

BERÜHREN DENKEN

LiteraturForschung Bd. 40
Herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für
Literatur- und Kulturforschung

Andrea Erwig/Johannes Ungelenk (Hg.)

Berühren Denken

Mit Beiträgen von

Emmanuel Alloa, Siarhei Biareishyk, Andrea Erwig,
Sandra Fluhrer, Karin Harrasser, Anatol Heller, Vera Kaulbarsch,
Alma Magdalene Knispel, Hanna Sohns, Sula Textor,
Johannes Ungelenk, Alexander Waszynski und Nicola Zambon

Kulturverlag Kadmos Berlin

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 387749687.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2021, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: readymade, Berlin.

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-497-4

Auf Tuchföhlung. Alois Riegl oder die Erfindung des haptischen Sehens

EMMANUEL ALLOA

I. Blickversenkungen

Wer heute in Wien in die Sammlung der Altorientalischen Teppiche am Museum für Angewandte Kunst eintritt, macht eine Erfahrung ganz eigener Art. Das tradierte Museumsdispositiv, das am klassisch zweidimensionalen, senkrecht gehängten Gemäldeformat ausgerichtet ist, wird dabei im Ausstellungskonzept von Christoph Thun-Hohenstein und Michael Embacher buchstäblich aus den Angeln gehoben, und die darin ausgestellten Objekte – Teppiche aus dem Nahen und Mittleren Osten – durch die von der türkischen Künstlerin Füsün Onur angebrachten Stahlseile so im Raum verspannt, dass man fast den Eindruck gewinnen könnte, sie begönnen gleich zu fliegen. Vor allem aber löst diese Anbringung, welche die Teppiche von ihrer Boden- oder Wandfixierung befreit, eine ganz neue Wahrnehmungserfahrung aus: Über ihre abstrakte Ornamentik hinaus drängen sich die textilen Objekte in ihrer jeweiligen stofflichen Machart auf, lassen ihre gerippte Oberfläche hervortreten, die Tiefe der Kettfäden und die Taktilität ihrer Verfransungen. In der Unvereinbarkeit ihrer Formate zwingen die Objekte den Betrachter dazu, näher zu treten und mit ihnen buchstäblich auf Tuchföhlung zu gehen.

Mit etwas Fantasie mag man sich ausmalen, wie es jenem Wiener Universitätsabsolventen gegangen ist, der 1885 den Auftrag bekommt, sich mit den kaiserlich-königlichen Textilsammlungen vertraut zu machen, in der Absicht, eine umfassende Inventarisierung vorlegen zu können. Der Universitätsabsolvent – sein Name ist, wie Sie natürlich schon längst erraten haben, Alois Riegl – entdeckt in den habsburgischen Depots Prachtobjekte von Ägypten über das Osmanische Reich bis Persien, aus Kairo, Bursa, Isfahan und Herat, aber auch Nomadenteppiche aus der Gegend vom Kaspischen Meer, Dorfteppiche aus dem südlichen Iran und Alltagstextilien aus dem koptischen Ägypten, welche aus den Nekropolen des Nildeltas geborgen wurden. Das klassische Philosophie- und Kunstgeschichtsstudium, das Riegl an der Universität Wien frisch abgeschlossen hat, bereitet ihn so gut wie gar nicht auf den Umgang mit solchen Gegenständen vor;

erschwerend kommt die Tatsache hinzu, dass sich die kaiserlich-königlichen Archive, in denen der Ankauf annähernd jedes Kunstwerks, aber auch jeder Handschrift detailliert verzeichnet ist, über diese Gewerbe- und Alltagsobjekte fast ausnahmslos ausschweigen. Kein einziger der Teppiche aus den Beständen, notiert Riegl 1892, kann »mit einem der zahlreich in den Archivalien erwähnten Teppiche mit einiger Sicherheit identifiziert werden«.¹ Anders als die Kunstwerke, zu denen es bereits eine umfassende Provenienzforschung gibt, fehlen hier fast vollständig Quellenangaben. Riegl macht aus dieser Not eine Tugend: Die Bestimmung der Gegenstände verlangt eine Verabschiedung des Quellenstudiums, und macht gleichsam eine »Augenphilologie« nötig, oder genauer gesagt eine Philologie der Hände, eine »Episteme des Fingerspitzengefühls«. Durch den Augensinn allein ist diesen eigentümlichen Gegenständen jedenfalls nicht beizukommen. Man kann sich gut vorstellen, wie das Konzept des haptischen Sehens, das Riegl später entwickelt und maßgeblich in der *Spätromischen Kunstindustrie* von 1901 in die Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts einführt, genau hier entsteht, in den Räumen der kaiserlich-königlichen Textsammlungen, in Auseinandersetzung mit diesen Teppichen, im buchstäblichen »Kon-takt« mit ihrer Stofflichkeit. (Abb. 1)

Der beste Kunsthistoriker, pflegte Riegl seinem Schüler und Nachfolger Max Dvořák einzuhämmern, ist derjenige, der keinen persönlichen Geschmack hat.² Dieses Credo kann auf den ersten Blick nur verwundern, wenn man bedenkt, wie stark die neukantianische Prägung der Wiener Schule durch Herbart oder Zimmermann war, und wie präsent der Gedanke des ästhetischen Geschmacksurteils. Es darf allerdings gleich ausgeschlossen werden, dass Riegl damit nahe legen wolle, der richtige Kunsthistoriker müsse schlechten Geschmack haben. Vielleicht schon eher, dass es nicht um Privatgeschmack gehe, um solches also, was der einzelnen Subjektivität gefällt. Aber vielleicht muss man dieses Credo auch – mit Louis Althusser's Ausdruck – schlicht einer »symptomatischen Lektüre« unterziehen und es dahingehend verstehen, dass man mit dem Geschmack ohnehin das falsche Sinnesregister zieht, wenn es um die Erfahrung von Kunstobjekten geht. Seit der Aufklärung steht der Geschmack selbst unter Anästhesieverdacht, da er dem geistigen Auge gleichgestellt wurde; nicht die Gaumenerfahrung ist hier gemeint, sondern ein interesseloser,

1 Alois Riegl: »Ältere Orientalische Teppiche aus dem Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 13 (1892), S. 267–331, hier S. 326.

2 Überliefert bei Julius von Schlosser: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich* (= *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergänzungsband 13, Heft 2), Innsbruck 1934, S. 189.



