

Hans Aurenhammer und Regine Prange (Hrsg.)

Das Problem der Form



Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst

Herausgegeben vom Kunstgeschichtlichen Institut
der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Band 18

Hans Aurenhammer und Regine Prange (Hrsg.)

Das Problem der Form

Interferenzen zwischen moderner Kunst und
Kunstwissenschaft

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2016 by Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlaggestaltung und Layoutkonzeption: M&S Hawemann · Berlin
Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin
Druck und Verarbeitung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
Schriftart: Minion; Papier: 135g BVS
Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2771-0

Inhalt

Vorwort und Dank.....	9
Einleitung.....	10
Inhaltsangaben zu den Beiträgen.....	17

Philosophische Perspektiven

Probleme der Form. Bemerkungen zu Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Ernst Cassirer und Georg Simmel <i>Hans Zitko</i>	29
Walter Benjamin's Allegory as a Problem of Form, in Three Parts <i>Karen Lang</i>	43
Notwendige Beliebigkeit. Kontingenz als Formprinzip künstlerischer Objekte <i>Martin Seel</i>	59

Formalismus in Kunst-, Literatur-, Film- und Kulturwissenschaft

Early Formalism's Suppression of Content: Wölfflin on Hans von Marées and the modern homoerotic classical picture <i>Evonne Levy</i>	71
Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart? Wölfflin und die Avantgarde <i>Regine Prange</i>	87
Verlorene Ordnung. Theodor Hetzers Kategorie des Ornamentalen im Kontext von Kunstwissenschaft und moderner Kunst <i>Kathrin Müller</i>	109
Gestörte Form. Gombrich, Giulio Romano und die Neue Wiener Schule der Kunstgeschichte <i>Hans Aurenhammer</i>	135
Reframing formalism in 1930 Italy: Giuseppe Fiocco, Rodolfo Pallucchini, and Roberto Longhi <i>Alessandro Del Puppo</i>	163
Gehalt und Gestalt. Die konzeptuelle Bedeutung der modernen Dichtung für die ‚formalistische‘ Literaturwissenschaft Oskar Walzels <i>Jan Behrs</i>	171
Neuer Laokoon, die Medialität des Films und das Oszillieren von Fläche und Raum. Rudolf Arnheims Blick auf Formprobleme des Filmbildes <i>Jörg Schweinitz</i>	187
Vom Bilderdienst zur Kunstwissenschaft? Zu Proust und Warburg. Mit einem Umweg über die Einfühlungstheorie <i>Sabine Mainberger</i>	207

Formkonzepte in Malerei, Skulptur und Architektur

„Wogende Fluten“ und „verschwommene Formen“. Motiv und Metapher des Fließenden bei Toorop und Klimt <i>Kassandra Nakas</i>	227
---	-----

Die Expressionisten und die Formfrage <i>Magdalena Bushart</i>	239
Braque's Passion <i>Sebastian Zeidler</i>	257
Šklovskij, Hildebrand und die Suprematisten <i>Magdalena Nieslony</i>	275
Space and Form in String Sculptures: Naum Gabo, Barbara Hepworth and Henry Moore <i>Jutta Vinzent</i>	289
Von der Form zum Raum. Kunstgeschichtliche Universalien und moderne Architektur – das Beispiel Wand <i>Cornelia Jöchner</i>	311
Form und Gefühl. Sigfried Giedions und Le Corbusiers emotionale Mission <i>Hubert Locher</i>	327
 Anhang	
Die Autorinnen und Autoren	347
Abbildungsnachweis	352

Vorwort und Dank

Die hier zusammengeführten Beiträge gehen zum großen Teil auf Vorträge einer Tagungsveranstaltung zurück, die vom 25. bis zum 27. November 2011 vom Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt a. M. organisiert und mit finanzieller Unterstützung durch die Gerda Henkel Stiftung, die Vereinigung von Freunden und Förderern der Goethe-Universität und die Benvenuto Cellini-Gesellschaft e. V. realisiert wurde. Den damaligen Referentinnen und Referenten sei gedankt für die fruchtbare und geduldige Kooperation bei der Vorbereitung der Publikation. Dank gebührt zudem jenen Autorinnen und Autoren, die sich nachträglich bereitfanden, ergänzende Texte auszuarbeiten und so zu einer Bereicherung des Themenspektrums und der methodischen Perspektiven auf das ‚Problem der Form‘ beizutragen. Die Publikation dieses Bandes wurde dankenswerterweise ermöglicht durch eine großzügige Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung sowie durch Spenden von Mitgliedern der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e. V. Für die professionelle Begleitung der Drucklegung haben wir schließlich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Gebr. Mann Verlags zu danken.

Hans Aurenhammer
Regine Prange

Einleitung

I. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft

Das Verhältnis von akademischer Kunstgeschichte und moderner Kunst war – und ist es vielleicht auch heute noch – eine schwierige Beziehung. Aus dem Curriculum der Universitäten blieb die Kunst der Gegenwart lange Zeit fast gänzlich verbannt. Noch in den Jahren um 1980 wurden wir Studierende belehrt, dass erst ein historischer Abstand von zwei Generationen die wissenschaftliche Objektivität in der Beurteilung der (dann natürlich längst nicht mehr) zeitgenössischen Kunst garantieren könne. Uns war damals nicht bewusst, dass diese frustrierende Regel aus jener ‚klassischen‘ Periode der formalistischen Kunstgeschichte stammt, die im Zentrum des vorliegenden Sammelbands steht. Sie wurde schon 1913 in Hans Tietzes *Methodik der Kunstgeschichte* referiert, einem der frühesten Versuche einer systematischen Darlegung des Faches. Tietzes Diktum von der „Art Quarantäne“, welche die moderne Kunst „durchzumachen habe, ehe sie reif zur Kunstgeschichte werde“,¹ berief sich ausdrücklich auf Alois Riegl, seinen „unvergesslichen Lehrer“.² Dieser hatte in dem 1903 verfassten *Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege*³ die „Dreigenerationenlehre“ vertreten, derzufolge eine „objektive[n] Beurteilung, die ungetrübte Klarheit des historischen Nachlebens“ sozusagen erst durch die Enkel möglich sei.⁴

Distanz gegenüber der modernen Kunst scheint für das Selbstverständnis der Kunstwissenschaft also seit jeher konstitutiv gewesen zu sein. Noch 1983 sprach daher Hans Belting im Rückblick von einer seit der Romantik aufgebrochenen tiefen Kluft zwischen Kunsthis-

torikern und Künstlern.⁵ Auf der anderen Seite aber darf nicht vergessen werden, dass gerade die Klassiker unserer Disziplin im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert immer vor dem Horizont der zeitgenössischen Kunst argumentierten. Das zeigt auch das Beispiel eines so streng um Unparteilichkeit und Autonomie des Forschungsgegenstands bemühten Kunsthistorikers wie Riegl. Seine universalhistorische Konstruktion der Kunstgeschichte postuliert eine Entwicklung vom Objektivismus zum Subjektivismus, vom Haptischen zum Optischen, von der Nahsicht zur Fernsicht, wobei er diese polaren Formbegriffe in Auseinandersetzung mit Adolf Hildebrands *Das Problem der Form* entwickelte, das der Titel unseres Bandes zitiert. Die mit der ägyptischen und altorientalischen Kunst einsetzende Entwicklung findet in Riegls eigener Gegenwart, im Impressionismus, ihre letzte Erfüllung.⁶ Die Moderne wird also als Zielpunkt eines Jahrhunderts, ja Jahrtausende währenden Kontinuums legitimiert, der durch sie vollzogene Traditionsbruch nivelliert. Gleichzeitig wird damit jedoch auch die gesamte ältere Kunstgeschichte aus einer Gegenwartsperspektive gesehen. In der *Spätromischen Kunstindustrie* bekannte Riegl denn auch 1901, dass „selbst die Wissenschaft trotz aller anscheinenden Selbständigkeit und Objektivität ihre Richtung im letzten Grunde doch von den jeweilig führenden geistigen Neigungen erhält und auch der Kunsthistoriker über die Eigenart des Kunstbegehrens seiner Zeitgenossen nicht wesentlich hinauskannt.“⁷

Als Willibald Sauerländer 1978, als einer der ersten überhaupt, auf Parallelen zwischen der Kunst des ‚fin de siècle‘ und der gleichzeitigen formalistischen Kunstwissenschaft (Heinrich Wölfflin, Wilhelm Vöge, vor allem aber wiederum Riegl) hinwies, betonte er den „assoziativen“ Charakter seiner Skizze und beklagte das Fehlen genauer Einzelstudien.⁸ Im Zuge der Neubewertung der Kunstwissenschaft auf die eigene Fachgeschichte in den letzten Jahrzehnten hat sich diese Situation zweifellos geändert.⁹ Immer bewusster wird, dass zwischen Kunstgeschichte und zeitgenössischer Kunst nicht nur jene „inneren Strukturaffinitäten“ bestanden, auf die schon Werner Hofmann¹⁰ oder Max Imdahl¹¹ verwiesen hatten, sondern dass sich Kunsthistoriker sehr wohl auch explizit mit der Moderne auseinandersetzten. So begleitete der schon erwähnte Hans Tietze, der mit Oskar Kokoschka befreundet war, intensiv die zeitgenössische Kunstentwicklung, rezensierte etwa 1912 sofort den eben erschienenen Almanach des ‚Blauen Reiter‘.¹² Aber nicht nur jene Autoren, die tatsächlich über zeitgenössische Kunst veröffentlichten wie Fritz Burger¹³ oder Carl Einstein¹⁴, suchten die Auseinandersetzung mit der Moderne, sondern auch Kunsthistoriker mit traditionellen Arbeitsfeldern wie beispielsweise Wilhelm Koehler, Direktor der Weimarer Kunstsammlungen und Experte für karolingische Buchmalerei, der mit Paul Klee und Lyonel Feininger befreundet war und überhaupt in engem Kontakt zum Bauhaus stand.¹⁵

