Fach von der Archäologie, Ästhetik und Kulturgeschichte ab. Von der Archäologie unterscheidet sich die Kunstgeschichte durch ihr Quellengebiet, von der Ästhetik durch ihre Methode. Die Ästhetik gehe normativ-wertend und deduktiv-spekulativ vor, die Kunstgeschichte induktiv-empirisch: „Sie hat nichts zu thun mit Deduction, mit Speculation überhaupt; was sie zu Tage fördern will, sind nicht ästhetische Urtheile, sondern historische Thatsachen, welche dann etwa einer inductiven Forschung als Materiale dienen können“¹⁹.

Die Kulturgeschichte sei „eine fortwährende Begleiterin, eine nothwendige Ergänzung, ein unentbehrlicher Theil“²⁰ der Kunstgeschichte. Beide gehen den „Weg genauer Prüfung und fortwährender Vergleichung, ähnlich demjenigen, den die realsten unserer Wissenschaften, die Naturwissenschaften einzuschlagen pflegen“²¹. Trotz der Nähe zur Kulturgeschichte unterscheidet sich die Kunstgeschichte von dieser durch ihr Forschungsgebiet, welches sich auf bildliche Quellen bezieht. Der Umgang mit diesen Quellen verstehe sich nicht von selbst, weil die „Formensprache der Kunst, gleich allen Sprachen, erst mühsam erlernt werden“²² müsse. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft bilde die dafür notwendigen Spezialisten aus. Mit einem Zitat von Iwan Lermoliew, welches auf das *Ignorabimus* anspielt, schließt Thausing seine Rede:

Ein Kunstwerk wird Dir stets eine richtige Antwort geben, wenn Du es zu befragen verstehst. Bleibt es Dir die Antwort schuldig, so ist es nur ein Zeichen, dass entweder Deine Frage unverständlich war, oder dass das Werk überhaupt keine Sprache spricht.²³

Jahre später, in seinem Artikel „Giorgione, Broccardo und Aretino“ im Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ vom 14. Juli 1882, nahm Thausing erneut auf Du Bois-Reymond Bezug:

Ja, lieber Leser! Es giebt in der Kunstgeschichte unlösbare Räthsel und nicht zu beantwortende Fragen; und nirgends stossen sie leichter auf, als wo es sich um die Bestimmung von Porträten handelt. Diese bieten der Kritik zu wenig Anhaltspunkte. Eine Wissenschaft schändet sich aber gar nicht, wenn sie die Grenzen ihrer Erkenntniss ehrlich angiebt. Das Gegentheil wäre Schwindel. Viel mehr in der Kunstgeschichte als in der Naturwissenschaft gilt jenes resignirte *Ignorabimus*, mit dem ein berühmter lebender Gelehrter einmal so viel Aufsehen erregt hat.²⁴

Unter dem Einfluss neuer Forschungsrichtungen in den Naturwissenschaften und getragen von dem gemeinsamen Leitgedanken einer Einheitswissenschaft verfolgte auch Alois Riegl, einer der bedeutendsten Vertreter der Wiener Schule, das Ziel der systematischen Grundlegung der Kunstgeschichte als Wissenschaft.²⁵ Wie Thausing griff Riegl das *Ignorabimus* auf, räumte das Bestehen von Erkenntnisgrenzen ein und bemühte sich um die abgrenzende Bestimmung seines Faches hinsichtlich Methode und Gegenstand. Zum zentralen Programmpunkt einer „Neuen Kunstgeschichte“ (1902) machte Riegl dabei den Begriff des *Kunstwollens*. Du Bois-Reymond hatte das Problem der Willensfreiheit in einer kausal-deterministischen Welt als Rätsel tituliert und den Begriff

des Wollens als naturwissenschaftlich unerklärbar klassifiziert. Riegl stimmte Du Bois-Reymond zu, dass hinsichtlich des Willensbegriffes eine wissenschaftliche Erklärungslücke bestehe. Doch Riegl bewertete dies nicht als Mangel, sondern gründete darauf die Autonomie des künstlerischen Schaffens bzw., allgemeiner gesprochen, der *Poiesis*.

3. Kunstwollen als „Ignoramus, vielleicht für immer ein Ignorabimus“: Riegls Plädoyer

In seinem Aufsatz „From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of *Kunstwollen*“ vergleicht Jaś Elsner Riegls Stilanalyse mit formalistisch-logizisti-

19 Moriz THAUSING, Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft (1873), in: Moriz THAUSING, Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884, 1–20, hier 5.

20 Ebd., 7.

21 Ebd., 11.

22 Ebd., 19.

23 Ebd., 19 f. Ivan Lermoliew (auch: Lermolieff) ist das russische Pseudonym des italienischen Abgeordneten, Arztes und Kunsthistorikers Giovanni Morelli. Dieser war ein ausgezeichnetener Kenner der zeitgenössischen deutschen Museumslandschaft und verfasste zahlreiche kunsthistorische Aufsätze in der „Zeitschrift für bildende Kunst“.

24 Ebd., 316.

25 Es gibt einige neuere Studien zu Riegl, die dessen Werk und Wirkung im interdisziplinären Schnittfeld philosophischer und wissenschaftlicher Grundlagenreflexion betrachten. Vgl. u.a. Georg VASOLD, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Freiburg im Breisgau 2004; Michael GUBSER, Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception, in: Journal of the History of Ideas 66/3 (2005), 451–474; Michael GUBSER, Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna, Wayne State University Press 2006; Jaś ELSNER, From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of *Kunstwollen*, in: Critical Inquiry 32 (2006), 741–766. Vgl. auch meine eigene Studie: Andrea REICHENBERGER, Riegls Kunstwollen: Versuch einer Neubetrachtung, Sankt Augustin 2003 (= Conceptus-Studien, Bd. 15);

schen Grundlegungsprogrammen in den exakten Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie der „Principia Mathematica“ von Alfred North Whitehead und Bertrand Russell: „Riegl's specific search for an essential formal mechanism, an axiomatic base by which to explain the totality of an entire system, has interesting parallels in other equally optimistic and totalizing projects in the first decade of the twentieth century.“²⁶

Ähnlich wie die Logischen Positivisten verfolgte Riegl das Ziel der philosophischen Grundlegung der Wissenschaft durch die Verbindung eines formalistischen mit einem induktiv-empirischen Ansatz bei gleichzeitiger Wahrung des Autonomieprinzips. In diesem Zusammenhang wurde von Riegl ein Begriff geprägt, der in Kunsttheorie und Kunstgeschichte zu einem Schlagwort geworden ist: *Kunstwollen*. Bis heute streitet sich die Fachwelt darüber, in welchem Sinne dieser Ausdruck zu verstehen ist. Die Unschärfe des Begriffes, die intellektuelle Mehrdeutigkeit der Zeit, in welcher Riegl lebte und schrieb, sowie die hundertjährige Rezeptionsgeschichte des Begriffes lassen viele Deutungen zu. Die einen sehen im *Kunstwollen* eine Analogie zum Hegelschen Weltgeist, andere zu Nietzsches „Willen zur Macht“, wieder andere zu Arthur Schopenhauer oder Sigmund Freud. Verbindungslinien lassen sich über Herbart bis zu Kant zurückverfolgen.²⁷

