Vertikale, Horizontale. Zur impliziten Horizontalität in Alois Riegls Grundbegrifflichkeiten.

Autorin: Katharina Brandl
Erschienen in: ALL-OVER #7, Herbst 2014
Publikationsdatum: 31. Oktober 2014

URL: http://allover-magazin.com/?p=1840
ISSN 2235-1604

Quellennachweis:
Katharina Brandl, Vertikale, Horizontale. Zur impliziten Horizontalität in Alois Riegls Grundbegrifflichkeiten., in: ALL-OVER #7, Herbst 2014,
URL: http://allover-magazin.com/?p=1840.

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

© 2014 ALL-OVER | Magazin für Kunst und Ästhetik, Wien/Basel

Katharina Brandl

Vertikale, Horizontale. Zur impliziten Horizontalität in Alois Riegls Grundbegrifflichkeiten.

Alois Riegls Konzept vom optischen und vom taktischen Sehen entspricht ganz dem modernen Paradigma von reiner Visualität: Auch wenn das Adjektiv „taktisch" oder auch „taktil" Assoziationen zu haptischen Qualitäten, Oberflächenbeschaffenheit oder hervortretender Materialität weckt, ist es doch nur die visuelle Repräsentation vom Haptischen, die im taktischen Sehen eingeschrieben ist.

Ein moderner Theoretiker, der seiner zeitgenössischen Kunst – unserer klassischen Moderne – zugewandt arbeitete, passt zu einem modernen Paradigma? Nicht sonderlich überraschend. Will man Yves-Alain Bois' Aufzählung moderner Paradigmen folgen, dann sind neben der reinen Visualität auch die Vertikalität – die Adressierung des Subjekts als ‚erect being' – und eine lineare, progressive Temporalität, die Koordinaten der klassischen Moderne.[1]

Interessant ist, dass Riegls Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt in der modernen Kunst* auch Lesarten zulässt, die einen Zusammenhang zwischen seiner Beschreibung von Nahsicht und einer gewissen Horizontalität herstellen. Bei der im Zentrum stehenden Problemstellung, wie mit der impliziten Horizontalität im Stimmungsaufsatz Riegls umzugehen ist, stellt sich auch die Frage, inwieweit die Trennung von Vertikalität und Horizontalität fruchtbar bleibt – und falls dies abzulehnen sei, welche Implikationen die Annäherung der Begrifflichkeiten auf die paradigmatisch moderne Verknüpfung von (reiner) Vertikalität und (reiner) Visualität hat. Auf der Ebene der künstlerischen Strategien müssen sich Fragen nach den Mechanismen dieser Annäherung stellen: Wie kann sich aber Horizontalität im klassischen Tafelbild artikulieren, das sowohl in der Vertikale produziert als auch präsentiert wird? Und wie kann innerhalb eines Paradigmas der reinen Visualität mit besonders hervortretender Materialität – Materialität, die sich der Form widersetzt – umgegangen werden?

Stimmungsvolle Vertikalität?