Der vorliegende Sammelband beleuchtet diese Relationen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft. Bekannte Namen wie Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer oder Sigfried Giedion erscheinen dabei in neuem Licht.¹⁶ Aber auch Wissenschaftler, die in diesem Zusammenhang noch kaum beachtet wurden, kommen zur Sprache, wie Theodor Hetzer, Ernst Gombrich oder Rudolf Arnheim.¹⁷ Natürlich können nicht alle Facetten des Problems behandelt werden. So werden zwar italienische Kunsthistoriker während des Faschismus und die russische Rezeption von Hildebrands *Problem der Form* behandelt, um bewusst zu machen, dass die aktualisierende Beziehung des kunstgeschichtlichen Formalismus zur künstlerischen Moderne

keineswegs als ein Spezifikum der deutschsprachigen Kunstgeschichte war. Mit Blick gerade auf die angelsächsische und französische Literatur wären hier aber ohne Zweifel noch weitere komparatistische Lektüren ertragreich.¹⁸

Die Beiträge schärfen den Blick auf die unterschiedlichen Formen dieser Wechselbeziehung zwischen Kunst und Wissenschaft. Diese reichen von assoziativen Analogien und Parallelen bis zu expliziter Bezugnahme und forcierten ‚Wahlverwandtschaften‘. Im Call for papers für die Tagung, aus der unser Buch hervorhing, wurde die Frage zur Diskussion gestellt, inwiefern die durch die Moderne-Erfahrung geprägte Kunstgeschichtswissenschaft um 1900 generell „als eine aktualisierende historische Theorie der Moderne“ begriffen werden könne. Auf diese Frage kann, wie die Beiträge des Bandes zeigen, nur eine kritisch differenzierende Antwort gegeben werden. Diese darf auch nicht die gerade mit der Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte seit dem späten 19. Jahrhundert breiter werdende Kluft zwischen dem Diskurs der Künstler und jenem der Kunsthistoriker einfach überspielen, auf der beispielsweise Hubert Locher mit guten Gründen insistiert, der gegenüber den Illusionen einer ‚Lebendigen Kunstgeschichte‘, wie sie Hans Tietze in den 1920er Jahren forderte¹⁹, skeptisch bleibt.²⁰ Der Begriff ‚Interferenz‘ ist mehrdeutig: Er kann nicht nur eine Relation der Beeinflussung und Stärkung meinen, sondern auch eine der Hemmung und Störung.

Indem sie einen neuen Blick auf bisher als antiklassische Verfallsstile abgewertete Perioden wie den Barock, die Spätantike oder das Mittelalter ermöglichte, führte die ästhetische Erfahrung der Moderne zu einer der wichtigsten Leistungen der Kunstwissenschaft um 1900, der Erschließung neuer Gegenstandsbereiche. Wie der kunsthistorische Deutungsprozess durch die Konfrontation mit moderner Kunst vorangetrieben werden konnte, zeigt, um ein besonders frappierendes Beispiel zu nennen, das Gesamtwerk von Max Dvořák, des Schülers von Franz Wickhoff und Riegl. Dvořák rehabilitierte nicht nur bekanntlich um 1920 den Manierismus El Grecos und Tintorettos im Geist des Expressionismus. Er hatte schon davor in zwei Jahrzehnten Forschungs- und Lehrtätigkeit seine Auffassung der europäischen Kunstentwicklung seit der Antike immer wieder umgeschrieben, weil er sie mit Bezug auf die Wandlungen der zeitgenössischen Kunst – vom Impressionismus über den ‚formalen Idealismus‘ bis zum Expressionismus – einer ständigen Revision unterzog.²¹ Nach 1918, nach der ‚Krise des Expressionismus‘ (Tietze), scheinen solche teleologischen Geschichtskonstruktionen eine geringere Rolle zu spielen, vielleicht weil die aktuellen Positionen der Moderne nicht mehr so leicht in universalistische Konzepte integrierbar waren. Allerdings zeigt die Geschichte der Manierismus-Deutung nach Dvořák, mit ihren wechselnden neusachlichen, surrealistischen, schließlich post-modern-pluralistischen Färbungen, dass aktualisierende Parallelisierung als kunsthistorisches Interpretament weiter wirksam blieb.²²

In solchen Verfahren wird versucht, die Geschichte „rückzudenken“, wie das Carl Einstein 1931 in *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* nicht ohne Kritik formulierte.²³ Der modernistisch aktualisierende Blick der formalistischen Kunsthistoriker auf die Kunst der Vergangenheit zeigt zweifellos jene heuristische Kraft der „ouverture“, des Eröffnens neuer Wissensobjekte, die Georges Didi-Huberman dem ‚Anachronismus‘ des Historikers zuschreibt.²⁴ Die methodische Problematik wird in den Beiträgen dieses Bands ausdifferenziert und kritisch reflektiert, jenseits der hermeneutischen Binsenweisheit, dass Historiker eben immer auch Zeitgenossen

sind, und Didi-Hubermans schönes Bild konkretisierend, dass der Kunsthistoriker in der dialektischen Spannung zwischen erinnernder Gegenwart und anachronistischer Historie²⁵ wie ein Seiltänzer agiere, dessen scheinbares Schweben immer an das Seil (die Historie) gebunden bleiben müsse. „Er startet, geht eine Weile durch die Lüfte, wohl wissend, dass er niemals fliegen wird.“²⁶

Nicht vergessen werden darf hier aber auch die Kritik an verblendet identifikatorischen Rückprojektionen der Gegenwart in die Vergangenheit, die im frühen 20. Jahrhundert bald einsetzte. So spricht Walter Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* von der „verhängnisvollen pathologischen Suggestibilität“ der expressionistischen Barockforscher und vergleicht deren Texte mit dem „selbstbefangenen Phantasieren“ von Fieberkranken.²⁷ Tietze bezeichnete die kühn montierenden Bezugnahmen des ‚Blauen Reiter‘ auf alte und volkstümliche Kunst als „Ahnenkonstruktion zum Zweck der eigenen Legitimierung“ und hielt sie für „nicht ganz unbedenklich“.²⁸ Ähnlich skeptisch urteilte Einstein 1931 in der schon vorhin zitierten Stelle: „Die primitiven Kulturen dienten dem vergangenheits- und fernsüchtigen Europäer als oft mißbrauchte Mittel, seine Geschichte rückzudenken.“²⁹ Aber auch ein auf den ersten Blick so emphatisch aktualisierender Kunsthistoriker wie Dvořák reflektierte sehr wohl über die problematischen Interferenzen zwischen dem durch die Interessen der Gegenwart diktierten „Subjektivismus der Auswahl und Auffassung“ einerseits – wir können die vergangene Kunst nur „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ aus untersuchen – und der sperrigen Alterität des Vergangenen andererseits.³⁰ Gerade von der wissenschaftlichen Anerkennung der Fremdheit der historischen Kunst erhoffte er sich jedoch einen Beitrag zur „Stärkung unseres eigenen künstlerischen Gegenwartsbewusstseins“.³¹

(Hans Aurenhammer)

II. Das Problem der Form

„Form ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Form als Erscheinung aber ist ein böses, gefährliches Gespenst.“³²

Gegen das Gespenstische einer ihrer lebendigen Inhalte beraubten künstlerischen Form treten in der Moderne gleichermaßen Künstler wie Kunsthistoriker auf den Plan. Formalismus als kunsthistorische Methode bei August Schmarsow, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl und Wilhelm Worringer stützt sich ebenso wie die parallel hierzu entwickelte künstlerische Abstraktion – neben Klee ist vor allem Kandinsky zu nennen – auf elementare Grundbegriffe, die jenseits der überkommenen akademischen Ideale der Naturnachahmung und des Schönen die vitale Bedeutung der Form selbst behaupten, indem sie diese auf natürliche Vorgänge und Gesetzmäßigkeiten zurückbeziehen. Metaphorische Begründung findet der moderne Formbegriff in Naturgesetzen,³³ vor allem aber in anthropologischen und psychologischen Argumentationsfiguren, in denen die Normativität des Klassischen reformuliert wird. So ist es kein Zufall, dass

ein klassizistischer Bildhauer der Moderne – Adolf von Hildebrand – einen entscheidenden konzeptuellen Beitrag zu dieser Argumentation geliefert hat. In seiner Schrift *Das Problem der Form* (1893), die zahlreiche Auflagen erlebte und schon 1907 ins Englische übersetzt wurde,³⁴ führte er Theoreme der Wahrnehmungspsychologie ein, die ihren Weg in die formalistische ‚Kunstgeschichte des Sehens‘ wie in die modernistischen Künstlertheorien fanden. War die Ganzheitlichkeit künstlerischer Form im akademischen Diskurs stets an den schönen, aus antiken Urbildern abgeleiteten menschlichen Körper und seine idealen, auch für die Architektur maßgeblichen Proportionen gebunden, verliert dieses Prinzip leiblicher Repräsentation einer höchsten Idee in der bürgerlichen Gesellschaft seine Legitimität. Die Kategorie des Stils sieht sich in der Folge dem Verdacht der Arbitrarität ausgesetzt, das Historienbild, mythologische Spiegelung der tugendhaften Person des Herrschers von Gottesgnaden, verliert an Authentizität und Autorität. Unversehrte Ganzheit der Form kann, da sie den Rückhalt in der Figur des legitimen Souveräns verloren hat, nur noch Resultat synthetischer Prozesse sein; der ästhetische Raum wird zum Konstrukt, das sich auf eine gegebene Fläche gründet, sei es die des Bildes, sei es die Wand.³⁵ Im Verlust des metaphysischen Schönen wurzelt das ‚Problem der Form‘, welchem Hildebrands psychologisch motivierte reformerische Bemühung gilt.

