

III. Auf der Suche nach Grundbegriffen

In seiner Rezension stimmt Riegl jedoch nicht nur Gurlitts Suche nach der „Geschichte der Form“ sondern auch nach dem „innersten Grund zum Wandel der Form“ zu (S. 48). Dies weist für ihn über die Kunst hinaus: „das Einheitsprinzip sucht Gurlitt nicht in der Kunstentwicklung selbst, sondern in der durchgängigen Parallele mit der Entwicklung in Politik und Geistesleben der Völker“ (S. 49). Diese Einheit ist für Riegl noch nicht wissenschaftlich bewiesen, aber sie ist nach „[seiner] Überzeugung unbedingt vorhanden“ (S. 49). Diese Überzeugung ist bei Riegl die Grundlage für eine ständige Suche und eine methodologische Offenheit. Auf universalhistorischem Hintergrund tendieren seine Werke, ohne eine Stilgeschichte als Geschichte des Sehens zu verlassen, zu anthropologischen (z. B. *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*), oder soziologischen (z. B. *Das holländische Gruppenporträt*) Perspektiven. Wölfflin hingegen entscheidet sich in den *Grundbegriffen* ganz im Sinne einer der Haupttendenzen seiner Zeit für eine historisierte transzendente Perspektive, die eine tiefgehende und durchgängige Kontextualisierung in Grenzen hält.

Céline Trautmann-Waller

Literatur

NOEVER, Peter/ROSENAUER, Artur/VASOLD, Georg (Hg.): Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption/Contributions to the Opus and its Reception, Wien 2010. – WOODFIELD, Richard (Hg.): Framing formalism. Riegl's work, Amsterdam 2001.

Kat. III.8

August [Hannibal] Schmarsow

Grundbegriffe der Kunstwissenschaft.

Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt

Leipzig

B. G. Teubner

1905

IX, 350 S.

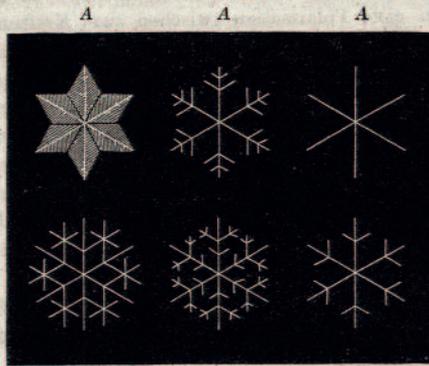
Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Am 29. Mai 1935, wenige Tage nach seinem 82. Geburtstag, schrieb der emeritierte Leipziger Professor für Kunstgeschichte August Schmarsow (1853 – 1936) von seinem Alterssitz in Baden-Baden einen Brief an Margarete Quidde und ihre Schwestern (Monacensia, Nachl. Ludwig Quidde; LQ B 221). Der Text gibt hauptsächlich Auskunft über den aktuell schlechten Gesundheitszustand des Autors, jedoch auch über einen viele Jahre zuvor erlittenen Kunstfehler: „Im März 1916, als man mich für eine Magenoperation chloroformierte, hat die gänzlich unerfahrene Assistentin mir den rechten Augapfel – meines ererbten Wunderorgans

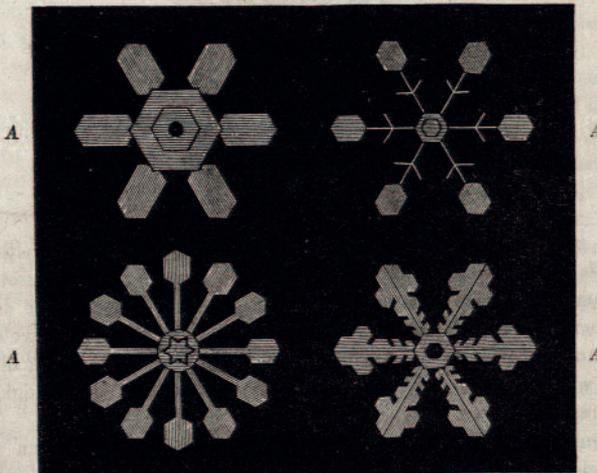
III. Auf der Suche nach Grundbegriffen

XXV

Seitenflächen wird diese Regelmässigkeit zu absoluter allseitiger Gleichförmigkeit, wesshalb diese Formen seit Urzeiten als Symbole des Absoluten und in sich Vollkommenen gelten.