In Riegls Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* versetzt der Autor die LeserInnen in eine Alpenlandschaft; der Erzähler sitzt auf einem Gipfel, unter ihm die Schlucht und er blickt über die Gesamtheit des sich ihm bietenden Panoramas. Indem er die Landschaft überschaut und sich des Kreislaufs des Lebens, der als kraftvolle, unerbittliche Bewegung beschrieben wird, im Klaren ist, überfällt ihn „ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung und Harmonie“[2]. Diese Ruhe sei mit dem Wissen um ein Kausalitätsgesetz verbunden, mit dem Wissen um die (Natur-)Wissenschaft. Riegl war nicht der erste Mann der Ideengeschichte, der sich bemüßigt gefühlt hatte, den eigenen Blick in die Alpen zu kommentieren, man erinnere sich etwa an Hegels „Es ist so.“ nach einer Wanderung durch die Berner Alpen.[3] Im Gegensatz zu Hegels Anekdote folgt in Riegls Version von „der Mann und der Berg“ eine plötzliche Unterbrechung der so gelobten und von religiöser Ergriffenheit getragenen Harmonie: Eine Gämse springt unvermittelt in das Gesichtsfeld des Erzählers. Und es ist nicht nur die Störung der einträchtigen Ruhe, sondern auch das Erwecken seiner Instinkte, die unmittelbar in die Situation eingreifen, die er beschreibt: „Unwillkürlich zuckt die Rechte, wie nach der Flinte, es meldet sich das Raubtier, das das Schwächere als Beute in den Bereich seiner Testorgane bringen möchte.“[4] Diese Stelle ist von besonderer Bedeutung, da sie nicht nur die Fähigkeit zur Bifokalität, dem Springen zwischen Fern- und Nahsicht, als genuin menschliche Fähigkeit verdeutlicht, wie Werner Hofmann vorschlägt.[5] Es tut sich auch eine Kluft auf, zwischen dem Menschen als vernunftbegabtem Wesen, dem Subjekt der Wissenschaft und dem Menschen als Teil eines alltäglichen Kampfes, dem Menschen als animalischem, triebgesteuertem Wesen – das nie nur (vertikal) rational und wissend ist, sondern immer auch (horizontal) mit den Füßen im Dreck steht[6]. Dass es nicht nur um einen Instinkt, einen animalisch verstandenen Jagdinstinkt geht, sondern auch um andere Situationen, die den Menschen auf seine Körperlichkeit zurückwerfen, wird offenbar, als Riegl erklärt, wie schnell sich die erhebende Stimmung, hevorgerufen durch die Fernsicht, verflüchtigen könne, etwa auch, wenn ein kalter Windstoß ein leichtes Frösteln hervorruft. Daneben ist es noch die Bewegung selbst, die uns „in den Kampf ums Dasein“[7] zurückschleudern würde. Grundsätzlich könne alles Motiv der Stimmung sein – die besagte Gämse findet sich nicht per se auf der Liste der Feinde jener Stimmung –, ihr größter Feind allerdings, was das Argument der Erweckung der triebhaften menschlichen Seite durch die Nahsicht noch unterstreicht, sei der Mensch selbst.

Die Wandlung, die mit dem Sprung von Fern- zu Nahsicht einhergeht, erinnert stark an George Batailles Worte zur Metamorphose:

> „Man kann den Zwang zur Metamorphose als ein gewaltsames Bedürfnis definieren, das sich übrigens mit allen unseren tierischen Bedürfnissen vermischt und das den Menschen dazu anstachelt, sich plötzlich der Gesten und Posen zu entledigen, die vom menschlichen Wesen gefordert sind: Zum Beispiel wirft sich ein Mensch in einer

> Wohnung inmitten anderer Menschen auf den Bauch und frisst das Hundefutter. In jedem Menschen gibt es also ein Tier, das wie ein Sträfling im Gefängnis eingeschlossen ist, und eine Tür – und wenn man die Tür halb öffnet, stürzt sich das Tier nach draußen, wie ein Sträfling, der den Fluchtweg gefunden hat (…).“[8]

Das Auftauchen der Gämse evoziert das Öffnen dieser Tür und aktiviert den Mensch als Tier in Riegls Anekdote. Der Mensch oszilliert zwischen den beiden Polen, zwischen dem zivilisierten und animalisch, triebhaft gesteuerten Menschen, zwischen Kultur und Natur und eben zwischen Stimmung und dem Kampf ums Überleben. Batailles Eintrag zu „Mund“ im *Kritischen Wörterbuch* führt diese Stellung des Menschen zwischen Kultur und Natur noch weiter aus: Die gewaltvolle Bedeutung des Mundes (im Vergleich zum Tier) sei auch beim Menschen noch erhalten, erklärt der Autor. Der Mund zeige sich im Speziellen als Vexierbild, das den Menschen erschreckend nahe an das Tier heranrücke: der Zorn, der die Zähne zum Knirschen bringe, das Geschrei, das danach aus dem Mund folge. Bemerkenswert sei außerdem die Annäherung des Vertikalen an die Horizontale:

> „Es ist leicht hierbei zu beobachten, daß das erschütterte Individuum den Kopf hebt, indem der Hals wie besessen gereckt wird, auf eine Weise, dass der Mund sich, soweit es möglich ist, in die Verlängerung der Wirbelsäule stellt, das heißt in die Position, die er normalerweise beim Tier einnimmt.“[9]

Der Moment des Zornes ergreift den Menschen so sehr, dass er, obwohl er noch aufrecht steht, den Mund in die Verlängerung seiner Wirbelsäule, wie eben dies ein Tier in der Horizontale auch machen würde, bringt. Allgemeiner gesprochen finden wir in Batailles Theorie Dichotomien, die sich auch mit den begrifflichen Schienen in Riegls Aufsatz vergleichen lassen: Bei Bataille steht der Mensch zwischen Architektur als Repräsentation von Macht (wenn man so will auch ‚Kultur’) und Natur, der entfesselten Unordnung des tierischen Reichs. Bei Riegl hingegen ließen sich (auf der Seite der Ordnung) dem Begriff der Fernsicht Stimmung, Ruhe, der moderne Menschen und die moderne Wissenschaft zuordnen; der Nahsicht hingegen Bewegung, der unerbittliche Kampf ums Dasein, und blinder Gottesglaube, wo Wissen angebracht wäre.

Trennung oder Integration der Grundbegrifflichkeiten? Krauss vs. Hofmann.

> „For no matter how riven the body is, between up and down, front and back, and right and left, and thus how unequal the spatial coordinates, it is the centering of the conscious subject through the experience of the Gestalt itself as

> centrically organized image that is continually mapped onto this perceptual field.“[10]

Rosalind Krauss erläutert in ihrem Eintrag zum Stichwort „Gestalt“ in der einem Wörterbuch gleichenden Monografie *Formless. A User's Guide* den ideen- und kulturhistorischen Hintergrund zum scheinbar fundamentalen Gegensatz zwischen Vertikalität und Horizontalität. Sie bezieht sich dafür vorerst auf die Gestaltpsychologie, die sich vor allem mit der Organisation der menschlichen Wahrnehmung beziehungsweise von perzeptiven Räumen auseinandergesetzt hat. Der Wahrnehmungsraum der Gestaltpsychologie geht grundlegend vom Subjekt aus (entsprechend der anleitenden Fragestellung, Ordnungsprinzipien der menschlichen Perzeption zu destillieren) und so ist ein Objekt, das wahrgenommen wird, immer auf das Subjekt ausgerichtet. Das oben stehende Zitat fasst zusammen, dass die Konzeption des gestaltpsychologischen Wahrnehmungsraums eine Spiegelung der Konzeption von Gestalt selbst ist, einem symmetrisch und von einem zentralen Punkt aus gedachten Ganzen; zudem legt es die Subjektkonzeption der Gestaltpsychologie dar, die von einem aufgerichteten, der Schwerkraft unterliegenden Subjekt ausgeht. Damit Krauss die Relevanz dieser Koordinaten für die Subjektkonstitution einführen kann, argumentiert sie weiter, dass in Lacans frühem (aber für seine Rezeption zentralem) Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion* der Einfluss der Gestaltpsychologie deutlich sichtbar sei, ja dass neben dem Erkennen einer Gestalt, die sich als einheitlicher Körper darbietet, Lacan selbst nur das Moment der Identifikation hinzufügt.[11] Das Moment der Identifikation (das Kind erkennt sich selbst im Spiegel) ist zentral, um zu erklären, wie sich durch das Sehen und Erkennen eines externen Bildes die tragende Rolle des Spiegelstadiums für die Subjektkonstitution herausbildet. Man kann selbstredend einwenden – diesem Einwand stellt sich Krauss auch im direkten Anschluss – dass diese Spiegeloberfläche kein vertikal ausgerichteter Spiegel sein muss, also beispielsweise auch eine horizontale Wasseroberfläche sein kann. Die Spiegelung auf der Wasseroberfläche ist allerdings nur von einem externen Standpunkt aus gesehen eine horizontale, weil das Bild, welches das sich selbst betrachtende Subjekt erlangt, immer durch die Verbindung einer Normalen repräsentiert wird. Die Spiegelung mag horizontal sein, das Bild bleibt vertikal.