Denn nach wie vor soll die künstlerische Form ein Höchstes und Ganzes bilden. Hegels historischer Argumentation, dass die unmittelbare Einheit aus künstlerischer Form und göttlichem Gehalt allein in der polytheistischen ‚Kunstreligion‘ der klassischen Antike möglich war und im Zuge einer fortschreitenden Verinnerlichung höchster Erkenntnis im Christentum und in moderner Wissenschaft Form und Inhalt notwendig auseinandertraten, mochten Künstler und Kunsthistoriker nicht folgen.³⁶ Die in Hegels *Phänomenologie des Geistes* (wenn auch ohne Nennung des Namens) scharf kritisierte Identitätsphilosophie Schellings,³⁷ in der Kunst und Natur gleichgesetzt und damit das Formschaffen des Künstlers potentiell auch jenseits der Nachahmung als eine der Gottesschöpfung gleichrangige absolute Praxis angesehen wird, so dass die Genesis-Metapher der Disegno-Lehre weiterhin gilt,³⁸ ist bis heute das erfolgreichere Modell, weil es anders als Hegels Vergangenheitslehre die ‚höchste Bestimmung‘ der Kunst zum Gefäß einer universal gültigen Sinn-Substanz zu konservieren erlaubt.

Die modernistische Wirksamkeit von Hildebrands Argumentation speist sich daher gerade aus dem Traditionalismus seiner Kunstauffassung. Form als gestalthafte wird durch eine abstrakte binäre Logik des Sehens wieder in ihre Rechte eingesetzt. In der ‚Reliefvorstellung‘ verdichten sich taktile und optische Sinneserfahrung, räumliche Nahsicht und flächiges Fernbild. Das ‚Problem‘ der Form bezieht sich in der Sicht Hildebrands auf die drohende oder vielmehr schon geschene Katastrophe der *Formlosigkeit* moderner Kunst, die zugleich die Gefahr des Sinnentzugs und der Desorientierung des Betrachtersubjekts aufrichtete. Insofern ersetzt das Konzept einer Normativität des räumlichen Sehens das Axiom der normativen Form. Negativität, Nichtidentität oder kritische Selbstbezüglichkeit künstlerischer Formen bleiben aus dieser Konzeption ausdrücklich ausgespart. Kunst bleibt für Hildebrand und seine Leserschaft ein Mittel zu seelischer Beruhigung; ihre Form soll die sinnliche Erfahrung eines Ganzen liefern und nicht etwa die Reflexion auf ihren Scheincharakter anstoßen. Die identitätsphilosophischen Prämissen Hildebrands und seiner Nachfolger sorgen dafür, dass die ästhetische Grenze nicht markiert wird, so dass auch ihre Negation nicht zum Thema werden kann. Hildebrand

zielt auf eine Gesetzlichkeit der Raumwahrnehmung schlechthin, die das ‚Als-ob‘ der zentralperspektivischen Konstruktion weitgehend außen vor lässt,³⁹ um eine gewissermaßen ‚naturale‘ Versöhnung von Fläche und Raum in der sog. Relieffvorstellung zu generieren. Es folgt aus dieser Prämisse, dass die Kunsthistoriografie in der Nachfolge Hildebrands als Theorie und Abwehr der Moderne zugleich auftritt. Die Synthese zum Ganzen, Nachklang klassizistischer Forderungen nach Verschmelzung des Abbilds mit dem Idealschönen, wird nicht von der Form mehr geleistet, sondern von der Seheinstellung, die jeweils eine in sich geschlossene ‚schöpferische‘ Rezeptionsbewegung meint und historisch vom Haptischen zum Optischen (Riegl), vom Linearen zum Malerischen (Wölfflin) sich entwickelt, so dass auch das frühneuzeitliche Modell des ‚Aufstiegs‘ der Kunst, die sich von der byzantinischen Formelhaftigkeit löst und in der ‚maniera moderna‘ die Lebendigkeit der Natur einfängt, modifiziert gültig bleibt.

Der hier vorgelegte Band ist bewusst nicht konzipiert als eine Hildebrand-Exegese oder als Rezeptionsgeschichte seiner Schrift, auch wenn mehrere Beiträge auf diesem Feld argumentieren und neue Einsichten präsentieren. Der Titel von Hildebrands Schrift steht hier auch für eine übergreifende symptomatische Problemformulierung. Die anthropologisch-psychologische Neubegründung des Stils lässt sich nicht nur und nicht erst Hildebrands Schrift entnehmen; sie ist wohl der Kern aller sich schon im frühen 19. Jahrhundert formierenden Strategien zur Bewältigung der von Künstlern und Kunstwissenschaftlern gleichermaßen erfahrenen Krise der Repräsentation – der Erfahrung, dass eine Entäußerung des sozialen Lebens in sichtbaren, kollektiv verständlichen Formen der vom ökonomischen Primat geprägten bürgerlichen Epoche verloren ging.

Nicht zu vergessen ist überdies, was in Hildebrands Schrift nur wenig anklingt,⁴⁰ dass der Formbegriff der frühen Kunstgeschichte maßgeblich aus den Reformästhetiken der Kunstgewerbebewegung hervorgegangen ist. Das Ornament noch handwerklich produzierender Gesellschaften schien den vitalen Kern der Form und zugleich deren Autonomie zu verbürgen. Alois Riegl bezieht sich in seiner Schrift *Altorientalische Teppiche* auf die Architekten Gottfried Semper und Owen Jones, die beide allgemeine Prinzipien zur Anordnung der Form und der Farbe in der Architektur und dekorativen Künsten aufgestellt haben, ausgehend von der Annahme eines ursprünglichen Gestaltungstriebes, der soziale, materielle und libidinöse Bedürfnisse noch vereint.⁴¹ Das Ornament bzw. die architektonische Urform der Wand sind also die ersten Träger des Stils in seiner modernen Konzeption.

Der kunsthistoriografische und modernistische Formbegriff beerbt das Gesamtkunstideal der Romantik und wird somit als eine Ausdrucksgestalt konzipiert, in der Gesellschaft, Natur und Subjekt versöhnt werden können.⁴² Insofern ist formalistische Kunstwissenschaft, worauf schon Georg Vasold verwiesen hat, nicht grundsätzlich von Kulturgeschichte zu trennen.⁴³ Die angewandten Künste standen für den Anspruch einer von demokratischem Geist erfüllten lebendigen Form, für eine Entgrenzung des Stils in den performativen Akt einer Ausdrucksbewegung, die sich auf den lebensweltlichen Raum öffnet. Das in Sempers ‚Bekleidungsprinzip‘ wurzelnde und in der Malerei eines Henri Matisse seine metapicturale Entfaltung findende ‚Teppichparadigma‘⁴⁴ offenbart die Janusköpfigkeit des modernen Formkonzepts. Der unendliche Rapport als strukturelles Prinzip des Textils und der ornamentalen Ordnung schlechthin spiegelt die Flächigkeit und den dissoziierten Farbauftrag der impressionistischen und postim-

pressionistischen Malerei. Galt dieser Hans Sedlmayr, verschoben auf die Fleckenstruktur von Bruegels Gemälden, als verdächtiges Symptom eines geradezu psychotischen Welterlebens,⁴⁵ konnte der metaphorische Vergleich mit dem Teppich dazu dienen, die Aura einer vormoderne Handarbeit auf die atomisierte Faktur der malerischen Pinselschrift zu projizieren. Umgekehrt dient die aus der Moderne-Betrachtung gewonnene Kategorie des Ornamentalen auch als Instrument für die Analyse älterer Kunst.⁴⁶