Abb. 1: Armenischer Gorzi-Teppich, Datierung ungewiss, Abbildung aus: Alois Riegl: *Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche*

beurteilender Geschmack, der zur Grundlage von gesichertem Wissen werden kann.

Es gibt wohl in der Aufklärung eine feine, aber entschiedene Grenzlinie zwischen Kant und Hamann. *Sapere aude*: dieses Motto von Horaz übersetzt Kant mit »Habe den Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen«,³ während Hamann, der sich sehr wohl daran erinnert, dass das *sapere* auch ein *sápere* im Sinne von *sapor*, Geschmack, sein kann, in seiner Korrespondenz mit Kant den Wahlspruch sinnfreundlicher verstand, und zwar als ein: Habe den Mut, Geschmack zu haben.⁴ Dass Kant das *sapere* nur auf das Verstandesvermögen einschränkt, musste Hamann als Zeichen dafür gelten, dass der Sinnesgeschmack damit ›verdorben‹ wurde.⁵ Hamanns Anliegen – wie später auch dasjenige Herders – ist es,

3 Immanuel Kant: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?« (1784), in ders.: *Kants gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin/Leipzig 1923, S. 33–42, hier S. 35.

4 Johann Georg Hamann: »Brief an I. Kant vom 27. Juli 1759«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Josef Nadler, Bd. II, Wien 1949–1957 [Reprint Wuppertal 1999], S. 373–381, hier S. 373: »Vale & sapere AUDE«.

5 Johann Georg Hamann: »Brief an G.I. Lindner vom 9. März 1759«, in: ders.: *Briefwechsel*, hg. von Walther Ziesemer/Arthur Henkel, Bd. I, Frankfurt a.M. 1955–1979, S. 291–296, hier S. 294.



Abb. 2: Mantel aus persischer Seide, blau mit Arabeskenrankenmuster und Blumen, Kashan (Iran), 2. Hälfte 16. Jh., Wien, MAK

das Spektrum der Sinne wieder zu öffnen, und von der Zentrierung auf das visuelle Erfassen abzurücken. Dem Theologen Hamann ist selbst die ›göttliche Schau‹ noch zu wenig; auf eine rationale Theologie mit bloßen Verstandesmitteln zu setzen, ist laut Hamann ein Zeichen von Mittelmäßigkeit: sie verdirbt die Fähigkeit, die göttliche Ordnung »in den Geschöpfen zu sehen und zu schmecken, zu beschauen und mit Händen zu greifen.«⁶

Kannte Riegl diese Diskussionen? In jedem Falle stellen sich für ihn allerlei praktische Fragen, in Anbetracht von Gegenständen, denen mit Textwissen allein nicht beizukommen ist: Wie erfasst man Artefakte, die in keinen Keilrahmen passen und sich weniger der ästhetischen Kontemplation darbieten, sondern denen man sich zuallererst mit Händen und Füßen nähert? Aus welcher Richtung geht man auf Objekte zu, welchen man in der Regel nicht frontal begegnet, und die die meiste Zeit schlicht am Boden liegen? Wie muss man sich zu ornamentalen Mustern verhalten, die dem Betrachter keinen Standpunkt zuweisen und denen sogar noch der Unterschied von Zentrum und Peripherie fehlt? Lange bevor Riegl in geradezu hegelianischer Manier die Hypothesen über die Entwicklung der antiken und mittelalterlichen Kunst entwickelt, für die er in der Kunstgeschichte bekannt ist, geht es in seiner Monographie *Altorientalische Teppiche* von 1891 um eine nüchterne Bestandsaufnahme all jener persischen Kilims und anatolischen Safs, all jener koptischen Wirkteppiche und Matten nomadischer Stämme, welche es zunächst in ihrer Materialität zu beschreiben gilt.

⁶ Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Josef Nadler, Bd. II, Wien 1949–1957 [Reprint Wuppertal 1999], S. 195–217, hier S. 207.

II. Vom Rand her

Riegl macht keinen Unterschied zwischen Hochkunst und angewandter Kunst, Kunst *ist* Anwendung, Praxis und Übung, Handwerk, *techné*, wie die Griechen sagten, oder auch einfach nur *Mache*, wie es dann bei Stefan George heißt. Vor allem aber findet man über Riegl wieder Zugang zu jenem Begriff, der seit Horkheimer und Adorno zum Inbegriff allen Übels geworden ist: zum Begriff der Industrie.

Während am Institut für Sozialforschung die Kulturindustrie jene fatale Entwicklung der Spätmoderne bezeichnete, welche durch die Serialisierung das Prinzip der Nicht-Identität opferte, bezeichnet bei Riegl die Industrie vielmehr eine Form aktiver Betätigung, welche sich in der Produktion von Alltagsobjekten niederschlägt, welche in sich unvergleichlich sind. Über die Teppichsammlungen der frühen Neuzeit heraus setzt sich Riegl in den späteren Jahren mit allerlei Objektgruppen aus den Königlich-Kaiserlichen Sammlungen auseinander, welche später in das Museum für Angewandte Kunst überführt werden: Marokkanische Seidenteppeiche oder merkwürdig modernistisch-abstrakte Mäntel aus Persien (Abb. 2), aber auch weitaus weniger vollendete Artefakte. Besondere Aufmerksamkeit erhalten die koptischen Stoffe, die im späten 19. Jahrhundert aus den ägyptischen Nekropolen geborgen wurden, und bei denen man fast schon meinen könnte, mit Einzelschicksalen in Berührung zu sein: ein Kissenbezug (Abb. 3), ein Kinderkleid (Abb. 4), oder eine rot-schwarz gestreifte Socke aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 5).

Über Riegl schrieb später Walter Benjamin, er sei in Sachgehalte so tief eingedrungen »daß ihm gelingt, die Kurve ihres Herzschlags als die Linie ihrer Formen aufzuzeichnen.«⁷ In seinem Opus magnum, der *Spätromischen Kunstindustrie* von 1901, kommt diese lange haptisch-praktische Auseinandersetzung mit den Gegenständen besonders deutlich zum Tragen: Gerade dort, wo ein gewaltiger Parforceritt durch die Jahrhunderte vorgelegt wird, der von einem geradezu idealistisch-hegelianischen Geist durchwirkt scheint, kommt das Großnarrativ immer wieder dort ins Stocken, wo sich Riegl an der genauen Beschreibung eines einzelnen Gegenstands festbeißt. Es sind vielfach Alltagsgegenstände, Broschen, Fibeln oder Klammern (Abb. 6), etwa aus der Zeit der Völkerwanderungen, für die Riegl nachzuweisen versucht, dass hier nicht etwa Kunst unbekannt war, sondern andere Formen annahm.

