

‚Kunstkönnen‘ und ‚Kunstwollen‘.

Zur Funktion der Technik in der Kunst

von Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hagen / Münster)

Am 14. April 1894 hat der heute weitgehend vergessene, aber bis in die Weimarer Republik hinein überaus erfolgreiche Dichter und Bühnenautor Ludwig Fulda die Leserinnen und Leser des *Magazins für Litteratur* mit dem folgenden ‚Sinngedicht‘ beschenkt:

Weiß nicht, was echte Künstler sollen
Mit eurem theoretischen Schwulst;
Kunst kommt von Können, nicht von Wollen:
Sonst hieß es „Wulst.“

Diese Zeilen hat man für wertvoll genug erachtet, um sie in den nächsten Jahren noch mindestens zwei Mal in Anthologien zu publizieren.¹ Und die darin enthaltene Auffassung, dass ‚Kunst‘ von ‚Können‘, nicht von ‚Wollen‘, herkomme, wird überdies – in mehr oder weniger in gleichem Wortlaut – auch in der Folgezeit von den verschiedensten Autoren vertreten. Gottfried Keller, Max Liebermann, August Macke und Walter Benjamin, alle Protagonisten eines dezidiert modernen Kunstverständnisses, sind nur Beispiele hierfür unter vielen.²

¹ Vgl. *Das Wesen der Kunst*. Im Spiegel deutscher Kunstanschauung. Auf Grund einer Rundfrage zum Fest der Karlsruher Künstlerschaft ("Drei Tage im Morgenlande" 10.-12. März 1901). Zsgst. von Albert Herzog. Karlsruhe 1901, S. 64 sowie: Theo Schäfer (Hrsg.): *Frankfurter Dichterbuch*. Frankfurt am Main 1905, S. 162.

² Vgl. Gottfried Keller, der in seinem Roman *Der grüne Heinrich* (1855/80) den Betrachter eines missratenen Bildes ironisch ausrufen lässt: „Hier in diesem Versuche zeigt sich immer noch ein gewisses Können; ein Unerfahrener, Nichtkünstler hätte diese Gruselei nimmer zustande gebracht. Das Können aber ist von zu leibhafter Schwere und verursacht tausend Trübungen und Ungleichheiten zwischen den Wollenden; es bringt die tendenziöse Kritik hervor und steht der reinen Absicht fort und fort feindlich entgegen. Das moderne Epos zeigt uns die richtige Bahn! In ihm zeigen uns begeisterte Seher, wie durch dünnere oder dickere Bände hindurch die unbefleckte, unschuldige, himmlisch reine Absicht geführt werden kann, ohne je auf die finsternen Mächte irdischen Könnens zu stoßen!“ (G. Keller: *Der grüne Heinrich*. Studien-Ausgabe der ersten Fassung von 1854/55. Dritter und vierter Band. Hrsg. von Emil Ermatinger Stuttgart / Berlin 1914, [Bd. IV, Kap. 1] S. 243f.); Max Liebermann: „Nein! Kunst kommt immer noch von Können“ (*Gesammelte Schriften*. Berlin 1922, S. 124); August Macke in einem Brief an Franz Marc: „ich glaube, Kunst kommt nicht von Wollen, [...] sondern von Können“ (A. Macke: Brief vom 22.1.1912. In: Ders. / Franz Marc: *Briefwechsel*. Hrsg. von Wolfgang Macke. Köln 1964, S. 97); Walter Benjamin: „Allzu lange lag der Akzent auf dem Schöpferischen. So schöpferisch ist nur, wer Auftrag und Kontrolle meidet. Die aufgegebene, kontrollierte Arbeit – ihr Vorbild: die politische und die technische – hat Schmutz und Abfall, greift zerstörend in den Stoff ein, verhält sich abnutzend zum Geleisteten, kritisch zu ihren Bedingungen und ist in alledem das Gegenstück zu der des Dilettanten, der im Schaffen schwelgt. Dessen Werk ist harmlos und rein; das Meisterliche verzehrend und reinigend. Und darum steht der Unmensch als der Bote realeren Humanismus unter und. Er ist der Überwinder der Phrase. Er solidarisiert sich nicht mit der schlanken Tanne, sondern mit dem Hobel, der sie verzehrt, nicht mit dem edlen Erz, sondern mit dem Schmelzofen, der es läutert. Der Durchschnittseuropäer hat sein Leben mit der Technik nicht zu vereinen vermocht, weil er am Fetisch des schöpferischen Daseins festhielt. Man muß schon Loos im Kampfe mit dem Drachen ‚Ornament‘ verfolgt, man muß das stellare Esperanto Scheerbartscher Geschöpfe vernommen oder Klees ‚Neuen Engel‘, welcher die Menschen lieber befreite, indem er ihnen nähme, als beglückte, indem er ihnen gäbe, gesichtet haben, um eine Humanität zu fassen, die sich an der Zerstörung bewährt.“ (W. Benjamin: „Literarische und ästhetische

Ein Beispiel für eine besonders getreue Wiedergabe dieses Stücks deutscher Lyrik liefert dann allerdings auch die *Berliner Morgenpost* am 25. Februar 1938 anlässlich der Eröffnung der Wanderausstellung *Entartete Kunst* – also jener berüchtigten nationalsozialistischen Kampagne zur Diffamierung der Kunst der Moderne – in Berlin. Hier wird nämlich der von Fulda formulierte Gedanke beinahe wörtlich aufgegriffen und im Sinne des in den Exponaten diagnostizierten Angriffs auf den „angeborenen Schönheitssinn des deutschen Menschen“ ergänzt:

„Kunst kommt von Können; wenn sie von Wollen käme, müsste sie Wunst heißen.“ Wie eine Illustrierung zu diesem Wortwitz wirken die ersten Bilder, mit denen sich jetzt in Berlin die Ausstellung „Entartete Kunst“ am Königsplatz 5 den Besuchern präsentiert. Es ist wirklich Wunst, was sich uns hier entgegenwölbt. Und so sinnlos dieses Wort klingt, genau so sinnlos glotzen uns die Kleckerein an, die mit Malerei nur dem Material nach etwas zu tun haben.³

Der Kontext, in dem dieses Zitat hier fällt, belegt, dass sich der Satz längst zu einem Aphorismus verselbständigt hatte, um dessen Herkunft – bzw. vorsichtiger gesagt: um dessen erste manifestartige Formulierung – man nicht mehr wusste. Hatte nämlich der Reichspräsident Paul von Hindenburg Fulda noch im Sommer 1932 zu seinem 70. Geburtstag die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen, wurde er im Mai 1933 als Jude aus der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen und 1935 mit Publikationsverbot belegt. Ein Jahr nachdem die Schau *Entartete Kunst* in Berlin gastiert hatte, nahm Fulda sich – wie es auf dem ‚Stolperstein‘ vor seiner Wohnung in Berlin-Dahlem heißt, „gedemütigt“ und „entrechtet“ – das Leben.⁴

Noch bemerkenswerter als diese Verselbständigung einer künstlerischen oder auch – wenn man so will – kunsttheoretischen These zum gemeinfreien Aphorismus ist aber wohl die in dieser Adaption zu diagnostizierende Möglichkeit, ein und denselben Gedan-

Essays: Karl Kraus“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 334–367, hier: S. 366f. – Als neueres Plädoyer für das ‚Können‘ in Sachen Kunst vgl. bes.: Rosalind E. Krauss: „Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten“ (1995). Übers. von Jürgen Blasius. In: Isabelle Graw, Helmut Draxler und André Rottmann (Hrsg.): *Erste Wahl*. 20 Jahre „Texte zur Kunst“. 1. Dekade. Hamburg 2011, S. 180–191.)