Aus diesen Vorüberlegungen schält sich als dominantes das in der romantischen Ästhetik verwurzelte und durch die Leitwissenschaft der Psychologie etablierte Konzept einer Expressivität der Form heraus.⁴⁷ Repräsentation wird nicht mehr in Bezug auf einen externen Referenten, sondern in Bezug auf die Formwerdung und die ihr innewohnenden Kräfte selbst definiert. Die Psychologie der Form determiniert den Ästhetizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts und prägt, über die Vermittlung Worringers⁴⁸, später Schapiros⁴⁹, die expressionistischen Kunsttendenzen und deren nationalistische Funktionalisierung⁵⁰. Da sie nicht an der Geschlossenheit des Kunstwerks, sondern an der produktiven Wahrnehmung oder wahrnehmenden Produktivität des Künstlers ausgerichtet ist, impliziert die Psychologie der Form auch jenseits von Expressivität die potentielle Auflösung oder Entgrenzung der Form im Sinne des ‚offenen Kunstwerks‘, das sich, lange vor Umberto Ecos Abhandlung aus dem Jahr 1962, zum Beispiel in der Kategorie der Relationalität bei Hildebrand, Fiedler und schließlich Simmel⁵¹ schon konzeptuell ankündigt. Hildebrands und vor allem Fiedlers Auffassungen folgt selbst die antiakademische, der psychoanalytischen Subjekttheorie gegenüber aufgeschlossene Kunststoriographie eines Carl Einstein.⁵² Die Stilpsychologie Riegls und Wölfflins ragt auch in die Literaturwissenschaft eines Oskar Walzel hinein und liefert überdies der frühen Filmtheorie entscheidende Kategorien.⁵³ Selbst die mit Luhmanns differenztheoretischem Formbegriff in die Gegenwart hineinführende Sicht auf Methoden einer ästhetischen Kontingenzerzeugung⁵⁴ ordnen sich in die Tradition des kunsthistorischen Stilbegriffs ein, insofern Luhmann die diesem inhärente Abkehr von der *Imitatio* für die *Autopoiesis* der Kunst geltend macht.⁵⁵ In Prousts Werk hingegen, dem in diesem Band ebenfalls ein Beitrag gewidmet ist, wird die projektive Kraft einer kunstimmanenten ästhetisierenden Betrachtung als libidinös bedingte vorgeführt und dem Bewusstsein zugänglich gemacht.⁵⁶ Kritisch gegenüber dem dominanten wahrnehmungsästhetischem Konzept und seiner bis zu Kant reichenden Tradition⁵⁷ verhält sich im Rahmen der hier vorgestellten und untersuchten Theorieansätze vor allem Benjamins Begriff der Allegorie, der die Dissoziation von Form und Sinn, das Nicht-Identische, zu denken unternimmt.⁵⁸

(Regine Prange)

Inhaltsangaben zu den Beiträgen

Die ersten drei Beiträge entwickeln *philosophische Perspektiven*; sie widmen sich einem diskursiven Feld, in dem die akademische Auffassung der Form als in sich geschlossener Gestalt durch die neuen Konzepte der Relationalität, der literalen Präsenz und der Kontingenz in Frage gestellt wird.

Hans Zitko erörtert in seinem Beitrag *Probleme der Form* den Kants Philosophie verpflichteten Formbegriff Konrad Fiedlers und dessen Modifikation durch Adolf Hildebrand, Ernst Cassirer und Georg Simmel. Schon Fiedler, der an die *Kritik der reinen Vernunft* anknüpfend die ‚welterzeugende‘ Potenz der ästhetischen Produktion nachzuweisen sucht und damit auf die ‚konstruktive Kraft‘ der modernen Kunst antwortet, muss eine Umwandlung des klassischen, auf der einfachen Differenz von Stoff und Form beharrenden Substanzdenkens vornehmen und wertet unbestimmte Wahrnehmungsweisen, wie sie in Schlaf und Traum erscheinen, als formerzeugende Tätigkeit auf. Über Fiedlers, von Zitko noch defizitär eingeschätzte Theorie der Moderne hinausgehend näherte sich Hildebrand einer autonomen Ordnung des Relationalen, indem er Daseinsform und Wirkungsform, räumlich-plastische Gestalt und rein optisches Fernbild in Beziehung zueinander setzte. Cassirers Philosophie der ‚symbolischen Formen‘ verstehe das Zeichen nicht als ‚Hülle‘, sondern als ‚Organ‘ des Gedankens und bleibe somit Fiedlers romantizistischer Aufwertung des Amorphen verhaftet, während erst Simmel das Verharren im substantiellen Sein durch eine rezeptionsästhetisch fundierte Relationalität von Form und Leben revidiert habe.

Karen Langs Beitrag *Walter Benjamin's Allegory as a Problem of Form, in Three Parts* widmet sich dem hermeneutischen Dilemma, das den Umgang mit Gegenwart und Vergangenheit des ästhetischen Objekts bestimmt. Als anscheinend unvereinbare Alternativen stehen sich in der Disziplin Kunstgeschichte, so Lang, ein vergegenwärtigender Habitus (Anachronismus) und ein positivistischer Zugang (Historismus) gegenüber. Ungenügend rezipiert worden sei Benjamins Versuch einer ‚doppelten Perspektive‘, die Lang anhand seines Konzepts der Allegorie aus *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) entwickelt und mit Craig Owens' October-Essay *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (1980) ins Verhältnis setzt. Lang macht deutlich, dass Benjamin durch seinen Allegoriebegriff, der die (melancholische) Getrenntheit von Selbst und Welt wie die Getrenntheit von (ästhetischem) Gegenstand und Bedeutung thematisiert und gegen die klassizistische Norm des plastischen, an den schönen menschlichen Körper gebundenen Symbols verteidigt, als Vordenker des amerikanischen Kunstdiskurses der späten 70er Jahre zu bewerten ist und zudem Licht wirft auf das kunsthistorische, implizit der klassizistischen Tradition verpflichtete Problem der Form. Trotzdem Owens den allegorischen Impuls für eine postmoderne Ästhetik fruchtbar mache, verkürze er unzulässig Benjamins Allegoriebegriff, da er die hermeneutische Erfahrung zu einem Modus des Lesens mindere. Der Vorzug gebühre Benjamins Konzept, das die Form der Allegorie nicht allein auf der Ebene der Gegenwart (der Leser) ansiedle, sondern dem ausdruckslos stummen, sich der verstehenden Aneignung entziehenden Objekt selbst zuweise.

Auch in Martin Seels Beitrag *Notwendige Beliebigkeit. Kontingenz als Formprinzip künstlerischer Objekte* wird der Einspruch gegen die Autorität der Komposition, wie er besonders in

moderner und zeitgenössischer Kunst durch Einbeziehung arbiträrer Momente in die Gestaltung vorgebracht wird, zum Thema gemacht, unter Referenz sowohl auf Odo Marquards Deutung von Kunst wie Religion als Methoden der Kontingenzbewältigung durch Form als auch, in verstärkter Weise, anknüpfend an Niklas Luhmanns Auffassung, dass Kunst die Beliebigkeit jeder Ordnung aufzudecken habe, ihre Rolle also in der Anerkennung von Kontingenz bestehe. An Werkbeispielen verschiedener Gattungen werden die Modi der Kontingenzerzeugung dargestellt und erörtert. Thomas Demands Fotografie *Büro* von 1996 zum Beispiel wird auf ein ‚negatives‘ Kontingenz-Verfahren zurückgeführt, insofern der Künstler der Fotografie die medienspezifische Kontingenz des ‚punctum‘ entziehe, um Kontingenz mithilfe neusachlich-abstrahierender Stilmittel als künstlerische neu zu begründen.

Die folgenden neun Beiträge befassen sich anhand einschlägiger Autoren mit dem *Formalismus in Kunst-, Literatur-, Film- und Kulturwissenschaft*.

Rückkehrend zum Kreis um Adolf Hildebrand und gestützt auf bisher unbekanntes Quellenmaterial, erweitert Evonne Levy in ihrem Beitrag *Early Formalism's Suppression of Content: Wölfflin on Hans von Marées and the modern homoerotic classical picture* die Diskussion über den kunsthistorischen Formalismus durch eine psychohistorisch-biographische Perspektive. Anknüpfend an Gerd Blums autobiographische Lektüre der (von Heinrich Wölfflin als thematisch irrelevant bezeichneten) Werke Hans von Marées', eine Lektüre, die auf die problematische Beziehung zu Hildebrand abhebt, stellt Levy die Frage, inwiefern nicht auch der ausschließlich formalistische methodische Zugang Wölfflins, der jegliche inhaltliche Dimension bewusst ausblendet, in Relation zu seiner verborgen gehaltenen homoerotischen Neigung zu setzen sei, ästhetischer Formalismus also als verdecktes Substitut für homosexuelle Beziehungen zu verstehen wäre.