Riegl selbst bezeichnete das *Kunstwollen* an verschiedenen Stellen auch als „ästhetischen Drang“ oder „Schaffenstrieb“²⁸ und ließ die Frage nach seiner naturgesetzlichen Determination mit einem „Ignoramus“ offen – eine mehr als deutliche Anspielung auf Du Bois-Reymond. In Riegls Aufsatz „Naturwerk und Kunstwerk I“ ist zu lesen:

Dasjenige, wodurch dieser Drang determiniert sein könnte – ob nun Rohstoff, Technik oder Gebrauchszweck, oder Erinnerungsbild – ist für uns mindestens ein Ignoramus, vielleicht für immer ein Ignoramus.²⁹

Wie Du Bois-Reymond den sogenannten Kausalitätsdrang, so betrachtete Riegl das *Kunstwollen* als „etwas so Fundamentales, daß er [Du Bois-Reymond bzw. Riegl] alle wesentlichen intellektuellen Geschichtsleistungen auf die Wirksamkeit dieses Triebes zurückführt und die einzelnen Geschichtsepochen konstituiert sein läßt durch die Art, in welcher sich der Kausalitätstrieb manifestiert“.³⁰ Der Begriff des Kausalitätstriebes ist hier dem Vokabular des Darwinismus zuzuordnen. Die Evolutionstheorie wurde von

Du Bois-Reymond wie von vielen seiner Zeitgenossen als Anwendung der physikalisch-mechanischen Kausalerklärung aufgefasst. Ihr wurde die Integrationsleistung zugeschrieben, eine mechanisch-materialistische Theorie der Natur und Kultur zu liefern. Die Annahme der naturgesetzlichen Determination aller Triebe, einschließlich des menschlichen Willens und „Schaffensdranges“, war allerdings sehr umstritten – davon zeugt der *Ignorabimus*-Streit. Denn wenn dem Evolutionsgesetz zufolge zwischen den Menschen ein rücksichtsloser Kampf ums Dasein geführt würde und alles, auch menschliches Handeln und Verhalten, naturgesetzlich determiniert wäre, wäre es dann nicht um humanitäre Ideale, um Freiheit und Selbstbestimmung, Verantwortung und Solidarität geschehen? „Wir wissen es nicht und vielleicht werden wir es nie wissen“, lautete (auch) die Antwort Riegls. Mit seinem *Ignoramus* übte dieser zugleich Kritik am Materialismus der „Semperianer“ und an der Psychophysik der „Fechnerianer“. Beide Positionen hielt Riegl für inadäquat, weil sie mehr zu erklären beanspruchten, als sie können, und keineswegs auf metaphysische Annahmen verzichten, obwohl sie dies vorgeben:

Denn die sogenannte Sempersche Theorie ist doch nichts anderes als der Ausdruck der materialistischen Metaphysik der Strauß, Büchner usw. auf dem Gebiet der Kunstgeschichte. Da wie dort hielt man sie für exakte Naturforschung an Stelle der früheren idealistischen Spekulation und übersah dabei, daß die einfache Identifizierung der Idee mit der Materie, weil man zwischen ihnen keine greifbare Brücke sah, nicht um ein Härchen

²⁶ ELSNER ebd., 755.

²⁷ Die Nähe zum Kantischen Programm einer Synthese von Rationalismus und Empirismus liegt auf der Hand, wenn man bedenkt, dass Johann Friedrich Herbart in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts zur österreichischen „Staatsphilosophie“ avancierte und nicht unerheblichen Einfluss auf die Physiologie ausübte, wie z. B. auf Hermann von Helmholtz, Gustav Theodor Fechner, Hermann Lotze und Wilhelm Wundt. Riegl lernte als Student Robert Zimmermanns den Herbartianischen Formalismus kennen. Von Zimmermann übernahm Riegl auch die auf Herbart zurückgehende Begriffsdichotomie „haptisch“ – „optisch“. Vgl. dazu u. a. LANDERER (wie Anm. 18).

²⁸ Das Wort Trieb „gehört einem umfangreichen Feld von Begriffen an, die Bewegungs- und Bestimmungsgründe menschlichen Verhaltens und Handelns thematisieren können, wie: Antrieb, Bedürfnis, Begehren, Begierde, Drang, Instinkt, Motivation, Neigung, Streben und Wille, dem aber auch die naturphilosophischen Termini Conatus, Impetus, Nisus und Tendenz zuzurechnen sind“. Zit. nach Franz Josef WETZ, Artikel „Trieb“, in: Joachim RITTER (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie. Völlig neubearb. Ausg. des „Wörterbuchs der philosophischen Begriffe“ von Rudolf Eisler, Bd. 10, Darmstadt 1998, Sp. 1483–1488.

²⁹ Alois RIEGL, Naturwerk und Kunstwerk I (1901), in: Alois RIEGL, Gesammelte Aufsätze, Wien 1996 (= Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, 1. Abt., Bd. 5), 49–61, hier 57. Der Ausdruck „Rohstoff, Technik oder Gebrauchszweck“ ist eine Anspielung auf die materialistische Ästhetik der „Semperianer“, das „Erinnerungsbild“ verweist auf die Psychophysik der „Fechnerianer“.

³⁰ Rudolf MALTER, 'Kausalitätstrieb' und Erkenntnisranke. Zur philosophischen Grundposition Emil Du Bois-Reymonds, in: Gunter MANN (Hrsg.), Emil Du Bois-Reymond. Naturwissen und Erkenntnis im 19. Jahrhundert, Hildesheim 1981, 45–77, hier 47. Malters Darlegung des Zusammenhangs zwischen einem evolutionären und erkenntnistheoretischen Denken bei Du Bois-Reymond erwähnt zwar Riegl an keiner Stelle, lässt sich aber in einigen Punkten auf Riegl übertragen.

minder spekulativ zustande gekommen war als die frühere Konfiskation der Materie zugunsten der Idee.³¹

Riegl selbst bezog Stellung für einen *Kulturalismus*, der von der „Abhängigkeit alles [sic] Kunstschaffens von der jeweiligen Weltanschauung“³² ausgeht. Darin lag für ihn auch zugleich die „Lösung“ des Streits zwischen den Materialisten und Idealisten. Kunstschaffen bedeute weder eine bloße Nachahmung der Natur im Sinne einer Wirklichkeitsabbildung oder Reproduktion noch eine rein mentale Konstruktion im Sinne einer Widerspiegelung der Innenwelt. Vielmehr sei das Kunstschaffen ein *Wettschaffen* mit der Natur:

Menschliches Kunstschaffen ist Wettschaffen mit der Natur. Damit ist zweierlei gesagt: die Abhängigkeit von der Natur, im weitesten Sinne des Wortes, die uns umgebende Natur, und diejenige in uns, mit einem anderen Worte ‚die Welt‘. Über diese Natur und Welt, von welcher der Mensch einen integrierenden Bestandteil bildet, kann er nicht hinaus. In seinem Kunstschaffen ist er unentrinnbar an Vorbilder aus der Natur gebunden: Sei es der organischen Natur, sei es der anorganischen Natur. Es kann das monströseste Gebilde sein: seine einzelnen Bestandteile werden doch jeder für sich auf irgend ein natürliches Vorbild zurückgehen. Insoferne haben also diejenigen recht, die da behaupten, das menschliche Kunstschaffen wäre überhaupt niemals ein anderes gewesen als ein naturalistisches. Es handelt sich dabei um ein Wettschaffen mit der Natur, also vor allem nicht um ein Nachschaffen, eine Nachahmung der Natur.³³

31 RIEGL (wie Anm. 29), 51. Auch der Psychophysik mangle es, so Riegl, an „dem Reste materialistischer Metaphysik, der darin noch Unterschlupf gefunden hatte: an der Determinierung des Kunstschaffens durch das Erinnerungsbild. Man rechnete mit diesem wie mit einer bekannten Größe, und es ist doch nur ein materialistischer Popanz, ein nebelhafter metaphysischer Begriff. Ist man sich erst darüber klar geworden, dann liegt auch der Weg vorgezeichnet, den eine künftige, völlig unbefangene Forschung einzuschlagen haben wird: hinweg mit dem letzten Reste dieser materialistischen Metaphysik.“ (ebd., 56 f.)

