

Andrea Reichenberger

## »Kunstwollen«

Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst

Von Alois Riegl, einem bedeutenden Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte, wurde ein Begriff geprägt, der in Kunsttheorie und -wissenschaft zu einem Schlagwort avancierte: »Kunstwollen«. Im Mittelpunkt des vorliegenden Artikels steht der Versuch einer Neubetrachtung dieses Begriffes. Die alte Streitfrage, ob das »Kunstwollen« als idealistischer oder als empirischer Begriff aufzufassen ist, verliert an Bedeutung, wenn man berücksichtigt, welche Motive und Beweggründe Riegl mit seinem Begriff des »Kunstwollens« verbunden hat. In diesem Sinne ist dem »Kunstwollen« keine ausschließlich deskriptive, sondern vorrangig eine präskriptive Aussageabsicht zuzuschreiben: das Plädoyer für die Achtung vor und für die Freiheit der Kunst.

### *1. Alois Riegl: Begründer der »Stilanalyse« und Pionier der Denkmalpflege*

Alois Riegl, Begründer der sog. »Stilanalyse« und Pionier der Denkmalpflege, wurde 1858 in Linz geboren. Er begann 1877 an der Universität Wien Rechtswissenschaft zu studieren, wechselte jedoch zur philosophischen Fakultät (Studium u.a. bei Franz Brentano, Alexius Meinong, Robert Zimmermann und Max Büdinger). Im Jahre 1881 wurde er Mitglied des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung (bei Theodor von Sickel, Rudolf von Eitelberger und Moriz Thausing), legte 1883 die Institutsprüfung ab und promovierte am 7. Dezember desselben Jahres zum Doktor der Philosophie.

Einen weiteren Einschnitt in seiner wissenschaftlichen Laufbahn brachte das Jahr 1884, in dem er als Volontär an das Österreichische Museum für Kunst und Industrie kam. 1886 zum Kustosadjunkten ernannt, wurde er mit der Verwaltung der Textilabteilung betraut, in welcher Stellung er elf Jahre blieb. Nach seiner Habilitation im Jahre 1889 wurde Riegl 1894/1895 zunächst außerordentlicher Professor und nach seinem Ausscheiden aus dem Museum 1897 Ordinarius für Kunstgeschichte, 1902 schließlich korrespondierendes Mitglied der Akademie der Wissenschaften, im selben Jahr Herausgeber und Redakteur der Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1903 Mitglied dieser Kommission und 1904 Generalkonservator. Im Jahre 1905 erschien in der »Neuen Freien Presse« Riegls Entwurf des ersten österreichischen Denkmalschutzgesetzes zur geplanten Reorganisation der staatlichen Denkmalpflege. Der Entwurf blieb ein Torso. Riegls früher Tod ließ eine Vollendung seines Projektes nicht mehr zu.

### *2. Und nochmals: Was heißt »Kunstwollen«?*

Riegls Name steht heute für einen Begriff, den des »Kunstwollens«. Bis heute streitet sich die Fachwelt darüber, in welchem Sinne dieser schon bald zum Schlagwort avancierende Ausdruck von seinem Urheber verstanden werden wollte. Neben der

generellen Ansicht, dass es sich dabei um eine nebulöse Wortneuschöpfung, aber nicht um einen wissenschaftlich ernst zu nehmenden Terminus handelt, beschränkten sich weitere Klärungsansätze bislang darauf, zu zeigen, dass das »Kunstwollen« entweder dem Bereich idealistischen Vokabulars neukantianischer Philosophie oder demjenigen des empirischen Positivismus zuzuordnen ist.

Die einen sehen im »Kunstwollen« eine Analogie zum hegelschen Weltgeist, andere zu Nietzsches »Willen zur Macht«, wieder andere zu Arthur Schopenhauer oder zu Sigmund Freud. Als Vorbilder werden ferner Immanuel Kant, Friedrich Wilhelm Schelling, Johann Friedrich Herbart u.v.m. genannt. Um nur einige konkrete Beispiele zu nennen: Bei *Wilhelm Worringer* lesen wir: »Unter ›absolutem Kunstwollen‹ ist jene latente innere Forderung zu verstehen, die, gänzlich unabhängig von dem Objekte und dem Modus des Schaffens, für sich besteht und sich als Wille zur Form gebärdet. Sie ist das primäre Moment jedes künstlerischen Schöpfens, und jedes Kunstwerk ist seinem innersten Wesen nach nur eine Objektivation dieses a priori vorhandenen absoluten Kunstwollens.«<sup>1</sup> Auch *Erwin Panofsky* zählt den Begriff des Kunstwollens zu den »a priori deduzierten Grundbegriffen«<sup>2</sup>, in der Bedeutung einer »Summe oder Einheit der in demselben zum Ausdruck gelangenden, es formal wie inhaltlich von innen heraus organisierenden schöpferischen Kräfte«<sup>3</sup>.

Nach *Lionello Venturi* besaß Riegl zwar »nicht die kantische Strenge im Denken«, die z.B. Conrad Fiedler auszeichnete, dennoch sei auch er »von dem Bedürfnis geleitet« worden, »über die rein positivistischen Daten hinauszugelangen«, und habe »an deren Stelle die idealistische Behauptung des Kunstwollens«<sup>4</sup> gesetzt. Ähnlich sieht *Hans-Berthold Busse* in jenem Begriff eine mit den transzendentalen Ideen Kants vergleichbare Kategorie<sup>5</sup>, *Friedrich Piel* »die endgültig säkulare Form des hegelschen Weltgeistes«<sup>6</sup> und *Ernst Gombrich* zufolge äußere sich darin »jene Hegelianische Kollektive, der Zeitgeist und der Volksgeist«<sup>7</sup>. Dieser Meinung schließt sich *Werner Hofmann* an: »Riegls Theorien sind mit Hegels Fortschrittsdenken verklammert«<sup>8</sup>, wenn auch »Riegls undifferenzierte Dialektik [...] ganz und gar unter positivistischem Vorzeichen verläuft.«<sup>9</sup>

*Hermann Bauer* erkennt in Riegls Kunstwollen eine Parallele zu Schopenhauer: »Offensichtlich ist Riegl von Schopenhauer beeinflusst, wenn er sein ›Wollen‹ etwa zwischen Begehren und Willen einordnet.«<sup>10</sup> *Wolfgang Kemp* will dagegen in Riegls Kunstwollen eine Analogie zu Nietzsches »Willen zur Macht« erkennen<sup>11</sup>, ist aber auch »versucht, Riegls Kollegen Freud zu bemühen«<sup>12</sup>.

*Benjamin Binstock* schließlich bringt das Kunstwollen mit »Lacan's concept of the gaze in the former, reassuring sense«<sup>13</sup> in Verbindung und nach *Roberto Salvini* »entspricht der Ausdruck *intenzion dell'arte* in Dantes Terzine dem Begriff *Kunstwollen* wie ein Spiegelbild«, so dass man sagen könne, dass dieser Begriff »schon sechshundert Jahre vorher von keinem geringeren als Dante Alighieri vorweggenommen worden«<sup>14</sup> ist.