Der Beitrag von Regine Prange *Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart? Wölfflin und die Avantgarde* deutet Formalismus als Verteidigung, Modernisierung und Popularisierung des ‚Klassischen‘ zum einen auf der Grundlage der von Fiedler und Hildebrand formulierten wahrnehmungspsychologischen Kunsttheorien, zum andern vor dem Hintergrund einer Anschmiegung der Kunsthistoriographie an den Ästhetizismus der frühen Moderne: Der ‚(Post-) Impressionist‘ Wölfflin verabschiede sich vom wissenschaftlichen Axiom der empirisch logischen Herleitung des Gedankens. Er eigne sich das ‚künstlerische Sehen‘ an und führe dieses in seinen Texten dem Publikum vor, dem er, als Stellvertreter gewissermaßen des großen Künstlers aus Renaissance und Barock, die Fiktion einer ungebrochenen Geltungskraft des Stils liefere. Dargelegt wird zudem Wölfflins Verankerung im gesamt-künstlerischen Projekt des modernen Ornaments und die Wirksamkeit seiner ‚Schau‘ stilpsychologischer Ganzheiten für die Interpretation abstrakter Kunst und funktionalistischer Ästhetik.

Alessandro Del Puppo erweitert das Spektrum der Themen um eine Sichtung der italienischen Situation. In seinem Beitrag *Reframing formalism in 1930 Italy: Longhi, Fiocco, Pal-lucchini* erörtert er die formalistische Betonung der ‚pura visibilità‘ in der Nachfolge Croces, aber auch Hildebrands. Er stellt heraus, dass sich in der zunächst an der nachimpressionistischen Kunst orientierten italienischen Kunstwissenschaft unter dem Faschismus wegen der teilweisen politischen Instrumentalisierung auch avancierter Kunstformen das Verhältnis von

moderner Kunst und Kunstgeschichte ganz anders als in Nazi-Deutschland darstellt. Del Puppo zeichnet anhand von bislang unbekanntem Quellenmaterial nach, wie ab ca. 1935, als moderne Tendenzen durch das Regime zunehmend geächtet wurden, das formalistische Paradigma entweder zur antimodernistischen Konstruktion einer nationalen Tradition umgemünzt oder als ‚unpolitischer‘ Fluchtort benützt werden konnte.

Einen bislang fachwissenschaftlich noch wenig behandelten Autor stellt Kathrin Müller ins Zentrum ihres Beitrags *Verlorene Ordnung. Theodor Hetzers Kategorie des Ornamentalen im Kontext von Kunstwissenschaft und moderner Kunst*. In einem ‚close reading‘ von Hetzers – wegen der Suche nach nationalen Konstanten an sich hochproblematischer, in der Präzision der Formanalyse aber beeindruckender – Schrift *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhundert* (1929) macht sie deutlich, wie sehr der von Hetzer entwickelte Begriff des ‚Ornamentalen‘ (im Unterschied zum streng geordneten Ornament), das das Gegenständliche transzendiert und den ‚Bildleib‘ in internen formalen Relationen organisiert, nicht nur Worringer stark verpflichtet, sondern vor allem der direkten Erfahrung moderner Kunst geschuldet ist. Diese kann durch Hetzers intensive Beschäftigung etwa mit der Kunst Cézannes auch konkret nachgewiesen werden. Die in ihr sinnfällige Verwandlung der gegenständlichen Bildwelt in Farbrelationen gilt Hetzer als (problematische) Restitution der großen Kunst der Vergangenheit, noch mehr aber als Sehschule, die den ornamentalen Flächenzusammenhang in der deutschen sowie der venezianischen Kunst des 16. Jahrhunderts erkennbar macht.

Hans Aurenhammer zeigt in seinem Beitrag ‚*Gestörte Form*‘. *Gombrich, Giulio Romano und die Neue Wiener Schule der Kunstgeschichte*, wie der junge Ernst Gombrich in seiner 1933 abgeschlossenen, hochambitionierten Dissertation nicht nur die durch Dvořák inaugurierte modernistische Manierismus-Lektüre einer Revision unterzieht, sondern auch den formalistischen Diskurs der aktuellen Kunstwissenschaft reflektiert. Gombrich geht von einem noch immer expressionistischen Formbegriff aus, den er aber auf Ansätze der Gestaltpsychologie und der Psychoanalyse öffnet und schließlich durch eine kunstsoziologische Historisierung überwindet. Gombrichs Lektüre der zwischen Formstörung einerseits und klassizistischer Kühle andererseits schwankenden Architektur Giulio Romanos ist dabei offensichtlich durch Erfahrungen der zeitgenössischen Kunst – das Fehlen eines einheitlichen Zeitstils und die Gleichwertigkeit alternativer Gestaltungsmodi – geprägt.

Jan Behrs zeigt in seinem Beitrag *Gehalt und Gestalt. Die konzeptuelle Bedeutung der modernen Dichtung für die ‚formalistische‘ Literaturwissenschaft Oskar Walzels*, dass sich auch die Literaturwissenschaft an Hildebrands, Wölfflins und Worringers zweipoligen Geschichtsmodellen orientiert hat, und zwar im Rahmen einer besonderen germanistischen Aufmerksamkeit für den Expressionismus (Trakl, Deubner). Walzels Methode sah vor, eine geschlossene Form (z. B. *Iphigenie*) gegen eine offene Form (*King Lear*) abzugrenzen. Gegenüber dem Expressionismus, der seit Kurt Hillers 1911 publizierter Schrift *Wir sind Expressionisten* als Sammelbegriff auch der literarischen Avantgarde galt, bürgerte sich das dualistische, in der Kunstwissenschaft gängige Geschichtskonzept ein, das den Wechsel vom impressionistischen Eindruck zum wesenhaften expressionistischen Ausdruck postuliert (Soergel). Jan Behrs problematisiert die Identifikation der Germanistik mit dem Expressionismus, insofern die ihm zugeordneten anticlassischen Ahnen den Blick auf die zeitgenössische Dichtung auch verstellt hätten. Die

paternalistische Position gegenüber der Avantgarde impliziere im Gegensatz zu einer positivistischen Position auch die Möglichkeit der (autoritären) Verstoßung des Mündels, wie an Worringers Schrift *Künstlerischen Zeitfragen* deutlich gemacht wird. Der ‚Ewigkeitshorizont‘ des literaturwissenschaftlichen Formalismus schließt demnach rebellische Akzente aus.

Jörg Schweinitz' Beitrag *Neuer Laokoon, die Medialität des Films und das Oszillieren von Fläche und Raum. Rudolf Arnheims Blick auf Formprobleme des Filmbildes* untersucht das theoretische Umfeld von Arnheims 1932 publiziertem Buch *Film als Kunst* und befasst sich insbesondere mit der filmwissenschaftlichen Auswertung des Konzepts ornamentaler Flächenbindung des Bildes. Arnheim argumentiert, so die These, im Rahmen der seit Lessings *Laokoon* etablierten und für die frühe Filmtheorie prägenden Diskussion um die Gattungsspezifika. Der Kunstcharakter des Films ist für Arnheim jedoch nicht im Abbild-Charakter der Fotografie begründet, sondern in der Limitierung des mimetischen Potentials durch die Projektion des Raumbildes in die Fläche und durch seine Rahmung. Reduktion und Verfremdung gelten Arnheim daher als entscheidende filmische Gestaltungsmittel. Der ‚Ornamentiertrieb‘, und nicht der ‚Darstellungstrieb‘, ist gestalterisch sinnstiftend, führt Arnheim in Anlehnung an Worringers Grundbegrifflichkeit aus. In Kommentaren u. a. zu L'Herbiers *El Dorado* (1921), zu René Clairs *Entr'Acte* (1924) und Ruttmanns *Berlin. Symphonie einer Großstadt* (1927) veranschaulicht Schweinitz Arnheims modernistisches (auch in Münsterbergs Filmtheorie aufgefundenes) Ideal einer räumlich-flächigen Kippbewegung des filmischen Bildes.

Sabine Mainberger nimmt in ihrer transdisziplinären Studie *Vom Bilderdienst zur Kunstwissenschaft? Zu Proust und Warburg. Mit einem Umweg über die Einfühlungstheorie* die idolatrische Dimension des Formalismus oder Ästhetizismus in den Blick, die sowohl Marcel Proust, in der Figur des Swann aus dem Romanwerk *A la recherche du temps perdu* (1906–1922), als auch Aby Warburgs anthropologisch fundierte Kulturwissenschaft reflektierte und transformierte, ohne sie doch in eine Position sachlicher empirischer Forschung auflösen zu können: Swann kann Odette nur lieben, wenn er ihre Gestalt in seiner Vorstellung mit Botticellis Sphora überblendet, die Person zum Gemälde transformiert; und auch seine eifersüchtige, rationaler, faktsammelnder Aufklärung verpflichtete Detektivarbeit bindet ihn weiter an seine pygmalioneske Imagination. Auch Warburg bleibt, so führt Mainberger aus, bei aller Abscheu vor der ästhetisierenden Kunstgeschichte, im Bann der Nymphenfigur. Wissenschaftliches Denken und Bilderdienst, so Mainberger, schließen einander nicht aus, sondern koexistieren gemäß der psychologischen Ästhetik von Robert und Friedrich Theodor Vischer, von der aus auch Horst Bredekamps Bildakt-Theorem beleuchtet wird.

Weitere sieben Beiträge erörtern in exemplarischen Analysen zu Werken und Künstlertheorien *Formkonzepte in Malerei, Skulptur und Architektur*.