> „It is the painting itself, then, that converts the actual bodily position into a visual Gestalt, thereby dramatizing that for the subject of vision, the subject who is using the image to stabilize his own ego around a center of consciousness, all images – whether seen on a horizontal plane or not – will enter the space of his or her imagination as upright: aligned with the verticality of the viewer's own body.“[12]

Dieser Umstand lässt Krauss schließen, dass das Sehen in zwei Schienen zerfällt: Es gibt einerseits das Sehen der Tiere, eben jener Wesen, die in einer Parallele zum Erdboden leben. Es handelt sich dabei um ein Sehen, das den Blick auf den horizontalen Grund lenkt – kurz

zusammengefasst: „merely an extension of the sense of touch“[13]. Andererseits, als zweite Schiene, kann man das Sehen der Menschen beschreiben, das vertikal ausgerichtet ist und eine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt inkludiert, sodass spezifisch menschliche Sehweisen Raum finden: die kontemplative Betrachtung, der wissenschaftliche Blick, der ästhetische Genuss oder auch die zögernde, staunende Verwunderung. Und nur folgerichtig bleibt zu schließen: „And in turn, the distance built into the very mechanisms of beholding is a function of the upright posture with its dissociation of vision from the horizontality of the ground.“[14] Man braucht nicht zu wiederholen, wie luzide ihre Argumentation für die Parallelität zwischen den Riegl'schen Begriffspaaren Vertikalität/Horizontalität und Fernsicht/Nahsicht ist.

Die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt – in Erinnerung behaltend, dass diese Unterscheidung für das Selbstbewusstsein des Subjekts von enormer Bedeutung ist – wird an einer Normalen, die vom aufrechten Menschen ausgeht, ausgerichtet. Diese Unterscheidung, wenngleich aus einer theoretisch ganz anderen Richtung argumentiert, zeigt sich als Knotenpunkt zu Riegls Grundbegriffen: Die Herangehensweise von Krauss, die die spezifisch moderne Vertikalität mithilfe von Gestaltpsychologie und Strukturaler Psychoanalyse zu erklären versucht, zeigt offensichtliche Parallelen zu der Beschreibung von Nah- und Fernsicht in Alois Riegls Stimmungsaufsatz. Die Fernsicht des aufrechten Riegls, die ihm die Möglichkeit zur beruhigenden Kontemplation in einer Welt voller Bewegung gibt, steht gegen die triebhafte Nahsicht, die durch die Gämse, die seine Jagdinstinkte weckt, hervorgerufen wird. Interessant bleibt hierbei, dass diese Unterscheidung bei Krauss eben nicht auf die menschliche Kompetenz der Bifokalität bezogen wird, wie Werner Hofmann vorschlägt, sondern dass es sich um zwei ganz unterschiedliche Arten von Sehen handelt und gerade dies für die Subjektkonstitution von Bedeutung ist.[15]

Horizontalität im vertikalen Werk?

Eine Frage, die sich an dieser Stelle aufdrängt, ist, wie Horizontalität dann überhaupt in einem vertikalen Bild ankommen kann – ein Problem, das Krauss unter „Horizontality“ in der genannten Monografie diskutiert. Anhand von Jackson Pollock, dem sich eben jene Problemstellung Mitte der 1930er Jahre, geleitet von David Siqueiros, bei der Herstellung von Transparenten auf einer horizontalen Arbeitsfläche gestellt habe, eröffnet Krauss die Geschichte des Horizontalen im vertikalen Werk. Auch wenn dieses Vorgehen dezidiert der vertikalen Ausrichtung der Staffelei gegenüber steht / zuwider läuft, musste Pollock folgendes feststellen: „But the product of this horizontal site was cultural nonetheless in that it continued to be a representation – the inevitable verticality of its Gestalt left entirely intact.“[16] An dieser Stelle erwähnt Krauss ausdrücklich noch einmal die Identifikation des Vertikalen mit Kultur (hier vielleicht eher mit dem Gegensatz des Unterbewussten, nicht des Animalischen) und vielleicht noch wichtiger: die unterschiedliche Reichweite eines Übertritts des Horizontalen in die

