

INSTITUCIONALIZACIJA UMETNOSTNOZGODOVINSKE VEDE IN FORMALIZEM KOT NJENA PRVA PARADIGMA

Rebeka Vidrih

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Slovenija

The article deals with the institutionalisation of art history as a »scientific discipline« at the universities in the german-speaking countries at the beginning of the 20th century. Alois Riegl and Heinrich Wölfflin, basing themselves on the humboldtian notions of historiography and philology, posited that the art historian's task is to explore the artistic form (as opposed to the content of an artefact) and, through that, the worldview (of a certain people) which the artefact demonstrates. Their so-called Formalism therefore played its part in the politics of nationalism.

Umetnostnozgodovinska veda se je (najprej) institucionalizirala na Humboldtovi berlinski in humboldtovski dunajski univerzi, postavljeni na temelju posebne *Wissenschaftsideologie*: znanost služi omikanju človeštva.¹

¹ Rojstvo moderne univerze predstavlja ustanovitev berlinske univerze leta 1810. Občudovali in posnemali so jo ne le v vseh nemško govorečih deželah, temveč je kot vzor služila tudi mnogim evropskim kontinentalnim in angloameriškim visokošolskim ustanovam. Ustanovitev berlinske univerze je v okviru reforme celotnega pruskega izobraževalnega sistema (od osnovnega preko srednjega do visokega šolstva) izpeljal Wilhelm von Humboldt, vodja Oddelka za vero in izobraževanje pri pruskem Ministrstvu za notranje zadeve. Humboldtova reforma je bila del Steinove splošnejše reforme pruske države, s katero naj bi si leta 1806 pri Jeni s strani Napoleona poražena Prusija spet opomogla. Absolutno monarhijo je nadomestila birokratska monarhija, nastala je država nove vrste: kulturna ali vzgojiteljska država (*Kulturstaat, Erziehungstaat*), katere cilj je vzgajanje ljudi v primerne državljane. Za središče te *Kulturstaat*, kot simbol njene narodne enotnosti in narodovih intelektualnih dosežkov, je obveljala univerza. Ustanavljanje berlinske univerze je pospremila vrsta teoretskih spisov, najpomembnejše so objavili Fichte, Schleiermacher, Steffens in Humboldt, njihovo izhodišče pa je bil Kantov spis *Spor fakultet*: namen univerze je znanstvena vzgoja, z njenim posredovanjem država postane oblikovalka in vzgojiteljica naroda (*Bilder und Erzieher der Nation*). O ustanavljanju berlinske univerze in njeni filozofski podlagi glej Ringer (1969),

Njeno geslo *Wissenschaft als Bildung* oziroma *Bildung durch Wissenschaft* izraža vero v zmožnost in dolžnost človeškega duha, da preuči bistvo stvari, in preko te dejavnosti, z znanstvenim, torej doslednim sistematičnim preučevanjem določenega predmeta, z doumevanjem bistva stvari, človek izoblikuje svoj značaj, se omika, se izoblikuje v pravega pripadnika človeštva, v primernega državljana (pripadnika naroda). Na prelomu stoletja pa je duhoslovne znanosti, za razliko od naravoslovnih, še posebej utemeljil berlinski profesor filozofije Wilhelm Dilthey.