³ Der Verfasser fährt hier fort: „Es sind Gebilde aus Leinwand und Farbe, formlos und schreiend; oft ist nur der Rahmen das einzig Gestaltete an ihnen. Voller Beschämung denkt man daran, daß diese Machwerke der Primitivität und des Unverstandes einmal ‚Zierden‘ staatlicher Museen waren. [...] Und noch größer wird die Bestürzung des Besuchers, wenn er entdeckt, dass die Namen dieser Kunststümper noch in seinen Erinnerungen leben. Wie stark müssen sie uns einmal von ihren Anbetern eingehämmert worden sein, wenn wir heute noch wissen, wer Otto Dix und Paul Klee, Kokoschka und Nolde war. [...] Die Formlosigkeit – sie ist das auch politisch angestrebte Chaos, die Sinnlosigkeit der Motive – sie verkörpert die mit künstlerischen Mitteln unterstützte Volksverdummung, die Disharmonie der Farben – was bezweckt die anders, als den angeborenen Schönheitssinn des deutschen Menschen zu ertöten?“ (*Berliner Morgenpost*. 25. Februar 1938, zit. nach: Uwe Fleckner [Hrsg.]: *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*. Berlin 2007, S. 104.) – Die Zeitung folgt damit der Einschätzung, die auch Adolf Hitler selbst mit Blick auf die künstlerische Abstraktion, verstanden als missglückte Naturnachahmung, geäußert hat: „Ob jemand ein starkes Wollen hat oder ein inneres Erleben, das mag er durch sein Werk und nicht durch schwatzhafte Worte beweisen. Überhaupt interessiert uns alle viel weniger das sogenannte Wollen als das Können. [...] Das Wollen ist doch wohl von vornherein selbstverständlich! Denn es wäre schon das Allerhöchste, wenn ein Mensch seine Mitbürger mit Arbeiten belästigte, in denen er am Ende noch nicht einmal was wollte!“ (A. Hitler: „Programmatische Kulturrede des Führers“ [Rede zur Eröffnung der ‚Großen deutschen Kunstausstellung‘ 1937]. In: Ders.: *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939*. Hrsg. von Robert Eikmeyer. Frankfurt a.M. 2004, S. 123–143, hier: S. 137.)

⁴ URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Fulda#/media/File:Stolperstein_Miquelstr_86_%28Dahl%29_Ludwig_Fulda.jpg [21.03.2015]

ken – dass nämlich Kunst notwendig mit der souveränen Beherrschung der im Werk eingesetzten Technik, eben dem ‚Können‘, einherzugehen hat – sowohl *für* als auch *gegen* die moderne Kunst ins Feld zu führen. Man kann sich daher fragen, was es mit diesem Konzept näherhin auf sich hat.

Die Ableitung der Kunst aus dem menschlichen Können ist natürlich keine Erfindung von Fulda. Vielmehr hatte bereits 1800 Johann Gottfried Herder in seinem ästhetischen Hauptwerk *Kalligone* gegen Kants abstrakten Subjektivismus mit Blick auf die Etymologie des Wortes ‚Kunst‘ erklärt:

Kunst kommt von *Können* oder *Kennen* her (nosse aut posse), vielleicht von beiden, wenigstens muß sie beides in gehörigem Grad verbinden. Wer *kennt*, ohne zu *können*, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum trauet; wer *kann* ohne zu *kennen*, ist ein bloßer Praktiker oder Handwerker; der echte Künstler verbindet beides.⁵

Historisch ebenso wie kunstparteilich näher als Herder steht Fulda allerdings etwa der auch als „Prophet der Moderne“⁶ apostrophierte österreichische Dramatiker und Kritiker Hermann Bahr, der bald nachdem Fulda in Berlin den dezidiert im Sinne der Moderne engagierten Theaterverein *Freie Bühne* mitgegründet hatte, einer der Leiter der gleichnamigen Zeitschrift wurde. So hatte Bahr bereits 1889, zwar noch als Parteigänger des Naturalismus, aber unmittelbar vor seiner vollständigen Konversion zum Ästhetizismus des ‚Jungen Wien‘ proklamiert:

Es ist nicht der Wille, welcher das Kunstwerk ausmacht: Kunst kommt vom Können und nur das wirkliche Vermögen zählt darum in ihr. Es ist nur die Form, nichts als die Form, einzig und allein, die schöne Form. Die Form ist der Adel des Künstlers, der ihn von der übrigen Menschheit scheidet und in die Wolken erhebt über sie zu einer unnahbaren und unvergleichlichen Würde, in der er ist wie ein Gott, unzugänglich dem menschlichen Schmutze.⁷

An diesem Zitat fällt auf, dass hier bereits als Gegenpol zu der behaupteten Funktion des ‚Könnens‘ als Ursprung der Kunst der ‚Wille‘ erscheint – also ein Kontrastpaar, das nicht erst von den Apologeten der germanischen Kunst, sondern auch schon Fulda stark gemacht wird.

Man wird mehr kaum klären können, auf welche Diskussionszusammenhänge Fulda sich mit seinem Vers konkret bezieht. Neben seinem ehemaligen Berliner Mitstreiter Bahr käme hier aber vor allem ein weiterer Kontext in Betracht: die von dem Kunsthistoriker Alois Riegl – nun allerdings umgekehrt im Zeichen des künstlerischen ‚Wollens‘ initiierte Kampagne gegen den Architekten und Kunsttheoretiker Gottfried Semper und den so genannten ‚Semperianismus‘ seiner Anhänger als Parteigänger des ‚Könnens‘. Diese Debatte war nämlich von Riegls erstem großen Werk, das unter dem Titel *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik* 1893 – also unmittelbar vor der Publikation von Fuldas denkwürdigem Vers – in Berlin erschienen war, ausgelöst worden, um die Kunstwelt gleich für mehrere Jahrzehnte zu beschäftigen. So betrachtet

⁵ Johann Gottfried Herder: *Kalligone* (1800). In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 22. Berlin 1880, (Th. 2, Kap. 1) S. 125.

⁶ Vgl. Reinhard Farkas (Hrsg.): *Hermann Bahr. Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904*. Wien 1987.

⁷ Hermann Bahr: *Zur Kritik der Moderne*. Zürich 1890 (erschienen bereits 1889), S. 255.

Erwin Panofsky 1920 in seiner ambitionierten Studie „Der Begriff des Kunstwollens“, also beinahe dreißig Jahre nach der Publikation von Riegl, dessen Begriff des ‚Kunstwollens‘ als den vielleicht „aktuellste[n] der modernen kunstwissenschaftlichen Forschung“⁸.

Zwar sind die Begriffe des ‚Könnens‘ und des ‚Wollens‘ im Zusammenhang der Kunst heute nicht mehr in dieser prominenten Weise präsent. Vor allem haben sie in Zeiten des postmodernen Pluralismus ihre Eigenschaft verloren, jeweils als Losung einer ‚Partei‘ der Kunstwelt zu fungieren und werden in aller Regel mehr oder weniger unspezifisch verwendet. Nichtsdestoweniger lässt sich zeigen, dass die Probleme und Argumentationslinien, für die die Protagonisten Semper und Riegl in der kunsttheoretischen Reflexion stehen, grundsätzlich nach wie vor – wenngleich unter veränderten historischen und inhaltlichen Vorzeichen – aktuell sind. So hat der amerikanische Kunsttheoretiker Hal Foster darauf hingewiesen, dass die Diskussionen um die Bedeutung des technischen ‚Könnens‘ bzw. des ‚Wollens‘ als Motor der Kreativität, wie sie von Semper und Riegl jeweils paradigmatisch mit Blick auf die ‚Kunst‘ ins Feld geführt wurde, in verändertem Bezug weiterleben: Sie sind in unseren Tagen nämlich vor allem in den Debatten präsent, die um jene Kategorien geführt werden, die heute anstelle des früheren Kunst-Paradigmas stark gemacht werden: namentlich den Diskursen um das ‚Visuelle‘ und die ‚Kultur‘.⁹ Diese Fokussierung belegt insbesondere das nachdrückliche Interesse, auf das Riegls Werk in den letzten Jahren unter dem Gesichtspunkt seiner Relevanz für die Forschungsinteressen der ‚Visual‘ und ‚Cultural Studies‘ gestoßen ist.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass diese Verschiebung bereits in der von Riegl in Auseinandersetzung mit den Vorgaben Sempers geführten Debatte, die noch im Zeichen der ‚Kunst‘ steht, angelegt ist. Bei allen Einsichten, die sich im Zuge der Auseinandersetzungen um die Bedeutung des ‚Könnens‘ und ‚Wollens‘ für die Kunst und ihre Geschichte ergeben haben, taugen diese Paradigmen nämlich, so die erste These der anschließenden Überlegungen, nicht als Basis eines tragfähigen Kunstbegriffs. Dies ist allerdings, so die zweite These, kein Grund, den Kunstbegriff kurzerhand zugunsten alternativer Leitbegriffe zu den Akten zu legen; vielmehr muss es darum gehen, bei seiner Bestimmung anders anzusetzen.

I. ‚Kunstwollen‘ versus ‚Kunstkönnen‘. Zu A. Riegls Auseinandersetzung mit G. Semper

Die Zeit um 1900, in die die Hochphase der Auseinandersetzung um die Bedeutung des ‚Könnens‘ und des ‚Wollens‘ in der Kunst fällt, wird bereits in den Selbstdeutungen der

⁸ Erwin Panofsky: „Der Begriff des Kunstwollens“. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 14 (1920), S. 321-339, hier: S. 323.