32 Alois RIEGL, *Historische Grammatik der bildenden Künste (1897/1898)*, Graz/Köln 1966, 125.

33 Ebd., 215.

34 Ebd., 216.

35 Vgl. RIEGL (wie Anm. 29), 60: „Faßt man dieses jeweilige gemeinsame Wollen auf allen Kulturgebieten unter der Bezeichnung ‚Weltanschauung‘ zusammen, so läßt sich sagen, daß die bildende Kunst zwar nicht durch die jeweilige gleichzeitige Weltanschauung determiniert ist, wohl aber mit ihr schlechweg parallel läuft. Diesen Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Weltanschauung im einzelnen nachzuweisen, wäre nun nicht Sache des Kunsthistorikers, sondern diejenige – und zwar die eigentliche Zukunftsaufgabe – des vergleichenden Kulturhistorikers.“

36 1903 wiederholt Riegl die Devise der Sezessionisten in modifizierter Form in der Einleitung zu seinem Entwurf der gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege: „Jeder Zeit ihre Kunst“, vgl. Alois RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*“, in: RIEGL, *Gesammelte Aufsätze (wie Anm. 29)*, 180.

37 RIEGL (wie Anm. 32), 117.

Riegl behauptete nicht, dass das *Kunstwollen* determiniert sei, sondern dass das *Kunstwollen* die Entwicklung der Kunst determiniere: „Der Mensch schafft in der Kunst die Natur so wieder, wie er sie gerne haben möchte“³⁴ – trotz Abhängigkeit von „Rohstoff, Technik oder Gebrauchszweck, oder Erinnerungsbild“.³⁵

4. Die Kunst im Zeitalter der Wissenschaft und Technik: Alois Riegl contra Emil Du Bois-Reymond

Die Wiener Schule vertrat nicht nur das Ziel, die Kunstgeschichte als Wissenschaft zu begründen. Sie wandte sich zugleich gegen die ihrer Meinung nach inakzeptable These vom Verfall der Kunst und des Kunsthandwerks. In Kooperation mit der Kunstgewerbeschule, einem Sammelbecken für die damalige Avantgarde (Josef Hoffmann, Kolo Moser, Arthur Strasser u. a.), und den „Sezessionisten“ unterstützte die Wiener Schule die Devise: „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit!“³⁶

Das Engagement der Wiener Kunsthistoriker beruhte auf der Überzeugung, dass Wissenschaft, Technik und Kunst sich gegenseitig bedingen, nicht ausschließen. Um Riegl zu zitieren: „Die bildende Kunst ist also eine Kulturerscheinung wie jede andere, und im letzten Grunde in ihrer Entwicklung abhängig von demjenigen Faktor, der überhaupt alle menschliche Kulturentwicklung bewirkt hat: Von der Weltanschauung.“³⁷

Während von den einen die zeitgenössische Kunst als eine besondere Form der Welterschließung gesehen wurde, die im Bündnis mit der Wissenschaft an deren Entwicklung teilhat, beurteilten andere diese als ein im Niedergang begriffenes Kulturgut. Hinsichtlich dieses Streitpunktes schied sich auch ganz klar die Position Riegls von derjenigen Du Bois-Reymonds.

In seiner Rede „Naturwissenschaft und bildende Kunst“ zur Feier der Leibniz-Sitzung der Akademie der Wissenschaften zu Berlin provozierte Du Bois-Reymond mit der These, dass die Kunst den Anschluss an das moderne wissenschaftliche und technologisierte Zeitalter verpasst habe. In einem historischen Rückblick, der bei Gottfried Wilhelm Leibniz beginnt und in der Gegenwart endet, wird die Wissenschaft als Siegerin, die Kunst als Verliererin vorgestellt:

Der so abgegrenzte Zeitraum ist für die Kunst, einiger hervorragender Erscheinungen ungeachtet, einer des Niederganges gewesen, während er für die Wissenschaft einer

der ruhmvollsten war. Betrachtet man die geschichtliche Entwicklung dieser beiden Richtungen menschlichen Schaffens, so zeigt sich in dem beiderseitigen Gange keinerlei Übereinstimmung. [...] die Kunst verharrte seitdem bestenfalls auf gleicher Höhe, die Wissenschaft ist noch immer in unabsehbarem Siegeslauf begriffen.³⁸

In den Augen Du Bois-Reymonds ist es die Wissenschaft, die der Kunst „unschätzbare Dienste“ leistet, „indem sie ihre Einsichten mehrt, ihre technischen Hilfsmittel vervollkommnet, sie nützliche Regeln lehrt und sie vor Fehlern behütet“.³⁹ Seitenlang sind seine Ausführungen zur Chronofotografie, einer speziellen Aufnahmevorrichtung für Reihenaufnahmen und Bildfolgen, aus der sich später die Kinetematografie bzw. der Film entwickelte, um zu zeigen, dass diese Technik „der Kunst lehrreiche Aufschlüsse gewährt“ habe:

Noch nach einer anderen Seite hat die Augenblicksphotographie der Kunst lehrreiche Aufschlüsse gewährt. Im Jahre 1836 stellten die Gebrüder Wilhelm und Eduard Weber in ihrem berühmten Werk über die ‚Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge‘ einen gehenden Menschen in den theoretisch erschlossenen Stellungen dar, welche er während der Dauer des Schrittes folgeweise einnehmen muß. Dabei zeigte sich das Sonderbare, daß zwar zu Anfang und zu Ende des Schrittes, wo der Mensch eine kurze Zeit auf beiden Füßen ruht, die Maler gehende Menschen dargestellt hatten, daß aber in der Mitte des Schrittes, wo das sogenannte Spielbein am Standbein vorbeipendelt, der fremdartigste, ja lächerlichste Anblick sich bot; der Mensch schien, wie ein betrunkenen Dorfmusikant, über seine eigenen Füße zu stolpern, und nie hatte jemand einen gehenden Menschen in solcher Lage gesehen. [...] Mr. Eadweard Muybridge in San Francisco wandte sie [Chronofotografie] auf Veranlassung von Mr. Stanford 1872 zuerst an, um die aufeinanderfolgenden Stellungen von Pferden in verschiedenen Gangarten aufzufassen. Dabei zeigte sich dasselbe wie an den Weber’schen schematischen Zeichnungen: es kamen Bilder zum Vorschein, wie sie in Wirklichkeit niemand gesehen zu haben glaubte.⁴⁰