Vse duhoslovne vede – mednje spadajo zgodovina, nacionalna ekonomija, pravoznanstvo, državoznanstvo, preučevanje vseh umetnosti, preučevanje filozofskih svetovnih nazorov in sistemov (ter psihologija) – imajo isti predmet: človeka, človeško-družbeno-zgodovinsko dejanskost, vse, v čemer se je objektiviral človeški duh (Dilthey, 2002: 87-97). Vsaka posamezna duhoslovna znanost se izoblikuje z izoliranjem delne vsebine te družbeno-zgodovinske dejanskosti, mora pa se zavedati, da sama premore le relativno vednost, da šele v povezavi z drugimi duhoslovnimi znanostmi tvori celoto vednosti o človeku (Dilthey, 1989: 79-80). Za razliko od naravoslovnih ved (*Naturwissenschaften*), ki se ukvarjajo z opisovanjem dejstev in odkrivanjem naravnih zakonitosti, je za duhoslovne vede (*Geisteswissenschaften*) značilno ne le ugotavljanje dejstev in zakonov, ki jim vladajo, temveč tudi izražanje vrednostnih sodb in predpisovanje pravil človekovemu delovanju (Dilthey, 1989: 78-79, 138). Njihova naloga je razlaganje in usmerjanje družbe in njihov pomen je v tem, da nam pomagajo doumeti, kaj moramo v svetu delati, kaj lahko naredimo iz sebe, kaj lahko počnemo s svetom in kaj ta z nami (Dilthey, 1989: 211; Dilthey, 2002: 299). V duhoslovnih znanostih poteka izgradnja zgodovinskega sveta in zgodovina kot pomnjenje človeštva, kot zavest skupnosti o svoji življenjski zgodbi, dejavno učinkuje na skupnostno življenje človeštva, je skupnostnotvorna (Dilthey, 2002: 104, 286).²

Sorkin (1983), Müller (1990), Kump (1994), Howard (2006). O ustanavljanju avstroogrskih univerz po berlinskem vzoru glej Cohen (1994).

Prva stolica za umetnostno zgodovino je bila ustanovljena prav na berlinski univerzi (leta 1844, izredni profesor Gustav Waagen), vendar je svojo teoretsko oziroma metodološko utemeljitev disciplina dosegla nekoliko kasneje na Dunaju (druga stolica za umetnostno zgodovino ustanovljena leta 1852, izredni profesor Rudolf Eitelberger von Edelberg), tu predvsem z Rieglom, ter z Wölfflinom, ki je predaval na različnih univerzah nemško govorečega sveta, med drugim tudi v Berlinu.

² Tisto, kar človek (duhoslovec) spoznava v izdelkih drugega človeka (umetnika), je enakovrstnost, istost uma, simpatija v občutenjskem življenju: *istost duha*, ki je v jazu, v tiju, v slehernem subjektu skupnosti, v slehernem sistemu kulture, v totaliteti duha in univerzalni zgodovini (Dilthey, 2002: 158, 209).

Paradni disciplini humboldtvske univerze sta bili zgodovinopisje in jezikoslovje, izdelovanje narodove preteklosti (narodne tradicije) in ugledovanje delovanja narodnega duha v živem jeziku. Humboldt se je ukvarjal z utemeljevanjem obeh ved. Naloga zgodovinarja je več kot zgolj beleženje tega, kar se je zgodilo. Ugotavljanje dejstev je torej le nujni temelj za zgodovino, le njen material, ne pa še zgodovina sama. Da dosežemo zgodovinsko resnico, je treba iti po dveh poteh hkrati: natančno, nepristransko, kritično je treba določiti to, kar se je zgodilo; nato pa je treba rezultate tega preučevanja povezati, jim pripisati pomen. Zgodovinar, kakor pesnik, raztresene kose zbere v sebi in jih obdela v celoto; svetovne zgodovine namreč ni mogoče razumeti brez svetovnega reda (Humboldt, 1986).

Jezik pa je vnanja pojavnost duha narodov: njihov jezik je njihov duh in njihov duh je njihov jezik, obojega ni nikoli mogoče misliti zadosti istovetno. Da bi različne jezike lahko plodno primerjali glede zanje značilne zgradbe, moramo skrbno preiskati formo vsakega izmed njih in tako preveriti, na kakšen način sleherni rešuje najpoglavitnejše naloge, ki se postavljajo pred sleherni porojevanje jezika. Formi nasproti stoji snov, toda če hočemo najti snov jezikovne forme, moramo iti prek meja jezika: dejanska snov jezika je po eni strani zvok nasploh, po drugi pa celota čutnih vtisov in samodejnih vzgibov duha, ki obstajajo pred oblikovanjem pojma s pomočjo jezika. Pri preučevanju jezikovne forme gre za odkrivanje metode oblikovanja jezika, za preučevanje specifične poti, ki jo je jezik in z njim narod, ki mu ta pripada, ubral do izraza misli. Razlika med jeziki sloni na njihovi formi, ta pa je v najtesnejši povezavi z duhovnimi zasnovami narodov in s silo, ki le-te preveva (Humboldt, 2006: 42-51).