Als Versuch einer Zusammenfassung steht im Lexikon der Kunst: »Anknüpfend an Elemente der Philosophie Schellings bzw. Herbarts und vereinzelt auch an neukantian. Strömungen und an die Kunstgeschichtsschreibung der weiteren Hegel-Schule« hat sich Riegl sowohl »gegen die Fakten-Forschung des Historismus«<sup>15</sup> als auch »gegen positivist. und auch gegen die bisherige (mechan.) materialist. Kunstgeschichtsschreibung und Kunsttheorie«<sup>16</sup> gewandt. – Zum Vergleich: Im Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon ist zu lesen: »Obwohl er [Riegl] sich mit erkenntnistheore-

tischem Idealismus gegen den vorherrschenden mechanisch-materialistischen Positivismus wandte, nannte er sich selbst einen Positivisten, wohl um sein vorurteils-freies Ausgehen von den Objekten zu kennzeichnen.«<sup>17</sup>

Dass Riegl das eine Mal als Positivist bzw. Empirist bezeichnet, das andere Mal dem Idealismus oder Neukantianismus zugeordnet wird, ist verwunderlich. War Riegl tatsächlich *beides*, Positivist *und* Idealist? Martin Seiler kommt in seinem Artikel »Empiristische Motive im Denken der Wiener Schule der Kunstgeschichte« zu dem Ergebnis, dass der rieglische Begriff des Kunstwollens eine »evidente Polyvalenz« aufweise: »Ein wichtiger Grund für die evidente Polyvalenz des Rieglischen Grundkonzepts des Kunstwollens liegt in der hundertfünfzigjährigen Geschichte und daraus resultierenden terminologischen Unschärfe des Stil-Begriffes, der von Riegl gerade durch Kunstwollen abgelöst bzw. substituiert werden sollte. Wesentlicher erscheint mir aber die intellektuelle Mehrdeutigkeit des Jahrzehnts, in welchem Riegl schrieb, der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts, fand in ihr doch der bis dahin unbestritten dominierende Positivismus ein überraschendes Gegengewicht im sich bereits seit den 80er Jahren formierenden Neoidealismus.«<sup>18</sup>

Unter Berücksichtigung der Motive und Beweggründe für Riegl, den Begriff »Kunstwollen« in den Sprachgebrauch kunsthistorischer Forschung einzuführen, halte ich es für möglich, das »Kunstwollen« in einer etwas anderen Art und Weise zu lesen. Riegl verband damit keine ausschließlich deskriptive, sondern vorrangig eine präskriptive Aussageabsicht: das *Plädoyer*, die (moderne) Kunst der eigenen Zeit ebenso wie die (alte) vergangener Zeit zu achten. Es handelt sich hier um eine *Forderung*, ein sittliches Postulat, d.i. eine Handlungsanweisung, deren allgemeine Anerkennung und Beachtung verlangt bzw. erwartet wird. Nicht wir sind es, die der Kunst zu sagen hätten, was sie zu wollen habe, sondern die Kunst ist es, die uns in ihrem »Stil«, wie sie die Dinge darstellen *will*, etwas zu sagen hat.

### 3. Alois Riegl und der Positivismus

Riegls Plädoyer für Toleranz und Kompromissbereitschaft, für die Achtung vor der Kunst und ihres Rechts auf Freiheit steht in engem Bezug zum geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Klima der Wiener Moderne, an dem die positivistische Wissenschaftsphilosophie entscheidenden Anteil nahm und die ihrerseits den »spätaufklärerischen Strömungen« der Ethischen Bewegung, Monisten und Freidenker im Kontext sozialdemokratischer Kulturbewegung und deren Peripherie in der Nähe des Liberalismus«<sup>19</sup> nahe stand.

Getragen von dem gemeinsamen Leitgedanken einer »Einheitswissenschaft«, den Idealvorstellungen der Aufklärung und des Humanismus und der alltagspolitischen Zielsetzung einer umfassenden Sozial- und Bildungsreform galt der interdisziplinäre Dialog als oberste Priorität, obwohl oder vielleicht gerade weil man nach einer Etablierung und gleichberechtigt anerkannten Stellung des eigenen Faches gegenüber den anderen strebte. Und trotz oder vielleicht gerade auf Grund der zunehmenden Differenzierung und Spezialisierung der Wissenschaftslandschaft verfolgte man das Ziel, nach Begriffen und Gesetzen zu »fahnden«, die allen Wissenschaften gemeinsam sind.

Diesem positivistischen Programm steht Riegls Versuch nahe, Ordnungsstrukturen zu finden, auf dem sich ein wissenschaftliches Lehrgebäude der Kunstge-

schichte errichten ließe. Ausgehend von der Feststellung, dass bisher alle Versuche, »wieder eine Einheit in das auseinanderfallende Gebäude der Kunstgeschichte zu bringen«<sup>20</sup>, misslungen seien, versuchte Riegl (s)ein Konzept für den »Bau« einer einheitlichen Kunstwissenschaft zu entwickeln:

»Machen wir uns etwas näher klar, um was es sich bei diesen Versuchen handelt. [...] Alle *moderne Wissenschaft* basiert auf der *Überzeugung vom Allwalten des Kausalitätsgesetzes*, von der *Unmöglichkeit eines Wunders*. Jede Erscheinung ist die *notwendige Wirkung irgend einer Ursache*. *Nach dieser Ursache frägt eben die Wissenschaft*. [...] Wir sehen heute, daß alle Kunstwerke, so sehr sie individuell *untereinander verschieden* sein mögen, gewisse Elemente *gemeinsam* haben. [...] Sie sind eine *Vielheit, noch keine Einheit*, aber sie *leiten über zur Einheit*, weil sie die Kunstgattungen *untereinander verbinden*; sie sind die Übergangsglieder zur eigentlichen Krönung, zum obersten leitenden Faktor alles Kunstschaffens. Dies scheint mir die *Zukunftsaufgabe der Kunstgeschichte als Wissenschaft*. Die ältere Methode der *Spezialuntersuchung verliert darum durchaus nicht ihren Wert*. Nach wie vor wird die Vorbedingung eines solchen Baues ein gutes Baumaterial sein, das heißt eine zuverlässige Orts- und Zeitbestimmung. Dann werden die *Untersuchungen* innerhalb der einzelnen Kunstgattungen nach wie vor *mit Erfolg und Nutzen anzustellen* sein. Aber die eigentliche Krönung des Ganzen, die eigentliche *Erkenntnis vom Wesen* der bildenden Kunst wird uns doch erst *durch die Entwicklungsgeschichte der Elemente* der bildenden Kunst geboten werden, wenn sie durch den obersten leitenden Faktor alles menschlichen Kunstschaffens diktiert wird.

Das *Verständnis hierfür* vermag ich vielleicht noch zu erleuchten, wenn ich auf die *enge Parallele zwischen bildender Kunst und Sprache* hinweise. Auch die Sprache hat ihre Elemente, und die Entwicklungsgeschichte dieser Elemente nennen wir die historische Grammatik der betreffenden Sprache. Wer eine Sprache bloß sprechen will, bedarf der Grammatik nicht; und ebensowenig derjenige, der sie bloß verstehen will. Wer aber wissen will, warum eine Sprache diese und keine andere Entwicklung genommen hat, wer die Stellung einer Sprache innerhalb der Gesamtkultur der Menschheit begreifen will, wer mit einem Worte die betreffende Sprache wissenschaftlich erfassen will, der bedarf der historischen Grammatik. Ganz *analog* liegen die Dinge auf dem Gebiete der bildenden Kunst.«<sup>21</sup> [Hervorhebungen von mir]

Riegls Frage nach der Möglichkeit einer Einheit der kunstwissenschaftlichen Forschungsrichtungen spiegelt die Idee der Einheitswissenschaft wider, nicht nur das Ziel und die Forderung der Philosophie und Wissenschaft des späteren Wiener Kreises, sondern nicht weniger diejenige der »Wiener Schulen« (der Kunstgeschichte, der Musikwissenschaft, der Nationalökonomie etc.), die alle in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründet wurden.