⁹ Vgl. Hal Foster: *Design und Verbrechen*. Und andere Schmähreden. Übers. von Thomas Atzert. Berlin 2012 (*Design and Crime*. London / New York 2002, dt.), bes. S. 109-134.

Protagonisten als Phase der Genese eines völlig neuen, dezidiert ‚wissenschaftlichen‘ Kunstverständnisses begriffen – was hier in allererster Linie heißt, dass man die idealistischen Vorgaben der früheren Kunstgeschichtsforschung entschlossen hinter sich lassen will. Das zeigt sich mit allem Nachdruck auch bei Alois Riegl, der sich, unter „grundsätzlicher Ablehnung aller Metaphysik“, ausschließlich „an das Gegebene“ halten will,¹⁰ und überhaupt kaum eine Gelegenheit auslässt, sich als Verfechter einer streng positivistischen Sachbezogenheit im Rahmen einer durch und durch „systematisch verfaßten Kunstwissenschaft“¹¹ zu inszenieren. Aber auch abgesehen von solchen Selbststilisierungen steht außer Zweifel, dass Riegl – nicht zuletzt dank der unverzüglichen Kanonisierung des Frühverstorbenen als Gründungsfigur der so genannten Wiener Schule der Kunstgeschichte – mit seinen Forschungen einen wesentlichen Beitrag zu einem spezifisch modernen Verständnis der Kunst und Kultur im Allgemeinen und seines Fachs im Besonderen geleistet hat. So dürfte maßgeblich auf Riegl die Tatsache zurückzuführen sein, dass die Kunstgeschichtsforschung sich von ihrer früheren Fixierung auf ein klassisches Schönheitsideal gelöst hat und sich, zumindest dem Anspruch nach, ihren Gegenständen frei von „normativen Wertvorstellungen ästhetischer und ethischer Art“¹² widmet, also bereit ist, „sich auf das Ungewohnte, selbst Abstoßende einzulassen“ und nicht länger einen „Stil am Maßstab des anderen“ zu messen.¹³ Alles dies hat dazu geführt, dass selbst über die Fachgrenzen hinaus schon frühzeitig ein regelrechter ‚Kultus‘¹⁴ um den großen „Begründer der Wiener Schule“¹⁵ gepflegt wurde, der später, nachdem sich im Zuge der Benjamin-Renaissance herumgesprochen hatte, dass Benjamin Riegl als einen seiner wichtigsten Anreger betrachtet hatte,¹⁶ auch von Anhängern der kritischen Theorie des Strukturalismus und des Poststrukturalismus gepflegt werden konnte.¹⁷ Dabei hat sich die neuere Forschung von den früheren Bestrebungen gelöst, Riegls wissenschaftliches Œuvre – ausgehend von dem 1901 erschienenen Schlüsselwerk

¹⁰ Alois Riegl: „Naturwerk und Kunstwerk I“ (1901). In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. von Wolfgang Kemp. Berlin 1995, S. 51-64, hier: S. 59.

¹¹ Wolfgang Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“. In: Heinrich Dilly (Hrsg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, S. 36-60, hier: S. 42.

¹² Willibald Sauerländer: „Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle“ (1977). In: Ders.: *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*. Hrsg. von Werner Busch, Wolfgang Kemp, Monika Steinhäuser und Martin Warnke. Köln 1999, S. 213-228, hier: S. 214.

¹³ Edgar Wind: *Kunst und Anarchie*. Die Reith Lectures 1960. Durchgesehene Ausgabe mit den Zusätzen von 1968 und späteren Ergänzungen. Frankfurt a.M. 1994 (*Art and Anarchy*. London 1963, dt.), S. 29.

¹⁴ W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 37f.

¹⁵ E. Wind: *Kunst und Anarchie* (Anm. 13), S. 29.

¹⁶ Vgl. bes.: Walter Benjamin: „Bücher, die lebendig geblieben sind“ (1929). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M. 1991, S. 169-171, hier: S. 170 (zu Riegls *Spätromische Kunstindustrie*). Benjamin hebt hier insbesondere Riegls Bruch mit der „Theorie der ‚Verfallszeiten‘“ als richtungsweisende Leistung hervor; s.a. ders.: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Dritte, autorisierte letzte Fassung, 1939). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 471-508, hier: S. 478f. – An anderer Stelle würdigt Benjamin zudem – unter Bezug auf Riegls Aufsatz „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“ von 1898 – dessen Verbindung von universalgeschichtlicher Betrachtung und Einzelwerkanalyse. (In: „Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der ‚Kunstwissenschaftlichen Forschungen‘. [Zweite Fassung]“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. III. A.a.O., S. 369-374, hier: S. 371.)

¹⁷ W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 37.

*Spätrömische Kunstindustrie*¹⁸ – als homogenen Gesamtentwurf zu rekonstruieren. Vielmehr konnte gezeigt werden, dass Riegl in seinen Studien, durchaus auch in Bezug auf ein und dasselbe empirische Material, sehr unterschiedliche Anliegen verfolgt, die – mit neueren wissenschaftssystematischen Termini gesprochen – insbesondere geschichtstheoretische, formalistische sowie kommunikations- und rezeptions-ästhetische Fragestellungen reflektieren.¹⁹ Wie ein roter Faden zieht sich allerdings – sieht man einmal von seinen Beiträgen zu dem zuletzt genannten Bereich ab – die Polemik gegen Semper und die ‚Semperianer‘ durch sein Werk.

So distanziert sich Riegl bereits in seiner ersten Monographie, den *Stilfragen*, gleich in der Einleitung von einer „materialistischen Auffassung von dem Ursprunge alles Kunstschaffens“, d.h. der Theorie einer „technisch-materiellen Entstehung der ältesten Ornamente und Kunstformen“, wie sie „fast mit einem Schlage alle kunstübenden, kunstliebenden und kunstforschenden Kreise für sich gewonnen hat“.²⁰ Verantwortlich für diese „Uebertragung des Darwinismus auf ein Gebiet des Geisteslebens“²¹ ist nun aber eben, so Riegl, Semper mit seinem Anfang der 1860er Jahre erschienenen Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*²². Dem „mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb“, der hier als Ursprung der Kreativität angenommen wird, stellt Riegl nun den Impuls des „frei schöpferischen Kunstwollens“ entgegen.²³

In der von Riegl inkriminierten Schrift hatte Semper die These vertreten, dass die Künste Malerei, Plastik und Architektur sämtlich auf ein und dieselbe Wurzel zurückzuführen sind, nämlich die Textilkunst bzw. genauer: das elementare menschliche Bedürfnis nach Schutz und Schmuck. Auf dieses Bedürfnis antwortet seiner Theorie zufolge bereits in der Vorzeit die Herstellung von gewebten und gewirkten Materialien, die als Behausung oder Kleidung genutzt werden. Aus dieser Urkunst und ihren primitiven Formen leitet Semper dann die Entstehung der verschiedenen Künste ab: Malerei und Plastik haben sich demnach schrittweise aus primitiven Stickereien entwickelt, und die Architektur hat ihre Genese in gewebten oder geflochtenen Matten und Vorhängen. Diese Entwicklung ist dabei in der Tat maßgeblich technisch bedingt, insofern Sempers überaus einflussreicher Theorie nach bestimmte technische Verfahren – nämlich eben solche der Textilherstellung und –gestaltung – im Verlauf der Geschichte auf andere Materialien übertragen, in neue Verwendungszusammenhänge gestellt und auch ästhetisch verfeinert werden.

¹⁸ Vgl. Alois Riegl: *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien 1901.

¹⁹ Vgl. bes.: Margaret Rose Olin: *Alois Riegl and the Crisis of Representation in Art Theory, 1880-1905*. Chicago 1982; dies.: *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park, Pa. 1992; W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), bes. S. 39.

²⁰ Alois Riegl: *Stilfragen*. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893, S. VI.

²¹ A. Riegl: *Stilfragen* (Anm. 20), S. VII.

²² 2 Bde. München 1860 und 1863.

²³ A. Riegl: *Stilfragen* (Anm. 20), S.VII.