Izhajajoč iz teh postavk sta na začetku 20. stoletja profesorja Alois Riegl in Heinrich Wölfflin utemeljila znanstveno umetnostno zgodovino (*Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin*).³ Umetnostno zgodovino kot avtonomno vedo je bilo treba vzpostaviti z dvojno operacijo: morala sta pokazati, da je umetnost samostojno področje človekovega delovanja (vzpostaviti njen predmet), da pa vendarle tvori sestavni del obče človeške zgodovine (dokazati njen smisel). Njun t.i. formalizem je prva

³ Alois Riegl (1858-1905) je študiral filozofijo in zgodovino na Dunaju, promoviral pa leta 1883 pri Thausingu. Najprej je služboval na Zgodovinskem inštitutu ter v Muzeju za umetnost in umetno obrt, vzporedno poučeval na dunajski univerzi (privatni docent 1889-95, izredni profesor 1895-97), nato pa se kot redni profesor posvetil izključno predavanju (1897-1905). Heinrich Wölfflin (1864-1945) je študiral v Baslu (pri Burckhardtju), Berlinu in Münchnu, kjer je promoviral leta 1886 (na filozofskem oddelku), poučeval pa je v Münchnu (1888-93 in 1912-24), Baslu (1893-1901), Berlinu (1901-12) in Zürichu (1924-34).

umetnostnozgodovinska paradigma: predmet znanstvene umetnostne zgodovine je slog kot specifični način upodabljanja neke preddoločene vsebine. Specifična forma je tisto specifično v umetnosti, na katerem stoji njena avtonomnost, vendar ta slog ni in ne more biti sam sebi namen: v slogu, ki je proizvod umetniške volje nekega obdobja ali ljudstva, se izraža svetovni nazor (*Weltanschauung*), duh tega obdobja ali ljudstva (*Zeitgeist*, *Volkgeist*), preko katerega je umetnost povezana z drugimi kulturnimi pojavi. Svetovni nazor je torej tisto najgloblje bistvo umetnosti, za katerega umetnostni zgodovini gre: formalizem kot slogovna zgodovina v slogu razbira, kakšno razmerje do sveta ga je ustvarilo.

Moderno vprašanje (*die moderne Frage*) umetnostne zgodovine je vprašanje, zakaj so določena dela izoblikovana prav tako in ne drugače (Riegl, 1966: 44, 209). Izhajati je treba iz posameznih umetniških del in njihovega globokega poznavanja, od tega posameznega pa se je treba postopoma dvigati k občemu, umetnostni pojavi se namreč ne le razlikujejo drug od drugega, temveč so med sabo tudi povezani, premorejo določene skupne značilnosti (Riegl, 1996: 44, 6). Znanost vprašuje po vzrokih pojavov in najvišji cilj umetnostne zgodovine kot znanosti je vsako delo, ki nam pride pred oči, subsumirati pod neko že znano obče, pod pojem sloga (*unter den Stilbegriff zu subsumieren*) (Riegl, 1996: 42). Krono umetnostnozgodovinske vede tako predstavlja pravo spoznanje bistva likovne umetnosti, ki ga lahko dojamemo le skozi razvojno zgodovino elementov likovne umetnosti (ki nosi ime historična gramatika, *historische grammatik*), kakor jo uravnava najvišji vodilni dejavnik vsega človeškega umetnostnega ustvarjanja – *Kunstwollen* kot edino dano pozitivno, edino gotovo dano, estetski gon, ki se povnanja kot umetniško ustvarjanje (Riegl, 1966: 210; Riegl, 1996: 57, 63). Naloga umetnostne zgodovine torej ni v umetninah iskati tisto, kar privlači moderni okus, temveč doumeti njihovo bistvo, iz njih razbirati *Kunstwollen* (Riegl, 1966: 4).

Obravnavati je tako treba: elemente (*Elemente*) likovne umetnosti, njihovo razvojno zgodovino (*Entwicklungsgeschichte derselben*) ter dejavnik, ki ta razvoj predpisuje (*Faktor, der die Entwicklung vorschreibt*) (Riegl, 1966: 211).