Gegenüber der polemischen Frage Du Bois-Reymonds: „Was vermag nun wohl umgekehrt die bildende Kunst für die Naturwissenschaft als Entgelt für so viele und mannigfaltige Dienste?“⁴¹, klingen die Worte Thausings, „der photographische Apparat kann ein treuer, nützlicher Gehilfe des

Künstlers sein, nie aber sein Rivale“⁴², wie ein Protest. Die Kunst habe nicht der Wissenschaft zu dienen, so Thausing. Vielmehr stelle die Technik Werkzeuge und Hilfsmittel zur Verfügung, die – je nach Kontext – in der Wissenschaft oder Kunst Verwendung finden. Eine ähnliche Meinung verteidigte Wickhoff in seiner Rede „Über moderne Malerei“ (1897), und er fügte im Hinblick auf den *Pleinairismus* und *Impressionismus* hinzu: „Es ist natürlich, daß solche Erfindungen [Fotografie], die gleichsam eine Konkurrenz und eine siegreiche Konkurrenz für die Tendenzen bedeuteten, welche die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts bisher bewegten, wohl nicht gleich bei ihrem Erscheinen, aber in ihrer weiteren Ausbildung einen ungeheuren Einfluß auf die moderne Kunst haben mußten“⁴³.

Die Wiener Schule, als deren bedeutendster Vertreter Riegl gilt, folgte mit ihrem Programm einer Kunstgeschichte als einer positivistisch-deskriptiven Wissenschaft, die Empirismus und Formalismus verbindet, nicht nur dem Zeitgeist einer *scientific community*, die sich gegen die spekulative Naturphilosophie des Deutschen Idealismus und Historismus wandte. Ihr Programm einer „Kunstgeschichte als Wissenschaft“ war zugleich eine Kritik an jeglicher Form normativer Ästhetik. Es ist und kann nicht die Aufgabe der Kunstwissenschaft sein, „fortwährend mit Werturteilen (gut, schlecht, mittelmäßig) zu operieren“, so Riegl.⁴⁴ Und er fügte hinzu:

Wenn der Kunsthistoriker und Archäologe bisher sagen durfte (oder eigentlich nicht sagen durfte): dieses Bild oder diese Statue ist gut oder schlecht, so soll er uns in Hinkunft auch genau zu sagen wissen, worauf er dieses Werturteil basiert hat. Warum hat das Kunstwerk zur Zeit seiner Entstehung gefallen und warum gefällt es heute nicht? Was wollte man dazumal von der bildenden Kunst und was will man von ihr heute?⁴⁵

38 Emil Du Bois-REYMOND, Naturwissenschaft und bildende Kunst (1890), in: Du Bois-REYMOND (wie Anm. 11), Bd. 2, 390–425, hier 391.

39 Ebd., 399.

40 Ebd., 407. Die Anfänge der Chronofotografie werden häufig mit den Studien von Eadweard Muybridge in Verbindung gebracht, dem 1878 der Nachweis gelang, dass ein Pferd im Galopp kurzzeitig mit allen vier Hufen vom Boden abhebt. Du Bois-Reymond datiert hingegen die Geburtsstunde der „Augenblicksphotographie“ auf das Jahr 1836 und verweist in diesem Zusammenhang auf die Experimente von Wilhelm und Eduard Weber.

41 Ebd., 420.

42 Moriz THAUSING, Kupferstich und Photographie, in: Zeitschrift für bildende Kunst 1/1 (1866), 287–294, hier 294.

43 Franz WICKHOFF, Über moderne Malerei (1897), in: Max DVOŘÁK (Hrsg.), Die Schriften Franz Wickhoffs, Bd. 2: Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen, Berlin 1913, 21–65, hier 32.

44 Alois RIEGL, Über antike und moderne Kunstfreunde (1904), in: RIEGL, Gesammelte Aufsätze (wie Anm. 29), 51.

45 Ebd., 60.

Vielleicht wollte uns Riegl mit dem Begriff *Kunstwollen* einfach nur sagen, dass es keinem zusteht, der Kunst vorzuschreiben, *wie* sie *was* darstellen soll, und „mit Werturteilen zu operieren“, wie dies Du Bois-Reymond tat, wenn er „die mechanische Schönheit der Baukunst“ seines Zeitalters pries und „die sinnlose Ornamentation des Barockstils“⁴⁶ desavouierte. Vielmehr ist die Kunst als eine mögliche Form der Welterschließung in Abhängigkeit von ihrer Zeit und Kultur zu verstehen und ihre Autonomie zu achten. – Ob dies tatsächlich die Intention war, die Riegl mit dem Begriff des *Kunstwollens* verband, können wir aus heutiger Sicht nur mit einem *Ignoramus* beantworten. Über Riegls Plädoyer für die Kunst und ihre Freiheit besteht aber sicher kein Zweifel.

46 Du Bois-REYMOND (wie Anm. 38), 398.

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-klaare 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 Formindruck 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“, hervorzuheben 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 taktilen 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 erschienenen 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 aufgebrachte 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 tiefererstörenden 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 „cartesiansche“ 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 „wilden Denkens“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 Giotto 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 Giotto 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.

WAS BLEIBT VON RIEGLS THEORIE?

MARGARET OLIN

Riegl auf Amerikanisch



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Vgl. OLIN (wie Anm. 1), 132–137.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

12 OLIN (wie Anm. 1), 171–180.

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

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

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

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

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

18 Ebd. 85 f.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

43 BENJAMIN (wie Anm. 41), 41.

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

45 OLIN (wie Anm. 1), 155–169.



Abb. 5 Margaret Olin, Foto, Berlin, 2002



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



Abb. 7 Margaret Olin, Foto, Istanbul, 2004



Abb. 8 Margaret Olin, Foto, Istanbul, 2004



Abb. 9 Margaret Olin, Foto, Wien, 2004



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

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

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

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

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

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

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

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

48 RIEGL (wie Anm. 6), 401.

A PORTRAIT OF RIEGL IN SPLIT

MARKO ŠPIKIĆ

Until recently, the only clue to Riegl's appearance was his portrait kept in the Viennese Institut für Kunstgeschichte. Considering his contribution to art history in general, that photograph can be seen as a valuable document of his personal life (fig. 1). The growing appreciation of Riegl's work has made any trace left by that intriguing scholar as fascinating as the objects of the cult of monuments which he wrote about before his death.

Some years ago, the Croatian researcher Stanko Piplović, who studies urban planning and conservation in coastal towns of Dalmatia, published an article about the Austrian archeologists and art historians who studied Diocletian's Palace and illustrated the text with their portraits. Among them, there is a portrait of Alois Riegl as a young man that, we assume, is unknown to the wider public (fig. 2).¹

The picture we are publishing here originated from an album with the photographs of lecturers and students at the Archeological and Epigraphical Seminar of the University of Vienna, which was founded by Alexander Conze (1831–1914) on 1 October 1876. The seminar, which combined the studies of Classical Archeology, antique history and epigraphy, as a sequel to the Lehrkanzel für Münz- und Altertumskunde, which was discontinued after the death of Joseph C. Arnett in 1861, gathered leading archeologists and art historians in the Monarchy. Some of those who attended the seminar came from today's Croatia, and later became renowned researchers in their homeland, where they helped in decision making on preserving local monuments.