⁷ Walter Benjamin: »Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig: Quelle und Meyer 1926. XVI, 349 S.« in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. III, Frankfurt a.M. 1991, S. 50–51, hier S. 50.



Abb. 3: *Quadratisches Zierstück (Koptischer Kissenbezug?) auf Schlingengewebe; vier Vasen mit Blattranken in rotem Medaillon umgeben von Flechtbandekor, Achmim (griech.: Panopolis), 5. bis 6. Jh., Wien, MAK*



Abb. 4: *Kinderkleid (Tunika), Saqqâra (Ägypten), 7. bis 9. Jh., Wien, MAK*

Es wurde oft gerätselt, warum sich Riegl überhaupt für jene spätantike Epoche interessiert hat, die doch so wenig zu bieten schien, nicht einmal für einen Stilhistoriker wie ihn. In Bezug auf die Mosaiken von Galla Placidia oder die Reliefs des Konstantinbogens räumt auch Riegl ein, dass man hier nicht die gleiche Formvollendung wie in klassischer Zeit findet. Aber dies als die Kunst der Barbaren abzutun mache mehr über unsere Wahrnehmungsweise deutlich als über diejenige der Künstler. Auf dem Spiel steht die Frage, wie die Wahrnehmung verlagert werden kann, aber auch zu erforschen, wie sich in der Zeit die Wahrnehmung selbst verlagert. Walter Benjamin kommentiert dies in seiner Dritten These zum



Abb. 5: Naturfarbene Wollsocke mit einem roten und einem braunen Streifen, Saqqâra (Ägypten), 6. Jh., Wien, MAK

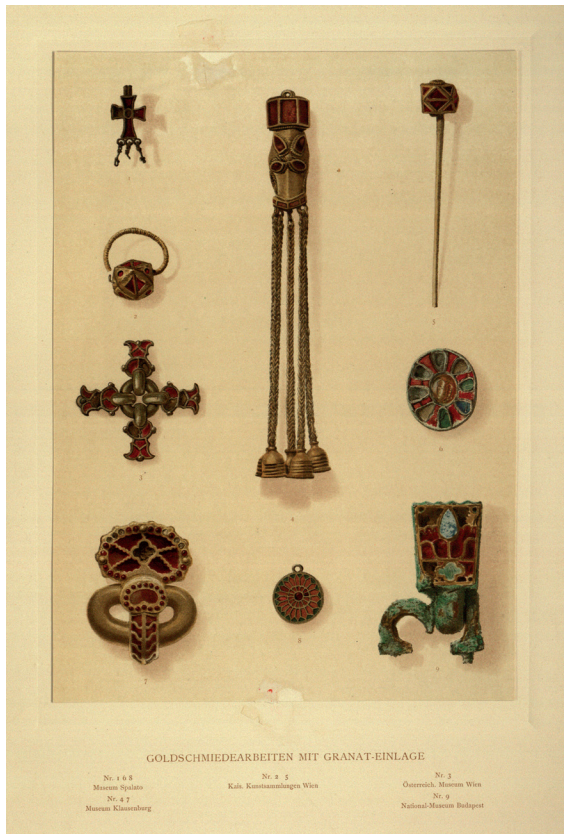


Abb. 6: Goldschmiedearbeit mit Granateinlagen. Abbildung aus: Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*

Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: »Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike sondern auch eine andere Wahrnehmung«,⁸ eine Entdeckung welche Benjamin auf Riegl zurückführt.

Worin liegt das radikal Neue? Mit Blick auf Riegls Untersuchung der Flasche von Pinguente aus dem antiken Istrien (Abb. 7), deren Muster Riegl genauestens analysiert, um hierin ein dezentrales, sich ins Unendliche fortsetzende Motiv freizulegen, liegt die Vermutung nahe, man habe es mit einer Form von akribischen Positivismus zu tun, bei dem man nicht recht begreift, wie das Gegensatzpaar vom Haptischen und dem Optischen zu einer der einflussreichsten ästhetischen Kategorien im 20. Jahrhundert werden konnte, über Heinrich Wölfflin und Edgar Wind über Clement Greenberg und Michael Fried bis hin zu Gilles Deleuze und den rezenten Film Studies. Doch es lohnt, über die Dezentralität, auf die man schon bei den Teppichen stößt, und hier auf diesen spätantiken Gebrauchsgegenständen wieder entgegentritt, noch einmal neu nachzudenken. Riegl nimmt – lange noch vor Aby Warburg und seiner Wissenschaft der wandernden Formen – eine Dezentrierung des Blicks vor, wenn er dem Randständigen ebensoviel Aufmerksamkeit zukommen lässt wie der vermeintlichen Hauptsache im Mittelpunkt. In volkskundlichen Holzkalendern des Mittelalters entdeckt er die Gesetze von Zeitstrukturen, der Ornamentik auf den Matten der neuseeländischen Maori widmet er eine Miszelle und dem All-Over-Prinzip der sarazenischen Holztüren von Palermo einen Aufsatz.⁹

In Bezug auf die Grimm'sche Volkskunde hatte Sulpiz Boisserée in einem Brief an Goethe abschätzig von einer »Andacht zum Unbedeutenden« geredet, während August Wilhelm Schlegel den Grimmbrüdern vorwirft, »für jeden Trödel [...] Ehrerbietung« aufzubringen.¹⁰ Was gegen derlei

⁸ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Frankfurt a.M. 1991, S. 471–508, hier S. 478.

⁹ Alois Riegl: »Die Holzkalender des Mittelalters und der Renaissance«, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 9 (1888), S. 82–103; ders.: *Neuseeländische Ornamentik*«, in *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 20 (1890), 84–87; ders.: »Sarazenische Holzschnitzerei«, in: *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München* 46 (1897), S. 54–56.

