

Form – Inhalt / Kunst – Gesellschaft

Gestaltung und Verhältnis zweier Begriffspaare in Alois Riegls Kunsttheorie

Von Carlos Watzka

The article deals with the relation of the concepts of “form” and “content”, “art” and “society” in Alois Riegl’s work. It is shown that until the years around 1900 the famous Viennese art historian suggested that the themes of works of art to be more or less irrelevant concerning the discipline of art history, but then later changed his view. In examining less primarily ornaments and applied arts, but rather paintings in *Das Holländische Gruppenporträt*, Riegl not only showed a much narrower relationship between “form” and “content”, but also between the “Kunstwollen” and the societal – especially political and economical – surroundings in which it becomes expressed.

Die Beschäftigung mit dem Werk Alois Riegls (1858–1905), dieses herausragenden Vertreters der Wiener Schule der Kunstgeschichte, hat in den vergangenen Jahrzehnten durchaus zugenommen;¹ aus kulturwissenschaftlichem Blickwinkel erscheint die Bedeutung von Riegls Stilanalyse für die Etablierung einer nicht mehr an das Dogma vom Ewig-Schönen gebundenen Ästhetik im akademischen Diskurs über Kunst von besonderem Interesse.² (Dies ließ den „gelernten“ Juristen und Historiker ja auch zu einem der „Gründerväter“ der *Kunstgeschichte* als akademischer Disziplin werden.³) Auch der vorliegende Beitrag bezieht sich auf diese zentrale Innovation Riegls; hier soll aber der spezifischen Fragestellung nachgegangen werden, welche Konsequenzen die Fokussierung des Wandels der künstlerischen Formen (und Formideale) für Riegls Konzeption vom „Inhalt“ des Kunstwerks und dessen Beziehung zur „Form“ hatte. Wie zu zeigen sein wird, ist damit zugleich die Frage nach dem Verhältnis von „Kunst“ und „Gesellschaft“ im Werk Riegls angesprochen, und lässt sich weiters eine wichtige Veränderung in Riegls theoretischen Auffassungen in den Jahren um 1900 deutlich nachvollziehen.

„Relationistische“ Ästhetik

In den *Stilfragen* (1893), der – erst posthum veröffentlichten – *Historischen Grammatik der bildenden Künste* (1897–1899), aber auch noch in der *Spätrömischen Kunstindustrie* (1901) war es Riegl in kunsttheoretischer Hinsicht vor allem um eine kritische Reflexion und „Historisierung“ der Formalästhetik zu tun.⁴ Er hatte die Absicht, sowohl die „materialistische Metaphysik“, wie sie vor allem von Gottfried Semper vertreten wurde, als auch die traditionell-dogmatische Auffassung der philosophischen Ästhetik, wonach „unwandelbar“ gültige Begriffe (Ideen) des Schönen usw. bestünden, mittels formen- und damit zugleich ideen- bzw. mentalitätsgeschichtlicher Analysen der Stilgeschichte zu unterminieren. Dabei war ihm fraglos bewusst, dass er eine radikale Veränderung der kunstwissenschaftlichen Praxis seiner Zeit anstrebte. Geradezu programmatisch erscheint die Einleitung zur *Spätrömischen Kunstindustrie*:

Was ist es nun, das [...] bisher verhindert hat, das Wesen der spätrömischen Kunstwerke mit *unbefangenen* Auge zu würdigen? Nichts anderes als die subjektive Kritik, die unser moderner Geschmack an den uns vorliegenden Denkmälern vornimmt. Dieser Geschmack verlangt vom Kunstwerk Schönheit und Lebendigkeit [...]. [K]eines von beiden aber [besaß], wenigstens in einem für uns zureichenden Maße, die spätrömische Kunst. [...] Es kommt aber alles darauf an, zur Einsicht zu gelangen, dass weder mit demjenigen, was wir *Schönheit*, noch mit demjenigen, was wir *Lebendigkeit* nennen, das Ziel der bildenden Kunst völlig erschöpft ist, sondern dass das Kunstwollen auch noch auf die Wahrnehmung anderer (nach *modernen Begriffen* weder schöner noch lebendiger) Erscheinungsformen der Dinge gerichtet sein kann.⁵