Vertikale, also die Frage, ob wir nach dem Horizontalen im Werk in Bezug auf seine Form suchen – oder in Bezug auf seinen Inhalt. Auch wenn sie dies in dem Aufsatz nicht explizit herausarbeitet, stehen zwei ihrer weiteren Beispiele für jeweils das eine beziehungsweise das andere Vorgehen: Robert Morris' *Felt Pieces* und Jackson Pollocks *Full Fathom Five*. Robert Morris' *Felt Pieces* verfolgen den Gegensatz von Horizontalität und Vertikalität in ihrer Formgebung: Die Filzstoffe werden zuerst am Boden liegend in lineare Muster geschnitten, danach aufgehoben und an der Wand befestigt. Die am Boden liegende Form wird durch die Aufhängung am Wandhaken und durch die Schwerkraft unweigerlich in einem Ausmaß verändert, das die Schnitte und die am Boden entstandene Form unkenntlich werden lässt/macht. Das lineare Muster der Schnitte verschwindet, es bleiben aber Lücken an den Stellen der Schnitte, die sich durch die Aufhängung auftun:

> „Now scattered, the pattern would disappear; instead, the gaps would become the index of the horizontal vector understood as a force constantly active within the vertical field – a force that had been put in play in a move to disable the very formation of form."[17]

Eine weitere Lesart wäre jene des indexikalischen Charakters der Lücken als Verweis auf die Rotation selbst, also auf den Moment, in dem der Künstler die Bewegung von der Horizontalen in die Vertikale vollzieht, und damit auch auf die Prozessualität der Produktion. Im selben Atemzug könnte man fragen, welchen Stellenwert die vertikal hängenden *Felt Pieces* einnehmen: Sind sie als Dokumentation der Rotation zu lesen? Oder, wie Krauss vorschlägt, als das vertikale Objekt, in dem sich horizontale Kräfte zeigen?

Jackson Pollocks *Full Fathom Five* hingegen zeugt von anderen Strategien in Hinblick auf den Bestand des Horizontalen in der Vertikalen: Eben keine, gemäß der Schwerkraft nach unten laufende Farbe ist in *Full Fathom Five* zu finden; ohne den Prozess der Rotation genauer zu repräsentieren, wird durch die an der Ölfarbe klebenden Nägel, Zigaretten, Knöpfe und sonstigen, allenfalls auf einem Studioboden herumliegenden Dinge auf die Situation der Herstellung und damit auf den Boden selbst verwiesen. Auch diese Arbeit zeigt ihren Herstellungsprozess, aber nicht, indem auf die Rotation verwiesen wird, sondern durch die Spuren von Pollocks Drips und den festgeklebten Müll. Krauss arbeitet insbesondere die Materialität von *Full Fathom Five* als Ausdruck von Widerständigkeit des Horizontalen im Vertikalen hervor:

> „The power of Pollock's mark as index meant that it continued to bear witness to the horizontal's resistance to the vertical and that it was the material condition of this testimony – the oily, scabby, shiny, ropey qualities of the self-evidently horizontal mark – that would pit itself against the visual formation of the Gestalt, thus securing the condition of the work as formless."[18]

Um noch einmal kurz zurück zu blicken: In Referenz auf Rosalind Krauss wurden Arbeiten von Robert Morris und Jackson Pollok besprochen, die – ganz allgemein – das Horizontale in der Vertikalen auf verschiedene Weise zum Thema machen. Interessant – und in der Pollock-Rezeption unterschiedlich diskutiert – ist dabei besonders, dass die Drip-Paintings auch aufgrund ihrer stimmungshaften Qualitäten, beziehungsweise in ihrer Harmonie zwischen Chaos und Ordnung hervorgehoben wurden.[19] Und tatsächlich mag das nachvollziehbar erscheinen: Die gebannte Spur von Bewegung und die Ungleichmäßigkeit des getropften Farbauftrags erheben sich zur beruhigenden Gleichmäßigkeit – fast unwillkürlich kann man sich vor dem inneren Auge Alois Riegl auf seinem einsamen Alpengipfel vorstellen, mit einem leichten Lächeln auf den Lippen aufgrund der beruhigenden Wirkung des Gesehenen. Nachdem mit Krauss der besondere Bezug der Horizontalität auf die hervortretende Materialität in *Full Fathom Five* herausgearbeitet wurde, kann an dieser Stelle zu den Gegensatzpaaren Nahsicht und Horizontalität bzw. Fernsicht und Vertikalität auch noch hervortretende Materialität, die sich der Form widersetzt, beziehungsweise andererseits geformte Materie, die sich einer Form unterordnet, hinzugefügt werden.

