



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.