Semper hatte ein ursprüngliches ästhetisches Bedürfnis des Menschen also durchaus nicht ausgeschlossen, sondern war vielmehr von einer „Gleichzeitigkeit von materieller und ästhetischer Bedürfnisbefriedigung“ ausgegangen.²⁴ So differenziert Riegl in seinen *Stilfragen* auch durchaus noch „scharf und streng“ zwischen „Semperianern und Semper“. Während nämlich Letzterer, wie Riegl ausführt, lediglich behauptet hatte,

beim Werden einer Kunstform kämen *auch* Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg; die Kunstform wäre ein Produkt aus Stoff und Technik. Die „Technik“ wurde rasch zum beliebtesten Schlagwort; im Sprachgebrauch erschien es bald gleichwertig mit „Kunst“ und schliesslich hörte man es sogar öfter als das Wort Kunst. Von „Kunst“ sprach der Naive, der Laie; fachmännischer klang es von „Technik“ zu sprechen.²⁵

Derlei Differenzierungen schleifen sich dann aber auch in Riegls Darstellungen schon bald zugunsten einer vollständigen Identifikation von Semper und den Semperianern ab. Denn Riegls Anliegen ist von allem Anfang an eine möglichst effektvolle Inszenierung seiner eigenen Position durch Konfrontation mit einer Gegenposition, für die der Name ‚Semper‘ steht. Dabei beansprucht Riegl, das in Semper verkörperte „Zeitalter des Kunstmaterialismus“, in dem „das Schöne als eine notwendige Folgeerscheinung des Zweckmäßigen, das Kunstwerk als mechanisches Produkt aus Zweck, Rohstoff und Technik“²⁶ galt, mit der von ihm selbst vertretenen Gegenposition des „frei schöpferischen Kunstwollens“²⁷ als Ursprung und Motor der ästhetischen Kreativität endgültig zu überwinden. Dieses ‚Wollen‘ versteht er nicht etwa primär als das individuelle Wollen eines Einzelnen, sondern vielmehr als das kollektive Wollen einer Epoche bzw. einer Region. Die „grundlegende Voraussetzung“ bleibt dabei die Sempers Theorie diametral entgegengesetzte Überzeugung, dass es in einer Zeit „im allgemeinen bloß eine Richtung des Kunstwollens gegeben hat, die [...] jeden beliebigen Gebrauchszweck und Rohstoff ihrem Kunstzwecke dienstbar machte und stets autonom die dem gedachten Kunstzwecke entsprechendste Technik wählte“.²⁸ Den von Semper angeführten kunstkonstitutiven Faktoren kommt daher, wie Riegl etwas „großspurig“²⁹ erklärt, keineswegs die „positiv-schöpferische Rolle“ zu, die ihnen in dessen Theorie zugeordnet wird; vielmehr ist ihre Rolle lediglich eine „hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungscoefficienten innerhalb des Gesamtproductes“.³⁰

Die Angelegenheit hat also grundsätzlichen Charakter und der Ton nimmt dementsprechend, insbesondere wo es um die Herausarbeitung des Kontrastes geht, durchaus manifestartige Züge an. Und so hat auch die Debatte um die Kunst und um die Methoden der Kunstforschung später wenig Rücksicht auf Detailfragen genommen. Vielmehr ist

²⁴ Regine Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte*. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004, S. 191.

²⁵ A. Riegl: *Stilfragen* (Anm. 20), S. VII.

²⁶ Alois Riegl: „Zur Entstehung der altchristlichen Basilika“. In: *Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*. NF 1 (1903), Sp. 195-216, hier: Sp. 196.

²⁷ Vgl. Anm. 23.

²⁸ A. Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie* (Anm. 18), S. 215.

²⁹ W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 46.

³⁰ A. Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie* (Anm. 18), S. 5.

hier gerade die plakative Kontrastierung der Positionen, wie Riegl sie in die seinen späteren Schriften vornimmt, wirksam geworden, und zwar in aller Regel mit dem Anliegen, sich selbst einer der beiden Seiten zuzuordnen, um auf diese Weise ein kunsttheoretisches, wenn nicht gar weltanschauliches Credo abzulegen.

Interessanterweise tritt das ‚Kunstwollen‘ als das „höchste und innerste Prinzip der Kunstproduktion“³¹ für Riegl nun nicht etwa, wie man vermuten könnte, an den anerkannten Meisterwerken der Kunstgeschichte in besonders prägnanter Weise hervor. Vielmehr bezieht Riegl sich hierbei auf die Gegenstände, die er vor seiner Berufung als Ordinarius an die Wiener Universität während seiner elfjährigen Tätigkeit als Kustos für Textilkunst am *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* betreut hatte.³² So entzündeten sich die ‚Stilfragen‘³³ bei Riegl, ganz wie bereits bei Semper, an der damals so genannten ‚Kunstindustrie‘ und ihren Ornamenten, also dem, was heute als Gebrauchskunst oder auch als Design bezeichnet wird. Und ebenso wie Semper wendet sich Riegl dabei Phasen und Bereichen der Geschichte zu, die bis dahin, wenn überhaupt, nur am Rande im Blickfeld der Forschung gelegen hatten: Neben vorzeitlichen Produkten sind dies bei Riegl insbesondere – um den Titel seiner zweiten Hauptpublikation zu zitieren – die Hervorbringungen der ‚Spätromischen Kunstindustrie‘³⁴, also des bis dahin nur als Verfallszeit angesehenen Endes der Antike, aber auch die Schöpfungen außereuropäischer Völker einschließlich der bei diesen gebräuchlichen Tätowierungsmuster. So führt Riegl etwa die Spiralformen im Körperschmuck der neuseeländischen Maori zur Widerlegung von Sempers Theorie an, insofern hier nachweislich weder die für technische Verwendung von Spiralen charakteristische Metallverarbeitung noch die Herstellung gesponnener Textilfäden bekannt war.³⁵ Dabei wird der ehemals an der Kunst entwickelte Stilbegriff auf all das übertragen, „was später ‚materielle Kultur‘ genannt werden sollte“.³⁶

Dies ist insofern konsequent, als die streng ‚systematisch verfasste Kunstwissenschaft‘³⁷, wie Riegl sie im Auge hat, an derlei Gegenständen, mit dem Kunsthistoriker und Riegl-Forscher Wolfgang Kemp gesprochen, die „Laborbedingungen“ findet, die „exaktes Arbeiten“ im positivistischen Sinn verlangt: „Als anonyme Hervorbringungen und als serielle Erzeugnisse lassen sie die schwer einzurechnenden Faktoren menschlichen

³¹ W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 43.

³² Die britische Riegl-Forscherin Diana Reynolds vertritt die Auffassung, dass Riegl mit den ‚Semperianern‘, denen er den Kampf erklärt, insbesondere den Direktor dieses Museums, Jakob von Falke, im Blick hat, der diese Institution auf der theoretischen Basis einer Fusion aus den Ideen Sempers mit der radikal-materialistischen Philosophie von Henry Thomas Buckle zu organisieren bestrebt war. (Vgl. bes.: Diana Reynolds: „Semperianismus und Stilfragen: Riegls Kunstwollen und die ‚Wiener Mitte““. In: Rainald Franz und Andreas Nierhaus [Hrsg.]: *Gottfried Semper und Wien. Die Wirkung des Architekten auf Wissenschaft, Industrie und Kunst*. Wien 2014, S. 85-96, hier bes. S. 87f.)

³³ Vgl. Anm. 21.

³⁴ Vgl. Anm. 18.

³⁵ Vgl. A. Riegl: *Stilfragen* (Anm. 20), S. 78.

³⁶ Hand Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995, S. 149.

³⁷ Vgl. Anm. 11.

Schaffens positiv vermissen, als da sind: Intention des Autors und des Auftraggebers, individuelle Umstände der Werkentstehung, der Werküberlieferung etc.“³⁸ „Hier lautet die Prämisse: das unbewußt hervorgebrachte, anonyme Material hat den höchsten Auskunfts Wert.“³⁹ Aber auch die Architektur wird in diesem Zusammenhang bedeutsam, weil der Mensch hier ebenso „gar kein Vorbild“ hat und „ganz aus sich selbst heraus“ schafft.⁴⁰ So erklärt Riegl: „Architektur und Kunstgewerbe offenbaren die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals in nahezu mathematischer Reinheit.“⁴¹

Diese ‚leitenden Gesetze‘ bestehen nun aber eben nicht etwa, wie Semper dies vertreten hatte, darin,

daß jedes Rohmaterial und jede Technik sich die in ihnen am bequemsten und leichtesten ausführbaren Formen selbst erfunden haben [...], daß es ursprünglich in den Anfangsstadien der bildenden Kunst der Menschheit überhaupt bloß technische Künste gegeben hätte und daß die durch die einzelnen Rohstoffe, Techniken und Zweckgebiete hervorgebrachten [...] Kunstformen erst allmählich im Wege äußerer Nachahmung, d.i. gleichsam materieller Vermengung, Legierung (aber ja nicht etwa aus selbstwilliger kritischer Wahl des schaffenden Menschen), wechselweise aufeinander übertragen worden wären, so daß es schließlich zu der, wie man meinte, für die Mitte des 19. Jahrhunderts so charakteristischen Stillosigkeit und Stilmengerei gekommen wäre.⁴²