¹⁰ Sulpiz Boisserée: »Brief an Goethe vom 27. Oktober 1815«, in: Mathilde Boisserée (Hg.) *Briefwechsel-Tagebücher*, Göttingen 1970 [Nachdruck], Bd. 2, S. 69–72, hier S. 72; August Wilhelm Schlegel: »Rezension der Altdeutschen Wälder [1815]«, wiederabgedruckt in: Johannes Jannotta (Hg.): *Eine Wissenschaft etabliert sich 1810–1870*, Tübingen 1980, S. 92–99, hier S. 99.



Abb. 7: *Flasche aus Bronze, Pingente (Piquentum) Buzet, Istrien/Kroatien, 2. Jh. n.Chr. Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung*

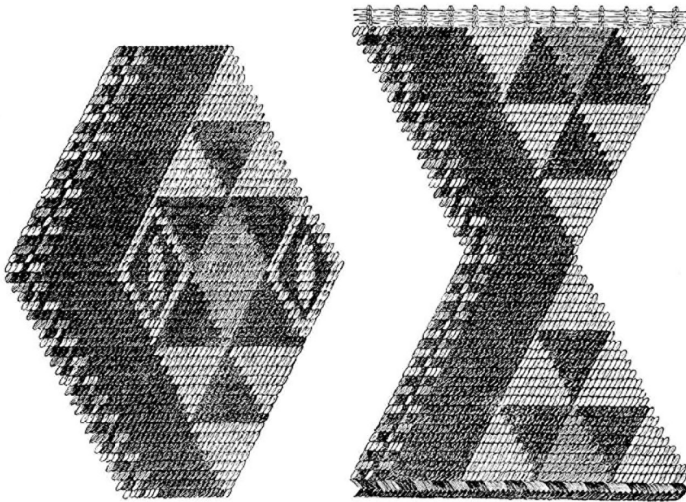


Fig. 25.

Färbige Saummuster an Matten der Maori.

Fig. 26.

Abb. 8: *Farbige Ornamentstrukturen auf Maori-Matten, Neuseeland, Zeichnung aus Alois Riegl: Neuseeländische Ornamentik*

despektierliche Werturteile mit einer Ästhetik des Unscheinbaren positiv gemeint sein kann, führt Riegl in seiner *Spätromischen Kunstindustrie* vor. In seinen Randgängen der Ornamentik gelingt es Riegl, den Blick auf das Banale, Alltägliche, Übersehene und Übergangene zu lenken und damit auf jenes, was nicht einmal den Status der metaphysischen Unsichtbarkeit beanspruchen kann, weil es – ganz profan – so offen zutage liegt, dass es nicht einmal mehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Walter Benjamin hatte dies mit schlafwandlerischer Sicherheit erfasst, als er die Tatsache beschrieb, dass Riegl weder vom Zentrum des Meisterwerks her denkt noch von der angeblichen Dekadenz des Umbruchs, sondern vom Rand her, vom »Grenzfall«, und unterstrich, dass »der Bedeutungsgehalt der Werke, je entscheidender sie sind, um desto unscheinbarer und inniger, an ihren Sachgehalt gebunden ist«. ¹¹

III. Die Erfindung des haptischen Sehens

Diese Klammern scheinen geradezu paradigmatisch zu sein für jenes, was Riegl das Haptische nennt: Man muss sie aus nächster Nähe betrachten, um ihre Funktionsweise zu verstehen und um zu begreifen, wie sie sich öffnen und verschließen lassen – *Haptein* steht auf Griechisch bekanntlich für das Berühren und das Anfassen, aber auch für das Umgreifen. Und dennoch sind solche Broschen, Fibeln und Klammer keine gewöhnlichen Kunstgegenstände, stellen sie doch – um hier Kants Unterscheidung aus der *Kritik der Urteilskraft* aufzugreifen – typische Fälle von lediglich »anhängender« Schönheit dar. ¹²

Gegenstände des Kunstgewerbes dienen nicht dazu, für sich genommen betrachtet zu werden, sie stehen in einem Dienlichkeitszusammenhang und verfügen – wie hier diese Klammern (Abb. 9) – die Übergänge. Bestenfalls ausnahmhaf und indirekt wird überhaupt der Blick auf sie gelenkt. Sie treten nicht selbst in Erscheinung, sondern treten in der Regel meist zurück, um anderem den Vorzug zu lassen. Weniger unsichtbar als unscheinbar wird ihnen in den meisten Fällen keine weitere Bedeutung zugemessen.

Gerade diese in klassischen philosophischen Ästhetiken als bloßes parergonales Beiwerk verschmähte Kunstproduktion zieht Riegls Aufmerksamkeit auf sich. Gegen idealistische Kunstphilosophien wird die

¹¹ Walter Benjamin: »Strenge Kunstwissenschaft« (1931), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. III, Frankfurt a.M. 1991, S. 363–374, hier S. 367.

¹² Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Kants gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5, Berlin/Leipzig 1923, S. 229.



Abb. 9: Alois Riegl: *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Tafel 9

praktische wie ästhetische Bedeutung der »Kunstindustrie« verteidigt. Wäre Adornos vernichtendes Verdikt über die nämliche vielleicht anders ausgefallen, hätte er Riegl gelesen? Auf jeden Fall verteidigt Riegl nicht nur die praktische Funktion der Kunstindustrie, sondern auch deren ästhetische Rolle, wenn er von den Lesern verlangt, in den Fundstücken aus der Zeit der Völkerwanderungen eine »andere Art der Schönheit« zu entdecken.¹³ Viele der untersuchten Gegenstände, so Riegl weiter, wollen jedenfalls aus der »Nahsicht« betrachtet werden, um ihre innere Gestaltung nachvollziehen zu können.¹⁴ Es geht nicht so sehr darum, in den ornamentalen Abstraktionen aus der Plastik der spätrömischen Kaiserzeit, neue formale Kriterien zu entdecken, anhand derer eine Säule mit derselben Gewissheit identifiziert werden kann wie ein Naturforscher wie Linné die Buchen-Oberständer, sondern vielmehr, das hatte Benjamin luzide gesehen, das »Unscheinbare oder auch Anstößige [...] ausfindig zu machen, das in den

¹³ Alois Riegl: *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901, S. 49.

