



125 Jahre  
Institut für Kunstgeschichte  
Universität Stuttgart

Hrsg. von Prof. Dr. Johannes Zahlten

Herwarth Röttgen  
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben im Auftrag des Rektorats der Universität Stuttgart  
von Jürgen Hering

Redaktion:

Prof. Dr.-Ing. Gerhard Kohn

Prof. Dr.-Ing. Andreas Reuter

Prof. Dr. phil. Herwarth Röttgen

Prof. Dr.-Ing. Werner Schiehlen



1992, 1286

© Universitätsbibliothek Stuttgart 1991  
Postfach 104941, D-7000 Stuttgart 10  
Telefon (07 11) 121-22 22; Telefax 121-35 02

Satz und Druck: Offizin Chr. Scheufele, Stuttgart

ISSN 0940-0710  
ISBN 3-926269-06-5

## Inhalt

Vorwort	7
Prof. Dr. Adolf Max Vogt / Zürich: Das interessenlose Wohlgefallen am Fach Kunstgeschichte	9
Prof. Dr. Herwarth Röttgen / Stuttgart: Nachvollziehende Gedanken zur Geschichte des Instituts für Kunstgeschichte	28
Prof. Dr. Johannes Zahlten / Braunschweig: Florenz am Neckarstrand? Zur Wiedergeburt der Künste und zu ihrer Geschichte an der Polytechnischen Schule in Stuttgart	43
Prof. Dr. Hans Holländer / Aachen: Der „Snowball-Effekt“. Die Kunstgeschichte und die Niemandsländer zwischen Kunst, Naturwissenschaften und Technik	83
Dr. Hans Dieter Huber / Heidelberg: Die Mediatisierung der Kunsterfahrung	108
Nachwort des Herausgebers	131

## Vorwort

Vor 125 Jahren wurde Wilhelm Lübke, der Nachfolger Jacob Burckhardts in Zürich, auf eine Professur für Kunstgeschichte am Stuttgarter Polytechnikum berufen. Aus Anlaß der damit verbundenen Gründung des ältesten kunsthistorischen Instituts an einer deutschen Technischen Hochschule fand am 21./22. November 1990 ein zweitägiges Jubiläumskolloquium in Stuttgart statt. Ein Generalthema – bedingt von der spezifischen Position des geisteswissenschaftlichen Faches an einer technisch orientierten Universität – bestimmte dabei die Vorträge: Die Untersuchung historischer Erfahrungen, gegenwärtiger Möglichkeiten und Utopien des Verhältnisses von Kunst, Naturwissenschaften und Technik.

Die Kunsthistoriker unter den Vortragenden lehren oder lehrten fast alle an Technischen Hochschulen. Greift man die von Adolf Max Vogt in seinem Vortrag gebrauchte Charakterisierung auf, so wären sie dem ‚involvierten‘ Typus dieses Fachwissenschaftlers zuzuordnen, der dabei ist, „wenn Kunst oder Architektur als Prozeß sich vollzieht“. Um die vielseitigen Anregungen des Kolloquiums zur Überwindung der überholten Trennung in Ingenieur-, Natur- und Geisteswissenschaften einem weiteren Leserkreis zugänglich zu machen, haben sie sich entschlossen, ihre Vorträge zu veröffentlichen. Sie widmen sie Herwarth Röttgen zu seinem 60. Geburtstag in diesem Jahr, denn er vertritt in diesem Sinne seit 1977 in Stuttgart das Fach Kunstgeschichte.

Bewußt ist in den Beiträgen der lebendigere Charakter des gesprochenen Wortes beibehalten worden. Hinzugefügt wurden lediglich einige ergänzende Anmerkungen; auch die Reihenfolge, in der die Vorträge gehalten wurden, blieb bestehen. Herwarth Röttgen wurde gebeten, sein eigenes Referat zur Verfügung zu stellen. Das mag vielleicht ungewöhnlich sein, gibt aber so die gesamte Konzeption der Veranstaltung wieder, die zudem noch von ihm stammt.

Autoren und Herausgeber danken dem Rektorat der Universität Stuttgart und Herrn Jürgen Hering, Leiter der Universitätsbibliothek, für die Aufnahme ihrer Beiträge in die Reihe ‚Reden und Vorträge‘. Ihr Dank gilt weiter der Landesgirokasse und dem Vorsitzenden ihres Vorstands, Herrn Dr. Walther Zügel, für die Bereitstellung eines Druckkostenzuschusses.