Die Aufgabe einer zukünftigen Kunstwissenschaft lag für Riegl in einer Methode vergleichenden Denkens und Forschens. Diese sollte die ästhetisch-philosophische Spekulation durch positivistische Sachbezogenheit ersetzen. Riegl bekannte sich zu der, wie er sagte, »weitverbreiteten philosophischen Richtung, die unter grundsätzlicher Ablehnung aller Metaphysik sich lediglich an das Gegebene zu halten entschlossen ist: man nennt sie die positivistische«<sup>22</sup>. Und er selbst nannte es als

sein Ziel, »die Prinzipien dieser Denkrichtung auf die Kunstgeschichte«<sup>23</sup> zu übertragen. Daher auch seine Forderung: »hinweg mit dem letzten Reste dieser [...] Metaphysik.«<sup>24</sup>

#### 4. »Kunstwollen« als »Ignoramus et Ignorabimus«

Mit der Empfehlung, die positivistische Denkrichtung auf die Kunstwissenschaft zu übertragen, kommt Riegl zu dem Schluss: »Überträgt man die Prinzipien dieser Denkrichtung auf die Kunstgeschichte, so wird man sagen müssen, daß das Kunstschaffen sich lediglich als ein ästhetischer Drang äußert: bei den einen (den Künstlern), die Naturdinge in einer bestimmten Art und Weise, unter einseitiger Steigerung der einen, Unterdrückung der anderen Merkmale wiederzugeben, bei den anderen (dem Publikum), die Naturdinge in ebendieser Art und Weise, wie es von den gleichzeitigen Künstlern geschieht, wiedergegeben zu schauen.«<sup>25</sup>

Riegl gebraucht an dieser Stelle einen Ausdruck, dessen Bedeutung nicht ohne weiteres verständlich ist. Es handelt sich um den Ausdruck »ästhetischer Drang«, besser bekannt unter dem von Riegl synonym verwendeten Begriff »Kunstwollen«, ein Begriff, der als *terminus technicus* in die Kunstwissenschaft Eingang finden und im Zuge seiner Rezeption (paradoxaerweise) selbst dem metaphysischen Vokabular zugeordnet und entsprechend kritisiert werden sollte.

Die Frage, ob das Kunstwollen nicht selbst ein metaphysischer Begriff sei, ließ Riegl selbst offen. »Das Kunstwollen als das einzig sicher Gegebene« wird nicht weiter bestimmt. »Wodurch aber der ästhetische Drang, die Naturdinge unter Steigerung oder Zurückdrängung der isolierenden oder der verbindenden Merkmale in Kunstwerken reproduziert zu sehen, determiniert ist, darüber könnten bloß metaphysische Vermutungen angestellt werden, die sich der Kunsthistoriker grundsätzlich zu versagen hat.«<sup>26</sup>

Jeden Versuch einer näheren Bestimmung des Begriffes »Kunstwollen« verbannte Riegl mit einem »Ignoramus«: »Dasjenige, wodurch dieser Drang determiniert sein könnte – ob Rohstoff, Technik oder Gebrauchszweck, oder Erinnerungsbild – ist für uns mindestens ein Ignoramus, vielleicht für immer ein Ignorabimus«<sup>27</sup>. Dem Leser bleiben auf die Frage, was »Kunstwollen« heißt, offenbar nur zwei Antwortmöglichkeiten: Entweder man bemüht sich darum, das »Kunstwollen« näher zu bestimmen – dann geht man über Riegl hinaus, oder man lässt den Begriff unbestimmt und ordnet ihn konsequenterweise dem Bereich der Metaphysik zu – dann widerspricht man offenbar Riegl.

Es gibt indes noch eine weitere Möglichkeit, sich dem Begriff des Kunstwollens zu nähern. Riegl selbst sprach von diesem auch von einem »Ignoramus, vielleicht für immer ein Ignorabimus« – eine mehr als deutliche Anspielung auf den »Ignorabimusstreit«, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Hörsälen der Universitäten Europas, von London über Berlin bis nach Wien, tobte. Es handelte sich hier um einen wissenschaftlichen Grundlagenstreit, in dessen Zentrum die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der Naturwissenschaften und ihrer Methodologie stand.

Benannt wurde die Kontroverse nach dem Schlusswort der berühmten Rede »Über die Grenzen des Naturerkennens« (1872) des Berliner Physiologen Emil Du

Bois-Reymond, in welcher dieser die Elementarbegriffe der Mechanik, Materie und Kraft, als »Rätsel« titulierte.<sup>28</sup> Als Antwort auf die gegen seine »Ignorabimus-Rede« erhobene Kritik verteidigte und präziserte Du Bois-Reymond in »Die sieben Welt-rätsel« (1880) seine agnostische Position bzgl. der Fragen nach dem »Wesen« von Materie und Kraft, nach dem Ursprung der Bewegung, nach der Entstehung des Lebens, nach der »zweckmäßigen Einrichtung« der Natur, nach der Entstehung der Sinnesempfindungen und des Bewusstseins, nach Denken und Sprache und schließlich nach der Willensfreiheit.

Du Bois-Reymond traf mit einer Kritik einen »Nerv der Zeit«. Seine »Ignoramus-Ignorabimus-Parole« wurde bald in aller Munde geführt – nicht weniger die Rede von den »Welträtseln«. Auch Riegl sprach von den Versuchen der »Lösung des großen Welträtsels [...], dessen Bezwingung im letzten Grunde jede menschliche Wissenschaft zum Ziele hat.«<sup>29</sup>

Du Bois-Reymond sprach seinerseits wie (und vor) Riegl von einem »Kausalitätstrieb«, ohne dass er je ausführlich deutlich gemacht hätte, was er darunter verstand, und er brachte wie Riegl den Begriff des Willens mit demjenigen der Kraft als Ursprung des Kausalitätsgesetzes in Verbindung. Dieser Begriff war »für Du Bois-Reymond auf jeden Fall etwas so Fundamentales, daß er 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.«<sup>30</sup> In eben diesem Sinne kann auch Riegls »Kunstwollen« verstanden werden.

##### 5. »Kunstwollen« als »Weltanschauung«

Riegls Sprachgebrauch zeigt eine enge Anlehnung an die naturwissenschaftliche Begrifflichkeit (man denke etwa an Riegls Vorliebe für die Begriffe »Ursache und Wirkung«, »Kausalität«, »Gesetz« u.ä.). Anstatt aber Riegl die Behauptung zuzuschreiben, dass die Stilentwicklung in der Kunst durch das sog. »Kunstwollen« *kausal determiniert* und die Kunstgeschichte als eine *universalistische Gesetzeswissenschaft* zu verstehen ist, kann man die Dinge auch viel einfacher betrachten: Alois Riegls Verständnis von einer »Determination« der Kunstentwicklung durch das »Kunstwollen« liegt schlichtweg die Erkenntnis zugrunde, dass die Kunst immer ein »Bild« ihrer Zeit wiedergibt.

Die Kunst führt kein Eigenleben, sie ist ein Teil ihrer Zeit und Kultur: »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 [...]. Diese Weltanschauung ist zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern eine verschiedene gewesen; immer aber muß man sie kennen, wenn man die Kunst der betreffenden Völker und der betreffenden Zeiten im innersten Wesen kennen lernen will.«<sup>31</sup> Weil zwischen der Kunst einer bestimmten Zeit und der Weltanschauung dieser Zeit eine Parallele besteht, sprach Riegl vom »Kunstwollen« als *Weltanschauung*:

»Wodurch aber der ästhetische Drang, die Naturdinge unter Steigerung oder Zurückdrängung der isolierenden oder der verbindenden Merkmale in Kunstwerken reproduziert zu sehen, determiniert ist, darüber könnten bloß metaphysische Vermu-

tungen angestellt werden, die sich der Kunsthistoriker grundsätzlich zu versagen hat. 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. Verfolgt man aber die Richtung des Wollens, das bestimmte Völker in bestimmten Zeiten auf den genannten Kulturgebieten entfaltet haben, so wird sich unfehlbar erweisen, daß diese Richtung mit derjenigen des gleichzeitigen Kunstwollens in demselben Volk im letzten Grunde völlig identisch gewesen ist. 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 schlechtweg 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.«<sup>32</sup>

Aus diesen Worten spricht kein universalhistorischer Anspruch auf historische Allwissenheit, sondern die Einsicht in die Zeitbedingtheit und Begrenztheit und damit Fehlbarkeit des eigenen Wissens, kein arroganter Rückzug aus dem aktuellen Zeitgeschehen, sondern eine tolerante Aufgeschlossenheit gegenüber Neuem, keine Flucht in die »gute alte Vergangenheit«, in der »Kunst noch Kunst« war, sondern der Glaube, durch das Studium der alten Kunst die moderne besser zu verstehen.