¹⁴ Ebd., S. 52.

wahren Werken überdauert und der Punkt ist, an welchem der Gehalt für einen echten Forscher zum Durchbruch kommt.«¹⁵

Mit derlei scheinbar belanglosen Gegenständen auf Tuchfühlung gehen verlangt, so Riegl, einen anderen Zugang als den der distanzierten Kontemplation. Ähnliches gelte auch für ältere, nicht-westliche Kunst wie etwa derjenigen Altägyptens:

wenn man z.B. altaegyptische Statuen zuerst aus einiger Entfernung ansieht, wobei sie einen flachen und völlig leblosen Eindruck machen, sodann aber allmählig in größere Nähe bringt, wobei die Flächen immer mehr an Lebendigkeit gewinnen, bis man endlich die Feinheit der Modellierung im vollsten Maße erst dann gewahr wird, wenn man die Fingerspitzen betastend darüber hinweggleiten lässt.¹⁶

Die Souveränität der Berührung, die hier gefeiert wird, darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass Riegl kein Herder ist, dem es um eine uneingeschränkte Rehabilitierung des Tastsinns ginge; Riegls ›Erfindung‹ ist nicht die des Haptischen, sondern die des »haptischen Sehens«. Tatsächlich beruft sich Riegl auf Adolf von Hildebrand, der in *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* von 1893 vorgeschlagen hatte, zwischen »Nahbild« und »Fernbild« zu unterscheiden. Wiewohl diese Übersetzung ins Ästhetische der physiologischen Kategorien von Helmholtz bei von Hildebrand dazu diente, letztlich die Überlegenheit der Fernsinne zu verteidigen, was ihn wiederum in eine gewisse Nähe zu Konrad Fiedlers Begriff der »reinen Sichtbarkeit« bringt, spielt Riegl von Hildebrands Kategorien nicht auf die gleiche Weise aus. Laut Riegl gibt es in der Kunst der griechischen Klassik bereits eine Entdeckung des Schattens – und damit der Tiefe –, dennoch weisen die Werke eine taktile Stofflichkeit auf, sodass Riegl hier von einer »Normalansicht« spricht, bei der das Auge und die Hände zusammenkommen. Im Gegensatz zu Herders *Plastik*, derzufolge die Griechen wie die Blinden wahrgenommen haben und durch Berührung sehen konnten, appelliert die klassische griechische Skulptur laut Riegl, neben der konkreten Berührung, bereits an ein geistiges Erfassen.

Jenseits von Fiedlers »reiner Sichtbarkeit« und dem, was man als Herders »reine Taktilität« charakterisieren könnte, denkt Riegl offensichtlich eher an ein gegenstrebiges Spannungsgefüge. In diese Richtung hat ihn auch ein späterer Kunsthistoriker wie Edgar Wind gelesen: Das Taktile (oder, wie Riegl später lieber schreibt: das Haptische) gegen das Optische ausspielen zu wollen, wäre hoffnungslos naiv. Die Hypostasierung der reinen Optik unter Ausschluss aller anderen sensorischen Impulse ist eine Sackgasse

¹⁵ Benjamin: »Strenge Kunstwissenschaft« (Anm. 11), S. 366.

¹⁶ Riegl: *Spätromische Kunstindustrie* (Anm. 13), S. 20, Fußn. 1.

(»Das rein Optische, das aller haptischen, d.h. formalen Grenzen entbehrt, ist gänzlich amorph wie das bloße Licht – ein konkretes Etwas, aber kein anschauliches«), während umgekehrt ein ähnliches Argument gegen den Gedanken einer reinen Haptik vorzubringen wäre (»Das rein Haptische, Formale, das aller optischen Bestimmungen entbehrt, ist gänzlich abstrakt, eine geometrische Figur«).¹⁷ Es geht Riegl entsprechend weniger um einen rein monosensoriellen »Aufbau der Tastwelt«:¹⁸ Bezeichnenderweise ordnet er das Taktile (bzw. später die Haptik) den »theoretischen« Sinnen zu, und hebt damit auf ein Abtasten ab, das nicht mehr mit Händen, sondern mit dem Auge erfolgt.¹⁹

IV. Riegl, ein Prophet der Touchscreens?

Über Alois Riegl sagte Julius von Schlosser einmal, man müsse in ihm den »rückwärtsgewandten Propheten« sehen, der über genug Eingebung verfügte, in solchen Epochen, die andere für dekadent hielten, die Vorzeichen dräuender Umbrüche zu vernehmen.²⁰ Die verschlungene und eigenwillige Rezeption, die ihm das 20. Jahrhundert bereitete, liegt unter Umständen auch genau daran, dass Riegls unkonventionelle Herangehensweise an ästhetische Gegenstände *in nuce* so viele später brisant werdende Fragen vorwegnahm. In gewisser Weise müsste man Riegls Erbe dann tatsächlich weniger im ausformulierten Programm denn in seinen Wirkungen verorten. Oder, um hier noch einmal Ernst Gombrichs lapidare Formel zu wiederholen: »*You see, there are many Riegls*«. ²¹

17 Edgar Wind: »Zur Systematik der künstlerischen Probleme«, in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925), S. 438–486, hier S. 449.

18 David Katz: *Der Aufbau der Tastwelt*, Leipzig 1925.

19 Vgl. Alois Riegl: »Spätromisch oder orientalisches«, in: Beilage zur *Allgemeinen Zeitung*, 23.04.1902, S. 153–156, hier S. 155, Anm. 1; vgl. ferner: Mechthild Fend: »Körpersehen – Über das Haptische bei Alois Riegl«, in: Andreas Mayer/Alexandre Métraux (Hg.): *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2005, S. 166–202; dies.: »Sehen und Tasten. Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegl und in der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts«, in: Barbara Lange (Hg.): *Visualisierte Körperkonzepte, Strategien in der Kunst der Moderne*, Berlin 2007, S. 15–37; Ulrike Zeuch: *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000; Léa Barbisan: »Vom Gefühl zur Taktik. Der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin«, in: Elisabeth Décultot/Gerhard Lauer (Hg.): *Herder und die Künste, Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Heidelberg 2013, S. 253–272.

20 Von Schlosser: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte* (Anm. 2), S. 189. Als »rückwärtsgewandten Propheten« hatte bereits F. Schlegel allgemein die Figur des Historikers bezeichnet.

21 Ernst Gombrich: »An Autobiographical Sketch and Discussion«, in: *Rutgers Art Review* 8 (1987), S. 123–141, hier S. 138.