Offensichtlich werden in dieser Passage freilich auch die Schwierigkeiten einer solchen epistemologischen Position. Riegl glaubte jedenfalls, mittels einer Methodik, in deren Mittelpunkt die Zuwendung zur Formal- bzw. Stilanalyse stand, sehr wohl zu gesicherten, „wertfreien“ und allgemein (über die Grenzen des jeweils „zeittypischen“, also auch das Ur-

teil des Kunstwissenschaftlers tangierenden „Geschmacks“ hinweg) gültigen Erkenntnissen über das Kunstschaffen gelangen zu können. In eigenartiger Weise verband sich dabei sein starkes Interesse für die konkret-empirische Erforschung historischer Kunst(gewerbe)produktion mit der Übernahme eines spekulativen geschichtsphilosophischen Schemas. Mehrfach wurde schon auf die Herkunft der Riegl'schen Konzeption der „Universalgeschichte“ aus der idealistischen Geschichtsphilosophie Hegel'scher Prägung hingewiesen.⁶ Aus dem – gerade für den „detailbesessenen“ Experten Riegl – ungemein komplexen „Rohmaterial“ des historischen Kunstschaffens ließ sich so dennoch eine Entwicklungslinie, ein Gesetz gleichsam destillieren, welches die unzähligen Peripetien in den Stilen bildkünstlerischer Gestaltung nachvollziehbar machen würde: Seit der altorientalischen Phase seien, so Riegl, zwei Paradigmen von Objekt- und Weltauffassung miteinander in Konkurrenz, diese Polarität bezeichnete er mit den Begriffspaaren „plastisch [bzw. haptisch]-objektiv“ und „optisch-subjektiv“ bzw. „nahsichtig“ und „fern-sichtig“.⁷ In unterschiedlichen kulturellen Kontexten würde – freilich durch zahlreiche andere Aspekte des Wahrnehmungswandels kompliziert – die eine oder die andere Auffassung dominieren, womit gleichsam das Bild einer Wellenbewegung entsteht, die zugleich aber eine lineare Tendenz aufweist. „Universalhistorisch“ gesehen sei nämlich ein Abrücken von der „objektiven“ hin zur „subjektiven“ Weltanschauung zu konstatieren:

Die bisherige Geschichte der Menschheit läßt [...] zwei extreme Gegensätze erkennen: am Anfang 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 gebe.⁸

Riegls Theorie von den Wandlungen des Kunstwollens ist damit nicht zuletzt auch eine – freilich sehr spekulative – Modernisierungstheorie. Ungeachtet dessen unterschied sich für ihn das Kunstwollen einzelner Perioden der Menschheitsgeschichte fundamental von jenem aller anderen, und das Bemühen, zu diesen basalen Veränderungen in der Wirklichkeitswahrnehmung, der „Weltanschauungen“ insgesamt analytisch durchzudringen, war wohl ein wichtiger Antrieb, die Studien auf einem sehr hohen Abstraktionsniveau zu betreiben.

Das Kunstwerk als „Form und Farbe“

Die Formalanalyse konnte dabei Auskunft über die Wandlungen in den Wahrnehmungsstrukturen und -idealen geben, wohingegen eine eingehendere Auseinandersetzung mit den Themen, den „Inhalten“ von Kunstwerken für diese Aufgabe – so Riegls Auffassung zumindest bis ca. 1900 – angesichts deren irritierender Mannigfaltigkeit vielfach überflüssig, ja störend war:

[N]icht in allen Gattungen sind diese Gesetze mit gleich unmittelbarer Deutlichkeit zu erkennen. Am ehesten ist dies in der Architektur der Fall und des weiteren im Kunstgewerbe [...]. [sie] offenbaren die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals *in nahezu mathematischer Reinheit*. Dagegen treten diese Gesetze an den figuralen Werken der Skulptur und Malerei nicht mit völliger Klarheit und Ursprünglichkeit zutage; es liegt dies jedoch keineswegs an der menschlichen *Figur* als solcher [...], sondern an dem ‚*Inhalte*‘, das ist den Gedanken poetischer, religiöser, didaktischer, patriotischer usw. Art, die sich mit den menschlichen Figuren [...] verknüpfen und den Beschauer – namentlich den [...] *modernen* [!] Beschauer – *von dem eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk, das ist der Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum ablenken*.⁹