Elementi odgovarjajo na vprašanja, ki si jih postavljamo pri presojanju nekega umetniškega dela: na vprašanje »čemu?« odgovarja namen, na vprašanje »iz česa?« odgovarja material, na vprašanje »s čim?« odgovarja tehnika, na vprašanje »kaj?« odgovarja motiv in na vprašanje »kako?« odgovarjata forma in ploskev (Riegl, 1966: 22, 213). Vodilni dejavnik razvoja umetnosti je *Kunstwollen* (Riegl, 1927: 9, 19). V vsakem obdobju obstaja samo ena usmeritev *Kunstwollen*, ki obvladuje vse štiri vrste likovnega umetniškega ustvarjanja, se poslužuje vsakega

razpoložljivega uporabnega namena in materiala ter avtonomno izbere zamišljenemu umetniškemu namenu najustreznejšo tehniko (Riegl, 1927: 400).⁴

Razvoj človeškega *Kunstwollen* se veže na dvojno pojavnost del narave (*Doppelperscheinung der Naturwerke*): naravne stvari se človeku kažejo kot izolirane figure, ki pa so z vesoljem vendarle povezane v eno neskončno celoto (Riegl, 1996: 57-58). S pogledom od blizu človek vidi zgolj dele, z normalnim pogledom vidi celoto in dele, s pogledom od daleč pa vidi le celoto (Riegl, 1966: 290). S tega stališča je mogoče konstruirati ves razvoj umetnosti *a priori*: od taktilne zaznave s pogledom od blizu v najstarejših časih preko normalnega pogleda v obdobjih ravnovesja v klasični Grčiji in visoki renesansi do optične zaznave s pogledom od daleč, ki vlada dandanes (Riegl, 1966: 291-292). Potek razvoja se torej odvija kot nepretrgano napredovanje od izoliranja k povezovanju, od plastičnega (*plastisch*) k optičnemu (*optisch*) oziroma slikovitemu (*malerisch*), od forme k ploskvi (Riegl, 1966: 58).

Wölfflin je postavil enak razvoj umetnosti in v praktično istih pojmi kot Riegl: od linearnega k slikovitemu (*die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen*), od plastičnega k optičnemu pojmovanju. To, da taktilna podoba postane vizualna podoba (*das Tastbild ist zum Sehbild geworden*), je največji preobrat, kar jih pozna umetnostna zgodovina, je velika preobrazba, ki tvori resnično vsebino razvoja zahodne umetnosti (Wölfflin, 1917: 34, 253). Wölfflin je ta razvoj provizorično formuliral s petimi pojmovnimi pari, kategorijami zrenja (*Kategorien der Anschauung*), ki v svojih premenah premorejo določeno nujnost, predstavljajo racionalen psihološki proces (Wölfflin, 1917: 25, 29, 262).⁵ Prepoznati ta zakon, to

⁴ Umetniško ustvarjanje (*Kunstschaffen*) je tekmovanje (*Wetttschaffen*) z naravo z namenom izraziti harmonični svetovni nazor (*Weltanschauung*) (Riegl, 1966: 217). Namreč kultiviran človek (*der Kulturmensch*) ni zadovoljen s pasivno vlogo v razmerju do sveta, ampak se grozeči, kaotični naravi zoperstavlja s pomočjo umetnosti, ki je njegova svobodna stvaritev (*seine freie Schöpfung*), in poleg naravnega sveta postavlja nek drug svet: ta je izraz njegovega stremljenja k sreči, prizadevanja preoblikovati naravo (Riegl, 1966: 376, 216). Svetovni nazor je človekovo razmerje do narave, do materije, do vseh stvari v tem svetu (*das Verhältnis des Menschen zu allen Dingen in dieser Welt ohne Ausnahme*); je pomirjujoči pogled na naravo, izoblikovan v predstavi (Riegl, 1966: 217-218). V umetnosti človek poustvarja naravo tako, kakor bi jo rad imel, kakor dejansko obstaja v njegovi predstavi, in umetnostna zgodovina je zgodovina človekovih uspehov v tekmovanju z naravo (Riegl, 1966: 216, 21-22).