Die Stilfragen lassen sich vielmehr Riegls Überzeugung nach nur beantworten, wenn nicht allein von den darstellenden, sondern auch den „funktionalen Zügen eines Objekts ebenso abstrahiert wurde wie von seiner Bedingtheit durch den besonderen Werkstoff“.⁴³ Im Gegensatz zu Semper geht Riegl dabei davon aus, dass die Kunst zuerst die Natur und dann sich selbst transformiert, und zwar aus ihrem Inneren heraus, aus rein ästhetischen Gründen, etwa als Streben nach Verknüpfung, Variation und Symmetrie.⁴⁴

Ebenso zeigt sich das Kunstwollen einer Epoche in einer Formtendenz, die Riegls Auffassung nach jeweils das immanente ‚Gesetz‘ sämtlicher Artefaktbildungen ausmacht. Ist daher aus den Gebäuden, Statuen, Bildern, Geräten und Ornamenten einer Zeit erst einmal ihr Kunstwollen herausdestilliert, so lassen sich dessen Gesetzmäßigkeiten „gewissermaßen extrapolieren“.⁴⁵ Sehr überzeugend hat der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer auf die Parallele zwischen diesem streng formalistischen Stilverständnis, das sich den Gegenständen mit einem bis dahin völlig unbekanntem „Maß an Abstraktion“ nähert, und den zeitgenössischen Kunstbestrebungen des Jugendstils hingewiesen,

³⁸ W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 42.

³⁹ Wolfgang Kemp: *John Ruskin. 1819-1900. Leben und Werk.* München 1983, S. 160 (mit Bezug auf Carlo Ginzburg).

⁴⁰ Alois Riegl: *Historische Grammatik der Bildenden Künste.* Hrsg. von Karl Maria Swoboda und Otto Pächt. Graz / Köln 1966, S. 254.

⁴¹ A. Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie* (Anm. 18), S. 11.

⁴² A. Riegl: „Naturwerk und Kunstwerk I“ (Anm. 10), S. 52.

⁴³ W. Sauerländer: „Alois Riegl“ (Anm. 12), S. 222.

⁴⁴ Vgl. Michael Podro: *The Critical Historians of Art.* New Haven / London 1982, S. 71; s.a. W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 43f.

⁴⁵ W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 44. – Vgl. z.B.: „Ich behaupte, daß derjenige, der einen Marmorkopf Mark Aurels richtig zu betrachten weiß, sich von selbst vorstellen kann, wie die gleichzeitigen gemalten Porträte ausgesehen haben müssen, ohne eines jener enkaustischen Bilder jemals zu Gesicht bekommen zu haben.“ (Alois Riegl in: „Spätromisch oder orientalisches?“ [1902], zit. nach: Hans Sedlmayr: „Die Quintessenz der Lehren Riegls“ [Einleitung]. In: A. Riegl: *Gesammelte Aufsätze.* Hrsg. von Wolfgang Kemp. Berlin 1995, S. XII-XXXIV, hier: S. XXIV.

wo „dieselben ornamentalen Grundmuster alle Erzeugnisse des Kunstschaffens von Gerät, Möbel und Mode bis zum Bauwerk unterwandern“.⁴⁶ Das entscheidende Stichwort in der Riegl-Nachfolge ist hier die ‚Struktur‘.⁴⁷

Das Kunstwollen einer Zeit übergreift aber nicht nur alle Medien und Gattungen gleichermaßen. Vielmehr übergreift es letztlich alle Manifestationsformen einer Kultur, „so daß die Gesetze, die einer Fibel die Form geben, auch die Art und Weise regeln, wie der Mensch seine Rechtsordnung gestaltet“.⁴⁸ Für Riegl gilt nämlich, dass das Kunstwollen einer Epoche jeweils

mit allen übrigen Haupt-Äußerungsformen des menschlichen Willens während der gleichen Zeitperiode im letzten Grunde schlechtweg identisch gewesen ist. [...] Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht [...].⁴⁹

Diesen „Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Weltanschauung im einzelnen nachzuweisen“, ist dann aber schon nicht mehr die Aufgabe des Kunsthistorikers, sondern die „eigentliche Zukunftsaufgabe“ des „vergleichenden Kulturhistorikers“.⁵⁰ Wo aber das Kunstwollen als die „sichtbare Emanation der alle geschichtlichen Erscheinungen einer Epoche in sich begreifenden Weltanschauung aufgefaßt“ wird, da ist zwar die frühere normative Ästhetik überwunden, aber „an ihre Stelle ist die Ästhetisierung der Geschichte getreten“.⁵¹ Die Geschichte bietet sich in dieser „extrem abstrahierenden Betrachtungsweise“ letztlich „nur noch in Gestalt eines Stilphänomens dar – sie ästhetisiert sich zu einer historischen Morphologie der Weltanschauungen“.⁵² Insofern ist auch die Rückbesinnung auf Riegl, die im Rahmen der neueren Erforschung der ‚Visuellen Kultur‘ jenseits von ‚high‘ und ‚low‘, ‚autonomer‘ und ‚angewandter‘, europäischer und außereuropäischer Kunst, wo sie unter dem Gesichtspunkt übergreifender stilistischer Merkmale stattfindet, verständlich. So reiht etwa Hans Belting Riegl explizit in die Vorgeschichte des von ihm diagnostizierten ‚Endes der Kunstgeschichte‘ ein.⁵³ In der Grundvorstellung der ‚Visual Culture Studies‘, die globalisierte Zivilisation der Gegenwart sei einer medial bedingten ‚Bilderflut‘ ausgesetzt, bei der die technisch erzeugten, manipulierten und vervielfältigten Bilder eine Eigendynamik entfalten und zum bestimmenden Faktor werden, lebt dagegen Sempers Idee einer wesentlich technischen Fundierung

⁴⁶ W. Sauerländer: „Alois Riegl“ (Anm. 12), S. 221.

⁴⁷ Vgl. bes.: H. Sedlmayr: „Die Quintessenz der Lehren Riegls“ (Anm. 45).

⁴⁸ W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 44.

⁴⁹ A. Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie* (Anm. 18), S. 215. – S.a.: „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 Weltanschauung determiniert ist, wohl aber mit ihr schlechtweg parallel läuft.“ (Ders.: „Naturwerk und Kunstwerk I“ [Anm. 10], S. 63.) „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.“ (A. Riegl: *Historische Grammatik der Bildenden Künste* [Anm. 40], S. 117.)

⁵⁰ A. Riegl: „Naturwerk und Kunstwerk I“ (Anm. 10), S. 63.

⁵¹ W. Sauerländer: „Alois Riegl“ (Anm. 12), S. 225.

⁵² Ebd.

⁵³ H. Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 36), S. 149.

und Tradierung des Ästhetischen fort. Sempers Verständnis der Technik als historischem Akteur, spricht, wie Hal Foster notiert hat, heute eine allgemein empfundene „technologische Realität“ an, die inzwischen auch umgekehrt werden kann, so dass die Struktur und das „Funktionieren der Maschine“ (wieder) auf den Menschen projiziert werden können.⁵⁴ So erkennt etwa auch Foster im heutigen Interesse an der Virtualität der visuellen Medien und an der Vielfalt der postkolonialen Kultur Parallelen zur Kunstgeschichte und der modernen Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts mit ihrer Hinwendung zum ‚konstruktiven Aspekt der Kunst‘ und den ‚fremden‘ Formen der Kultur.⁵⁵

Zwar gibt sich Riegl, der bekennende Positivist, durchgängig als „ausgenüchterter Antimetaphysikus“⁵⁶, der sich ausschließlich an das „Gegebene“⁵⁷ hält. Dieses ‚Gegebene‘ ist nun aber, so Riegl, was den ästhetischen „Drang“ angeht, eben nicht „Rohstoff, Technik oder Gebrauchszweck“, wie Semper dies vertritt, und auch nicht das „Erinnerungsbild“, wie die zeitgenössische Psychologie dies behauptet. Die Funktion all dieser Instanzen hinsichtlich der Determination dieses Drangs bleibe für uns aber so Riegl, „mindestens ein Ignoramus, vielleicht für immer ein Ignorabimus“.⁵⁸ Gegen die letzten „Reste dieser materialistischen Metaphysik“ stellt Riegl nun – man höre und staune – ausgerechnet das ‚Kunstwollen‘ als „das einzig sicher Gegebene“.⁵⁹ Diese Argumentation ist fragwürdig genug: Edgar Wind etwa hat die Zirkularität von Riegls Argumentation im Blick, wenn ihn „das Kunstwollen als Ursprung der Kunst [...] an Molières Herleitung des Schlafs aus der Schlafkraft (*virtus dormitiva*, siehe *Le malade imaginaire*, 2^e intermède)“⁶⁰ erinnert. Riegls Kollege Julius von Schlosser sieht dagegen hinter den vielfältigen Manifestationsformen des ‚Kunstwollens‘ den „Demiurgos“⁶¹ am Werk und spricht damit unvorsichtigerweise aus, was trotz aller Verschleierungsversuche auf der Hand liegt, wengleich Wind – vermutlich zu Recht – darauf hinweist, dass Riegl selbst im Kunstwollen eine „*reale Kraft*“ erblickt hat.⁶² Und so reiht auch Hal Foster Riegls Begriff des