The thin volume of sixteen pages is kept in the Archeological Museum of Split as part of the archive of the archeologist and conservator Frano Bulić (1846–1934). The album includes sixty photo-portraits, starting with founder Conze and followed by Otto Hirschfeld, Otto Benndorf, Eugen Borrmann and Emil Reisch, to end with the seminar students, who after their graduation



Fig. 1 Alois Riegl (1858–1905)

had a significant role in researching and conserving monuments on the Austro-Hungarian soil (Franz Wickhoff, Wilhelm Kubitschek, Franz Studniczka, Emanuel Löwy, Rudolph Heberdey).²

1 Stanko Piplović, *Austrijanci istraživači Dioklecijanove palače u Splitu (Österreichische Forscher und der Diokletianspalast in Split)*, in: *Godišnjak Njemačke narodnosne zajednice (VDG Jahrbuch)* 1999, 35–45. Piplović republished the portrait in another article, see: Stanko Piplović, *Središnje povjerenstvo za spomenike u Beču i graditeljsko nasljeđe Dalmacije (Die Zentralkommission und das architektonische Erbe in Dalmatien)*, in: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske (Jahrbuch der Erhaltung des kulturellen Erbes Kroatiens)* 28 (2004), 7–34.

2 See: *Das Archäologisch-Epigraphische Seminar an der k.k. Universität Wien. Vorstände und Mitglieder 1876–1901*. Along with those already mentioned, the album includes the portraits of Bulić, Robert Schneider, Heinrich Maionica, Alfred von Domaszewski, Julius Dürr, Heinrich Swoboda, Emil Szanto, Friedrich Löhr, Josip Brunšmid, Salomon Frankfurter, Ludwig Hartmann, Karl Masner, Rudolph Weisshäupl, Anton Swoboda, Eduard Hula, Georg Schön, Karl Klement, Johann Oehler, Wolfgang Reichel, Friedrich Ladek, Ernst Kalinka, Peter von Bieńkowski, Karl Patsch, Rudolf Münsterberg, Julius Jüthner, Franz Perschinka, Anton von Premerstein, Ludwig Pollak, Alois Trost, Pietro Sticotti, Joseph Zingerle, Eduard Nowotny, Alexander Gaheis, Josef Mesk, Arthur Stein, Jaroslav Tkač, Karl Radinger, Karl Prinz, Karl Schwarz, Heinrich Hackel, Julius Bankó, Otto Egger, Friedrich Gatscha, Arpad Weixlgärtner, Robert Gall, Edmund Groag, Karl Hadaczek, and Viktor Hoffiler.

The commemorative volume is not accompanied by a textual foreword or comments. There are just initial pages containing the data important for compiling a history of research in archeology and art history in Austria. They include the list of presidents and the chronology of their terms in office (Conze from 1869 to 1877, Hirschfeld from 1876 to 1885, Benndorf from 1877 to 1897, Bormann from 1895 and Reisch from 1898). The same page contains information on Seminar librarians in the period of 1876 to 1901 (a total of eleven names, including Kubitschek). At the bottom there is a list of grant holders from 1877 to 1901, a total of thirty-one names.

The volume is listed as part of the legacy of Frano Bulić. That eminent writer, archeologist of the ancient Salona and Croatian medieval monuments, and conservator of Diocletian's Palace, bequeathed to the city the representative building of the archeological museum (the work of the architects August Kirstein and Friedrich Ohmann) and numerous publications, such as "Buletino di archeologia e storia dalmata", a journal which is still running.³ Bulić was acutely aware of the need to preserve the traces of his – as much as those of his predecessors' – inquiries into Dalmatian monuments. Owing to him, today's researchers find it easier to reconstruct the early history of archeology and conservation in Dalmatia, starting after the visit of Austrian Emperor Francis I in 1818. Bulić collected the scattered archive materials as if they were artworks and preserved them with great care. Due to his endeavor, the Split museum today is one of the key institutions for the research of Dalmatian cultural history.

Riegl's youthful portrait at the bottom of the eighth page of the album is not the only trace of contacts between the Austrian scholar and Bulić. Museum documents tell us that Riegl visited Split in May 1899 to see the ruins of Salona, Diocletian's Palace and the city's surroundings.⁴ The numerous objects he saw in Split found their place in his most famous books, such as "Stilfragen" and "Die spätromische Kunstindustrie". When he engaged in the conservation of monuments in his later years, his brief activity was closely related to Dalmatia. A few months before his death, he participated in the work of the Diocletian's Palace Commission, writing a special report on the principles of conservation.⁵ Unfortunately, his untimely death prevented a strengthening of these links. The closeness of Riegl and Bulić can be seen even in seemingly marginal documents, such as Riegl's obituary, sent by his widow Anna Riegl to Bulić as a sign of gratitude for his support.

In the tradition of research of the Austrian antiquarians and art historians who tackled the cultural heritage of the eastern Adriatic – from Steinbüchel and Arneht to Eitelberger, Hauser, Niemann and Dvořák – Riegl holds a special place. Photographs, drawings and printed illustrations in the Archeological Museum and the Conservation Bureau archives in Split are complemented by still unpublished session minutes, discussions and projects. In the future they will undoubtedly shed more light on Riegl as scholar.

3 Entitled "Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku". The first issue was printed in 1878 under direction of Mihovil Glavinić.

4 The Archeological Museum of Split, Museum Archive, Book of Visitors to Salona, entry for 12 May 1899, and Document No. 53 (Otto Benndorf's letter to Bulić of 5 May 1899 about Riegl's visit to Split). At the back of the letter Bulić wrote that Riegl was in Split from 9 to 13 May and that he accompanied him to Knin on 11 May.

5 It is the text entitled "Bericht über eine im Auftrag des Präsidiums der k.k. Zentral-Kommission zur Wahrung der Interessen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Denkmale innerhalb des ehemaligen Diokletianischen Palastes zu Spalato durchgeführte Untersuchung" from 1903, reprinted by Ernst BACHER, *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien/Köln/Weimar 1995, 173–181.



Fig. 2 Photograph of Alois Riegl in his youth

AUTORENBIOGRAFIEN BIOGRAPHIES OF THE AUTHORS

Jaś Elsner, Humfry Payne Senior Research Fellow in Classical Art am Corpus Christi College, Oxford; Visiting Professor of Art History at the University of Chicago; Autor der Studie „From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of Kunstwollen“, *Critical Inquiry* 32.4 (2006).

Oleg Grabar, Professor Emeritus am Institute for Advanced Study, Princeton; Grabar war Aga Khan Professor of Islamic Art and Architecture an der Harvard University; Veröffentlichungen u.a. zur Kunst der Spätantike und zur Geschichte des Ornaments.

Michael Gubser, Assistant Professor am Department of History an der James Madison University, Virginia; Autor des Buches „Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna“ (Wayne State University Press 2006).

Eva Maria Höhle, ab 1977 im Bundesdenkmalamt als Referentin im Landeskonservatorat für Wien tätig, seit 2002 Generalkonservatorin; zahlreiche wissenschaftliche Publikationen zu Fragen von Denkmalschutz und Denkmalpflege sowie zu kunstgeschichtlichen Themen.