Nahsicht als besondere Eigenschaft der Fernsicht?

Werner Hofmann legt in seinem Aufsatz Riegl, *der Emanzipator (die Gämse und das Alpenpanorama)* einen Versuch der Integration der beiden Qualitäten Nah- und Fernsicht in den Riegl'schen Grundbegrifflichkeiten dar. Hofmann argumentiert, dass nahsichtige Qualitäten ganz zentral für die Harmonie der Fernsicht seien, dass in jedem funktionierenden fernsichtigen Bild eine harmonische Spannung läge, die letztlich aus der Integration nahsichtiger Qualitäten folge. Hofmann reiht Riegl damit neben seinen Zeitgenossen ein:

> „Das Denken in Äquivalenzen, dem sich in jeder Struktur mehrere potentielle Lesarten erschließen, empfing noch von zwei anderen Emanzipatoren entscheidende Argumente: von Schönberg in Wien und von Kandinsky in München. (…) Riegls Rolle in diesen Öffnungs- und Emanzipationsprozessen ist die eines Emanzipators, der letztlich als Integrator wirkt. In dieser Doppelrolle schließt er sich der Künstlerästhetik an, die mit der Entdeckung der Hässlichkeit und der Erprobung von Disharmonien um etwa 1800 beginnt."[20]

Als Emanzipator bezeichnet er Riegl, da er das Intervall – den Zwischenraum ebenso wie das Ornament, das Kunstgewerbe und manche als Verfallsepochen gekennzeichnete Abschnitte der Kunstgeschichte – aus ihrer untergeordneten Stellung geholt hat. Zwischenräume werden nun Teil eines Musters, die Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund fällt. Auch die Idee der Integration der beiden Grundbegriffe ist etwa bei Hofmanns Hinweis auf die beiden Pole, zwischen denen

sich das Kunstwollen seiner Zeit laut Riegl bewege, nachvollziehbar: zwischen Schönheit/Harmonismus und Lebendigkeit/Organismus[21]. Dennoch wird Hofmanns Argumentation schwierig, wenn auch das Ziel nachvollziehbar sein mag, da er diese Integration auch in Riegls Stimmungsaufsatz sieht: Statt den Gegensatz zwischen dem wissenden Menschen und dem triebgesteuerten Menschen zu sehen, liest Hofmann darin schlichtweg den Gegensatz zwischen Alois Riegl, dem Kunsthistoriker – blickend auf das Alpenpanorama – und Alois Riegl, dem Bergwanderer – gierig die Gämse fixierend. Der Unterschied, der sich gemäß dieser Lesart vorerst aufmacht, ist einer zwischen den verschiedenen Reichweiten wissenschaftlicher Fragestellungen: „Die Nahsicht dient der auf das Einzelne gerichteten Spezialforschung, die Fernsicht entspricht der universalhistorischen Perspektive."[22] Hofmann fügt außerdem hinzu, dass in dieser Episode auch die menschliche Fähigkeit exerziert werde, zwischen Extremen zu wählen. Gerade letzteres ist fraglich: Handelt es sich in der Geschichte, die Riegl darbietet, um eine freie Wahl? Riegl formuliert tatsächlich passiv und spricht schon mit dem ersten Wort dem Subjekt die Handlungsfähigkeit ab: „Unwillkürlich", so Riegl, „zuckt die Rechte, wie nach der Flinte, es meldet sich das Raubtier (...)".[23] Ebenso wird der Verlust der Stimmung sprachlich als passiv/fremdbestimmt beschrieben: „So ein subtiles Ding ist diese Stimmung, daß eine Lebensregung in der Nähe genügt, um sie hinwegzublasen."[24]