⁵⁴ H. Foster: *Design und Verbrechen* (Anm. 9), S. 132. – So beruft sich auch der amerikanische Kunsttheoretiker Jack Wesley Burnham Jr., der seit den 1960er Jahren die Konvergenz von Kunst und Wissenschaft bzw. Technologie als „notwendiges Resultat der aktuellen Entwicklungen in beiden Bereichen“ lehrt, ausdrücklich auf Semper. (Barbara Büscher: *Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre*. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien. Habilitationsschrift Universität Leipzig 2002. URL: <http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/3949/HabilBBuescher.pdf> [21.03.2015], S. 30. – S.a. bes.: Jack Burnham: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*. New York 1968.)

⁵⁵ Vgl. H. Foster: *Design und Verbrechen* (Anm. 8), S. 123.

⁵⁶ W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 48.

⁵⁷ A. Riegl: „Naturwerk und Kunstwerk I“ (Anm. 10), S. 59.

⁵⁸ A. Riegl: „Naturwerk und Kunstwerk I“ (Anm. 10), S. 60. – Vgl. bes.: Andrea Reichenberger: „Kunst und Wissenschaft: Alois Riegl contra Emil du Bois-Reymond“. In: Artur Rosenauer und Georg Vasold (Hrsg.): *Alois Riegl 1905-2005*. Wien 2010, S. 100-108.

⁵⁹ A. Riegl: „Naturwerk und Kunstwerk I“ (Anm. 10), S. 59f.

⁶⁰ E. Wind: *Kunst und Anarchie* (Anm. 13), S. 139. – Panofsky hatte bereits erklärt, dass wir mit dem ‚Kunstwollen‘ „dem *circulus vitiosus* verfallen, das Kunstwerk auf Grund von Erkenntnissen zu interpretieren, die wir selbst erst einer Interpretation des Kunstwerks verdanken“ (E. Panofsky: „Der Begriff des Kunstwollens“ [Anm. 8], S. 324.)

⁶¹ Julius von Schlosser: *Präludien*. Vorträge und Aufsätze. Berlin 1927, S. 200; vgl. W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 47.

⁶² Zit. nach: H. Sedlmayr: „Die Quintessenz der Lehren Riegls“ (Anm. 45), S. XVII.

„Kunstwollens‘ ein in die Reihe jener „flottierenden Signifikanten‘ und Zauberformeln“, die jeder auf die Kunst bzw. das Ästhetische gerichtete Diskurs hat und haben muss, wenn es darum gehen soll, den „gleichzeitigen Anspruch formaler Autonomie und sozialhistorischer Artikulation“ zu vertreten.⁶³ An dieser grundsätzlichen Herausforderung ändert, so Foster, auch die neuere Verschiebung von der traditionellen Kunstgeschichte zur ‚visuellen Kultur‘ nichts. Vielmehr tritt hier lediglich an die Stelle der „Spannung zwischen der Autonomie der ‚Kunst‘ und der gesellschaftlichen Bedingtheit der ‚Geschichte““ die „Virtualität des ‚Visuellen‘ und die Materialität der ‚Kultur““. ⁶⁴

II. Jenseits von ‚Kunstwollen‘ und ‚Kunstkönnen‘. Zur Bestimmung der Kunst in der Allgemeinen Kunstwissenschaft

Riegls Konzept des ‚Kunstwollens‘ ist, bei allem Erfolg vor allem unter den Anhängern der ästhetischen Moderne, von Anfang an auch auf Kritik gestoßen. So haben u.a. Künstler – darunter, wie gesehen, durchaus auch herausragende Vertreter der Moderne – immer wieder die Bedeutung des künstlerischen Könnens hervorgehoben. Sie haben damit aber nicht nur, zumindest im Grundsatz, dieselbe Position bezogen, wie sie auch die Verfechter einer ästhetisch wie moralisch dubiosen neuen germanischen Kunst im Namen eines antimodernistischen Akademismus propagieren. Vielmehr teilen sie mit ihrem Plädoyer für das technische ‚Können‘ auch, wiederum im Grundsatz, die Position der mit den Entäußerungen des entfesselten Kunstwollens „allein gelassenen Laien“ ⁶⁵. Denn schließlich sind diese, jenseits objektiver Normen für die Beurteilung einer ästhetischen Leistung, vollständig auf die Dolmetscherdienste der Kunsthistoriker und -kritiker angewiesen – sofern sie sich nicht gleich von der Moderne ab- und der Klassik oder aber der Trivialkultur, in der die Gesetzmäßigkeiten des Könnens dank seiner besseren Kalkulierbarkeit noch zählen, zuwenden.

Der bekannteste Kritiker dieses Konzepts ist aber sicher Ernst H. Gombrich, ein Enkelschüler Riegls, der das ‚Kunstwollen‘ nun in die Nähe jenes Irrationalismus rückt, der auch die nationalsozialistische Ideologie regiert. In derlei Substanziierungen erkennt er zudem die Propagierung einer überindividuellen Kraft, die die Widerstandskraft des Einzelnen gegenüber Totalitarismen systematisch untergräbt. Demgegenüber vertritt er in dem 1959 erstmals erschienenen Werk *Art and Illusion* mit großem Erfolg die These von der „überragenden Bedeutung des Machens und Könnens“, der zufolge

⁶³ H. Foster: *Design und Verbrechen* (Anm. 9), S. 114. – S.a. H. Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 36), S. 144.

⁶⁴ H. Foster: *Design und Verbrechen* (Anm. 9), S. 118.

⁶⁵ Wolfgang Ullrich: „Kunstwollen“. In: Ders.: *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag. ¹2005, ²2006, S. 189-208, hier: S. 206.

wir „– überspitzt gesagt – nur sehen können, was wir auch machen können“.⁶⁶ Schließlich ist das Malen, so Gombrich, „eine aktive Auseinandersetzung mit der Welt, und so wird der Künstler eher sehen, was er malt, als malen, was er sieht“:

Gewöhnlich pflegt man zu sagen: Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg! In künstlerischen Dingen lautet es umgekehrt: Nur wo es einen Weg gibt, gibt es einen Willen. [...] So liefert uns auch die Tatsache, daß Künstler sich Motive zu wählen pflegen, die für ihren Stil und ihre Ausbildung ihnen ein geeignetes Rüstzeug bieten, eine Erklärung dafür, warum das Problem des technischen Könnens so ganz anders aussieht, je nachdem, ob man die Geschichte der Kunst oder die Geschichte der bildlichen Darstellung studiert. Denn im ersten Fall hat man es nur mit gelungenen Versuchen zu tun, im zweiten Fall auch mit mißglückten. [...] Wir wissen doch alle, daß es Spezialisten gegeben hat – man denke an Claude Lorrain, den Meister der Landschaftsmalerei, dessen Figuren schwach sind, oder an Frans Hals, der fast ausschließlich Porträts malte. Wäre es nicht denkbar, daß diese Vorliebe für ein bestimmtes Genre nicht nur vom Wollen, sondern ganz einfach auch vom Können dieser Künstler diktiert wurde?⁶⁷

So fasst Gombrich das Prinzip des künstlerischen Schaffens in der berühmten Formel „making comes before matching“⁶⁸ – bzw. in der deutschen Übersetzung: „daß das Bilden vor dem Nachbilden kommt“ – zusammen:

Bevor der Mensch das, was er sah, *nachbilden* wollte, wollte er Gebilde um ihrer selbst willen machen. Die Formel gilt übrigens nicht nur für eine mythische Vorzeit, sie paßt gewissermaßen auch auf die Erkenntnis[...], [...] daß [...] der Prozeß des Nachbildens ohne ein schon vorher bestehendes Gebilde nicht möglich ist, sondern immer auf dem Wechselspiel von Schema und Korrektur beruht. Ohne ein solches Schema zu kennen und zu beherrschen, kann kein Künstler einen Sinnesausdruck wiedergeben.⁶⁹

Aber auch wenn aus dem Lager der Modernisten durchaus Plädoyers für die Bedeutung und den Fortbestand des ‚Könnens‘ in der Kunst zu hören sind, ist es doch umgekehrt Riegls Konzept des ‚Kunstwollens‘, das mit seiner Überwindung aller normativen Vorgaben und seiner Tendenz zur formalen Abstraktion hier für die Mehrheit die Kunsttheorie der Wahl bereitstellt.⁷⁰ Es muss kaum betont werden, dass historische Korrektheit nun auch gegenüber Riegls vergleichsweise differenzierten Thesen hierbei kaum eine Rolle spielt und der assoziationsträchtige Begriff vielmehr freizügig transformiert und aufgeladen wird. So ist es auch Wilhelm Worringer, der mit seinem im Geist des Expressionismus verfassten überaus einflussreichen Werk *Abstraktion und Einfühlung* von 1906 Riegls Thesen zum Kunstwollen – nun freilich gesteigert zu einem ‚absoluten Kunstwollen‘⁷¹, überhaupt erst einer breiteren Leserschaft bekannt macht.