Dass die Entwicklung der Kunst einer »Naturgesetzlichkeit« unterliege oder kausal determiniert sei, hat Riegl an keiner Stelle behauptet. Wenn er vom »Allwalten des Kausalitätsgesetzes«<sup>33</sup> sprach, dann vom allgemeinen heutigen *Glauben* an jenes, der seit »der Herrschaft der naturwissenschaftlichen Weltanschauung«<sup>34</sup> an die Stelle des früheren Glaubens an die Götter (Altertum) bzw. an den Christengott (Mittelalter) getreten sei. »Was wir Gesetz nennen, das konnten die Griechen nicht anders als Gottheit nennen. Alle ihre Naturbeobachtungen verquickten sie sofort mit dem Kultus der Gottheit.« Ein Beispiel: »Aeolus ist Gott der Winde; heute würden wir sagen das ›Drehungsgesetz‹ der Winde.«<sup>35</sup> Es ist also der Mensch, der sich je nach Zeit und Kultur eine je eigene Anschauung von der Welt und Vorstellung über die Welt schafft, immer schon geschaffen hat:

»Der Blitz, der aus der Wolke fährt, kann den Menschen jederzeit erschlagen wie das Tier und den Baum; das schafft ihm Unbehagen. Er verschafft sich nun eine Anschauung, auf Grund welcher er sich vor dem Blitzschlag sicher wähnt. Diese Anschauung kann nun verschiedene Formen annehmen: Sie kann im Blitz das Walten des Jupiter tonans oder Christengottes erklären, oder auch das Walten eines Kausalitätsgesetzes, dem sich mit dem Blitzableiter begegnen läßt. Immer aber ist es die jeweilige Naturanschauung, die dem Menschen die harmonische Beruhigung verschafft. Die beruhigende Naturanschauung schafft sich der Mensch also in seiner Vorstellung. Die betrifft das Verhältnis des Menschen zu allen Dingen in dieser Welt ohne Ausnahme. Also nicht bloß das Verhältnis des Menschen zur Natur außer dem Menschen, was wir im engeren Sinne Naturanschauung nennen, sondern auch das Verhältnis vom Menschen zum Menschen, was wir als Sittlichkeitsanschauung be-

zeichnen. Mit einem Wort können wir alles zusammen als Weltanschauung bezeichnen. Wie sich nun die Natur [...] in der Vorstellung des Menschen malt, so drängt es ihn dieselbe auch greifbar vor Augen zu sehen. Dies ist im letzten Grunde die Wurzel alles Kunstschaffens. Wir dürfen also unsere Definition jetzt ergänzen: Kunstschaffen ist Wettschaffen mit der Natur zum Ausdruck einer harmonischen Weltanschauung. Hierin ruht der eigentliche Kunstzweck.«<sup>36</sup>

In einer Zeit, in der die Weltanschauung des Menschen von der Wissenschaft bestimmt wird, ist es nur »logisch«, dass auch die Kunst *diese* Weltanschauung darstellt, die eben dadurch – im Bündnis mit der Wissenschaft – am Fortschritt teilhat.

Ebenso wie Ernst Mach<sup>37</sup> ging Riegl davon aus, dass das Leben »eine unablässige Auseinandersetzung des einzelnen Ich mit der umgebenden Welt, des Subjekts mit dem Objekt«<sup>38</sup> ist, auch in der Welt der Kunst. Produktion wie Rezeption von Kunst zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Gemeinschaft werden letztlich immer durch zwei Faktoren bestimmt, durch die Art und Weise, wie die Menschen ihre Umwelt, die sie umgebende Natur, wahrnehmen bzw. »anschauen« und durch die jeweiligen Mittel, die dem Künstler der so angeschauten Natur zur Verfügung stehen, also die Möglichkeit der (technischen) Realisierbarkeit. Beide Faktoren stehen miteinander in wechselseitiger Interdependenz.

## 6. Vom Fortgang der Kunst im Bündnis mit der Wissenschaft

Der Siegeszug der Naturwissenschaften mit dem Beginn der Neuzeit wird häufig auf die Entwicklung einer »*mathesis universalis*« (Leibniz), d.h. einer fortschreitenden Universalisierung der Sprache der Wissenschaft(en) durch die Mathematik, zurückgeführt. So bedeutend dies auch war (und nach wie vor ist), allein dadurch lässt sich der Erfolg der Naturwissenschaft nicht erklären. Nicht minder relevant war und ist die zunehmende *Technologisierung* und die dadurch bedingte Perfektionierung der experimentellen Beobachtung der empirischen Realität – auf der Basis mathematisch fundierter Theorien.

Man könnte die Technik auch als das »künstliche Auge« der Wissenschaft bezeichnen, welches das »natürliche Auge« ersetzte, d.h. die bloße Sinnesbeobachtung des alltäglichen Naturgeschehens, mittels der man früher »Daten für die wissenschaftliche Auswertung« gesammelt hatte. Mit neuen Erfindungen und Entdeckungen ist zwar stets auch das Entstehen bzw. die Einführung neuer Begriffe verbunden, die Innovationen in den Naturwissenschaften sind dennoch *nie rein begrifflich*, gleichsam Sache einer bloß vorstellungshaften Dialektik.

Welche Rolle die Kunst im Zuge dieser Entwicklungen spielte, war damals nicht weniger umstritten als heute. Von den einen wurde sie als »Gegenspielerin«, von den anderen als »Verbündete« der Wissenschaft gesehen, von den einen als ein im Niedergang begriffenes Kulturgut, von den anderen als eine besonderer Art und Weise der »Welterschließung«. In letzterem Sinne machte schon Franz Wickhoff darauf aufmerksam, dass »diese Bewegung der modernen Kunst«, namentlich der »Pleine-airismus und Impressionismus«, mit einer »der merkwürdigsten und bedeutendsten Erfindungen unseres Jahrhunderts« zusammenfiel, nämlich der »Verwendung der Wirkung von Lichtstrahlen zur mechanischen Nachbildung der Natur: die



Erfindung der Photographie und ihre Verwendung, verbunden mit dem Druckverfahren, wodurch es ermöglicht wird, durch Lichtdruck und Heliographie direkt eine Nachbildung der Natur nach allen Seiten zu verbreiten. Diese Bewegung dauert heute noch fort, und wöchentlich, ja täglich werden neue, überraschende Erfindungen gemacht. Es ist natürlich, daß solche Erfindungen, 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.«<sup>39</sup>

Neben Kunsthistorikern zeigten besonders auch Naturwissenschaftler Interesse an der Beziehung zwischen moderner Kunst und Fotografie, besonders im Kontext ihrer Experimente und Studien zur visuellen Wahrnehmung und zur optischen Täuschung.<sup>40</sup> Es waren nicht zuletzt die Experimente und Studien Ernst Machs, die nachweislich Spuren in der Avantgardekunst der Jahrhundertwende hinterlassen haben. »Um Geschosse im Fluge fotografieren zu können, entwickelte Mach die Kurzzeitfotografie. Um die sich mit 400 bis 500 m/sec fortbewegende Kugel auf die Platte zu bannen, benützte er als Lichtquelle einen elektrischen Funken von 6-7 mm Schlagweite, womit Belichtungszeiten bis zu einer 1/500.000 Sekunde erreicht werden konnten. 1887 gelang es ihm erstmals, Luftverdünnungen und -verdichtungen an fliegenden Projektilen zu fotografieren und entdeckte dabei die nach ihm benannten Machschen Wellen. Die Fotografien dieser fliegenden Projektile mit ihren dreiecksförmigen Luftwellen gehören sicherlich zu den einflußreichsten Ikonen der Jahrhundertwende«<sup>41</sup>.