Aber vielleicht musste man tatsächlich den Eintritt in das 21. Jahrhundert warten, um nun endlich nachvollziehen zu können, warum die Idee eines Sehens mit den Fingerspitzen so prophetisch war. Es ist daher schon geradezu trivial, dass sich eine Zeit, in der der Finger über Tablet-Oberflächen gleitet, oder Touchscreens mit taktiler Rückmeldung bedient, weitaus mehr für die Taktilität visueller Oberflächen interessiert als Riegls eigene Zeitgenossen. Ganz unbestritten: seit 1900 hat sich einiges getan. Eine Geschichte dieses Motivs des ›taktiles Bildes‹ will gleichwohl noch geschrieben werden und bleibt nach wie vor ein Desiderat.²² Die Geschichte reicht von William James und Henri Bergson bis zur aktuellen Neurowissenschaft, und der Entdeckung der Spiegelneuronen,²³ die für die Empathieforschung von eminenter Bedeutung sind. Weitere Stationen umfassen den Florentiner Kunsthistoriker Bernard Berenson, der von ›taktiles Werten‹ (*tactile values*) in der Malerei sprach, Phänomenologen wie Merleau-Ponty, bei dem von einem »Betasten mit dem Blick« die Rede ist (*palpation du regard*), aber auch den viel zu selten gelesenen Autoren wie Erwin Straus und Mikel Dufrenne,²⁴ und allen voran den Phänomenologen Henri Maldiney, der faszinierende Beschreibungen davon vorlegte, was es für den Bergsteiger heißt, sich mit den Fingern über Felsvorsprünge vorzutasten, die erst sehr viel später mit den Augen erfasst werden können.²⁵ Maldiney war es auch, der Alois Riegls *Spätromische Kunstindustrie* im Original las – das Buch harrete fast ein Jahrhundert einer französischen Übersetzung – und die Begriffspolarität des Optischen und des Haptischen in seinen ästhetischen Schriften verwendete. Sein Kollege in Lyon, Gilles Deleuze, übernahm sie dann für sein einflussreiches Buch *Francis Bacon. Logik der Sensation*, und von dort aus wanderte das Haptische in die amerikanischen Film Studies, zu Laura Marks etwa.²⁶ Viele

22 Andrea Pinotti: »Un'immagine alla mano. Nota per una genealogia dello spettatore tattile«, in: Antonio Somaini (Hg.): *Luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Mailand 2005, S. 119–140; ders.: »Guardare o toccare. Un'incertezza herderiana«, in: *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi Dell'Estetico* 2.2 (2009), S. 177–191.

23 Christian Keyzers/Bruno Wicker/Valeria Gazzola u. a.: »A touching sight. SII/PV activation during the observation and experience of touch«, in *Neuron* 42 (2004), S. 335–346.

24 Bernard Berenson: *Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1896; Mikel Dufrenne: *L'œil écoute*, Montréal 1987.

25 Maurice Merleau-Ponty: *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, hg. von Claude Lefort, Paris 1964, S. 177; Henri Maldiney: *Regard parole espace*, Lausanne 1973, S. 113–116.

26 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1993, S. 682–693; Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995, S. 75–79; Antonia Lant: »Haptical Cinema«, in: *October*, 74 (1995), S. 45–73; Laura U. Marks: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis/London 2002; Mark Paterson: *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford/New York 2007.

weitere Protagonisten kämen in einer solchen Geschichte vor, mit Henri Focillon angefangen, und seinem »Lob der Hand« (*Éloge de la main*) bis hin zum Sehen der Blinden bei Rudolf Arnheim, in Jacques Derridas *Aufzeichnungen eines Blinden* oder in den Überlegungen zum verkörperten Sehen von John Michael Krois.²⁷ Auch Künstlerpositionen dürften in einer solchen Geschichte nicht fehlen, etwa der amerikanische Maler Kenneth Noland, der einmal erklärte: »*The representation I'm interested in is of those things only the eye can touch*«.²⁸



Abb. 10: Rembrandt van Rijn: *Die Anatomie des Dr. Tulp*, Öl auf Leinwand, 169,5 × 216,5 cm, Den Haag, Mauritshuis

²⁷ Henri Focillon: *Lob der Hand* (1934), Göttingen 2017; Rudolf Arnheim: »Perceptual Aspects of Art for the Blind«, in: *Journal of Aesthetic Education* 24 (1990), S. 57–65; Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997; John M. Kennedy/Nathan Fox: »Pictures to See and Pictures to Touch«, in: Barbara Leonard/David Perkins (Hg.): *The Arts and Cognition*, Baltimore 1977, S. 18–35; John Michael Krois: »Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen«, in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.) *John M. Krois. Bildkörper und Bildschemata*, Berlin 2011, S. 210–231.

²⁸ Kenneth Noland: »Context. Speech delivered at University of Hartford, March, 1988 to symposium »The Bennington Years«, <http://www.sharecom.ca/noland/nolandtalk.html> (abgerufen am 17.2.2021).

Zurück zu Riegl. Obwohl die Verwendung der Begriffe Optik und Haptik in *Das holländische Gruppenporträt* (1902) seltener ausfällt als in der ein Jahr früher veröffentlichten *Spätromanischen Kunstindustrie* (1901), trifft Riegl in dieser nachgeordneten Studie weitere wichtige Unterscheidungen für eine Ideengeschichte des haptischen Sehens. Insbesondere die Interpretation von Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp*, jetzt im Mauritshuis in Den Haag, die laut Riegl »den Inbegriff alles desjenigen zu enthalten schien, was man von der nationalen Kunstgattung – dem Gruppenporträt – verlangte«. ²⁹

In einem schönen Essay über die Begriffe der Achtung bei Riegl erinnerte Margaret Olin daran, dass im niederländischen Gruppenporträt die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, den Begriff der Handlung in der italienischen Malerei zu ersetzen und als Bindeglied für soziale Beziehungen zu dienen. ³⁰ Tatsächlich behauptet Riegl, das »unverrückbare Ziel aller holländischen Malerei« sei die »Darstellung der Aufmerksamkeit« gewesen, ³¹ wobei darin bereits eine bestimmte aktive, praktische Dimension der Wahrnehmung mitschwingt. Visuelle Wahrnehmung erschöpft sich nicht in bloßer Rezeptivität, und daher ist sie auch nicht rein passiv: »der Beschauer steht den Außendingen, die er durch die Vermittlung des Gesichtssinns empfindet, noch tätig gegenüber, indem er ihnen aufmerksam entgegenkommt«. ³² Olin betont, dass Aufmerksamkeit für Riegl nicht nur einen erkenntnistheoretischen Wert bei der Gegenstandserfassung besitzt, sondern dass sie zu einer regelrechten »Ethik der Achtung« führt, insofern der Blick, der an die Stelle des handelnden »Eingriffs« tritt, bei Riegl allgemein für Respekt steht. In den meisten der von Riegl analysierten Gruppenporträts ist es eine fein austarierte Konstruktion aufeinander bezogener und ineinander verschränkter Blicke, die mitunter dann wiederum ganz aus dem Bild hinausführen, um den Betrachter direkt anzusprechen. In der ästhetischen Erfahrung läge folglich bereits ein ethisches Moment, in der die Möglichkeit der gegenseitigen Anerkennung auf dem Spiel steht.