⁵ Razvoj poteka od linearnega k slikovitemu: od ploskovitega, zaprte forme, množstva in absolutne jasnosti h globinskemu, odprti formi, enotnosti in relativni jasnosti (Wölfflin, 1917: 25-26).

napredovanje, ki premore naravno logiko in ga ni mogoče zaobrtniti, je osrednji problem znanstvene umetnostne zgodovine (*das Hauptproblem einer wissenschaftlicher Kunstgeschichte*) (Wölfflin, 1917: 29).

Linearno in slikovito sta najsplošnejši formi upodabljanja, dva tipa, dve enoti sloga (*Stileinheiten*), dva jezika, v katerih je mogoče povedati vse, dva načina predstavljanja oziroma zamišljanja oziroma domišljjskega zrenja (*Darstellungsformen, Anschauungsformen, Auffassungsformen*): v teh formah človek ugleduje naravo in v teh formah umetnost upodablja svojo vsebino (Wölfflin, 1917: 22-27). Linearno in slikovito sta dva izrazna organizma, izrazna aparata, dve pojmovanji sveta (*zwei Weltanschauungen*), ki sta različno usmerjeni v svojem okusu in v svojem zanimanju za svet, vendar pa sta obe zmožni podati popolno podobo vidnega (Wölfflin, 1941: 18; Wölfflin, 1917: 31). Kajti zrenje ni vselej isto zrcalo, temveč je živa sila doumevanja (*eine lebendige Auffassungskraft*), ki premore svojo lastno notranjo zgodovino (Wölfflin, 1917: 261).

Najbolj temeljna naloga umetnostne zgodovine je torej analiza forme zrenja (*die Analyse der anschaulichen Form*), zgodovina form gledanja (*die Geschichte der Sehformen*), toda vsaka zgodovina gledanja mora voditi onkraj zgolj umetnosti: nacionalne razlike očesa niso zgolj stvar okusa, temveč pogojujoče in pogojene premorejo temelje celotne podobe sveta nekega ljudstva (Wölfflin, 1941: 3; Wölfflin, 1917: 273). Naloga umetnostne zgodovine je torej sistematično prevzemanje vprašanja nacionalne psihologije forme (*diese Frage nationaler Formpsychologie systematisch aufnehmen*) (Wölfflin, 1917: 19).

Umetnostna zgodovina mora torej obravnavati tudi slog ljudstva (*Volkstil*) in slog dobe (*Zeitstil*), in ne le slog posameznega umetnika (*individueller Stil, persönlicher Stil*), kakor je bilo v navadi doslej, in sicer jih mora obravnavati kot izraze temperamenta posameznika in razpoloženja dobe in ljudstva (*Ausdruck einer Zeit- und Volkstimmung, eines persönlichen Temperamentes*) (Wölfflin, 1917: 18, 21).⁶

Različna obdobja proizvedejo različno umetnost, značaj dobe pa se križa z značajem ljudstva (Wölfflin, 1917: 19). Vsako ljudstvo namreč premore lastno občutje forme (*sein eigenes Formgefühl*), ki ostaja bolj ali manj konstantno in bolj ali manj razločno v vseh obdobjih (Wölfflin, 1941: 109). Vsako ljudstvo pa premore v zgodovini svoje umetnosti eno obdobje, za katerega se zdi, da bolj kot katero koli drugo predstavlja posebno

⁶ Temperament, duh dobe in rasni značaj so tisti pogoji (*die Bedingungen*), ki oblikujejo slog posameznikov, obdobj in ljudstev (Wölfflin, 1917: 22). Slogov ne ustvarjajo svojevoljni posamezniki, temveč rastejo iz ljudskih občutij; posamezniki lahko uspešno ustvarjajo le, če se potopijo v univerzalno in popolno predstavijo značaj ljudstva in časa (Wölfflin, 1994: 184).

razkritje njegovih ljudskih kreposti: za Italijo je to (linearna) klasika, za germanski sever pa (slikoviti) barok (Wölfflin, 1917: 272).