Die Avantgarde, in Musik und Literatur wie in der bildenden Kunst, antwortete nicht nur auf die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen und Innovationen ihrer Zeit, sie war in diese involviert: Techniqueuphorie, Fotografie und Film als Anregungen für die Erfindung neuer Bildsprachen, Thematisierung des Großstadtlebens, der Schnelllebigkeit, des Lärmes, der Reizüberflutung etc. Umgekehrt nahm auch die Sprache der Wissenschaften Elemente aus der zeitgenössischen Kunst auf.

Dies vermag ein Blick auf den Sprachgebrauch Ernst Machs oder Alois Riegls exemplarisch zu zeigen, der bei beiden durch eine Fülle von Begriffen geprägt ist, die heute zur Beschreibung impressionistischer Kunst zur Selbstverständlichkeit und in das Begriffsrepertoire der Kunsthistorik aufgenommen worden sind. An manchen Stellen erinnert Machs Sprache fast schon an impressionistische Poesie: »Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten u.s.w. sind in mannigfaltiger Weise miteinander verknüpft, und an dieselben sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. [...] Absolut beständig sind solche Komplexe keineswegs. Mein Tisch ist bald heller, bald dunkler beleuchtet, kann wärmer und kälter sein. Er kann einen Tintenfleck erhalten. Ein Fuß kann brechen. Er kann repariert, poliert, Teil für Teil ersetzt werden. Er bleibt für mich doch der Tisch, an dem ich täglich schreibe.«<sup>42</sup>

Von »Auflösung«<sup>43</sup>, von »variierenden, fließenden Raumwerten«<sup>44</sup> oder von einer »Kette der Erinnerungen«<sup>45</sup> ist bei Mach die Rede und bei Riegl von »Zufälligkeits-Motiven«<sup>46</sup> und von »flüchtigsten Momenteindrücken«<sup>47</sup>. Der ägyptischen Kunst wird von Riegl ein »koloristischer Stil«<sup>48</sup> zugeschrieben, der altchristlichen die »Neigung zu abstrakter Spekulation«<sup>49</sup>. Dies abzuwerten, »das hieß aber die Intention der altchristlichen Kunst von Grund aus mißverstehen«<sup>50</sup> – und der modernen Kunst, wäre hinzuzufügen.

»Um sie [die Kunst] zu verstehen, um in jedem Falle zur beabsichtigten Wirkung, die der Künstler in uns hervorbringen will, zu gelangen,«<sup>51</sup> hielt es Wickhoff für notwendig, immer wieder darauf hinzuweisen, dass »gerade die Verbreitung der Photographie und der von ihr abhängigen Kunstverfahren [...] zu einer völligen Umgestaltung und Belebung der modernen Malerei geführt«<sup>52</sup> hat: »Als sich die Photographie immer mehr in der Technik ausbildete, ebenso das Reproduktionsverfahren und die Heliogravüre,« sprach »man die Befürchtung aus, daß nun auch die letzte Stunde der Malerei geschlagen hätte [...]. Auch der Porträtkunst sagte man den völligen Untergang voraus; hat sich aber getäuscht.«<sup>53</sup> Hatte einst Hegel das Ende der Kunst verkündet, so setzten die Wiener Sezessionisten ihren Wahlspruch dagegen: »Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit!« – »Jeder Zeit ihre Kunst«<sup>54</sup>, dies war auch die Quintessenz der Lehren Riegls.

Wenn Riegl von einer »Kunstgeschichte als Universalgeschichte« sprach, dann im Sinne einer *vergleichenden Wissenschaft*, die über die eigenen Grenzen blickt, zurückblickt auf vergangene Zeiten und hinüberblickt zu anderen Kulturen. Und wenn er behauptete, dass das Kunstwollen die Entwicklung der Kunst determiniert, dann insofern, als dass die Kunst als ein Teil der Kultur durch die jeweilige *Weltanschauung* bestimmt ist und das »Weltbild« ihrer Zeit zur Anschauung bringt.

## 7. Kunstgeschichte als Kunstsoziologie

Es besteht bis heute vielfach die Annahme, dass Alois Riegl den Standpunkt eines historischen Universalismus vertreten hat, eine Annahme, die gerechtfertigt zu sein scheint, behauptete Riegl offenbar selbst, dass wir »von der universalgeschichtlichen Betrachtung der Kunstgeschichte einen Beitrag zur Lösung des großen Welt-rätsels erhoffen« können, »dessen Bezwingung im letzten Grunde jede menschliche Wissenschaft zum Ziele hat.«<sup>55</sup> Bereits Walter Benjamin (1892-1940) wies aber darauf hin, dass Riegl in seinem »kurzen Aufsatz ›Kunstgeschichte und Universalgeschichte«, der 1898 erschienen ist, die ältere Art universalhistorischer Betrachtung gegen eine neue Kunstwissenschaft abgrenzt, der er selber die Wege bahnte«<sup>56</sup>: eine *vergleichende Kunstwissenschaft*.

In dem besagten Artikel unterscheidet Riegl zunächst zwei mögliche Wege wissenschaftlicher Forschung, den induktiven und den deduktiven. Die induktive Methode beschäftigt sich als »Spezialuntersuchung« u.a. mit »Quellenforschung« und »chronologischer Bestimmung der Denkmäler«;<sup>57</sup> die deduktive Methode sei hingegen die universalgeschichtliche. Ihr liege die Überzeugung zugrunde, dass die Kunstentwicklung »höheren Gesetzen gehorcht.«<sup>58</sup> Wenn auch »die Eruiierung der allernächsten Ursachen und Wirkungen nicht ausreicht, um ein Denkmal in seiner Wesenheit und seinen Entstehungsbedingungen genügend zu erklären«<sup>59</sup>, macht Riegl dennoch unmissverständlich klar, »daß uns die Gewähr für eine richtige Erkenntnis der obersten, unsichtbaren Gesetze nur dann geboten erscheint, wenn vorher die nächsten Ursachen, aus denen diese Gesetze zu gewinnen sind, in völlig sicherer Weise festgestellt wurden. Je gesichertere Resultate die Spezialforschung an die Hand gibt, desto untrüglicher werden die Schlüsse der universalhistorischen Betrachtungen ausfallen.«<sup>60</sup>

Der Weg, den die Forschung zu gehen hat, ist stets der vom Einzelnen zum Allgemeinen. Die Summe von Fakten bedarf jedoch einer theoretischen Systemati-

sierung, die es erlaubt, jene mit Hilfe von geeigneten Begriffen zu vergleichen und zu ordnen. »Es wäre also völlig müßig die Frage aufzuwerfen, welcher von beiden Methoden der Vorzug zu geben ist. Sie sind beide notwendig und bedürfen einander wechselseitig. Es stünde daher zu wünschen, daß sie stets Hand in Hand miteinander gingen. Das wäre das ideale Verhältnis, das aber als solches wohl kaum je zu erreichen sein wird. Menschliche Art fordert eben unablässig alternierendes Schwanken zwischen den Extremen.«<sup>61</sup>

In der Überzeugung, dass Extrempositionen nie zu Lösungen von Problemen führen können, appelliert Riegl in seiner üblichen pragmatischen Art, die Mitte zwischen Extremen zu suchen – ein Weg des Vergleichs, z.B. dem »Zusammenbringen zeitlich und räumlich so entfernter Kunstperioden wie es diejenigen des 2. und 17. nachchristlichen Jahrhunderts sind«<sup>62</sup>.