Werner Hofmann, Gründungsdirektor des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien (1962–1969), von 1969 bis 1990 Direktor der Hamburger Kunsthalle; Veröffentlichungen v. a. zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Reinhard Johler, Professor für Empirische Kulturwissenschaft (Europäische Ethnologie) an die Eberhard-Karls-Universität Tübingen; Mitglied des Editorial Boards der Zeitschrift „Folklore“ (London); Forschungsschwerpunkt u. a.: Kulturprozesse in Europa (Migration, Europäisierung, Region), Geschichte, Theorie und Methodologie der Europäischen Ethnologie.

Georg Mörsch, Professor Emeritus für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich; zahlreiche Veröffentlichungen zu Methode und Theorie der Denkmalpflege.

Peter Noever, Designer, C.E.O. und künstlerischer Leiter des MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst (seit 1986) und Gründer des MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (1994), Ausstellungsmacher und Autor zahlreicher Bücher über Design, Architektur und Kunst, Herausgeber der Architekturzeitschrift *Umriss* (1982–1994), zahlreiche Gastvorträge in Europa, Asien und den Vereinigten Staaten. Peter Noever lebt und arbeitet in Wien.

Margaret Olin ist Senior Research Scholar am Whitney Humanities Center, Yale University; sie ist Autorin von „Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art“ (University Park, Pa. 1992) und „The Nation without Art: Examining Modern Discourses on Jewish Art“ (University of Nebraska Press 2002) sowie Herausgeberin (gemeinsam mit Robert S. Nelson) von „Monuments and Memory Made and Unmade“ (University of Chicago Press 2003).

Regine Prange, Inhaberin des Lehrstuhls für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Kunst- und Medientheorie an der Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main; zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte der Kunstgeschichte, u. a. „Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft“ (Köln 2004).

Andrea Reichenberger, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Humanwissenschaften/Philosophie der Universität Bochum; Autorin von „Riegls Kunstwollen. Versuch einer Neubetrachtung“ (Sankt Augustin 2003).

Diana Reynolds Cordileone, Professor of History an der Point Loma Nazarene University, San Diego; PhD.: „Alois Riegl and the politics of art history. Intellectual traditions and Austrian identity in fin-de-siècle Vienna“; Studien zur Geschichte des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

Artur Rosenauer, Professor Emeritus für Kunstgeschichte an der Universität Wien; wirkliches Mitglied der österreichischen Akademie der Wissenschaften; zahlreiche Veröffentlichungen zur Wiener Schule der Kunstgeschichte.

Sandro Scarrocchia, Architekt, Kunsthistoriker, Professor für Gestaltungstheorie und Architekturgeschichte an der Accademia di Belle Arti di Brera, Mailand; Autor der Studie „Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl – vita e opere di un protagonista della cultura Viennese“ (Milano 2006) sowie Herausgeber von „Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905“ (Bologna 2004).

Marko Špikić, Assistent an der Abteilung für Kunstgeschichte der Universität Zagreb; Publikationen u. a. zur europäischen Architekturgeschichte des 15. und 19. Jahrhunderts sowie zur Denkmalpflege in Kroatien.

Georg Vasold, Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; Publikationen zur Wissenschaftsgeschichte sowie Autor der Studie „Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte“ (Freiburg im Breisgau 2004).

PERSONENREGISTER INDEX OF NAMES

- Adorno, Theodor 98
Alexander der Große 87
Amelung, Walter 48
Andre, Carl 123
Argan, Giulio Carlo 75, 82
Aristoteles 95
Arjones, Aurora 79
Arneth, Joseph C. 137, 138
Ashby, Thomas 48
Assunto, Rosario 71
Augustinus von Hippo 15, 17, 19, 95, 96, 97, 112
Augustus 55
Bacher, Ernst 58, 60, 64, 67, 69, 71, 72, 74, 76, 79, 83
Badt, Kurt 117, 123
Bahr, Hermann 7, 34, 35, 37, 43
Bakhtin, Mikhail 130
Baldassari, Alessandro 80
Baldioli, Andrea 78
Barthes, Roland 133
Bätschmann, Oskar 116
Baudelaire, Charles 102
Beazley, John 51
Becker, Carl 86, 87
Bellanca, Calogero 70
Benedix, Julius Roderich 90
Benjamin, Walter 47, 61, 85, 135
Benndorf, Otto 137, 138
Berchem, Max von 86
Berenson, Bernard 101
Bergson, Henri 93, 94
Bettini, Sergio 82
Bianchi Bandinelli, Ranuccio 53, 56
Böcklin, Arnold 111
Bode, Wilhelm von 86
Boehm, Gottfried 116
Bois, Yve-Alain 116
Boiti, Camillo 72
Bonelli, Renato 71, 73, 76
Bormann, Eugen 137, 138
Boschi, Ruggero 74
Boulet, Jacques 79
Brandi, Cesare 9, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 79, 82
Braun, Adolf 32
Brendel, Otto 49, 53
Brentano, Lujo 33
Broch, Hermann 38
Brock, Ingrid 78
Bryson, Norman 56, 116
Buber, Martin 130
Bücher, Karl 22, 24, 32, 33, 92, 98
Büchner, Ludwig 106
Büdinger, Max 34
Bulić, Frano 137, 138
Burckhardt, Jacob 18, 32, 109, 113
Buschan, Georg 24
Calvino, Italo 76
Carbonara, Giovanni 70, 71, 74
Cederna, Antonio 76
Cézanne, Paul 14, 102, 109, 115, 117, 118, 120, 122, 123, 124, 126
Clemen, Paul 74
Conti, Alessandro 82
Conze, Alexander 137, 138
Corot, Jean Baptiste Camille 102
Danto, Arthur 7
Darwin, Charles 92, 98
Degas, Edgar 12, 13, 102
Dehio, Georg 59, 73, 74, 76
Deleuze, Gilles 98
Demus, Otto 76
Deneke, Bernward 27
Denis, Maurice 13
Dewey, John 93, 94, 95
Dezzi Bardeschi, Marco 72, 74, 78, 79
Di Stefano, Roberto 72, 74, 77, 79, 83
Dimand, Maurice 87
Doesburg, Theo van 114, 115
Dopsch, Alfons 34
Dorner, Alexander 49
Du Bois-Reymond, Emil 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108
Duchamp, Marcel 16, 17, 125
Dvořák, Max 35, 37, 40, 41, 43, 52, 57, 63, 67, 73, 76, 112, 114, 116, 138
Eastman, George 101
Ebhard, Bodo 79
Eco, Umberto 55, 79
Ehrenfels, Christian von 92