Ausgehend von der 2005 entstandenen Collage *The Terror of All Things Liquid* von Thomas Eggerer, behandelt Cassandra Nakas in ihrem Beitrag „Wogende Fluten“ und „verschwommene Formen“. *Motiv und Metapher des Fließenden bei Toorop und Klimt* einen Topos der Jugendstil-Ästhetik und des Symbolismus. Ihr Interesse gilt der kontroversen Deutung und Bewertung des dynamischen Linienstils in der zeitgenössischen Kritik. Während Toorops mythische Bildwelten (*Der Fährmann*, vor 1904, *Die Drei Bräute*, 1893) neben kritischen Kommentaren von Seiten

der Kirche auch positiv als aquatische Gegenwelten mit utopisch-exotischem Flair internationales Lob erhielten, erfuhren Klimts sog. Fakultätsbilder, die dem Stil Toorops verpflichtet sind, durchgängig Ablehnung, wurde hier die dynamische ‚Verflüssigung‘ der Figuren als Symptom einer krisenhaften Entwicklung der Moderne diskutiert. Nakas zeigt, dass das der Metapher des Fließens inhärente, von Nietzsche auch auf dem Hintergrund moderner physiologischer Lehren formulierte philosophische Problem des Entzugs von Sinn und Identität für diese Ablehnung verantwortlich ist. Der ‚Schrecken‘ des Fließend-Flüssigen lag für die zeitgenössischen Betrachter von Klimts Gemälden in der fehlenden Abstraktheit der Figuren begründet, deren aufgelöste Körperlichkeit allzu deutlich, d. h. ohne Trost durch ozeanische Glücksgefühle im Sinne Toorops, die Ichgrenzen in Frage stellte.

Magdalena Bushart zielt in ihrem Beitrag *Die Expressionisten und die Formfrage* ins Zentrum des Problems der abstrakten malerischen Form und entwickelt dieses anhand einer detaillierten Analyse der Theorien Kandinskys und der ihnen folgenden von Franz Marc. Am Anfang steht die Verteidigung der ‚reinen Form‘ und ihres kommunikativen Sinns gegenüber der von einer bloß äußeren Notwendigkeit geprägten ornamentalen Form. Bushart weist nach, dass das Konzept eines dem Bild als Formenzusammenhang eigenen ‚inneren Lebens‘, das sich den Betrachtern unmittelbar mitteilt, seinen Rückhalt in Konzepten der Einfühlungsästhetik und der experimentellen Psychologie (Wundt, Lipps) der Jahrhundertwende hat. Desweiteren führt sie aus, dass insbesondere die kollektivpsychologische Auslegung jener ‚Formgefühle‘ im Sinne anschaulicher Weltbilder für die Deutung der Avantgarde in der Kunstkritik (Fechner) aufgenommen wurde, während die Kunstgeschichte (Wölfflin, Worringer) trotz verwandter Konzepte zur Ausdrucksfähigkeit ästhetischer Formen der Kunst wie der Theorie des Blauen Reiter zunächst weitgehend ablehnend gegenüberstand.

Sebastian Zeidler setzt sich in seinem Beitrag *Braque's Passion* mit Carl Einsteins Kubismus-Kommentaren auseinander und nutzt diese für eine neue Interpretation des kubistischen Formenvokabulars. Er begründet dies in der bislang kaum gewürdigten intellektuellen und politischen Persönlichkeit des Autors. Einstein habe den Formalismus Wölfflinscher und Hildebrandscher Prägung für eine Deutung des kubistischen Problems der Form in einer Weise fruchtbar gemacht, die der akademischen Kunstwissenschaft fremd geblieben sei. Zeidler führt hierzu aus, dass für Einstein der ‚Grundkontrast‘, also die Flächenbindung des Raums im kubistischen Tableau-Objet, eine markant politische Sinnggebung erfährt, die als solche weit über immanente Perspektiven der Malerei hinausreiche. Insofern die Bildfläche im Kubismus als Antagonist des Künstlersubjekts verstanden werde, als eine widerständige, sich der souveränen Deutungsgeste entgegenstellende Macht, werde das Verhältnis zwischen dem Subjekt und seiner Welt neu definiert. Zeidler nimmt diese subjekttheoretische Dimension von Einsteins Kubismus-Deutung in Anspruch, um an einigen zwischen 1911 und 1912 entstandenen Stilleben Braques und Picassos das Tableau-Objet als Bild-Körper zu lesen, in dem die erotische Relation der Geschlechter zum eigentlichen Thema wird. Besondere Aufmerksamkeit gilt etwa der sexuellen Konnotation des ‚offenen Zylinders‘.

Der Hinweis darauf, dass die Bedeutung von Hildebrands *Problem der Form* für den Kubismus von Kahnweiler bishin zu Yves-Alain Bois bestritten wurde, bildet den Ausgangspunkt für Magdalena Nieslonys Beitrag *Šklovskij, Hildebrand und die Suprematisten*. Dem verbreite-

ten Bild von Hildebrands konservativem Formkonzept stellt sie in Viktor Šklovskijs Schriften das Beispiel einer gelingenden, wenn auch höchst selektiven Indienstnahme von Hildebrands Schrift für die Ästhetik der Avantgarde entgegen. Diese Bezugnahme auf Hildebrand in dem Essay *Der Raum in der Malerei und die Suprematisten* (1919) wird dem Kontext der erst neuerdings in der Forschung thematisierten Rezeption wahrnehmungspsychologischer Lehren durch den russischen Formalismus zugeordnet. Šklovskij bemühte auch Helmholtz, um, in einer durchaus eigenwilligen Auslegung seiner Forschung, das Prinzip der Mimesis aufzukündigen und die Gegenstandslosigkeit zu rechtfertigen. Jenseits einer physiologischen Argumentation unterstützt Hildebrands Metapher des ‚Architektonischen‘ die Vorstellung einer autonomen konstruktiven Kunst. Ausführlich erörtert Nieslony den Umgang Šklovskijs mit Hildebrands Raumvorstellung, die er für eine Kritik der zentralperspektivischen Bildräumlichkeit und für die Legitimierung der vermeintlich flächigen Malerei der Suprematisten in Anspruch nimmt.

Das Konzept des Raums in der konstruktivistischen Plastik ist Gegenstand von Jutta Vinzents Beitrag *Space and Form in String Sculptures: Naum Gabo, Barbara Hepworth and Henry Moore*. Anknüpfend an Hammer und Lodder, die den Einfluss von Kants *Kritik der reinen Vernunft* auf das 1920 (mit Antoine Pevsner) veröffentlichte *Realistische Manifest* benannt haben, fokussiert Vinzent, ohne die Vielfalt anderer Einflussfaktoren (Naturwissenschaft, Lebensphilosophie, sozialistische Utopie) zu vernachlässigen, die Kantianischen Denkmotive in Gabos späteren Schriften, die während seines England-Aufenthaltes (1935/6–1946) entstanden, als er mit Fäden zu arbeiten begann. Das A priori des Raums bei Kant, so die These, kann das Verständnis von Gabos Konzept und seiner Faden-Technik anleiten, welche letztere Vinzent in ausführlichen Werkanalysen erörtert und gegen die Methoden Hepworths und Moores abhebt. Gabo beziehe sich auf Kants Verständnis des Raums, um seiner Idee konzeptuelles Gewicht zu verleihen, dass die Plastik nicht an geschlossene Volumen gebunden sei, sondern den Raum als ‚absolutes‘ skulpturales Element behandeln solle. Präsent ist hier auch der Kontext der formalistischen, ihrerseits Kant verpflichteten Kunsttheorien Hildebrands, Fiedlers und Wölfflins

Cornelia Jöchners Beitrag *Von der Form zum Raum. Kunstgeschichtliche Universalien und moderne Architektur – das Beispiel Wand* thematisiert den Paradigmenwechsel der Architekturinterpretation um 1900, der – v. a. seit August Schmarsows bahnbrechender Schrift *Wesen der architektonischen Schöpfung* (1893) – den durch den bewegten Betrachter erfahrenen Raum als Leitkategorie etablierte. Jöchner zeigt, dass der rezeptionsästhetisch-anthropologisch fundierte Raumbegriff teilweise den negativ konnotierten Begriff der Form ersetzte. Sie erörtert die neue Qualität der Wand als einer ausdrücklich zwischen Innen und Außen vermittelnden, flächig gespannten Membran an Peter Behrens’ *Haus Wiegand* in Berlin-Dahlem (1911–1913) und an Ludwig Mies van der Rohes *Haus Tugendhat* (1928–1930) im Rahmen von Schmarsows Konzept, das auf Grund der ihm inhärenten Idee eines bewegten, quasi raumproduzierenden Betrachters von Wölfflins einfühlungsästhetischer Fokussierung der plastischen Baumasse abgehoben wird. Jöchner sieht Hildebrands Theorem des ‚Raumwerts‘ als entscheidende Vorbereitung dieser rezeptionsgeleiteten Raumvorstellung. Für die modernen Konzepte des offenen Grundrisses, der im Baustoff Glas betonten Transparenz und Mobilität des Raumabschlusses wird außerdem, seinem Ruf als ‚Materialist‘ entgegen, Gottfried Sempers Konzeptualisierung der Wand und sein formelles Paradigma der ‚Richtungsautorität‘ diskutiert.