Diese Passage aus der *Spätromischen Kunstindustrie*, die Riegls berühmte Definition der Bildkunst als Gestaltung von „Form und Farbe in Ebene oder Raum“ enthält, offenbart zugleich die heuristische Schwäche des entsprechenden Ansatzes: Das Thema eines Kunstwerks, sein expliziter informationeller Gehalt, verkommt hier zum „Uneigentlichen“, zum Epiphänomen.¹⁰

Nun hat diese Konzentration auf die Entwicklung der Formensprache Riegls Analysen der großen Linien des Stilwandels wohl keineswegs geschadet, sehr wohl aber nahm er sich damit weitgehend die Möglichkeit, Zusammenhänge, insbesondere Detailzusammenhänge, zwischen Veränderungen im ästhetischen Bereich und solchen in anderen, soziokulturellen Sphären zu rekonstruieren. Dies war freilich auch nicht seine Absicht, galt Riegl doch lange das „Kunstwollen“ als einziger gestaltender Faktor der künstlerischen Produktion, wobei mit diesem Ausdruck eine von technischen oder ökonomischen Bedingungen nur negativ – durch Beeinträchtigungen – beeinflusste Instanz eines nicht näher explikablen „immanenten künstlerischen Schaffungstriebes“ gemeint war.¹¹

sichtlich des ersten von ihm ausführlicher behandelten Gemäldes, *Das Schicksal der irdischen Überreste des heiligen Johannes des Täufers* von Geertgen van Haarlem konstatierte Riegl etwa: „Wenn es überhaupt ein Thema gab, das zur subordinativen Behandlung zwingend herausforderte, so war es dieses, das den obersten Gebieten des römischen Reiches als verantwortlichen Anstifter einer frevelhaften Handlung vorzustellen hatte.“¹⁵

Dieses Zugeständnis machte er freilich, um gleichsam die „Überwindung“ jener hier thematisch besonders deutlich angelegten Tendenz im „holländischen Kunstwollen“ – also in den spezifischen formalen Vorlieben der holländischen Maler (und ihres Publikums) – zu postulieren: Andere an der Szene beteiligte Figuren würden die Positionierung des Kaisers am „vornehmsten Platz“ in der bildlichen Komposition, welche dem „subordinativen“ Prinzip entspreche, geradezu konterkarieren.¹⁶ Auch hier erscheinen also die Ergebnisse der Formalanalyse bedeutungsvoller, indes werden sie immerhin durch eine ausführliche Würdigung der spezifischen inhaltlichen Aspekte sinnvoll ergänzt.

Nunmehr konnte Riegl in fruchtbarer Weise den Beziehungen der beiden Dimensionen, der spezifischen Abgestimmtheit von „Form und Inhalt“ – im einzelnen Kunstwerk, aber auch in ganzen Gattungen – nachgehen: Er verfolgte zugleich mit den Wandlungen der Komposition in „Form und Farbe“ auch die thematische Entwicklung der Gruppenporträts vom späten 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, von den frühen – und noch vorwiegend von spirituellen Intentionen geprägten – Gruppenbildern der flämischen „Jerusalemfahrer“, über die von ihm als zentrale Innovation erachtete Erscheinung der „Schützenstücke“ im 16. Jahrhundert und die spezifischen Gattungen der „Anatomien“ und „Regentenstücke“ bis zum konstatierten „Verfall“ des Gruppenporträts in den 1670er Jahren. Schon in der Definition der „holländischen Spezialität“ des Gruppenporträts bezieht sich Riegl wesentlich auch auf thematische Aspekte:

Das Charakteristische des Gruppenporträts ist die Mehrzahl der in ein Bild vereinigten Porträtfiguren, wodurch es zum Einzelporträt in Gegensatz tritt. Das Familienporträt [...] bleibt davon ausgeschlossen; denn es bildet im Grunde bloß ein erweitertes Einzelporträt [...] Aus dem gleichen Grunde ist das Freundschaftsportrait auszuschließen [...]. Die Gruppe, um die es sich bei den Holländern [als Novum] gehandelt hat, war vielmehr aus lauter völlig selbständigen Individuen gebildet, die sich

nur zur Erlangung eines bestimmten gemeinsamen, praktischen, aber dabei doch gemeinnützigen Zwecks zu einer Korporation vereinigten [...]. Man könnte es auch als Korporationsporträt bezeichnen.¹⁷