Linearni in slikoviti slog razkrivata dušo (časovno in nacionalno opredeljene) skupnosti. Linearno dojetanje snovnih predmetov kot trdnih teles, izoliranje figur in razločevanje oblik, linearna ploskovitost in simetrična kompozicija izražajo stanje sedanje sreče, spokojnost duše stvariteljev linearnega sloga. Nasprotno slikovito dojetanje sveta kot spremenljivega videza, povezovanje figur in združevanje oblik, slikovita prostorskost ter kompozicija po načelu uravnotežanja mas izražajo občutje pričakovanja in nemirnosti slikovite duše (Wölfflin, 1917: 25-26). Linearne samozadostne podobe, ki vzbujajo vtis mirujočega in dovršenega, razkrivajo, da je merilo vseh stvari človek, so antropocentrične; severnjaške slikovite podobe pa napotujejo onkraj sebe, na brezmejno, vzbujajo vtis gibanja in delujoče sile, premorejo silo poduhovljanja (Wölfflin, 1941: 120-123). Italijanska predstava ostaja zavezana človeški tubiti, nemška umetnost pa daje občutje nečesa, kar leži onkraj življenja, dušo dviga gor k slutnji božanskega (Wölfflin, 1941: 124).

Tudi pri Rieglu je vsebina naziranj bistveno religiozna, poudarja pa tudi politični moment teh nazorov (versko zadržanje v sebi nosi določeno pojmovanje politične skupnosti). Tudi razvoj umetnosti Riegl širše zastavi, vse od starega veka do moderne dobe, vanj je Wölfflinovo nasprotje med linearno renesanso in slikovitim barokom vključeno kot zgolj en odsek celotnega poteka.⁷

Prvo obdobje umetnosti obvladujeta antropomorfni politeizem in pravica močnejšega, umetnost pa se postavlja kot izboljševanje narave s pomočjo fizične lepote. Vsem obdobjem antičnega svetovnega nazora je skupna predstava, da je svet sestavljen iz otipljivih, plastičnih posameznih oblik (Riegl, 1927: 402); umetniška posledica pravice močnejšega pa je načelo podrejanja: motiv na nevtralni podlagi jasno izstopa, ploskev je podrejena formi (Riegl, 1966: 142, 102).

V drugem obdobju vlada krščanski monoteizem z emancipacijo šibkega in zatiranega, umetnost pa izboljšuje naravo s pomočjo duhovne lepote. Umetnost tekmuje z naravo tako, da upodablja nadčutno, duhovno, duševno (Riegl, 1966: 31); prikazuje delovanja in učinkovanja notranjih gibanj in duševnih vzgibov (Riegl, 1908: 3). Ključni preobrat je opravila

⁷ Riegl celotno zgodovino umetnosti deli v tri velika obdobja, ki ustrezajo delitvi politične in kulturne zgodovine človeštva: v antiko, srednji vek in novo dobo. Ločnice med njimi določa zgodovina krščanstva: prvo obdobje obsega ves čas do leta 313 n. št., do razglasitve krščanstva za uradno vero rimskega cesarstva; drugo obdobje obsega čas do leta 1520, do smrti Rafaela in papeža Leona X. [*sic*] ter reformacije; v tretje obdobje pa spada vse po tem mejniku (Riegl, 1966: 23).

poznorimska umetnost: z zmagoslavjem monoteističnega svetovnega nazora se je zgodil prehod od pogleda od blizu k pogledu od daleč, od taktilnega zaznavanja stvari k optičnemu (Riegl, 1927: 16-18, 121-122; Riegl, 1966: 172). Poznorimska umetnost je z izoliranjem posamezne oblike obenem privedla k emancipaciji vmesnega prostora: prostor je emancipiran (za razliko od prostoru sovražne klasične antike), toda oblikovan v ritmične intervale (za razliko od brezobličnosti neskončnega globinskega prostora novejših umetnosti) (Riegl, 1927: 390, 398). Poznorimska umetnost torej stoji med antiko (z načelom površine) in novejšo umetnostjo (z načelom globinskega prostora), med ostrim razločevanjem posameznih pojavov in povezovanjem v kolektivne pojave (Riegl, 1927: 14, 398). To stopnjevanje tako naturalističnega posnemanja kot poduhovljenosti je doseglo vrhunec v Giottovi umetnosti, v renesansi, z nastopom zadnjega obdobja umetnosti, pa se je krščanska tradicija razcepila (Riegl, 1966: 42, 105, 233).