Im August 1991

Johannes Zahlten

Adolf Max Vogt

## Das interessenlose Wohlgefallen am Fach Kunstgeschichte

### 1. Das Diapositiv

Meine Damen und Herren,  
vor rund hundert Jahren hat sich das Fach Kunstgeschichte ins Halbdunkel begeben und sich daran gewöhnt, und dabei ist es bis heute geblieben. Ein Halbdunkel, das beinahe Kino ist, aber doch nur Stotterkino, mit Bildern, die noch nicht wirklich „laufen gelernt haben“ (wie die Formel hieß) oder eben gar nie zu laufen, sondern zu schreiten begehrt, Bilder, die in binärem Wechselspiel einander ablösen, Eile mit Weile. Klaus Lankheit vermutete 1965, daß er den ersten Regisseur dieses kunstgeschichtlichen Halbdunkels identifizieren könne: Bruno Meyer, Inhaber des kunstgeschichtlichen Lehrstuhls am Polytechnikum Karlsruhe. Bruno Meyer dozierte von 1874 bis 1884, und in diesem Dezennium verwunderte man sich am Oberrhein, daß der Professor „eine große Anzahl kleiner Glasphotographien, theils anschaffte, theils selbst herstellte, um mittels eines Projektionsapparates große Lichtbilder an die Wand zu werfen“.<sup>1</sup>

Zehn Jahre nach Lankheit, 1975, hat Heinrich Dilly unter dem Titel „*Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*“<sup>2</sup> den ganzen Fragenkomplex des Diapositivs als mitsprechendem, mitveränderndem Medium in unserem Beruf an die Hand genommen. Neben Bruno Meyers technischer Pionierarbeit würdigt Dilly auch die Rolle des Berliner Ordinarius' Hermann Grimm im Kampf um „die Einführung der Projektionskunst“ und präsentiert erstaunliches Material dazu.<sup>3</sup>

Es scheint also vorab Bruno Meyers Schuld zu sein, daß ich nun im offenen Licht dieses Saales, in dem ich vor Ihnen stehe, mich nicht recht wohl fühle.

1 Klaus Lankheit: Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik, Rektoratsrede TH Karlsruhe 1965, S.7

2 Heinrich Dillys Abhandlung in: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, hrsg. v. Irene Below

3 Dilly weist darauf hin, daß Heinrich Klotz ebenfalls schon sehr früh, nämlich 1971, dieselbe Frage der Veränderung durch das Medium angesprochen hat. H.Klotz: Über das Abbilden von Bauwerken, in: *architectura* I, 1971, S.1ff.

Ich komme mir vor wie ein Champignonzüchter, der im Halbdunkel zu züchten gewohnt ist und sich im vollen Licht peinlich ungeschützt fühlt.

Das Werfen der Bilder an die Wand – die zweite Phase des neuen, noch jungen Faches – ist nur scheinbar eine beiläufige Veränderung. Es ist vielmehr ein Sprung in die volle und beliebige technische Reproduzierbarkeit: Rom und sein Pantheon sind nun sinnfällig da im Hörsaal, der durch das Halbdunkel in eine Krypta der Universalkunst verwandelt ist, in eine Krypta der magischen Präsenz zeitlich und örtlich ferner Bilder und Gebilde. Möglich wurde diese Präsenz, indem die frühen Photographen nicht nur die Umkehrung der Schwarzweißkontraste vom Negativ ins Positiv zu beherrschen lernten, sondern indem sie die besagten „kleinen Glasphotographien“ des Bruno Meyer wie ein Sieb behandelten. Ein Sieb, das den gebündelten Lichtstrahl, gesteigert durchs Halbdunkel, in unterschiedlichem Grade, mit Viertels-, Achtels- und Sechzehntelstufen durchtreten läßt und so an die Wand geworfen wird, als „Punktsaat“, wie Klee sagen würde. Es entsteht eine Replikatur des Siebprinzips, wobei der Lichtschuß durchs Glas und die Geworfenheit an die Wand bis in die Nuance hinein jenes dramatische, betont militante Vokabular vorwegnehmen, das ziemlich genau 50 Jahre später bei Martin Heidegger wiederauftaucht, als Mythos des modernen Menschen, der ins Dasein geworfen sei.

Man mag die Technologie des Durchsiebens und An-die-Wand-Werfens und die Philosophie der Geworfenheit als zwei völlig verschiedene Bereiche einstufen – sicher ist immerhin, daß beiden durch Wurf ihre Proportion oder ihr Maß abgestreift wird: das projizierte Bild kann beliebig klein oder groß an die Wand geworfen werden, technische Reproduzierbarkeit dieser Art bedeutet *gleitende Skala* anstelle *befestigter Masse*.