Der Gegensatz dieser heuristischen Position zu jener in der erst ein Jahr zuvor erschienen *Spätrömischen Kunstindustrie* – in welcher Riegl noch schlichtweg meinte, dass „die bildende Kunst es nicht mit dem ‚Was‘, sondern mit dem ‚Wie‘ der Erscheinung zu tun hat und sich das ‚Was‘ namentlich durch Dichtung und Religion fertig liefern lässt“¹⁸ – wird so einigermaßen deutlich – denn was ist die „Korporation“, wenn nicht das „Was“ des Bildes, welches hier nun nach Riegl prägend für die formale Gestaltung war?

Ebenso wie Form und Inhalt in der konkreten Analyse in eine engere Beziehung zueinander gesetzt werden, wird das Kunstschaffen insgesamt auf die jeweilige politische und ökonomische Entwicklung bezogen:

Korporationswesen und Gruppenporträtmalerei stehen also im demokratischen Holland wechselseitig in engen Beziehungen und ihre Schicksale sind unauflöslich miteinander verknüpft. Ihre strenge Periode [...] [ist] gekennzeichnet durch die Vorherrschaft der demokratischen Gleichheit und des streng Porträtmäßigen gegenüber Kommando und Einheitszwang [...]. Mit dem Unabhängigkeitskampfe kam in das Korporationswesen ein strafferer Zug zur Subordination, der sich auch in der Auffassung und Komposition der Gruppenporträts deutlich verrät und auf beiden Gebieten die Einheit auf Kosten der Individualität begünstigt, ohne daß diese gleichwohl jemals völlig preisgegeben worden wäre. Die Folge war eine unvergleichliche Blüte beider [...]. Dann sehen wir gleichmäßig da und dort einen Verfall eintreten und seit der Restauration der Oranier [...] haben beide das Wesentlichste ihrer Bedeutung bereits eingebüßt.¹⁹

Die soziokulturelle Kontextualisierung erschließt hier ein ganzes Universum neuer Bedeutungen: Das Maß hierarchischer Ordnung in der formalen Gestalt jener Abbildungen von Schützengilden wird von Riegl mit der jeweiligen politischen Situation und ihren Anforderungen an die Gestaltung der „Vergemeinschaftung“ der holländischen Bürgerschaften in Beziehung gesetzt; die Thematik jener Gemälde – eben die Repräsentation von Wehrvereinigungen – erscheint für eine solche Analyse freilich als unentbehrliches Bindeglied. Dies gilt auch für die anderen im *Holländischen Gruppenporträt* behandelten Gattungen. So nehmen für Riegl die „Anatomien“,

also die bildhaften Darstellungen von Ärzten bzw. Chirurgengruppen bei Leichensektionen, deshalb den Charakter von Gruppenporträts an, weil einerseits „im Thema selbst schon der Anstoß zu einer subordinativen Auffassung gelegen war“ – da dem demonstrierenden „Professor“ verständlicherweise eine zentrale Rolle zukommen musste –, es sich andererseits bei jenen Medizinergruppen aber auch um eine Verbindung mehr oder weniger gleichrangiger Personen handelte, die primär nicht durch Autorität oder Ähnliches, sondern durch „ihr gemeinsames Interesse an der Erkenntnis der physischen Beschaffenheit des menschlichen Körpers“ sozial verbunden waren.²⁰

Anregungen und Irrtümer

Ungeachtet dieser nunmehr viel stärkeren und konkreteren Beachtung des Einflusses „externer“ soziokultureller Faktoren auf das Kunstschaffen konnte Riegl seiner Ablehnung einer deterministischen Sicht des Ästhetischen treu bleiben – mit durchaus interessanten Folgen: So stellte er fest, man könne sich damit begnügen, anzunehmen, dass die soziale Erscheinung des bürgerlichen Korporationswesens die Gestaltung der Gruppenporträtmalerei kausal bestimmt habe, man könne aber auch nach einem „höheren Dritten“ suchen. Leider explizierte der Autor seine diesbezüglichen Überlegungen kaum, unzweifelhaft ist aber, dass er so etwas wie kollektive Mentalitäten im Blick hatte, da jener „dritte Faktor“, so Riegl, „auch auf allen übrigen Gebieten des holländischen Kulturlebens analoge Erscheinungen hervorgerufen“ habe.²¹