Die Problematik des architektonischen Raumes, die vor dem Hintergrund des ‚spatial turn‘ in den Kulturwissenschaften neue Aktualität erhält, wird auch in Hubert Lochers Beitrag *Form und Gefühl. Sigfried Giedions und Le Corbusiers emotionale Mission* berührt. Der Wölflin-Schüler Giedion wurde nicht zuletzt durch seine Bekanntschaft mit Le Corbusier zu einem der wirkungsmächtigsten Interpreten und Propagandisten des ‚Modern Movement‘ in der Architektur des 20. Jahrhunderts. *Space, Time and Architecture* (1941) zählte durch Jahrzehnte zur Pflichtlektüre von Architekturstudierenden in der ganzen Welt. Hingegen konzentriert sich Locher auf eine Analyse der möglicherweise durch Le Corbusiers Vollendung der Wallfahrtskapelle *Notre Dame le Haut* bei Ronchamp (1955) und ihre kontroverse Diskussion angeregte Spätschrift *Architektur und Gemeinschaft* (1956), in der Giedion seine eigene Tätigkeit als Kommentator einer historischen Entwicklung durch die Zusammenstellung mehrerer Aufsätze kommentiert hat. Locher zeigt, wie Giedion Wölflins Konzept des Stils als einheitlichem Ausdruck der Epoche auf die Gegenwart zu übertragen versucht und auch den Pragmatismus von John Dewey mit dem Ziel aufruft, die Abgrenzung der Kunst von der Lebenswelt wie auch die Trennung von rationalem Kalkül und Emotionalität durch eine neue Schule des Sehens zukünftig zu überwinden. Gemeinschaft soll an die Stelle der in separate Funktionskreise gespaltenen Gesellschaft treten. Der (Bau-)Künstler ist als Organ eines kollektiven Lebensgefühls zur Hervorbringung dieser harmonischen Einheit ausersehen. Locher führt aus, wie Giedion, u. a. im Rahmen der CIAM-Tagung in Bridgewater 1947, Le Corbusiers rein formalen Begriff des Poetischen im Sinne einer solchen sozialutopischen Synthese bediente und die Wallfahrtskapelle in Ronchamp als Exempel einer Gemeinschaft stiftenden Architektur deutete.

Anmerkungen

- 1 Hans Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913, S. 51 (im Abschnitt über die „chronologische Begrenzung“ des „Stoffs“ der Kunstgeschichte).
- 2 Ebd., unpag., Widmung.
- 3 Alois Riegl, *Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich*, Wien 1903, wieder abgedruckt in: Ernst Bacher (Hg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien/Köln/Weimar 1995, S. 49–144.
- 4 Tietze 1913 (wie Anm. 1), S. 53.
- 5 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983, S. 21.
- 6 Vgl. dazu zuletzt Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte, Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, S. 190–205: dies., *Konjunkturen des Optischen – Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*, in: Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vasold (Hgg.), *Alois Riegl revisited, Beiträge zu Werk und Rezeption*, Wien 2010 S. 109–128. Speziell zur ‚Spätromischen Kunstindustrie‘: Hans Aurenhammer, *Raumprobleme. Alois Riegl und die Interpretation der altchristlichen Basilika um 1900*, in: Fritz Blakolmer, Martin Seyer, Hubert D. Szemethy (Hg.), *Angekommen auf Ithaka. Festgabe für Jürgen Borchhardt zum 80. Geburtstag*, Wien 2016, S. 281–295.
- 7 Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Darmstadt 1992 [Wien 1927²], S. 3. Die erste Auflage erschien 1901 unter dem Titel ‚Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, I. Teil‘.
- 8 Willibald Sauerländer, *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle*, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende (= Studien zu Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, 35)*, Frankfurt a. M. 1977, S. 125–139. Wieder abgedruckt in: ders., *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, hg. von Werner Busch, Wolfgang Kemp, Monika Steinhauser und Martin Warnke, Köln 1999, S. 213–228.
- 9 Eine der ersten Arbeiten in dieser Richtung war die 1984 approbierte Wiener Dissertation von Edwin Lachnit ‚Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst. Das wissenschaftliche Verhältnis zum lebendigen Forschungsgegenstand am Beispiel der Älteren Wiener Schule der Kunstgeschichte‘. Überarbeitet publiziert in: Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien/Köln/Weimar 2005. – Aus der jüngeren Literatur seien nur genannt: Frederic J. Schwartz, *Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*, Yale 2005; Verena Krieger (Hg.), *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln/Weimar/Wien 2008; Kimberly A. Smith (Hg.), *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology*, Farnham 2014.
- 10 Werner Hofmann, *Fragen der Strukturanalyse*, in: ders., *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, S. 70–89. Vgl. auch ders., *Anstelle eines Nachrufes*, in: *Idea III* (1984), S. 7–17; ders., *Was bleibt von der Wiener Schule?*, in: *Jb. des Zentralinstituts für Kunstgeschichte II* (1986), S. 278–80; ders., *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*. München 1998.
- 11 Max Imdahl, *Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne*, in: Hans Joachim Schrimpf (Hg.), *Literatur und Gesellschaft. Vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert. Festgabe für Benno von Wiese*, Bonn 1963, S. 141–195. Wieder abgedruckt in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Gottfried Böhm, Bd. 3: *Reflexion – Theorie – Methode*, Frankfurt a. M. 1996, S. 42–113.
- 12 Hans Tietze, *Der Blaue Reiter*, in: *Die Kunst für Alle 27* (1911–12), S. 543–550, wieder abgedruckt in: ders., *Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954*, hg. von Almut Krapf-Weiler u. a., Wien 2007, S. 38–44.
- 13 Fritz Burger, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913; ders., *Einführung in die moderne Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1)*, Berlin 1917. Vgl. Rolf M. Hauck, *Fritz Burger (1877–1916). Kunsthistoriker und Wegbereiter der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Diss., München 2005; Elena Filippi, *Fritz Burger (1877–1916). Arte come critica – critica come arte. Tendenze e ragioni della disciplina storico-artistica agli inizi del XX secolo*, Roma 2006; dies., *Expressionism and Empathy: Fritz Burger’s Theory of Art*, in: Smith 2014 (wie Anm. 20), S. 99–122.
- 14 Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926¹. Vgl. u. a. Klaus H. Kiefer, (Hg.), *Die visuelle Wende der Moderne: Carl Einsteins ‚Kunst des 20. Jahrhunderts‘*, München 2003; Johanna Dahm, *Der Blick des*

Hermaphroditen: Carl Einstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Würzburg 2004; Uwe Fleckner, Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006; Nicola Creighton (Hg.), Carl Einstein und die europäische Avantgarde, Berlin 2012; Charles W. Haxthausen, Carl Einstein and Expressionism: The Case of Ernst Ludwig Kirchner, in: Smith 2014 (wie Anm. 19), S. 273–303. Siehe v. a. auch den Beitrag von Sebastian Zeidler in diesem Band.

15 Vgl. Tilmann Buddensieg, Die karolingischen Maler in Tours und die Bauhausmaler in Weimar. Wilhelm Koehler und Paul Klee, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 73 (2010), S. 1–18.

16 Vgl. die Beiträge von Evonne Levy, Regine Prange, Magdalena Bushart und Hubert Locher in diesem Band.

17 Vgl. die Beiträge von Kathrin Müller, Hans Aurenhammer und Jörg Schweinitz in diesem Band.

18 Man denke beispielsweise an Roger Fry, an Clive Bell und seinen Begriff der ‚significant form‘ oder an Henri Focillon, ‚Vie des Formes‘.

19 Hans Tietze, Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte, Wien 1925.

20 Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950, München 2001, S. 46–96.

21 Vgl. dazu: Hans Aurenhammer, Max Dvořák, Tintoretto und die Moderne. Kunstgeschichte „vom Standpunkt unserer Kunstentwicklung“ betrachtet, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 49 (1996), S. 9–39, 289–294; ders., Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag ‚Die letzte Renaissance‘ (1912), in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 50 (1997), S. 23–40; ders., Max Dvořák über Oskar Kokoschka: eine handschriftliche Fassung des Vorworts zu ‚Variationen über ein Thema‘ (1920/21), in: Patrick Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven, Wien (Hochschule für Angewandte Kunst), Wien 1998, S. 34–40; ders., Max Dvořák (1874–1921). Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, in: Karel Hruza (Hg.), Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren. 1900–1945, Bd. II, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 169–200; ders., Inventing ‚Mannerist Expressionism‘. Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit, in: Smith 2014 (wie Anm. 9), S. 187–208.

22 Siehe den Beitrag von Hans Aurenhammer zu Gombrich in diesem Band. Hier seien nur einige wichtige Stationen der modernistischen Manierismus-Lektüre genannt: Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650, Hamburg 1957; Arnold Hauser, Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst, München 1964; Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1966, S. 139–152 (zur Kritik dieses Konzepts vgl. Regine Prange, Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst, München 2006, S. 300–315). Zur Geschichte der Manierismus-Forschung generell vgl. u. a.: Edwin Lachnit, Zur Geschichte des Manierismusbegriffs, in: Werner Hofmann (Hg.), Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Ausstellungskatalog Wien 1987, S. 32–42; Hofmann 1998 (wie Anm. 10), S. 94–113; Horst Bredekamp, Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung, in: Wolfgang Braungart (Hg.), Manier und Manierismus, Tübingen 2000, S. 109–130; Hans Aurenhammer, Manier, Manierismus, Maniera. Zur Geschichte eines kontroversen Begriffs, in: Bastian Eclercy (Hg.), Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici, Ausst.-Kat. (Städel-Museum Frankfurt a. M.), München 2016, S. 14–23.