Der Kontrast zur ersten Phase des neuen Faches könnte nicht drastischer sein: vor der Entwicklung der Diapositiv-Technik mit Wurflicht und Glassieb war das Vermitteln von Kunst und Geschichte eine Sache von Bleistift und Maßband. Der Kunsthistoriker war ein Zeichner, erstens vor dem Objekt draußen, zweitens auch im Hörsaal beim Erläutern. Für Franz Kugler, den bewunderten Lehrer von Burckhardt und Lübke, ist die Ankündigung wichtig, daß der größte Teil der Illustrationen zu seinem „Handbuch der Kunstgeschichte“ (1841) von ihm selbst angefertigt worden sei, und Burckhardt wiederum, als man ihn 1865 anfragen läßt, ob er den neuen Lehrstuhl des Polytechnikums Karlsruhe übernehmen würde, antwortet von Basel aus „unwirsch“ mit einem heute verblüffenden Argument, nämlich „er könne zum förmlichen Docieren von Kunstgeschichte *nicht genug Zeichnen*“ (K. Lankheit, S. 6). (Dies übrigens, nachdem er bereits zweieinhalb Jahre

lang erfolgreich dem „förmlichen Docieren von Kunstgeschichte“ obgelegen hatte am Polytechnikum von Zürich.)

Zwischen 1865 und 1880 sind so dem Kunsthistoriker *die Hände abhanden* gekommen. Durch die Krypta der magischen Präsenz verführt, hat er seine Körpersprache und seine Zeichnersprache weitestgehend aufgegeben und wirkt nur noch als Stimme im Halbdunkel, ab und zu begleitet von einem Druck des Fingers auf den Knopf.

Die Geschichte, wie der *Zeichenstrich* durch den *Photowurf* ersetzt wurde, ist mindestens in ihrer Verlustseite noch nicht verarbeitet. Die nicht mehr zeichnende, höchstens noch schreibende Hand spiegelt sich in der heutigen Debatte der Dekonstruktivistinnen über den Strich (the trace, le trait) mit fast schon unverfrorener Deutlichkeit: dort wird nur noch über die Differenz (und über die Ursprungsansprüche) von Stimme und *Schreibstrich* debattiert – ganz so, als ob nie der *Zeichenstrich* als drittes Artikulationsmittel existiert hätte, das über Jahrtausende zumindest als gleichursprünglich galt und, gleichbewertet neben dem Schreibstrich, fraglos seinen Rang innegehabt hat. Wer, übrigens, an die nachweisbare Ableitbarkeit der chinesischen Schriftzeichen aus Pictogrammen denkt, der wird mit mir unterschreiben, daß Zeichnen ursprünglicher sein muß als Schreiben. Oder einfacher gesagt: daß das Schreiben aus dem Zeichnen hervorgegangen ist – und nicht umgekehrt.

Dem Verlust durch die Einführung des Photowurfs stehen selbstverständlich auch Gewinne gegenüber – sonst hätte sich diese Reptechnik schwerlich bis heute halten können. Mögen Kugler und Burckhardt noch Dutzende von Zeichnungen vorgeführt, vor dem Hörer und Betrachter herumgetragen oder vielleicht drei oder vier Blätter zwecks Vergleich auf Notenblätter nebeneinandergereiht haben – mit dem Aufstellen der Lichtmaschinen zum Photowurf ändert sich das. Die Zahl Zwei, das Maschinenpaar wird dominant. Das Zwiegespräch, die Eliminierung auf zwei Begriffe hin beginnt sich zu behaupten, Dialog und polarisierende Dialektik behaupten nun im günstigen Fall das Feld. Im weniger günstigen Fall reduziert sich die Bilderfolge auf einen binären Zickzack, dem lediglich noch die Optionen besser/schlechter, gleich/ungleich, Ja/Nein offenbleiben.

Dennoch hat die Glasphase früh ihren Meister gefunden, und der war ausgerechnet der markanteste Schüler jenes wertekonservativen Technoskeptikers Jacob Burckhardt, der seinen Spruch von den „aufgenudelten Kunsthistorikern“ wohl nicht nur auf berufspolitische Intrigen bezog, sondern auch auf den betriebsam gewordenen Unterrichtsstil mit den neuen gleitenden Gläsern. Daß das Diapositiv übrigens in der englischen Um-

gangssprache als „slide“, also als „Gleiter“ bezeichnet wird, hat seinen guten Sinn. Dem gleitenden Einschieben entspricht in der anderen Achse das beliebige Fokussieren der gleitenden Skala.