Einstein, Albert 84, 87, 88
 Eisler, Robert 31
 Eitelberger, Rudolf von 22, 38, 39, 40, 43, 138
 Elsner, Jaś 9
 Emiliani, Andrea 77, 82
 Ewald, Björn 48
 Exner, Wilhelm 26
 Falke, Jakob von 22, 39, 40, 43
 Falser, Michael S. 22
 Fancelli, Paolo 81
 Fechner, Gustav Theodor 105
 Fichera, Francesco 70
 Fiedler, Konrad 110, 117
 Fliedl, Gottfried 38
 Foucault, Michel 97, 98
 Frankenthaler, Helen 121
 Franz II./I. 138
 Freud, Sigmund 91, 105
 Fried, Michael 126
 Frodl, Walter 71, 74, 76
 Frodl-Kraft, Eva 62, 76
 Furtwängler, Adolph 51
 Gazzola, Piero 69, 71, 73, 74, 75, 77, 79
 Gericault, Théodore 35
 Ghilardi, Massimiliano 70
 Ghirlandajo, Domenico 18, 19
 Ginzburg, Carlo 82
 Giotto di Bondone 127
 Giovanni, Gustavo 70, 75
 Giulio Romano 19
 Goethe, Johann Wolfgang von 85
 Goldziher, Ignaz 86
 Golston, Michael 92, 98
 Gombrich, Ernst 7, 8, 19, 45, 46, 54, 84, 86, 122, 127
 Goodman, Nelson 125
 Grabar, Oleg 9
 Grassinger, Dagmar 48
 Greco, El 112
 Greenberg, Clement 9, 88, 109, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 132
 Groys, Boris 11
 Grünberg, Max 34
 Guattari, Félix 98
 Gubser, Michael 9
 Haberlandt, Arthur 27
 Haberlandt, Michael 23, 24, 25, 26, 27
 Haeckel, Ernst 103
 Hanslick, Eduard 89
 Hartmann, Eduard von 91
 Hauptmann, Moritz 89
 Hauser, Alois 138
 Heberdey, Rudolph 137
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 65, 90, 105, 110, 111, 127, 128
 Heidegger, Martin 85
 Heidrich, Ernst 8
 Helmholtz, Hermann von 91, 102
 Hentschel, Klaus 101
 Herbart, Johann Friedrich 90, 91, 105
 Herzfeld, Ernst 86, 87
 Hevesi, Ludwig 26
 Hewitt, Andrew 98
 Hilbert, David 103
 Hildebrand, Adolf von 110, 113, 114, 117, 122
 Hirschfeld, Otto 137, 138
 Hlobil, Ivo 79
 Hlobil, Tomás 79
 Hodler, Ferdinand 113
 Hoernes, Moriz 26
 Hoffmann, Josef 106
 Hofmann, Hans 122
 Hofmann, Werner 8, 112
 Höhle, Eva Maria 9, 37
 Holbein, Hans, der Jüngere 135
 Hölscher, Tonio 55, 56
 Hölzel, Alois 12, 13, 15
 Horaz 18
 Horkheimer, Max 34, 98
 Horwicz, Adolf 91
 Hübinger, Gangolf 29
 Hugo, Victor 17, 85
 Imdahl, Max 9, 109, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 125, 126
 Inama-Sternegg, Theodor von 34
 Jantzen, Hans 8
 Jaques-Dalcroze, Emile 98
 Jauß, Hans Robert 116
 Jöhler, Reinhard 8, 37
 Johns, Jasper 13, 119
 Jokiletho, Jukka 75
 Jones, Henry Stuart 48
 Judd, Donald 123
 Jung, Carl 98
 Justi, Karl 109
 Kac, Eduardo 132
 Kaegi, Werner 17
 Kahnweiler, Daniel-Henry 116
 Kandinsky, Wassily 16, 17, 112
 Kant, Immanuel 85, 90, 105, 112, 114, 120, 123
 Karabacek, Joseph von 86
 Kaschnitz-Weinberg, Guido 52, 53, 56
 Kemp, Wolfgang 7, 65
 Kirstein, August 138
 Klee, Paul 102, 114
 Klimt, Gustav 15, 16, 131, 132
 Koch, Guntram 48
 Koffka, Kurt 92
 Kokoschka, Oskar 132
 Köstlin, Karl Reinhold von 91
 Köstlin, Konrad 28
 Krauss, Rosalind 9, 109, 124, 125
 Kruger, Barbara 132
 Kubitschek, Wilhelm 137, 138
 L'Orange, Hans Peter 53, 54, 55
 Lacan, Jacques 124, 135
 Larkin, Philip 45, 57
 Latour Heinsen, Georg 79
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 90, 97, 106

Lemaire, Raymond 75, 79
Leonardo da Vinci 15
Lermoliew, Iwan 104
Lichtenstein, Roy 13
Lichtwark, Alfred 21
Liebermann, Max 111
Lipp, Wilfried 77
Lipps, Theodor 91
Longhi, Roberto 82
Loos, Adolf 9, 14, 25, 38
Lotze, Hermann 91, 92
Louis, Morris 121
Löwy, Emanuel 137
Lüdeking, Karlheinz 121
Luhmann, Niklas 118
Lyotard, Jean-François 11
Macchiavelli, Niccolò 17
Mach, Ernst 91, 103
Mahler, Gustav 16, 17
Manet, Edouard 102
Manieri Elia, Mario 76
Marconi, Paolo 79
Marées, Hans von 117, 118, 126
Matz, Friedrich 53
Mau, August 51
Medici, Lorenzo de' 17
Meinong, Alexius 92
Menger, Karl 31, 33, 34
Merleau-Ponty, Maurice 124, 126
Meumann, Ernst 92
Mohanu, Dan 77
Monet, Claude 102, 117, 120
Morris, Robert 123, 124, 125
Morrison, Bill 129, 130
Mörsch, Georg 9
Moser, Kolo 106
Muñoz, Antonio 70
Musil, Alois 86
Musil, Robert 19
Muybridge, Eadweard 107
Nadar 102
Newman, Barnett 123
Newton, Isaac 84
Niemann, Georg 138
Nièpce, Joseph Nicéphore 100
Nietzsche, Friedrich 14, 43, 89, 91, 95, 97, 98, 105
Noland, Kenneth 121
Novalis 17
Ohmann, Friedrich 138
Olin, Margaret 7, 8, 9, 42
Pächt, Otto 8, 14, 18, 46, 52
Pane, Roberto 73, 75, 76, 77, 79
Panofsky, Erwin 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 116, 119
Pasolini, Pier Paolo 76
Pavel, Jakub 76
Peirce, Charles S. 125, 132
Petrarca, Francesco 112
Petzet, Michael 77
Piplović, Stanko 137
Pissarro, Camille 102, 120
Pleynet, Mercelin 124
Poe, Edgar Allan 102
Pollock, Jackson 13, 14, 15, 16, 109, 122, 125, 126, 133, 136
Polyclitus 49, 50
Polygnotus 49
Poussin, Nicolas 118, 119
Prange, Regine 9
Pruscha, Carl 61
Puschkin, Alexander 85
Quaroni, Ludovico 76
Quintavalle, Arturo Carlo 82
Raffael 127
Ragghianti, Carlo L. 76, 82
Raphael, Max 117
Rauschenberg, Robert 13, 15
Reichenberger, Andrea A. 9
Reinach, Salomon 48
Reisch, Emil 137, 138
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 20
Reynolds Cordileone, Diana 8, 9
Ricci, Corrado 70, 82
Riegl, Anna 138
Riemann, Hugo 89
Rinaldi, Simona 69
Ritz, Gisliind 23
Robert, Carl 48, 52
Rodenwaldt, Gerhart 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57
Rogers, Ernesto Nathan 76
Rogge, Sabine 48
Rosenberg, Harold 132
Rosenkranz, Karl 17
Rumohr, Carl Friedrich von 126, 127, 128
Ruskin, John 62, 76, 78
Russell, Bertrand 105
Russo, Luigi 79
Salvini, Roberto 82
Sartre, Jean-Paul 135
Saussure, Ferdinand de 124, 125
Scala, Arthur von 8, 9, 26, 38, 40, 43
Scarrocchia, Sandro 9
Schapiro, Meyer 15, 122
Schefold, Bertram 30
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 127
Schinkel, Karl Friedrich 60
Schlegel, Friedrich 19
Schlosser, Julius von 8, 17, 19, 30, 31, 126
Schmidt, Friedrich von 79
Schmidt, Leopold 21, 27
Schmoller, Gustav 33, 34, 35
Schneider, Peter Joseph 90
Schönberg, Arnold 16, 17
Schöne, Werner 118
Schopenhauer, Arthur 17, 90, 105, 114
Sciolla, Gianni Carlo 70, 79, 82
Sedlmayr, Hans 45, 46, 51, 52, 54, 109, 116, 118, 119
Selva, Gian Antonio 82
Semper, Gottfried 87, 105, 106