Hinter Riegls Vorstellung von einer neuen *Kunstgeschichte* als einer *vergleichenden Wissenschaft* verbirgt sich eine dezidiert ethische Grundhaltung. Daraus erklärt sich, warum Riegl derart viel an einem Vergleich zwischen »zeitlich und räumlich so entfernten Kunstperioden«, nämlich zwischen der alten und modernen Kunst, liegt und warum er »die Kunst der römischen Kaiserzeit [...] mit der modernen in Parallele gestellt« hat: Das Alte ist zwar »nun freilich nicht in Bausch und Bogen mit dem modernen zu verwechseln«, doch ein Vergleich lehrt uns »eine aufklärende Parallele: zweimal in der bisherigen Geschichte der Menschheit ist eine Periode wiedergekehrt, in der das Kunstschaffen von sogenannten impressionistischen Grundzügen geleitet worden ist: am Anfange der römischen Kaiserzeit und in unserer heutigen modernen Zeit. Und genau in den gleichen Perioden begegnen wir auch der Erscheinung der Kunstfreunde, als der begeisterten Anhänger Schätzer und Bewunderer der alten Kunst.«<sup>63</sup>

Als Devise galt damals wie heute: »Je älter das Stück, desto höher wurde es in der Regel geschätzt. [...] Die unvermeidliche Begleiterscheinung solcher Zustände ist natürlich der Kunsthandel. [...] Eine unvermeidliche Folge des Kunsthandels sind aber die Fälschungen, und von solchen wird uns vielfach berichtet. Daß man Kopien fertigte und als solche verkaufte, unterlag natürlich keinem Bedenken; aber auf diese Kopien wurden häufig die Namen der berühmtesten alten Meister gesetzt. Und da begegnet uns eine Bemerkung beim Fabeldichter Phädrus, an einer Stelle, wo er gerade von solchen Fälschungen spricht: »So sehr begünstigt der bissige Neid mehr das Alte als das Gute der Gegenwart.« Diese ausdrückliche Anerkennung des Zeitgenössischen, Modernen ist eine ganz vereinzelt in der damaligen Literatur, sie hört sich an, wie die Klage manches modernen Kunstproduzenten, der auch nicht recht einsehen, warum man seine Sachen nicht so hoch schätzt und bezahlt wie die alten, und der es auf Neid zurückzuführen geneigt ist.«<sup>64</sup>

Trotz der heute »verhältnismäßig strengen Trennung zwischen der modernen Kunst, die man mit größerem oder geringerem Interesse als das unvermeidliche Geschick des Tages hinnimmt und konsumiert, und der alten Kunst, der man einen eigenen Tempel einrichtet, die man um ihrer selbst willen, nicht um des vorbildlichen Wertes für die moderne Kunst willen verehrt«<sup>65</sup>, diene aber »selbst derjenige, der mit zynischer Offenheit durch sein Sammeln bloß seinem Egoismus zu frönen vorgibt, ob er will oder nicht, einem höheren gemeinnützlichen Zwecke [...]: er erfüllt eben zugleich die ideale Mission des Kunstfreundes.«<sup>66</sup>

Mag das Sammlertum nicht selten auch »ein selbstgefälliges Zurschaetragen des Reichtums«, »ein Protzentum« sein: »man meint, den Besitzer mache es eben

glücklich, daß er sich im Besitze solcher kostbarer, mitunter mit unsinnigen Preisen bezahlter Schätze befindet«<sup>67</sup>, dürfe man nicht verkennen, dass das Bewahren der alten Kunst einem »höheren«, d.h. einem ideellen Zweck dient. Mag der heutige Liebhaber alter Kunst die zeitgenössische auch als »Verfallkunst« betrachten (wie einst Plinius und Petronius die ihrige), erfüllt er doch unbeabsichtigt eine »ideale Mission«. Indem er die alte Kunst sammelt, aufbewahrt, erhält und ausstellt, fördert er zugleich das Verständnis für die moderne impressionistische Kunst. Obwohl ein »Gefühl der Befriedigung über den Besitz bei den Sammlern vorhanden«<sup>68</sup> und zu verurteilen ist, dürfe man nicht vergessen, dass diese Sammler, ob es ihnen bewusst ist oder nicht und ob sie es wollen oder nicht, eine »Mission« erfüllen, indem sie uns eine »Handhabe zu fruchtbringenden Vergleichen bieten.«<sup>69</sup>

Nun wird ersichtlich, warum Riegl meinte, dass eine Beschäftigung mit der Geschichte der Kunst »uns dann den Schlüssel an die Hand geben« kann, »um die Notwendigkeit klar zu erschließen, der die heutigen Kunstfreunde mit ihrem Gebaren bewußt oder unbewußt gehorchen.«<sup>70</sup> Riegl war davon überzeugt, über eine Auseinandersetzung mit der Historizität der Kunst Antworten auf die Fragen zu finden: »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? Das sind Fragen, die sich aus den Denkmälern heraus beantworten lassen und darum einmal beantwortet werden müssen. Hierin erblicke ich überhaupt die brennendste Aufgabe der Kunstgeschichtsforschung in der nächsten Zukunft.«<sup>71</sup>

Walter Benjamin sah in Riegls »Stilgeschichte« den Versuch, die Kunst als ein von der jeweiligen Zeit und Lebensform abhängigen Teil der Gesamtkultur zu begreifen: »Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst [der Spätantike] begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand.«<sup>72</sup> – Kunstgeschichte im Dienste einer vergleichenden Kultursoziologie: »Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike sondern auch eine andere Wahrnehmung.«<sup>73</sup>

Nach dem bisher Gesagten ist es ein Leichtes, aus den Gedanken Benjamins eine Schlussfolgerung zu ziehen, die dieser zwar nicht explizit ausspricht, aber impliziert: Die Zeit der Jahrhundertwende, in der Riegls »Spätrömische Kunstindustrie« und Wickhoffs »Wiener Genesis« entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Jahrhunderte zuvor, sondern auch eine andere Wahrnehmung.

In einer seiner vielen Rezensionen bezeichnete Walter Benjamin Riegls »Spätrömische Kunstindustrie« als »epochemachendes Werk«<sup>74</sup>, »als Ausgangspunkt der bedeutsamsten Überwindung der konventionellen Universalhistorie mit ihren sogenannten »Höhepunkten« und »Verfallsperioden.«<sup>75</sup> Voraussetzung für die Abkehr von einer solchen traditionellen Kunstgeschichte war »die Bereitschaft, die Forschung bis zu jenem Grunde vorzutreiben, aus dem auch dem »Unbedeutenden« – nein, gerade ihm – Bedeutung zuwächst. Der Grund, auf den die Forschung solcher Männer stößt, ist der konkrete des geschichtlichen Gewesenseins. Das »Unbedeutende«, das sie beschäftigt, [...] ist das Unscheinbare, das in den Werken überdauert und

der Punkt ist, an welchem der Gehalt für einen echten Forscher zum Durchbruch kommt.«<sup>76</sup> Angesichts dieser Worte dürfte es nicht länger verwundern, dass Benjamin in Alois Riegl seinen »geistigen Ziehvater« sah.