Dass es sich für ihn hierbei um prozesshaft ablaufende, historischem Wandel unterworfenen Phänomene handelte, ist angesichts der oben zitierten Ausführungen unzweifelhaft; Riegl kann fraglos auch als ein wichtiger Vorläufer der Mentalitätsgeschichte verstanden werden; die Ausführungen des *Holländischen Gruppenporträts* kreisen um psychologische Fragestellungen, wobei Riegl einer Einbeziehung der rezeptionsästhetischen Fragestellung nach den – intendierten und in der Bildgestaltung angelegten – Wirkungen auf den Betrachter des Bildes größtes Augenmerk schenkte.²²

Zum nicht geringen Nachteil für Riegls kulturgeschichtliche Darlegungen wirkte sich aber das Fortwirken „universalhistorisch“-holistischer Annahmen aus, die bereits in früheren Werken, insbesondere aber im Gruppenporträt einen rassenideologischen Zug trugen. Riegl

war dabei zwar alles andere als ein stumpfer, isolationistischer Chauvinist, und bemühte sich darum, die „schöpferische Rolle“²³ der Wechselwirkungen von „Südländern“ und „Nordländern“ bzw. „Romanen“ und „Germanen“ aufzuzeigen, nichtsdestoweniger kann kein Zweifel bleiben, wem letztlich seine Sympathien galten, welches „Volk“ er als das – gleichermaßen ästhetisch wie ethisch – hervorragendere erachtete: Natürlich die „Deutschen“ (inklusive den Holländern), deren naturgegebene Betonung von „Gemüt“, „Aufmerksamkeit“ usw. er dem „den Romanen unverfügbaren eingeborenen Streben nach Größe, nach [...] Ausdruck der Willensstärke“ schroff gegenüberstellt. Wie sehr diese Auffassung wahrscheinlich auch Riegls Wahrnehmung konkreter Bildwerke prägte, mag ein Zitat erhellen: „Die Ruhe der venezianischen Figuren ist weit verwandter mit orientalischer Indolenz als mit nordischer Gemütsstärke.“²⁴

Abschließend ist festzuhalten, dass der Umstand der ideologischen Gebundenheit auch der ästhetischen Wahrnehmung nicht nur so luzide Persönlichkeiten wie Riegl tangierte, sondern – was mittlerweile freilich mehr oder weniger kulturwissenschaftliches Gemeingut geworden ist – wohl als allgemeine, im Kern unhintergehbare Erscheinung zu verstehen ist.

¹ Zu nennen ist zunächst die Neuedition der wichtigsten Aufsätze: Alois RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*. Mit einer Einleitung von Hans Sedlmayr, hg. von Artur ROSENAUER, Wien 1996 (Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte I, 5). – Vgl. weiters insbesondere die Monographien: Margaret IVERSEN, *Alois Riegl, Art History and Theory*, Cambridge (Mass.)–London 1993. – Margaret OLIN, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. Park (Pa.) 1992. – Sowie die Auseinandersetzungen mit Riegl in: Götz POCHAT, Gerhard SCHMIDT, Georg VASOLD, *Der Beitrag der Kunstgeschichte zur Ausformung der Humanwissenschaften*, in: Karl ACHAM (Hg.), *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Band 5: Sprache, Literatur und Kunst, Wien 2003, 403–444. – Willibald SAUERLÄNDER, *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle*, in: DERS., *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*. Köln 1999, 213–228 [zuerst 1974]. – Udo KULTERMANN, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*. Darmstadt 1998, Hermann BAUER, *Form, Struktur, Stil: Die formalanalytischen und formgeschichtlichen Methoden*, in: Hans BELTING [u.a.] (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1996 [zuerst 1985], 151–168. – Hermann BAUER, *Kunsthistorik*, München 1989. – Hans-Berthold