Der markante Burckhardt-Schüler hieß Heinrich Wölfflin, und er fühlte sich unter den summenden Bildwurfmaschinen so wohl, daß er sich bei technischen Defekten jeweils weigerte weiterzusprechen und den Saal verließ. *Ohne Halbdunkel keine Kunstgeschichte mehr.* Wölfflin muß in den Kontrasten zweier Gleitbilder so etwas wie eine Krönung seiner dialogisch differenzierenden Methode gesehen haben, sonst hätte er nicht als alter, nunmehr berühmter Publizist im Vorwort zu „Gedanken zur Kunstgeschichte“ (1940) schreiben können: „Die Bücher – schon gut! aber den *eigentlichen* Wölfflin habe man doch nur *im Hörsaal* kennen lernen können. Ich weiß nicht, wie viele es sind, die diese Meinung teilen – meinerseits hätte ich nichts dagegen einzuwenden.“<sup>4</sup>

4 Heinrich Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940, S. VII

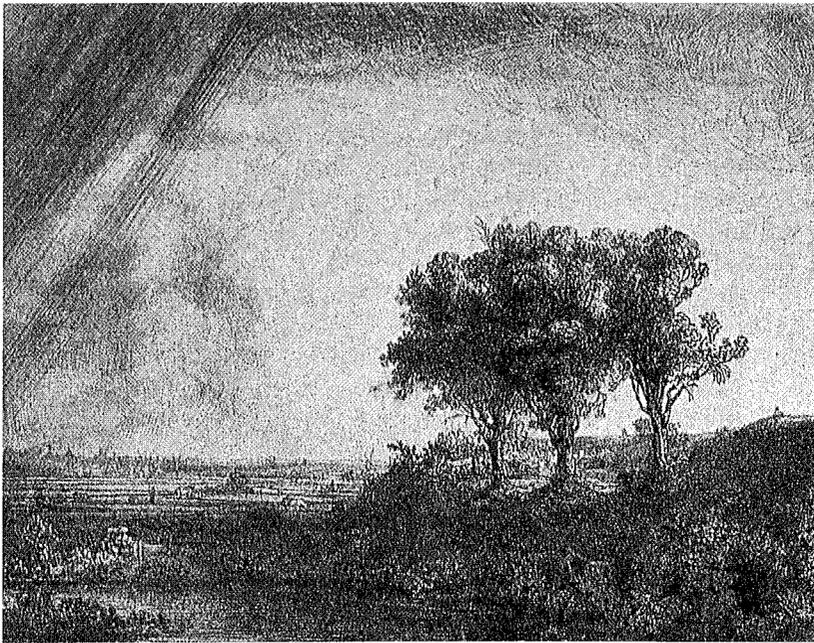


Abb. 1 und 2 Rembrandt: Landschaft mit den drei Bäumen.

Wölfflin war ein Künstler des Zweiervergleichs, unter anderem deshalb, weil er stets auf zureichende Grade an Gleichheit achtete, bevor er einen kontrastierenden Vergleich begann. In meiner Erinnerung an ihn gibt es den eigentümlich irritierenden Fall, wo er die Bildgegenüberstellung ins Absurde führt, oder besser: auf den Nullpegel absenkt. Degré zéro der Vergleichskunst – ein Unikum in unserem Fach. Er vergleicht nämlich im Aufsatz „Über das Rechts und Links im Bilde“<sup>5</sup> in drei Anläufen je ein Bild lediglich *mit sich selbst*. (Abb. 1–6) Was zunächst wie angewandter Narzißismus oder wie Solipsismus aussieht, erweist sich als kluge Folgerung aus dem Umgang mit dem Glasdiapositiv und dessen fataler Neigung, seitenverkehrt in den Apparat zu geraten. Wölfflin macht aus dieser Not eine Tugend, indem er eine Rembrandt-Radierung (Abb. 1) mit der seitenverkehrten Radierungsplatte (Abb. 2) vergleicht, dann aber auch Raphaels Six-