Italijanski renesančni umetniki so se vrnili k pogledu od blizu in pravici močnejšega, z naravoslovnim opazovanjem so svet spet začeli obravnavati kot skupek samostojnih pojavov in njihova vera v krščanskega boga se je omajala in raztreščila (Riegl, 1966: 185, 241). Toda temu individualizmu in ateizmu so se severni protestanti zoperstavili: potrdili so, da za vsem v svetu stoji božji zakon, in umetnosti dali novo nalogo: izpopolnjevanje narave s prikazovanjem povezanosti vseh stvari ter vzbujanje posameznikove subjektivne izkušnje (Riegl, 1966: 241-245; Riegl, 1997: 128). Narava in človek postaneta enakovredna, prostor med figurami postane enako pomemben kot figure same, figure so s pomočjo svetlobe in sence povezane s prostorom in med sabo (Riegl, 1966: 245; Riegl, 1908: 4). V tovrstnih delih se neposredno izraža specifični germanski umetnostni duh (*der spezifisch germanische Kunstgeist*) (Riegl, 1966: 118).

Riegl in Wölfflin sta postavila dve temeljni (skrajni) slogovni oziroma svetovnonazorski kategoriji, ki stojita v razvojnem medsebojnem razmerju. Umetnost se razvija od taktilnega zaznavanja/upodabljanja (od pogleda od blizu, ki se zaustavlja pri tridimenzionalni formi) k optičnemu zaznavanju/upodabljanju (k pogledu od daleč, ki vidi dvodimenzionalno ploskev), torej od forme k ploskvi, od izoliranja figur k povezovanju figur v eno neskončno celoto (pri Rieglu) in od linearnega zaznavanja/upodabljanja k slikovitemu (pri Wölfflinu). Wölfflin poudarja tostranskost (antropocentričnost, torej ateističnost) linearne renesanse ter k preseganju samega sebe, k božanskemu težeči slikoviti barok. Riegl taktično povezuje z antropomorfnim politeizmom s pravico močnejšega, optično pa s krščanskim monoteizmom, za katerega je značilna emancipacija šibkega in zatiranega. Zastavek njune slogovne zgodovine, historične gramatike je torej »kulturno nasprotje med Italijani in germanskimi ljudstvi«.

Prizadevata si pokazati, da je germanska, protestantska baročna umetnost (slikovita pri Wölfflinu; upodablajoča povezanost vseh stvari, upodablajoča psihološko stanje pozornosti ter svobodni prostor pri Rieglu) italijanski renesančni umetnosti (ki je dotlej veljala za neprekosljivi vrhunec umetnosti sploh) ne le enakovredna, temveč je celo naprednejša. Wölfflin slikovito predstavlja kot nekaj, kar linearno preprosto presega (in »prepoznanje tega nezaobrnljivega zakona« postavlja za »osrednji problem znanstvene umetnostne zgodovine«); Riegl pa ateistično renesanso označi še za nazadovanje, korak nazaj v splošni krščanski umetnostni tradiciji.

To, za kar pravkar vzpostavljeni umetnostnozgodovinski vedi gre, je sodelovanje pri vzgajanju nemškega naroda. Riegl in Wölfflinov formalizem se ustavlja pri formi likovnih del (in se ne zmeni za njihovo vsebino), ker je forma sama dovolj povedna. Forma je jezik: likovno oblikovanje je eden od jezikov, v katerem se razodeva nacionalni duh. Umetnostnozgodovinska veda nas uči občutiti, podoživeti, se vživeti v posebno občutenje forme (*Formgefühl*) določenega ljudstva; predmet formalističnega spoznanja je torej narodova emocionalna resnica in dejanskost. Gledalec germanskega rodu naj v umetninah germanskega sloga ugleda bistvo svojega germanskega rodu, tisto temeljno občutje, ki ta rod in tega posameznika kot njegovega predstavnika, razločuje od drugih ljudstev in ras, uvidi naj svoje lastno mesto na družbeno-političnem zemljevidu, tako na mikro (s kom je istoveten, komu pripada) kot na makro ravni (od koga se razlikuje, komu je zoperstavljen). Formalizem torej lahko označimo za nacionalistično interpelacijo, ki igra na sentiment.