Sérusier, Paul 12, 13
 Seurat, Georges 102
 Shakespeare, William 8
 Signorelli, Luca 117, 126
 Sloterdijk, Peter 11
 Smith, Tony 123, 124
 Sombart, Werner 35
 Sommer, Louise 34
 Spengler, Oswald 98
 Spieß, Karl 27
 Špikić, Marko 9
 Stanford, Leland 107
 Steinbüchel, Anton von 138
 Stella, Frank 120, 123
 Strasser, Arthur 106
 Strauß, David Friedrich 106
 Strzygowski, Josef 27, 50, 86
 Studniczka, Franz 137
 Stumpf, Carl 92
 Swoboda, Karl Maria 18, 65
 Tafuri, Manfredo 82
 Thausing, Moriz von 39, 101, 104, 107
 Tietze, Hans 27, 35, 58, 61, 73
 Toepfer, Karl 98
 Toesca, Pietro 82
 Tripp, Gertrud 75, 76
 Updike, John 13, 15
 van de Velde, Henry 14
 van der Goes, Hugo 19
 van Eyck, Jan 35
 Vasari, Giorgio 125
 Vasold, Georg 8, 23, 27, 37
 Venturi, Adolfo 69, 70, 82
 Venturi, Lionello 82
 vom Bruch, Rüdiger 29
 Wagner, Richard 89, 90
 Warburg, Aby 17, 19, 20, 28, 45, 46, 54
 Weber, Eduard 107
 Weber, Max 35
 Weber, Wilhelm 107
 Wegner, Max 48
 Whitehead, Alfred North 105
 Wickhoff, Franz 7, 16, 18, 31, 35, 50, 86, 107, 110, 137
 Wilhelm II. 86
 Winckelmann, Johann Joachim 126
 Wind, Edgar 17, 45, 46, 51, 52
 Wittgenstein, Ludwig 73
 Wölfflin, Heinrich 46, 113, 115, 121, 122
 Worringer, Wilhelm 7, 16, 113, 114, 115, 116, 125, 131
 Wundt, Wilhelm 91, 92
 Wyss, Beat 11
 Zachwatowicz, Jan 76
 Załewski, Władisław 72
 Zanker, Paul 48, 54, 55, 56
 Zeri, Federico 82, 83
 Zevi, Fausto 70, 76, 82
 Zimmermann, Robert 91
 Zuckerkindl, Berta 26

BILDNACHWEIS PHOTO CREDITS

- S. p. 6: © Archiv der Universität Wien University of Vienna, Archives
S. p. 12 rechts unten bottom right: Rosenwald Collection/Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington
S. p. 14: © Trustees of the British Museum
S. p. 15, 133: © The Art Institute of Chicago (© VBK, Wien Vienna 2009)
S. p. 16: © 2009. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz Florence (© VBK, Wien Vienna 2009)
S. p. 12 links und rechts oben above left and right, 18, 19, 115 links und rechts oben above left and right, 131: Photo © MAK
S. p. 68, 70, 75, 76, 77, 78, 80: © Privatarchiv Sandro Scarrocchia Archive
S. p. 83: © RAI DUE 1997
S. p. 110, 118, 137: Fotosammlung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien
S. p. 111 oben above: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, München Munich
S. p. 111 unten bottom, 115 rechts unten bottom right: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler
S. p. 113 links: © Parroquia de Santo Tomé de Toledo
S. p. 113 rechts right: © Kunstmuseum Bern
S. p. 117 oben above: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, München Munich
S. p. 117 unten bottom: © bpk/Gemäldegalerie, SMB
S. p. 119: © 2009. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz Florence (© VBK, Wien Vienna 2009)
S. p. 121: © VBK, Wien Vienna 2009
S. p. 125: © Guggenheim Museum New York/Rizzoli New York (© VBK, Wien Vienna 2009)
S. p. 129: © Bill Morrison
S. p. 132: Neue Galerie New York
S. p. 135 Mitte in the middle: © New York Public Library
S. p. 135 oben und unten, 136: © Margaret Olin
S. p. 139: © Arheološki Muzej Split.

Wenn nicht anders angegeben, liegen alle Rechte der gezeigten Werke bei den Künstlern. Wir bedanken uns für die freundliche Abdruckgenehmigung. Leider war es nicht in allen Fällen möglich, die Inhaber der Rechte zu ermitteln. Es wird deshalb gegebenenfalls um Mitteilung gebeten.

Unless noted otherwise, the artists retain copyright and proprietary rights.

We thank most sincerely for the permission to reproduce the images.

It was not possible in all cases to ascertain the owners of the rights.

If need be, information would therefore be appreciated.

Der Tagungsband *The proceedings ALOIS RIEGL REVISITED*
erschien anlässlich des Symposiums *were published on the occasion of the symposium*
ALOIS RIEGL 1905/2005
MAK Wien Vienna, 20.–22.10.2005

Konzeption *Concept*
Artur Rosenauer, Georg Vasold

Organisation *Organization*
Michaela Golubits, Kathrin Pokorny-Nagel, Georg Vasold

Eine Kooperation von *A cooperation of*
MAK und *and* Österreichische Akademie der Wissenschaften *Austrian Academy of Sciences*



ÖAW
Österreichische Akademie
der Wissenschaften

Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW)
Dr.-Ignaz-Seipel-Platz 2 , 1010 Wien Vienna, Austria
Tel. (+43-1) 515 81-0
www.oeaw.ac.at



MAK
Stubenring 5, 1010 Wien Vienna, Austria
Tel. (+43-1) 711 36-0, Fax (+43-1) 713 10 26
E-Mail: office@MAK.at
www.MAK.at

Herausgeber *Editor*
Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vasold

Katalogredaktion *Catalogue editors*
Kathrin Pokorny-Nagel, Georg Vasold

Lektorat *Copy Editing*
Fanny Esterhazy

Cover und Grafik *Cover and Graphic Design*
Maria-Anna Friedl

Herstellung *Production*
Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Umschlagabbildung *Cover Illustration*
Portrait Alois Riegl: Fotosammlung des Instituts für
Kunstgeschichte der Universität Wien

Druck und Bindung *printing and binding*
fgb - freiburger graphische betriebe