Olin erinnert daran, dass der Begriff des ›Respekts‹ vom lateinischen Verb *respicere* abgeleitet ist, also ganz wortwörtlich der ›Rücksicht‹, bzw. eines antwortenden Rück-Blicks. Riegl selbst führt bereits aus, inwiefern die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts von einer fortschreitenden »Subjektivierung« zeugt, die immer schon unter sozialen Bedingungen

²⁹ Alois Riegl: *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931, S. 181.

³⁰ Margaret Olin: »Forms of Respect. Alois Riegl's Concept of Attentiveness«, in: *Art Bulletin* 71 (1989), S. 285–299.

³¹ Riegl: *Das holländische Gruppenporträt* (Anm. 29), S. 273.

³² Alois Riegl: »Jacob von Ruysdael« (1902), in: ders.: *Gesammelte Aufsätze*, hg. von Karl Swoboda, Augsburg/Wien 1929, S. 192–138, hier S. 141.



Abb. 11: Dirk Jacobsz: *Schützengruppe* (Detail), 1529, Öl auf Eichenholz, 122 × 184 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

erfolgt, wobei ein Werk wie die *Schützengruppe* von Dirk Grosz vorbildlich exemplifiziert, warum die neue bürgerliche Ordnung nicht nur auf ständige Handlungsbereitschaft, sondern primär einmal auf das nötige Taktgefühl angewiesen ist (Abb. 11). Auf dem Spiel steht, so Olin wieder, eine Ethik der Selbstzurücknahme, die Andere und anderes gewähren lässt: ganz in diesem Sinne ließe sich die Anatomiestunde des Dr. Tulp als demonstrative Blickübung deuten.

Wenn Olin Riegl als einen Vordenker der Selbstdisziplinierung und der Distanz interpretiert, so lassen sich bei Riegl selbst für eine derartige Lesart durchaus eine ganze Reihe von Anhaltspunkten finden; andere Passagen widersprechen ihr allerdings auch diametral. Während Riegl feststellt, dass Rembrandt mit der *Chiaroscuro*-Technik die haptische Einheit der Objekte zugunsten von Beziehungen durchbricht, die nur für das Auge sichtbar sind, so weist er andererseits aber auch darauf hin, dass die taktile Dimension irreduzibel bleibt und sozusagen hintergründig weiterwirkt, was in der Anatomie-Lektion besonders augenscheinlich wird. Schließlich sind es hier tatsächlich Chirurgen, die vorgeführt werden, und damit buchstäblich ›Hand-Arbeiter‹ (aus dem Griechischen *Cheir-Ourgos*). Ein Arzt, dessen Arbeit sich auf das »reinen Schauen« beschränkt, wird – darauf bestand im 13. Jahrhundert schon der berühmte Mailänder Chirurg Lanfranco –

nie ein guter Arzt sein; schließlich müsse er die Handwerkskunst dadurch lernen, dass er selbst ›Hand anlegt‹.

In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* greift Walter Benjamin auf Riegls Beobachtungen zurück, die er in seine eigene Theorie der technisch gelenkten Aufmerksamkeit einflieht. Für die taktile Wahrnehmung, schreibt Benjamin, gibt es »keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit«. ³³ Benjamin denkt hier offenbar, bei dem Taktilen, an einen gleichsam halbautomatischen, gewohnheitsmäßigen Modus, bei dem die Vollzüge schon in Fleisch und Blut übergegangen sind und bei dem die Hände ihre Arbeit gleichsam wie von selbst verrichten; eine Art unintentionale, unaufmerksame Wirksamkeit, die darüber allerdings noch nicht zum Reflex wurde. (Was würde Benjamin heute wohl sagen zu den neuen taktilen Lesegeräten, zu diesen Lesenden, die nicht mehr in Büchern blättern, sondern deren Finger über glatte Bildschirmoberflächen gleiten? Hätte er sich über die eigentümlich Tipp-, Zieh- und Wischbewegungen gewundert oder darin einfach eine neue Form des Lesens vermutet, bei denen das Haptische und das Optische auf ganz neue Art ineinandergreifen? Hätte er in den Touchscreens Erweiterungen unserer Sinnesarmaturen gesehen oder vielmehr selbstständige Apparaturen, die wiederum ein bislang ungeahntes Repertoire an Gesten hervorbringen?)

Doch zurück zu Rembrandts Gemälde und der darin dargestellten Szene. Während einer der angehenden Ärzte offensichtlich eine gewisse Augenlust zur Schau trägt, sowie die Genugtuung darüber, einer laufenden Autopsie aus nächster Nähe beiwohnen zu können (mit der Begrifflichkeit von Riegls Zeitgenossen Adolf von Hildebrands wäre hier von einer »Nahsicht« zu sprechen), wendet sich sein Nachbar von dem aufgebahrten Leichnam ab und schaut in das Buch, das am anderen Ende des Obduktionstischs steht (von Hildebrands würde von »Fernsicht« sprechen). Es handelt sich um ein anatomisches Lehrbuch, möglicherweise um dasjenige, das Adriaen van der Spiegel 1627 veröffentlicht hatte. Doch Rembrandts Bild weist genaugenommen zu einem anderen Lehrbuch einen Bezug auf, und zwar zu *De humani corporis fabrica* von Andreas Vesalius, der dafür bekannt geworden war – ähnlich wie hier im Übrigen der Dr. Tulp – das Sezieren in seinen Anatomien in Padua ganz eigenhändig, ohne eigens dafür eingesetzten Prosektor vorgenommen zu haben.

³³ Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (Anm. 8), S. 465–466.