Literatura

Adler, Daniel. 2004. Painterly Politics: Wölfflin, formalism and German academic culture, 1885-1915. *Art History*, 3. Henley-on-Thames. 431-456.

Cohen, Gary B. 1994. Ideals and Reality in the Austrian Universities, 1850-1914. *Rediscovering History. Culture, Politics, and the Psyche* (ur. Roth, M. S.). Stanford: Stanford University Press. 83-101.

Dilthey, Wilhelm. 1989. *Selected Works, vol. I: Introduction to Human Sciences*. Princeton: Princeton University Press.

Dilthey, Wilhelm. 2002. *Zgradba zgodovinskega sveta v duhoslovnih znanostih*, Ljubljana: Nova revija.

Howard, Thomas Albert. 2006. *Protestant Theology and the Making of the Modern German University*. Oxford: Oxford University Press.

Humboldt, Wilhelm von. 1986. On the Task of the Historian. The Hermeneutics Reader. *Texts of the German Tradition from the*

Enlightenment to the Present (ur. Mueller-Vollmer, K.). Oxford: Basil Blackwell. 105-118

Humboldt, Wilhelm von. 2006. *O različnosti človeške jezikovne zgradbe in njenem vplivu na duhovni razvoj človeštva*, Ljubljana: Nova revija.

Kant, Immanuel. 2006. *Spor fakultet. Zgodovinsko-politični spisi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 133-236

Kump, Sonja. 1994. *Akademski kultura*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Mallgrave, Harry Francis – Ikonou, Eleftherios (ur.). 1994. *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Mueller-Vollmer, Kurt (ur.). 1986. *The Hermeneutics Reader. Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*. Oxford: Basil Blackwell.

Müller, Ernst (ur.). 1990. *Gelegentliche Gedanken über Universitäten*, Leipzig: Reclam-Verlag.

Reill, Peter Hanns. 1994. Science and the construction of the cultural sciences in late enlightenment Germany: The case of Wilhelm von Humboldt. *History & Theory*, 3. Middletown. 345-366

Riegl, Alois. 1908. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Dunaj: Anton Schroll.

Riegl, Alois. 1927. *Spätromische Kunstindustrie*, Dunaj: Österreichische Staatsdruckerei.

Riegl, Alois. 1966. *Historische Grammatik der bildenden Künste* (ur. Swoboda, K. M.–Pächt, O.). Graz/Köln: Hermann Böhlaus.

Riegl, Alois. 1996. *Gesammelte Aufsätze. Mit einer Einleitung von Hans Sedlmayer*. Wien: WUV-Universitätsverlag.

Riegl, Alois. 1997. *Das holländische Gruppenporträt*. Wien: WUV-Universitätsverlag.

Ringer, Fritz K. 1969. *The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community, 1890-1933*. Cambridge: Harvard University Press.

Sauerländer, Willibald. 1977. *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle. Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertswende* (ur. Bauer, R., in dr.). Frankfurt am Main: V. Klostermann. 125-139

Sauerländer, Willibald. 1983. From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion. *Art History*, 3. Henley-on-Thames. 253-270

Sorkin, David. 1983. Wilhelm von Humboldt: The Theory and Practice of Self-Formation (Bildung), 1791-1810. *Journal of the History of Ideas*, 1. Baltimore. 55-73

Wölfflin, Heinrich. 1914. *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. München: F. Bruckmann.

Wölfflin, Heinrich. 1917. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Hugo Bruckmann.

Wölfflin, Heinrich. 1926. *Die Kunst Albrecht Dürers*, München: F. Bruckmann.

Wölfflin, Heinrich. 1941. *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel: Benno Schwabe.

Wölfflin, Heinrich. 1964. *Renaissance and Baroque*, Ithaca: Cornell University Press.

Wölfflin, Heinrich. 1994. Prolegomena to a Psychology of Architecture. Empathy, Form, and Space. *Problems in German Aesthetics, 1873-1893* (ur. Mallgrave, H. F.–Ikonomou, E.). Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities. 149-190.