Diese regelmässigen und geschlossenen Formen haben nur ein einziges Moment der Gestaltung, dessen Kraftmittelpunkt das Centrum ist, von wo aus die Gestaltung nach allen Seiten hinaus vor sich geht.



Für sie als Ganzes ist Symmetrie, Proportion und Richtung Eins. Sie sind allseitig gerichtet, daher richtungslos.

Das Proportionsgesetz tritt bei ihnen erst hervor wenn man Stücke des Ganzen für sich betrachtet, und zwar am deutlichsten an radialen Bildungen, wie z. B. an Schneeflocken.

IV

Taf. III.8a: Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik, Bd. 1: Die textile Kunst, Frankfurt am Main 1860, S. XXV

III. Auf der Suche nach Grundbegriffen

Auch in den *Grundbegriffen* beginnt Schmarsow „im wörtlichen Sinne vom eigenen Leibe aus“ (S. 33), indem er diesem ein dreidimensionales Koordinatensystem zu Grunde legt: Die aufrechte Haltung des Menschen repräsentiert darin die vertikale Achse; Horizontalen findet Schmarsow in der paarweisen Stellung der Füße, Knie und Schultern und die z-Achse sieht er in der raumgreifenden Bewegung von Armen und Beinen gegeben. Aus diesem anatomischen Befund leitet der Autor dann seine „drei Hauptgesetze alle[n] menschlichen Schaffens“ (S. 41) ab: Symmetrie, Proportionalität und Rhythmus, die nach Schmarsow jeweils eine der großen Kunstgattungen – Proportionalität in der Skulptur, Symmetrie in der Malerei und Rhythmus in der Architektur – dominieren.

Natürlich ist die These vom Menschen als Maß aller Dinge gerade in der Architekturtheorie nicht neu. Auch die von Schmarsow verwendeten Grundbegriffe waren dort im Prinzip seit Jahrhunderten präsent: So machte bereits Vitruv *ordinatio*, *symmetria* und *eurythmia* für die Anmut von Gebäuden verantwortlich und erachtet die Verhältnisse der Glieder eines wohlgeformten Menschen als vorbildlich für den Tempelbau (Vitruv, III, I, 1). Im 19. Jahrhundert griff Gottfried Semper diese Kategorien dann im ersten Band des *Stils* (1860) auf und klassifizierte Proportionalität, Symmetrie und Eurhythmie als allgemeine Organisationsprinzipien der Natur, die man auch der Kunst zu Grunde legen müsse (Taf. III.8a). Angeregt durch Einfühlungstheoretiker wie Theodor Lipps, für die Formen schön waren, „weil sie Formen des Menschen, und demnach für uns Träger menschlichen Lebens“ seien (*Grundlegung der Ästhetik*, 1903, S. 105), erfolgte dann Schmarsows Versuch, die kunsttheoretischen Termini Proportionalität, Symmetrie und Rhythmus mit der Organisation des Körpers in Verbindung zu bringen. Dessen Erscheinungsbild in Ruhe und rhythmischer Bewegung wurde seinerzeit vom Leipziger Professor für topographische Anatomie Christian Wilhelm Braune systematisch erforscht (Taf. III.8b).

Vor allem Schmarsows Rhythmus-Begriff diente einigen Schülern als Ausgangspunkt architektur- (Pinder: *Zur Rhythmik romanischer Innenräume*, [1904/05]) bzw. fachgeschichtlicher (Russack: *Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern*, [1910]) Untersuchungen; Hermann Sörgels mehrfach aufgelegte *Architektur-Ästhetik* (1918) machte die *Grundbegriffe* unter deutschen Baumeistern bekannt und Paul Zucker (*The Paradox of Architectural Theories*, in: *JSAH* 10,3 [1951]) verschaffte ihnen nach dem Zweiten Weltkrieg internationale Wahrnehmbarkeit. Die Wiener Schule, mit der Schmarsow seit Jahren in Fehde lag, reagierte hingegen mit Unverständnis und harscher Kritik. Eine Rezension Franz Wickhoffs (*Kunstgeschichtliche Anzeigen*, Bd. 2 [1905]) kulminierte gar in einem Plädoyer für die Neubesetzung des Leipziger Lehrstuhls. Wölfflin schließlich zitiert Schmarsows Arbeit im Vorwort der eigenen *Grundbegriffe* (Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, S. VII) – anders als noch in den *Prolegomena* – nur mehr der Vollständigkeit halber. Den anfänglichen Hang zur Einfühlungstheorie hatte er 1915 längst zugunsten einer formalistischen Methode abgelegt.