Auf dem ersten *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, einer programmatisch interdisziplinär angelegten Veranstaltung, die Max Dessoir 1913, am Vorabend des Ersten Weltkrieges, in Berlin ausrichtet, kommt Worringer in seinem Vortrag zu dem – wenn man so sagen darf – Rieglschen Thema „Entstehung und Gestaltungsprinzipien der Ornamentik“ auf diese Thesen zurück. Als „Grund alles künstlerischen Schaffens“ identifiziert Worringer hier, wie nicht anders zu erwarten, im Anschluss an

⁶⁶ W. Kemp: „Alois Riegl (1858-1905)“ (Anm. 11), S. 46.

⁶⁷ Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion*. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Übers. von Lisbeth Gombrich. Stuttgart / Zürich 1978 (*Art and Illusion*. Oxford 1977 [1959]), S. 108.

⁶⁸ E. H. Gombrich: *Art and Illusion* (Anm. 67), S. 99.

⁶⁹ E. H. Gombrich: *Kunst und Illusion* (Anm. 67), S. 141.

⁷⁰ Vgl. auch bes.: Jean Clair: *Considérations sur l'état des beaux-arts*. Critique de la modernité. Paris 1983, S. 121-129.

⁷¹ Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einführung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908). Amsterdam 1996, S. 47.

Riegl und gegen Semper ein „irrationales X“, das aber gerade nicht die „Technik“ ist, sondern vielmehr das „Verlangen, etwas zu schaffen, was dem sinnlichen Lebenszusammenhang und der Zufälligkeit der Erscheinungsweisen entrückt ist“.⁷²

Und auch der Architekt Peter Behrens, zu diesem Zeitpunkt bereits berühmt als Protagonist eines modernen, funktionalen Bauens und Gestaltens, bekennt sich in seinem Beitrag zu diesem Kongress „Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik“ gegen seinen Berufskollegen Semper als Anhänger Riegls:

Aus der Geschichte können wir erkennen, wie das Zusammenwirken von großem technischen Können und tiefempfundener Kunst den Stil für eine Periode zeitigte. Wir können beobachten, daß niemals eine neu erfundene Technik die besondere Formgebung veranlaßte, sondern daß diese aus dem Geist der Zeit heraus entstand, und daß der Formwille stets die Technik fand, die ihm nötig erschien. [...] immer ist das bestimmte Kunstwollen das Primäre, und immer fand und gab die Technik willig Mittel des Ausdruckes her.⁷³

In der weiteren Auseinandersetzung mit diesen Beiträgen zeichnet sich nun allerdings eine Position ab, die die Alternative von ‚Kunstkönnen‘ und ‚Kunstwollen‘ hinter sich läßt und zu einer neuen Begründung des Kunstbegriffs ansetzt.

Von Interesse sind in diesem Zusammenhang zunächst die Thesen des Kunsthistorikers Fritz Hoerber, der zum Zeitpunkt des Kongresses bereits mit mehreren Publikationen zu Behrens hervorgetreten war, u.a. einer in der Reihe *Moderne Architekten* erschienenen Monographie.⁷⁴ So meldet sich Hoerber in der auf den Vortrag von Behrens folgenden Diskussion zu Wort. Dass er voll im Thema ist, macht er mit seinem im gedruckten Kongressbericht ganze zwei Seiten umfassenden Redebeitrag deutlich und beweist dabei, dass ihm jeder unkritische Starkult fernliegt. Er stellt nämlich zur Debatte, ob nicht die in Behrens' Vortrag „zum Ausdruck gelangte Alternative *Semper* oder *Riegl*“ begrifflich zu „einseitig gefaßt“ ist, „um mit der erlebten Wirklichkeit der Kunstgeschichte und des architektonischen Kunstschaffens übereinstimmen zu können“:

Daß in der sinnlichen Gegebenheit des materiellen Kunstwerks alle antithetischen Eigenschaften, die Form wie der zweckliche Inhalt, das Material und die Technik, in eins zusammenfließen, ist selbstverständlich. Erst die nachträgliche Analyse der Betrachtung stellt die realistischen und die idealistischen Begriffskomplexe in ihrer Dualität heraus. – Eng verwoben erscheinen sie dagegen wieder im „ästhetischen Objekt“, in der konkreten inneren Anschauung, die das Bewußtsein des Schaffenden wie des Aufnehmenden von dem äußeren, extensiven Kunstwerk gewinnt. [...] Sämtliche ästhetische Impressionen, die formalen, die inhaltlichen, die materiellen und die technischen, können, je nach der Stärke ihres Ausdrucks, als *Dominanten* des ästhetischen Objekts auftreten. [...] Und darum glaube ich, daß weder die praktisch so fruchtbare Lehre Sempers, die die materialistischen Momente des Architekturschaffens in den Vordergrund rückt, noch auch die von kunstwissenschaftlicher Seite mit solcher Begeisterung aufgenommene Theorie Riegls von dem alles beherrschenden „Kunstwollen“ mit der *erlebten Wirklichkeit der Kunstgeschichte* tatsächlich übereinstimmt. Erst in einer *Vereinigung beider* liegt die dem baukünstlerischen Schaffen entsprechende Wahrheit.⁷⁵

⁷² Wilhelm Worringer: „Entstehung und Gestaltungsprinzipien in der Ornamentik“. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S. 222-231, hier: S. 222f.

⁷³ Peter Behrens: „Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik“. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S. 251-265, hier: S. 255f.

⁷⁴ München 1913.

⁷⁵ Fritz Hoerber in: Peter Behrens: „Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik“. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S. 251-265, hier: S. 260-262.

Bald darauf distanziert sich auch Emil Utitz, Dessoirs wichtigster Mitarbeiter bei der konzeptionellen Ausarbeitung und institutionellen Implementierung einer Allgemeinen Kunstwissenschaft, im 1914 erschienenen ersten Band seiner *Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft* explizit von Worringers einseitigem Plädoyer für das Kunstwollen:

Weil man früher alle Betonungsakzente auf das Können verlegte, und erst in unseren Tagen die ganze grundlegende Bedeutung des Wollens sich erschloß, dürfen wir nicht in den umgekehrten Fehler uns hereinhetzen lassen und nur das Wollen anerkennen. Wir geben gern zu, daß neue Stile von einem neuen Wollen getragen sein müssen und nur aus ihm heraus zu erfassen sind, dann aber muß die Betrachtung des Könnens einsetzen in der Erforschung der ganzen Mannigfaltigkeit der Beziehungen, die zwischen Wollen und Können obwalten.⁷⁶

Und im zweiten Band dieses Werks, der 1920 erscheint, kommt Utitz im gleichen Sinn auch auf Behrens' Vortrag auf dem ersten Ästhetikkongress zurück. Der Streit, ob „Kunstwerke aus dem Geiste des Materials emporwachsen“, oder ob Behrens' Beobachtung zutrifft, „daß der Formwille stets die Technik fand, die ihm nötig schien“, muss unter systematischem Aspekt nicht entschieden werden, weil er letztlich an der Sache, nämlich der Kunst als einer spezifischen Präsenz von Gestaltung, vorbeigeht:

Denn wir behaupten weder, daß aus eingehender Kenntnis des Materials Kunstwerke entstehen, noch daß dies nicht statthat, sondern nur, daß jedes Kunstwerk ein Material haben muß und darum an dessen Eigenart und Besonderheit gebunden ist. Was aus diesen ganz zweifelsfreien Tatsachen für jene Entstehungsfrage sich für Folgerungen ergeben, darf hier völlig außerhalb der Betrachtung bleiben. Man mag darum ‚Technik‘ – das Verfahren, eine Sache zweckdienlich zu bearbeiten – noch so hoch oder noch so gering einschätzen; sie ist in jedem Falle etwas grundsätzlich anderes, als die künstlerische Gesetzmäßigkeit eines Materials. Sie gilt es aus dem Wesen der Kunst heraus zu erkennen. Damit betrachten wir die Kunst unter dem Gesichtspunkt der einen Voraussetzung ihrer Gegenständlichkeit. Und der Erfolg ist die Aufdeckung der Rechtsgründe für bestimmte Kunstarten und hiermit für bestimmte Gestaltungsprinzipien und Gestaltungsformen der Kunst.⁷⁷

Damit zielt Utitz nicht nur auf das zentrale Anliegen seiner eigenen Forschungen, sondern zugleich der Allgemeinen Kunstwissenschaft überhaupt, wie sie insbesondere von Dessoir und von Utitz selbst ausgearbeitet wird. Beide gehen nämlich davon aus, dass Ästhetisches und Kunst – und somit auch Ästhetik und Kunstwissenschaft – grundsätzlich zu unterscheiden sind. Der fundamentale Fehler in der Debatte um den Primat des Kunstkönnens oder des Kunstwollens, aber auch des Formalismus überhaupt, besteht demnach darin, dass hier lediglich *ein* Aspekt der Kunst, nämlich das Ästhetische, isoliert wird. Es ist daher gar nicht nötig, eine Entscheidung für die eine oder andere Position zu fällen. Denn weder technisches Können noch ästhetisches Wollen als solches macht ein Kunstwerk aus.

So wird von den Protagonisten der Allgemeinen Kunstwissenschaft zum einen hervorgehoben, dass der „Kreis des Ästhetischen weiter [...] als der des Künstlerischen“ reicht. Schließlich können auch Naturerscheinungen und „Produkte ästhetischer Formung“, die „keine Kunstwerke sind“, „ästhetisch genossen“ werden.⁷⁸ So spielt das Ästhetische etwa auch bei der „Gestaltung des persönlichen und gesellschaftlichen Le-

⁷⁶ Emil Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. Bd. 1. Stuttgart 1914, S. 288.

⁷⁷ Emil Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. Bd. 2. Stuttgart 1920, S. 64f.

⁷⁸ Max Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart 1906, S. 4; zweite, stark veränderte Aufl. 1923, S. 2.

bens“⁷⁹ eine maßgebliche Rolle, aber auch etwa die ‚Schönheit‘ von Maschinen oder der „Lösung einer mathematischen Aufgabe“ ist durchaus „mehr als eine Redensart“.⁸⁰

Zum anderen erschöpft sich die Kunst nicht in ihrer ästhetischen Funktion und bildet somit auch keinen Teilbestand des Ästhetischen. Zwar gibt es eine gewisse Affinität zwischen dem Ästhetischen und der Kunst, und Kunst ohne ein Ästhetisches lässt sich nicht denken.⁸¹ Aber das Kunstwerk ist doch stets etwas anderes als ein rein ästhetischer Gegenstand, ja das ästhetische Moment kann im Kunstwerk durchaus nur von nebeneinanderer Bedeutung sein. Charakteristisch für die Bestrebungen der Allgemeinen Kunstwissenschaft ist daher die Auffassung, dass die Kunst nur dann angemessen thematisiert wird, wenn man ihre „Stellung in der Gesamtheit des Kulturganzen“⁸² berücksichtigt. So ist es für den Kreis um Dessoir „klar“, dass letztlich „alle Kunstwerke mehr sein wollen als bloße Behälter für ästhetische Reize“⁸³, wie sich dies etwa „bei der gesamten Tendenzkunst, beim Porträt, beim Denkmal, bei religiösen Bildern und Statuen usw.“⁸⁴ – also Gegenständen, die alle in einem bestimmten außerästhetischen Funktionszusammenhang stehen – leicht erkennen lässt.

Und schließlich sind „die im Leben genossene Schönheit und die in der Kunst genossene nicht dasselbe“⁸⁵, weil die Schönheit etwa eines Naturdings oder einer Maschine, wie vor allem Utitz herausarbeitet, „überhaupt nichts mit Darstellung zu tun“ hat. Stattdessen ist es außerhalb der Kunst die „einfache Wirklichkeit, die ästhetisch genossen werden kann, aber nicht aus der Gestaltung heraus“.⁸⁶ Kunstwerke sind nämlich ästhetische Gegenstände, die sich gegenüber anderen Objekten der ästhetischen Wahrnehmung durch eine eigentümliche „Auslegebedürftigkeit“⁸⁷ auszeichnen. Besonders Utitz bringt daher gegenüber dem außerkünstlerischen Ästhetischen den *Künstler* ins Spiel, der mit der Gestalt seines Werks dem Rezipienten etwas „darzubieten“ beabsichtigt – ohne dass diese Absicht notwendigerweise „dem bewußten Willen des Künstlers entspringen“ muss.⁸⁸ So stellt er der diagnostizierten formalistischen ‚Entleerung‘ der Kunst als künstlerisches Grundprinzip die ‚sinnvolle‘ bzw. ‚sinnerfüllte Form‘ entgegen.⁸⁹

⁷⁹ Max Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“. In: *Philosophische Monatshefte der Kant-Studien*. 1. Jg./4. Heft (1925), S. 149-152, hier: S. 149.

⁸⁰ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 78), 1. Aufl. S. 113; 2. Aufl. S. 58. – Vgl. z.B. Emil Utitz: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“. In: *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht. Hrsg. vom Ortsausschuss. Stuttgart 1914, S. 102-106, hier: S. 103.

⁸¹ Vgl. z.B.: E. Utitz: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (Anm. 80), S. 106.

⁸² E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. Bd. 1 (Anm. 76), S. 303f.

⁸³ M. Dessoir: „Sinn und Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft“ (Anm. 79), S. 151.

⁸⁴ E. Utitz: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (Anm. 80), S. 104.

⁸⁵ M. Dessoir: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Anm. 78), 1. Aufl. S. 3; 2. Aufl. S. 1.

⁸⁶ E. Utitz: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (Anm. 80), S. 103f.

⁸⁷ Jens Kulenkampff: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt a.M. 1978, S. 160. – Vgl. Reinold Schmücker: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Zur Aktualität eines historischen Projekts“. In: Alice Bolterauer und Elfriede Wiltschnigg (Hrsg.): *Kunstgrenzen*. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne. Wien 2001, S. 53-67, hier: S. 60.

⁸⁸ E. Utitz: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*. Bd. 1 (Anm. 76), S. 64; vgl. S. 55. – Vgl. R. Schmücker: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Anm. 87), S. 56.

⁸⁹ Emil Utitz: „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“. In: *Kant-Studien*. 34 (1929), S. 6-69, hier: S. 18; vgl. S. 31.

Technisches Können und ästhetisches Wollen gehören daher zwar gleichermaßen zur Kunst; sie haben hier aber eine andere Funktion als außerhalb. Zwar mag es im konkreten Fall schwierig, auch unmöglich sein zu entscheiden, wo die „Kunst“ beginnt⁹⁰. Diese Schwierigkeit spricht aber keineswegs gegen die Notwendigkeit der Differenzierung als solcher. Sie zu ignorieren heißt nämlich, ein spezifisches kulturelles Sinnangebot auszuschlagen.

Die zentrale Motivation der Allgemeinen Kunstwissenschaft ist die zeitgenössische Erfahrung einer – mit den Begriffen unserer Tage gesprochen – radikalen ‚Entgrenzung‘ der Kunst etwa durch neue Kunstpraktiken, Ausdrucksformen und Gattungen, die bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Infragestellung der Grenzen der Kunst und der Zuständigkeiten der akademischen Disziplinen von der Kunst verstanden werden: „Was hierbei die Kunst an Breite gewinnt, verliert sie an Eigenart und Selbständigkeit.“⁹¹ Allerdings begreift man im Rahmen der Allgemeinen Kunstwissenschaft die zeitgenössische Entgrenzungserfahrung gerade nicht als Anlass, den Kunstbegriff zu den Akten zu legen. Vielmehr versteht man diese Entgrenzungserfahrung als Herausforderung, den Kunstbegriff grundsätzlich neu zu bestimmen.

⁹⁰ E. Utitz: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (Anm. 80), S. 105.

⁹¹ Ebd.