BUSSE, Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft. Mittenwald 1981. – Bereits in den 1960er Jahren war das wichtige Werk von Dittmann erschienen: Lorenz DITTMANN, Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967. – Von den aus der Wiener Schule der Kunstgeschichte selbst hervorgegangenen Auseinandersetzungen mit Riegl seien hier genannt: Hans SEDLMAYR, Einleitung, in: Alois RIEGL, Gesammelte Aufsätze. Wien 1996 (Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte. 1. Abteilung: Alois Riegl, Band 5), XIII-XXXIV. – Julius von SCHLOSSER, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Ein Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung Erg.-Bd. 13,2 (1934), 145-226. – Ludwig MÜNZ, Nachwort, in: Alois RIEGL, Das Holländische Gruppenporträt, Wien ²1931, 283-292. – Otto PÄCHT, Anhang zu: Alois RIEGL, Spätromische Kunstindustrie, Wien ²1927, 406-412.

² Vgl. hierzu bes.: IVERSEN, Alois Riegl. – OLIN, Forms of Representation.

³ Vgl. etwa: BAUER, Kunsthistorik, 75: „Die Revolution, die sich hier im kunsthistorischen Denken ereignet hat, ist in ihrem Ausmaß kaum zu überschätzen. [...] Er ist der erste moderne Kunsthistoriker.“

⁴ Vgl. Alois RIEGL, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893. – Alois RIEGL, Historische Grammatik der bildenden Künste (Aus dem Nachlaß hg. von Karl Swoboda und Otto Pächt), Graz-Köln 1966. – Alois RIEGL, Spätromische Kunstindustrie. Wien 1927 [zuerst 1901 als: „Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil“].

⁵ RIEGL, Spätromische Kunstindustrie, 10 f. [Hervorhebungen C.W.]

⁶ Vgl. hierzu bes.: SAUERLÄNDER, Alois Riegl, 219: „Empirie und Theorie, auf Fakten fixierte Deskription und konstruierende Spekulation sind in Riegls Schriften auf eigensinnige Weise miteinander verbunden. Der Gang des Weltgeistes – so könnte man überspitzt formulieren – wird ihm an den Veränderungen von Rankenformen oder dem wechselnden Verhältnis von Muster und Grund ablesbar. [...] [Er hat] so den kühnsten, aber wohl auch bizarrsten Entwurf einer autonomen Kunstgeschichte geschaffen.“

⁷ Vgl. bes.: Hans SEDLMAYR, Einleitung, in: Alois RIEGL, Gesammelte Aufsätze. Wien 1996, XXVII.

⁸ Alois RIEGL, Das Holländische Gruppenporträt, Wien 1931 [zuerst 1902], 280.

⁹ RIEGL, Spätromische Kunstindustrie, 19. [Hervorhebungen C.W.]

¹⁰ Vgl. auch ebda, 6: „Kein Zweifel, daß die Beurteilung eines Kunstwerkes eine wesentliche Beeinträchtigung ihrer Sicherheit erfährt, wenn man über

den Vorstellungsinhalt, der darin seine Versinnlichung gefunden hatte, im unklaren ist [...]: aber ebensowenig wird man leugnen können, daß durch die Ikonographie eben nur ein verstärktes *Fundament* gewonnen wurde und daß die Aufführung des *eigentlichen* Baues [der Kunstwissenschaft] nun erst durch die Kunstgeschichte zu erfolgen hat.“

¹¹ RIEGL, Stilfragen, VI.

¹² Vgl. hierzu bes.: SAUERLÄNDER, Alois Riegl, 224.

¹³ Alois RIEGL, Naturwerk und Kunstwerk I, in: DERS., Gesammelte Aufsätze, 57.

¹⁴ Alois RIEGL, Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio, in: DERS., Gesammelte Aufsätze, 73 und 81.

¹⁵ RIEGL, Das Holländische Gruppenporträt, 12.

¹⁶ Vgl. ebda, 13.

¹⁷ Ebda, 2. [Hervorhebungen C.W.]

¹⁸ RIEGL, Spätromische Kunstindustrie, 394 f.

¹⁹ RIEGL, Das Holländische Gruppenporträt, 2 f. [Hervorhebungen C.W.]

²⁰ Ebda, 131.

²¹ Ebda, 3.

²² Vgl. bes.: IVERSEN, Alois Riegl, 92-147. – Weiters: Wolfgang KEMP, Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: BELTING, Kunstgeschichte, 241-258.

²³ RIEGL, Das Holländische Gruppenporträt, 16.

²⁴ Ebda, 35.