23 Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1931, S. 161 (die Passage fehlt in der Erstausgabe von 1926).

24 Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, München/Wien 2000, S. 45–48 und Anm. 1 (französische Erstausgabe: Paris 1990). Ders., Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images, Paris 2000, z. B. S. 21 und passim.

25 Didi-Huberman bezieht sich hier auf: Pierre Férida, Passé anachronique et présent réminiscent. Épos et puissance mémoriale du langage, in: L’Écrit du temps 10 (1985), S. 23–45.

26 Didi-Huberman 2000 (wie Anm. 24), S. 48.

27 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Schriften, I/1, Frankfurt a. M. 1980, S. 234. Zu Benjamin siehe auch den Beitrag von Karen Lang in diesem Band.

28 Tietze 1912 (wie Anm. 12), S. 547

29 Einstein 1931 (wie Anm. 23), S. 161.

30 Max Dvořák, Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung, in: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 27 (1974), S. 7–19, hier 13 f. (zuerst publiziert in: Die Geisteswissenschaften, 1 [1913/14], S. 932–36, 958–62).

- 31 Max Dvořák, Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit, Wintersemester 1915/16, Vorlesungsmanuskript (Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Archiv), S. 102*.
- 32 Zit. nach Jürg Spiller, Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Bd.1: Das bildnerische Denken, Basel 1956, S. 169.
- 33 Zentral ist etwa die von Friedrich Schlegel und Schelling eingeführte Metapher der Kristallisation. Hierzu Regine Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunsttheorie und Kunst der Moderne, Hildesheim/Zürich/New York 1991. Aktuell hierzu dies., Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil 1), in: Imago. Internationales Jb. für Psychoanalyse und Ästhetik, Bd. 2, hg. von Manfred Clemenz, Hans Zitko, Martin Büchsel und Diana Pflichthofer, Gießen 2013, S. 73–114. – Der Metapher der Kristallisation komplementär ist die im Jugendstil verbreitete Symbolik des Fließend-Flüssigen, in diesem Band von Cassandra Nakas thematisiert. – In Klees und Kandinskys Bauhausbüchern lassen sich eine Vielzahl weiterer Vergleiche nicht-imitativer Formphänomene mit physikalischen, anatomischen oder biologischen Strukturgesetzen finden. Die Gemeinsamkeit all dieser bis in die Gegenwart hinein populären Parallelisierungen von Kunstform und Naturgesetz besteht in der Negierung ästhetischer Differenz.
- 34 Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strassburg 1893. Engl. The Problem of Form in Painting and Sculpture by Adolf von Hildebrand, translated and revised with the author's cooperation by Max Friedrich Meyer and Robert Morris Ogden, New York 1907.
- 35 Mit der Fläche als neuer ästhetischer Totalität befasst sich in diesem Band besonders Jörg Schweinitz mit Bezug auf Rudolf Arnheim. Zum Paradigma der Wand in der modernen Architektur siehe Cornelia Jöchners Beitrag.
- 36 Zur ausführlichen Darlegung dieser These siehe Regine Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004.
- 37 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes, Werke 3 (der auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierten Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel), Frankfurt a. M. 1986, S. 15. Hegel führt hier aus, dass die herrschende Vorstellung das Wahre jenseits des Begriffs sucht: „Das Absolute soll nicht begriffen, sondern gefühlt und angeschaut [werden], nicht sein Begriff, sondern sein Gefühl und Anschauung sollen das Wort führen und ausgesprochen werden.“
- 38 Zu Klees eingangs zitierter Idee der Genesis des Werks siehe Prange 1991 (wie Anm. 33), S. 257–291.
- 39 Dass diese fehlende Beschäftigung Hildebrands mit der Zentralperspektive von der Theorie der Avantgarde in eine Kritik an ihr entfaltet werden konnte, zeigt Magdalena Nieslony in ihrem Beitrag zu diesem Band.
- 40 Im Vorwort zur dritten Auflage wird diese Nähe zur gesamt-künstlerischen Reformästhetik immerhin fassbar in der Propagierung einer „architektonisch[n] Gestaltung“, die eine allen Künsten gemeinsame Aufgabe zum „Bau eines Formganzen“ bezeichnet. Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strassburg 1913, S. VII–XIV, hier IX und VIII.
- 41 Alois Riegl, Altorientalische Teppiche, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1892, Mittenwald 1979. Hierzu Regine Prange, Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse, in: Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik, Hg. Sabeth Buchmann, Rike Frank. Mit Beiträgen von Elke Gaugele, Hanne Loreck, Katrin Mayer, Regine Prange, T'ai Smith und Georg Vasold. Berlin 2015, S. 107–143.
- 42 Diesem utopischen Gehalt der modernistischen Formidee geht Locher in seinem Beitrag zu Giedion nach.
- 43 Georg Vasold, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Freiburg im Breisgau 2004.
- 44 Joseph Masheck, The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness, in: Arts magazine 51, 1976, S. 82–109, und ders., The Carpet Paradigm. Integral Flatness from Decorative to Fine Art, New York, Paris, Turin 2010
- 45 Hans Sedlmayr, Die „Macchia“ Bruegels, in: Jb. der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF 8 (1934), S. 137–159. Dazu Daniela Bohde, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre, Berlin 2012, S. 120–131. Bohde (ebd., S. 131) deutet an, dass Sedlmayr in der Beobachtung dieser Entfremdungserfahrung vor dem ‚Chaos‘ der Bruegelschen Bildwelten seine Diagnose der Pathologie des modernen Kunstwerks, das sich der Einfühlung versagt, vorwegnahm. Zum Konzept der manieristischen als ‚gestörter‘ Form siehe auch Hans Aurenhammers Beitrag in diesem Band.

- 46 Siehe Kathrin Müllers Beitrag zu Theodor Hetzer in diesem Band.
- 47 Vgl. Magdalena Bushart: ‚Form‘ und ‚Gestalt‘ – Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*, Göttingen 2007, S. 147–179. Siehe auch ihren Beitrag zu Kandinskys Formtheorie in diesem Band.
- 48 Zur Rezeption Worringers im Rahmen der postmodernen Erneuerung expressionistischer Malerei siehe etwa Jörg Probst, *Anfang als Ende. Wilhelm Worringer, der Expressionismus und die DDR*, in: Norberto Gramaccini, Johannes Rößler (Hg.), *Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“. Konstellationen um Wilhelm Worringer*, München 2012, S. 243–258.
- 49 Das Problem einer anachronistischen Aneignung älterer Kunst im Geiste modernistischer Expressivität wird in Meyer Schapiros Schriften exemplarisch deutlich. Hierzu Regine Prange, *Normen der Freiheit. Meyer Schapiros Moderne*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 40 (1995), Nr. 1, S. 77–100.
- 50 Worringer ging es in seiner Etablierung eines ‚Abstraktionsdranges‘, unter expliziter Referenz auf Hildebrand, um die Entfaltung einer ‚nordischen‘ Klassik. Dazu Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990, S. 40 f. Vgl. auch Kathrin Müllers Ausführungen zu Worringer und Hetzer sowie, für den Formalismus in Italien, Alessandro del Puppos Beitrag.
- 51 Zu diesem Schlüsseltheorem des modernen Formbegriffs siehe den Beitrag von Hans Zitko in diesem Band.
- 52 Siehe dazu Sebastian Zeidlers Beitrag.
- 53 Siehe den literaturwissenschaftlichen Beitrag von Jan Behrs und den filmwissenschaftlichen Beitrag von Jörg Schweinitz.
- 54 Zum Begriff der Kontingenz und den künstlerischen Methoden zu ihrer Hervorbringung vgl. Martin Seel in diesem Band.
- 55 Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. von H. U. Gumprecht und K. L. Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986, S. 620–672 und ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995. Vgl. Regine Prange, *Die Wiedergeburt des Disegno aus dem Geist des Ornaments. Kritische Anmerkungen zu Luhmanns Kunsttheorie*, in: *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven – The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, hg. von Alessandro Nova und Fabian Jonietz (= *Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz*), Verlag Marsilio (Druck in Vorbereitung).
- 56 Sabine Mainberger arbeitet in ihrem Beitrag zu Proust auch den komplementären Aspekt einer empirischen Realitätsprüfung heraus. Aus einer gänzlich anderen Perspektive werden mögliche sexualökonomische Aspekte formalistischer Ästhetik bei Evonne Levy in Bezug auf Wölfflins Homosexualität berührt.
- 57 Diese wird besonders in den Beiträgen von Hans Zitko und Jutta Vinzent gewürdigt.
- 58 Hierzu Karen Langs Beitrag, der in dieser Hinsicht die Bedeutung von Benjamins Position gegenüber der glättenden, Widersprüche auflösenden Leseweise eines Craig Owens unterstreicht.