Wie eng diese »Ziehvaterschaft« war, zeigt sich zuletzt in Benjamins »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936). Thema dieses Aufsatzes ist die Frage nach dem Schicksal der Kunst in der Moderne, nach ihrer gegenwärtigen Rolle in der am Kapitalismus orientierten Konsumgesellschaft und nach ihrer möglichen zukünftigen Funktion in einer sozialistischen Lebensform. In der Reproduzierbarkeit der Kunstwerke sah Benjamin das bestimmende Merkmal der Kunst seiner Zeit. Doch in diesem Charakteristikum liege nicht dasjenige, was ein Kunstwerk zum Kunstwerk macht, vielmehr werde dadurch die Situation benannt, in der sich gegenwärtig die Kunst mehr denn je befinde. Das »Eigentliche«, was ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk macht, das »Wesen« der Kunst, sei sein (bzw. ihr) »einmaliges Dasein«<sup>77</sup>, »ihre Einzigartigkeit, mit einem anderen Wort: ihre Aura«<sup>78</sup>, d.i. die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«<sup>79</sup>

Wann immer in der heutigen Ästhetik und Kunstphilosophie der Begriff »Aura« fällt, wird er mit dem Namen Walter Benjamin und seiner Definition dieses Begriffes in Verbindung gebracht.<sup>80</sup> Dies ist sicher nicht falsch, Riegl kann aber als Ahnherr dieses Benjaminschen Aurabegriffes betrachtet werden. In der Neuen Österreichischen Biographie von 1935 schrieb Hans Tietze, dass Riegl gegenüber »der herrschenden Doktrin von der Mustergültigkeit gewisser Stilformen, deren folgerichtige Auswirkung [...] ein Streben nach möglichst genauer Wiederherstellung dieser Formen sein mußte«, seine »Überzeugung von der Einmaligkeit und daher Nichtwiederholbarkeit jeder künstlerischen Form« gesetzt hat. »In dieser neuen Auffassung unseres Verhältnisses zu den Kunstwerken der Vergangenheit [...] verbindet sich eine historische Erkenntnis und eine künstlerische Empfindung« und sie »verrät deutlich den Zusammenhang mit der mächtigeren Gegenwartsströmung in der modernen Kunst.« Riegls »historisches Verständnis für die vordem verachtete Formensprache der Spätantike und Völkerwanderungszeit nahm eine Entdeckung vorweg, die eng mit der gleichzeitigen Erneuerung von Kunst und Kunstgewerbe zusammenhängt.«<sup>81</sup>

Während der enge Bezug der Wiener Schule der Kunstgeschichte zur zeitgenössischen Kunst heute nur noch selten berücksichtigt wird, war es den damaligen Kunstgelehrten offenbar ein besonderes Anliegen, darauf hinzuweisen. Für Moriz Dreger lag das Resümee, welches sich aus Riegls »Spätromischer Kunstindustrie« gewinnen lässt, in der Einsicht, dass »wir auch den Geist unserer Kunst leichter erfassen«, wenn wir die geschichtliche Entwicklung der Kunst verstanden haben. »Der Weg dazu ist uns von Riegl eröffnet«<sup>82</sup> worden – und von Wickhoff. Beide können zu jenen »großen Reformatoren« gezählt werden, um die Worte Max Dvořáks zu gebrauchen, deren Ziel es war, gegen »ästhetischen Dogmatismus« und gegen »aprioristische Doktrinen« einer »neuen Auffassung des naturgeschichtlichen und historischen Werdens, die spekulative Thesen und Voraussetzungen durch empirisch ermittelte Tatsachen und Evolutionsreihen ersetzte,«<sup>83</sup> zum Durchbruch zu verhelfen. »Gelingt es nicht«, so schrieb Wickhoff einmal an Riegl, »die sakrosankten Kunstideale und Stilbegriffe zu beseitigen, bleibt alles nur eine Spielerei.«<sup>84</sup>

## Anmerkungen

- 1 Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einführung: ein Beitrag zur Stilpsychologie. Amsterdam, 1996, S. 42.
- 2 Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. 2., erw. und verb. Aufl. Berlin, 1974, S. 40.
- 3 Ebd., S. 30.
- 4 Lionello Venturi: Geschichte der Kunstkritik. München, 1972, S. 280 f.
- 5 Vgl. Hans-Berthold Busse: Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft. Mittenwald, 1981, S. 61.
- 6 Friedrich Piel: Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst, Bd. 1: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Hermann Bauer, Lorenz Dittmann, Friedrich Piel u.a. Berlin, 1963, S. 36.
- 7 Ernst H. Gombrich: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Frankfurt a.M., <sup>2</sup>1988, S. 203.
- 8 Werner Hofmann: Was bleibt von der Wiener Schule? In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 2, 1986, S. 281.
- 9 Ebd., S. 286.
- 10 Hermann Bauer: Kunsthistorik: eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. München, 1976, S. 76.
- 11 Vgl. Wolfgang Kemp: Alois Riegl (1858-1905). In: Altmeister moderner Kunstgeschichte. Hrsg. von Heinrich Dilly. 2., durchges. Aufl. Berlin, 1999, S. 50 f.
- 12 Wolfgang Kemp: Nachwort zur Neuauflage: Alois Riegl: Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Kemp. Berlin, 1995, S. 221.
- 13 Benjamin Binstock: I've Got You under My Skin: Rembrandt, Riegl, and the Will of Art History. In: Framing Formalism: Riegl's Work. Hrsg. von Richard Woodfield. Amsterdam, 2001, S. 246.
- 14 Roberto Salvini: Kunstwollen – Gusto – Poetik. In: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien vom 4. bis 10. September 1983, Bd. 1: Sektion 1: Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Hrsg. von Hermann Fillitz und Martina Pippal. Wien/Köln/Graz, 1984, S. 23.
- 15 Lexikon der Kunst, s.v. »Riegl, Alois«.
- 16 Ebd., s.v. »Wiener Schule«.
- 17 Peter H. Feist: Alois Riegl. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hrsg. von Peter Bethhausen u.a. Stuttgart/Weimar, 1999, S. 324.
- 18 Martin Seiler: Empiristische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte. In: Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs. In memoriam Kurt Blaukopf (1914-1999). Hrsg. von Martin Seiler und Friedrich Stadler. Wien, 2000, S. 79. Auch Zerner spricht von einer »peculiar ambivalence of the *Kunstwollen* concept« und er meint: »In principle, there is no doubt that Riegl wanted to establish art history as a science and to define its autonomy. His attitude, however, was ambivalent.« Siehe Henri Zerner: Alois Riegl: Art, Value, and Historicism. In: Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences, 105. Jg. 1976, H. 1, S. 183 u. S. 181.
- 19 Friedrich Stadler: Vom Positivismus zur »wissenschaftlichen Weltauffassung«: Am Beispiel der Wirkungsgeschichte von Ernst Mach in Österreich von 1895 bis 1934. Wien/München, 1982, S. 135.
- 20 Alois Riegl: Historische Grammatik der bildenden Künste. Hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt. Graz/Köln, 1966, S. 208.
- 21 Ebd., S. 208-211.
- 22 Alois Riegl: Naturwerk und Kunstwerk I. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Artur Rosenauer. Wien, 1996, S. 57.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 60.
- 27 Ebd., S. 57.
- 28 Das Schlusswort der Rede lautet: »Gegenüber den Rätseln der Körperwelt ist der Naturforscher längst gewöhnt, mit männlicher Entsagung sein »Ignoramus« auszusprechen. Im Rückblick auf die durchlaufende