Tobias Teutenberg

Literatur

BUSHART, Magdalena: „Form“ und „Gestalt“. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900, in: Oexle, Otto G. (Hg.) *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit*, Göttingen 2007, S. 147–179.
– JASCHKE, Karin: August Schmarsow. Towards an Ecological Concept of Space, Body and Culture,

III. Auf der Suche nach Grundbegriffen

in: Gleiter, Jörg H./Korrek, Norbert/Schramke, Sandra (Hg.), *Wirklichkeitsexperimente. Architekturtheorie und praktische Ästhetik*, Weimar 2006, S. 107–131. – MALLGRAVE, Harry Francis/IKONOMOÚ, Eleftherios (Hg.): *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics 1873–1893*, Santa Monica 1994, S. 57–66. – PINOTTI, Andrea: *Body-building. August Schmarsow's „Kunstwissenschaft“ between psychophysiology and phenomenology*, in: Frank, Mitchell B./Adler, Daniel (Hg.): *German art history and scientific thought*, Farnham (u. a.) 2012, S. 13–31. – SCHÜTZEICHEL, Rainer: *Architecture as Bodily and Spatial Art. The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow*, in: *Architectural Theory Review*, 18,3 (2013), S. 292–309. – ZUG, Beatrix: *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen (u. a.) 2006.

Kat. III.9

Heinrich Rickert

Der Gegenstand der Erkenntnis.

Einführung in die Transzendentalphilosophie

Tübingen

J. C. B. Mohr

³1915 [1904]

XVI, 456 S.

Universitätsbibliothek München

Den *Gegenstand der Erkenntnis*, seine Habilitationsschrift, verteidigte Heinrich Rickert (1863–1936) im Jahr 1889 unter der Leitung von Alois Riehl in Freiburg. Dort blieb er bis 1915, als er den Lehrstuhl seines Lehrers Wilhelm Windelband in Heidelberg übernahm. Anstatt jedoch neue Bücher zu schreiben, arbeitete Rickert immer wieder an demselben Text. Während die erste Fassung noch 91 Seiten zählte, war die sechste, aus dem Jahr 1928, bereits auf 460 Seiten angewachsen.

Der Kunst hat er kein eigenes Buch gewidmet. Entscheidend ist sein Versuch, seine methodologischen Überlegungen zu den Einzelwissenschaften mit dem Kantischen Rahmenkonzept zu vereinbaren. Die Besonderheit seines Vorgehens liegt in der Nutzbarmachung der kritischen Transzendentallehre für eine Kunstgeschichte, die nach mehr Wissenschaftlichkeit strebte. Im Kontrast zur neukantianischen Marburger Schule fokussiert die Südwestdeutsche Schule, der Rickert angehörte, nicht ausschließlich auf die erste Kritik (also die *Kritik der reinen Vernunft*) und auf das logische Denken. Vielmehr weiteten Rickert und Windelband die Ergebnisse der dritten Kritik, also der *Kritik der Urteilskraft*, aus, um die Grundrisse einer Epistemologie der Kulturwissenschaften zu skizzieren. Aus Rickerts Perspektive bildet nicht die Analytik das zentrale Moment der Kantischen Kritik, sondern die Dialektik. So interessiert er sich hauptsächlich für die Methodologie der Experimentalwissenschaften sowie für die Einzelwissenschaften. Wie alle Neukantianer lehnt er eine psychologisierende Interpretation von Kant, wie sie im 19. Jahrhundert vorherrschend war, strikt ab. Die apriorischen Begriffe, die unsere Urteile begründen, sind für ihn gerade keine