Es ist Hofmann zwar zuzustimmen, wenn er meint, dass es nicht die Gämse per se wäre, welche die Stimmung zerstört, erwähnt Riegl doch dezidiert, dass es nicht um das Motiv gehe, wenn man Stimmung hervorrufen wolle. Ohne den Mensch oder ein bestimmtes Tier auf eine schwarze Liste zu setzen, spricht er aber dennoch davon, dass „notwendig nur Ruhe und Fernsicht"[25] wären, um die Stimmung hervorzurufen. Auch Hofmann zieht Jackson Pollock heran, um zu erläutern, wie sich die Spannung zwischen Nähe und Ferne sichtbar in Harmonie auflösen könne. Allein seine Wortwahl des „harmonischen Ineinanders" weist schon auf die implizite Vorherrschaft der fernsichtigen Qualitäten hin, indem sich offenbare Anklänge an Riegls Erklärung von Stimmung wiederfinden: „Diese Ahnung aber der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen nennen wir die Stimmung. Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht."[26] Die Argumentation zugunsten der Äquivalenz von Nah- und Fernsicht endet in der Einverleibung von taktilen in optische Qualitäten, was nur schwer als gleichwertige Stellung verstanden werden kann. Die Dynamik, die nahsichtige Qualitäten zum besonderen Reiz der fernsichtigen Qualitäten macht, beruht vor allem auf Bewegung. Es sei die „spontane Lebendigkeit", die als „stimulierender Akzent"[27] diene, obwohl Riegl selbst die Bewegung im Stimmungsaufsatz auf die Seite der Nahsicht schiebt. Es ist eher die gebannte Bewegung oder die Möglichkeit zur Bewegung – vielleicht auch ein gewisses Maß an Kontingenz –, welche die Bewegung in eine optisch-fernsichtige Darstellungsweise einführt. Mit einem Rekurs auf Riegls Augustinus Rezeption unter Betonung der wechselseitigen Bedingung von Schönheit und Hässlichkeit verstärkt Hofmann die Argumentation, Riegl als Integrator der beiden Qualitäten zu lesen.

> „Civitas Dei und Civitas Terrena sind demnach nicht manichäisch aufgespalten, kein Bereich ist eindeutig, beide Reiche werden in der ‚innigsten Verflechtung' geschildert. Mit anderen Worten: Jeder Formhaushalt trägt potentiell seine ‚Selbstwidersprüche' in sich – gleichsam als ‚Möglichkeitsformen' (Musil). Demnach steckt die Gämse im Alpenpanorama."[28]

Selbst wenn man Werner Hofmann sonst nicht zustimmen will: Die beiden Welten, obgleich trotz der vorgeschlagenen Augustinus-Rezeption nicht mit irdischen und himmlischen Sphären zu identifizieren, sondern vielmehr mit dem Horizontalen und dem Vertikalen, können dennoch dynamisch Hand in Hand auftauchen. Was Hofmann schuldig bleibt, ist letztlich eine Ausführung der Strategien, die ebenjenes Versprechen einlösen können: Hofmanns Argumentation ist vorerst am Beispiel des spätrömischen Reliefs nachzuvollziehen, da bei der Betrachtung aus der Ferne durch den dynamischen Schattenwurf der Figuren ein anderer Eindruck entsteht, als bei Betrachtung aus der Nähe, welche die Figuren als isokephal, starr und gedrungen hervortreten lässt. Es mag Hofmann zuzustimmen sein, dass die Möglichkeit von unterschiedlichen bildlichen Qualitäten in die Grundbegriffe eingeschrieben ist – aber kann man von einer tatsächlichen Integration der Grundbegriffe sprechen, wenn es letztlich der Bewegung des/der BetrachterIn bedarf, um diese zu erleben?