Auf der inneren Titelseite von Vesalius' *Fabrica* inszeniert sich der flämische Anatom selbst im Dreiviertelprofil, in einer Selbstdarstellung, die durchaus auf die Tradition des Künstler-Selbstporträts anspielt. Als Bildner ganz neuer Art führt er das Ergebnis seiner eigenen Arbeit am Material vor, in diesem Fall am Arm einer überdimensioniert wirkenden Frauenleiche. Während die linke Hand den Arm umfasst, führt die rechte den Unterarmmuskulatur vor, von dem die mechanische Bewegung der Finger abhängt. In der Widmung an Kaiser Karl V. hebt Vesalius die Rolle der Hand hervor, die seit der Römerzeit von den Ärzten »gänzlich vernachlässigt« worden sei. Tatsächlich sind es in dem Holzschnitt auch einzig und allein die Hände, die sprechen. Ohne auf die Dienste eines Prosektors zurückzugreifen, dessen Präparate dann der Anatomieprofessor aus gebührender Entfernung mit seinen mündlichen Erläuterungen versieht, verdoppelt sich Vesalius gleich selbst: Mit gekonnten Gesten werden die Sehnen herauspräpariert, während der Kopf des Anatoms ganz den Zuschauern zugewendet ist: Der Blick geht aus dem Bild, und unmittelbar auf die Betrachter zu (Abb. 12).

ANDREÆ VESALII.

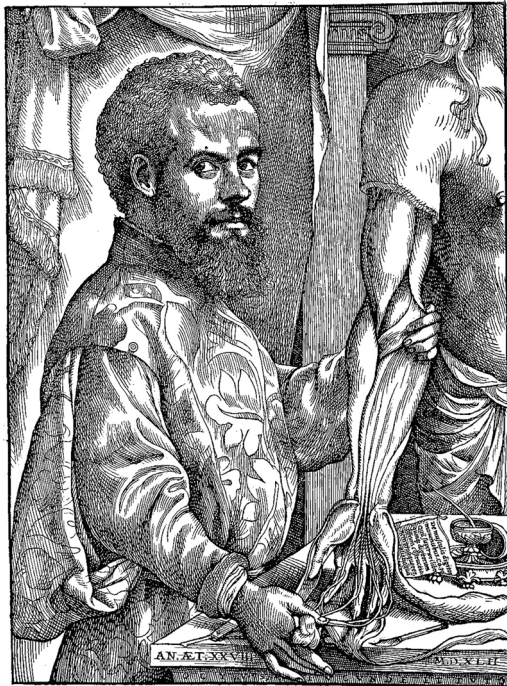


Abb. 12: Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543, Frontispiz

Zwei Taktiken des Taktiles, sozusagen. Im ersten Fall handelt es sich um objektive Qualitäten, derer man sich versichern muss, im zweiten Fall ist die Hand nicht berührend, sondern berührt, wie Merleau-Ponty sagen würde: Sie erschöpft sich nicht in einer von Nervenreizen ausgelöster mechanischer Bewegung, sondern besteht in einer leiblichen und damit immer auch lebendigen Erkundung der Umwelt. In Rembrandts Bild ist die Stellung des Zuschauers gleichsam noch einmal verdoppelt, insofern die über die Leiche gebeugten Ärzte *in personam* abwechselnd für eine Nahsicht stehen, die auf die Handlungen des Doktor Tulp gerichtet ist, und eine Fernsicht, die eben jene Handlungen mit den von Vesalius vorgeschriebenen Gesten vergleicht; eine Pendelbewegung findet statt zwischen einem mal erkundenden mal prüfenden Sehen. Was Nicolaes Tulp selbst anbelangt, so richtet sich sein Blick an die Zuschauerreihe gegenüber, während sich sein Skalpell weiter, und fast schon selbstständig, durch das Körperpräparat vorarbeitet. In dieser *Anatomie-Stunde*, mit der sich Riegl ein Jahr nach der Veröffentlichung der *Spät-römischen Kunstindustrie* befasst, wird eindrücklich erfahrbar, warum das Schicksal der Optik und der Haptik unzertrennbar miteinander verflochten ist. Sie führt vor, warum jede *Aut-Opsie* auch unweigerlich – und immer schon – eine *Aut-Hapsie* ist.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Armenischer Gorzi-Teppich*, Datierung ungewiss, Abbildung aus: Alois Riegl: *Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche*, Berlin 1895, Titelseite.

Abb. 2: *Mantel aus persischer Seide, blau mit Arabeskenrankenmuster und Blumen*, Kashan (Iran), 2. Hälfte 16. Jh., Wien, MAK.

Abb. 3: *Quadratisches Zierstück (Koptischer Kissenbezug?) auf Schlingengewebe; vier Vasen mit Blattranken in rotem Medaillon umgeben von Flechtbandekor*, Achmim (griech.: Pano-polis), 5. bis 6. Jh., T 619, Wien, MAK.

Abb. 4: *Kinderkleid (Tunika)*, Saqqâra (Ägypten), 7. bis 9. Jh., Inv. T 501, Wien, MAK.

Abb. 5: *Naturfarbene Wollsocke mit einem roten und einem braunen Streifen*, Saqqâra (Ägypten), 6. Jh., Inv. T 564, Wien, MAK.

Abb. 6: *Goldschmiedearbeit mit Granateinlagen*. Abbildung aus: Alois Riegl, *Die spät-römische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien, Österreichische Staatsdruckerei, 1901 (Nachdruck 1973), Tafel 1.

Abb. 7: *Flasche aus Bronze*, Pinguente (Piquentum) Buzet, Istrien/Kroatien, 2. Jh. n. Chr., Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, VI 1197.

Abb. 8: *Farbige Ornamentstrukturen auf Maori-Matten*, Neuseeland, Zeichnung aus Alois Riegl: *Neuseeländische Ornamentik*, S. 87.

Abb. 9: Riegl, Alois: *Die spät-römische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien: Österreich. Staatsdruckerei, 1901 (Nachdruck 1973), Tafel 9.

Abb. 10: Rembrandt van Rijn: *Die Anatomie des Dr. Tulp*, Öl auf Leinwand, 169,5 × 216,5 cm, Den Haag, Mauritshuis.

Abb. 11: Dirk Jacobsz: *Schützengruppe* (Detail), 1529, Öl auf Eichenholz, 122 × 184 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Abb. 12: Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543, Frontispiz.