- 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.« Siehe Emil Du Bois-Reymond: Über die Grenzen des Naturerkennens. In: Reden von Emil Du Bois-Reymond. Hrsg. von Estelle Du Bois-Reymond, Bd. 1. Leipzig, <sup>2</sup>1912, S. 464.
- 29 Alois Riegl: Kunstgeschichte und Universalgeschichte. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Artur Rosenauer. Wien, 1996, S. 9.
- 30 Rudolf Malter: »Kausalitätstrieb« und Erkenntnissschranke. Zur philosophischen Grundposition Emil Du Bois-Reymonds. In: Emil Du Bois-Reymond. Naturwissen und Erkenntnis im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Gunter Mann. Hildesheim, 1981, S. 47.
- 31 Alois Riegl: Historische Grammatik der bildenden Künste. Hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt. Graz/Köln, 1966, S. 217 f.
- 32 Alois Riegl: Naturwerk und Kunstwerk I. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Artur Rosenauer. Wien, 1996, S. 60.
- 33 Alois Riegl: Historische Grammatik der bildenden Künste. Hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt. Graz/Köln, 1966, S. 243.
- 34 Ebd., S. 245.
- 35 Ebd., S. 227.
- 36 Ebd., S. 216 f.
- 37 Der Philosoph, Physiker und Physiologe *Ernst Mach* (1838-1916) übte auf Wissenschaft, Kultur und Kunst seiner Zeit einen nicht zu unterschätzenden Einfluss aus. In Machs »Analyse der Empfindungen« sahen die Künstler eine direkte Parallele als auch Rechtfertigung ihrer subjektivistischen Stimmung- und Gefühlskunst, in der die Welt als ein Meer von Empfindungsphänomenen und Eindrücken vorgestellt wurde. Egon Friedell schrieb 1926 in seiner »Kulturgeschichte der Neuzeit« über die impressionistische Malerei: »Mit einem Wort: sie malten Mach.« (Zit. n. Österreichische Nationalbibliothek (Hrsg.): Ernst Mach. Naturforscher und »Philosophischer Sonntagsjäger«. Ausst. zur Erinnerung an seinen 150. Geburtstag. Wien, 1988, S. 37). Auch zwischen Riegls »Stilanalyse« und Machs erkenntnistheoretischem »Impressionismus« bestehen auffallende Ähnlichkeiten. So sprach z.B. Riegl wie Mach von »Elementen des Begriffes als Empfindungen« oder äußerte sich in ähnlichen Worten wie Mach zur Debatte um »Polychromie und Farbenblindheit« am Beispiel der »Überreste von Pompeji«.
- 38 Alois Riegl: Das holländische Gruppenporträt, 2 Bde. Wien, 1931, S. 280.
- 39 Franz Wickhoff: Über moderne Malerei. In: Die Schriften Franz Wickhoffs, Bd. 2: Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Hrsg. von Max Dvorák. Berlin, 1913, S. 31 f.
- 40 Als zwei Beispiele seien genannt: *Emil Du Bois-Reymond*: Naturwissenschaft und bildende Kunst. In: Reden von Emil Du Bois-Reymond. Hrsg. von Estelle Du Bois-Reymond, Bd. 2. Leipzig, <sup>2</sup>1912, S. 404: »Von noch ungleich größerer Bedeutung für die bildenden Künste sollte jedoch die fast zu gleicher Zeit mit dem Stereoskop entstandene Photographie werden.« *Ernst Mach*: Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung, 3., durchges. Aufl. Leipzig, 1917, S. 151: »Die graphischen Künste, insbesondere die Photographie und Stereoskopie ermöglichen heute einen Reichtum von Anschauungen zu gewinnen, welcher vor einem halben Jahrhundert nur mit dem größten Aufwand zu erlangen war. Ferne Länder, deren Völkertypen und Architekturen, Szenen des tropischen Urwaldes und der eisigen Polargegenden treten mit gleicher Lebendigkeit vor unsere Augen.«
- 41 Peter Weibel: Das Goldene Quadrupel: Physik, Philosophie, Erkenntnistheorie, Sprachkritik. Die Schwelle des 20. Jahrhunderts: Wissenschaftliche Weltauffassung in Wien um 1900. In: Wien um 1900. Kunst und Kultur. Hrsg. von Maria Marchetti. Wien/München, 1984, S. 412.
- 42 Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena, <sup>6</sup>1911, S. 1 f.
- 43 Ebd., S. 139.
- 44 Ebd., S. 155.
- 45 Ebd., S. 3.
- 46 Alois Riegl: Historische Grammatik der

- bildenden Künste. Hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt. Graz/Köln, 1966, S. 114.
- 47 Ebd., S. 55.
- 48 Ebd., S. 297.
- 49 Ebd., S. 46.
- 50 Ebd.
- 51 Franz Wickhoff: Über moderne Malerei. In: Die Schriften Franz Wickhoffs, Bd. 2: Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. Hrsg. von Max Dvorák. Berlin, 1913, S. 39.
- 52 Ebd., S. 33.
- 53 Ebd., S. 32 f.
- 54 Alois Riegl: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Artur Rosenauer. Wien, 1996, S. 180.
- 55 Alois Riegl: Kunstgeschichte und Universalgeschichte. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Artur Rosenauer. Wien, 1996, S. 9.
- 56 Walter Benjamin: Strenge Kunstwissenschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Kritiken und Rezensionen. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M., 1972, S. 372.
- 57 Alois Riegl: Kunstgeschichte und Universalgeschichte. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Artur Rosenauer. Wien, 1996, S. 5.
- 58 Ebd., S. 7.
- 59 Ebd., S. 6.
- 60 Ebd., S. 7.
- 61 Ebd.
- 62 Ebd.
- 63 Alois Riegl: Über antike und moderne Kunstfreunde. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Artur Rosenauer. Wien, 1996, S. 191 f.
- 64 Ebd., S. 189.
- 65 Ebd., S. 188.
- 66 Ebd., S. 196.
- 67 Ebd.
- 68 Ebd.
- 69 Ebd., S. 188.
- 70 Ebd., S. 187.
- 71 Alois Riegl: Naturwerk und Kunstwerk I. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Artur Rosenauer. Wien, 1996, S. 60.
- 72 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a.M., 1977, S. 142.
- 73 Ebd., S. 141 f.
- 74 Walter Benjamin: Bücher, die lebendig geblieben sind. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Kritiken und Rezensionen. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M., 1972, S. 170.
- 75 Walter Benjamin: Strenge Kunstwissenschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Kritiken und Rezensionen. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M., 1972, S. 373.
- 76 Ebd., S. 371 f.
- 77 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a.M., 1977, S. 139.
- 78 Ebd., S. 143.
- 79 Ebd., S. 142.
- 80 Es wäre hinzuzufügen: Und wann immer Benjamins These vom Verlust der Aura zur Diskussion steht, wird sie mit Hegels These vom Ende der Kunst in Verbindung gebracht. In der Tat verband Benjamin mit seiner These vom Verlust der Aura diejenige vom Ende der Kunst, doch sah er darin – im Gegensatz zu Hegel – einen Gewinn – ob für die Kunst, sei dahin gestellt – jedenfalls für die Menschheit in einer zukünftigen klassenlosen sozialistischen Gesellschaft, in der jedes Gut zum Allgemeingut geworden sein und sich das Kunstwerk »zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual« *emanzipiert* haben wird: das Ende seines »profanen Schönheitsdienstes«, das Ende »überkommener Begriffe – wie Schöpfer-tum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis«, das Ende »der Lehre vom l'art pour l'art, die eine Theologie der Kunst ist«, »eine negative Theologie«. Siehe ebd., S. 144 u. S. 137.
- 81 Hans Tietze: Alois Riegl. In: Neue Österreichische Biographie 1815-1918, 1. Abt.: Biographien, Bd. 8. Hrsg. von Edwin Rollett. Wien, 1935, S. 147 f.
- 82 Moriz Dreger [Rez.]: »Alois Riegl: Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn«. In: Kunst und Kunsthandwerk, 5. Jg. 1902, S. 95.
- 83 Max Dvorák: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München, 1929, S. 308 f.



Dvorák weist auch darauf hin, dass »sich im neuen Kunstleben eine Wandlung« vollzog, »die mächtiger als historische Argumente den alten Fetischglauben widerlegte. Es war dies in erster Linie die Entstehung der modernen Malerei [...]. Wickhoff schil-

derte oft den großen Eindruck, den dieses Ereignis auf ihn ausgeübt hat. Viele, die sich mit der alten beschäftigten, mochten diese Freude an der neuen Kunst mit ihm geteilt haben«.

84 Zit. n. ebd., S. 309.