Mein Ausgangspunkt war die Feststellung, dass Riegl in seinem Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kuns*t ebenso implizit Vertikalität in seine Vorstellungen zu Fernsicht einschreibt, wie er Horizontalität in seine Vorstellung von Nahsicht integriert. Nachdem die Begrifflichkeiten, angereichert von George Batailles Gedanken zur Stellung des Menschen zwischen Natur und Kultur, noch einmal sortiert wurden und das klassische Tafelbild mit Rosalind Krauss als vertikal, ausgerichtet an einer Normalen zum blickenden Subjekt, beschrieben wurde, hatte sich die Frage gestellt, wie Horizontalität mittels verschiedener Strategien in eine Vertikale, etwa das Bild, eingeschrieben werden kann. Werner Hofmann lieferte uns eine dritte Herangehensweise im Zuge der Annäherung von Horizontale und Vertikale: Nach der Verklammerung der Begriffe durch die Stellung des Menschen zwischen Kultur und Natur (Bataille), und der Erläuterung des ideengeschichtlichen Hintergrunds der Trennung eben jener Begriffe und der Diskussion von gegenläufigen, künstlerischen Strategien (Krauss), war es Hofmann, dem in seinen Erklärungen zur Integration von Nah- und Fernsicht bei Riegl kaum zugestimmt werden konnte. Was dennoch bei Hofmann hervorstach, war die Formulierung der „Selbstwidersprüche" der polaren Qualitäten/Grundbegrifflichkeiten, die ihn letztlich wieder näher an Bataille brachte als zuerst gedacht. Abseits der offensichtlichen Motivation, die Brüchigkeit eines spezifisch modernen Paradigmas bei einem modernen Denker zu zeigen, wurde versucht, die klar polar geordnete Begriffsstruktur der reine Vertikalität und Visualität aufzubrechen – zugunsten einer Lesart, die den impliziten Selbstwiderspruch in Riegls Stimmungsaufsatz exponiert.

Anmerkungen

1 Yves Alain Bois, The Use Value of ‚Formless', in: Yves Alain Bois/Rosalind Krauss, Formless. A User's Guide, Cambridge/London 1997, S. 25f.
2 Alois Riegl, Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, in: Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Wien 1996 (1899), S. 27.
3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Tagebuch der Reise in die Berner Oberalpen, in: Ders., Frühe Schriften. Werke I, Frankfurt a. M. 1986, S. 618.
4 Riegl 1996, S. 28.
5 Vgl. Werner Hofmann, Riegl, der Emanzipator (Die Gämse und das Alpenpanorama), in: Peter Noever/Artur Rosenauer/Georg Vasold (Hg.), Alois Riegl revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption, Wien 2010, S. 13 – 20.
6 Vgl. Bois 1997, S. 25.
7 Vgl. Riegl 1996, S. 28.
8 Georges Bataille u. a., Kritisches Wörterbuch, Berlin 2005, S. 40.
9 Bataille 2005, S. 64.
10 Rosalind Krauss, Gestalt, in: Bois/Krauss 1997, S. 89.
11 Vgl. Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1949), in: Norbert Haas (Hg.), Jacques Lacan, Schriften I,, Weinheim/Berlin 1991, 61 – 70.
12 Krauss 1997a, S. 90.
13 Krauss 1997a, S. 90.
14 Krauss 1997a, S. 90f.
15 Vgl. Hofmann 2010.
16 Rosalind Krauss, Horizontality, in: Bois/Krauss 1997, S. 93.
17 Krauss 1997b, S. 98.
18 Krauss 1997b, S. 97.
19 Clement Greenberg, Jackson Pollock: Inspiration, Vision, intuitive Entscheidung (1967), in: Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam/Dresden 1997, S. 353 – 361. Vgl. auch: Regine Prange, Konjunkturen des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne, in: Noever/ Rosenauer/Vasold 2010, S. 109 – 128.
20 Hofmann 2010, S. 16 – 17.
21 Hofmann 2010, S. 14.
22 Hofmann 2010, S. 15.
23 Riegl 1996, S. 28.
24 Riegl 1996, S. 28.
25 Riegl 1996, S. 29.
26 Riegl 1996, S. 28.
27 Hofmann 2010, S. 16.
28 Hofmann 2010, S. 19.