5 Im oben erwähnten Bande (Anm. 4) abgedruckt S. 82 ff.

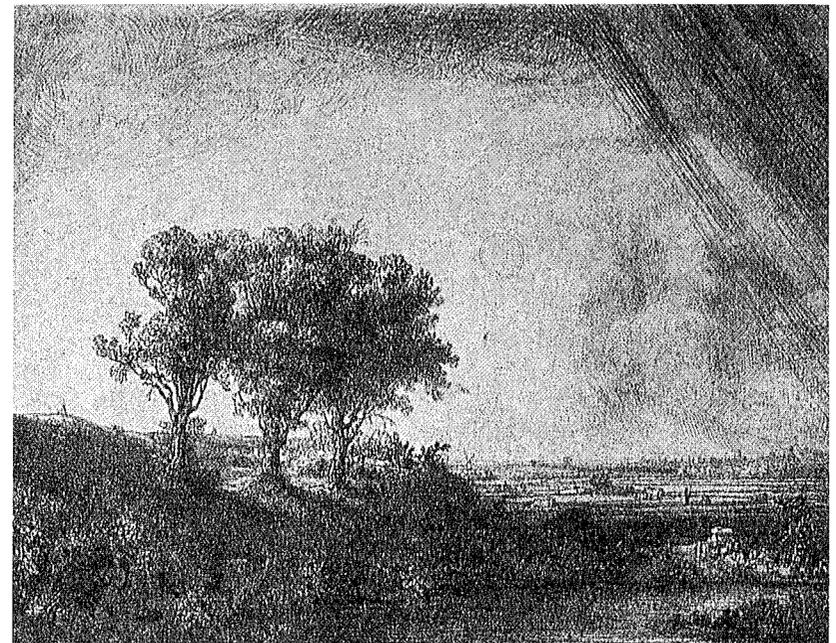
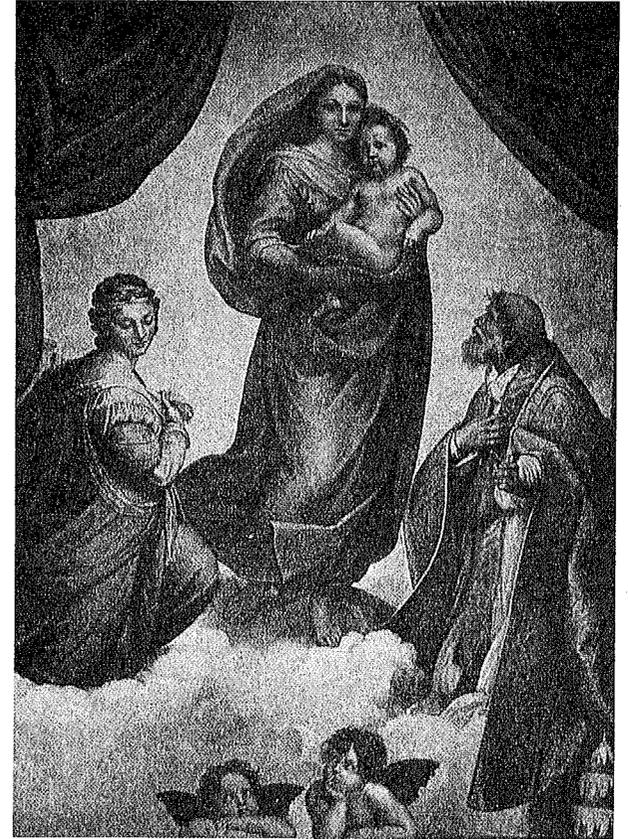




Abb.3 und 4  
Raffael:  
Sixtinische  
Madonna.

tinische Madonna (Abb.3 u. 4) und einen Holländer (Abb.5 u. 6) vorführt, die als Ölbilder keine seitenverkehrte Fassung haben können. Er experimentiert also mit dem, was *erst* durch das Glasdiapositiv *denkbar geworden ist* – und kommt dabei zu hervorragenden Schlüssen über das Rechts und Links im Bild sowie über unsere Sehgewohnheiten. Schlüsse, die sich fruchtbar einfügen ließen, übrigens, in die früher erwähnte Diskussion der Dekonstruktivisten über den Schreibstrich.

Mit anderen Worten: Wölfflin bringt es fertig, Jahrzehnte vor Marshall McLuhan diesen auch gleich zu „überholen“. Denn er filtert nicht nur aus den Leistungen eines neuen Mediums die Botschaft – er weiß sie sogleich auch noch aus dessen Fehlleistungen zu gewinnen.



## 2. „Denken ist interessanter als Wissen aber nicht als Anschauen“

Das Wort „interessant“ ist eines der Vorzugswörter nicht nur der Aufklärung, sondern auch der Romantik. Immanuel Kant liebt das Wort so sehr, daß er sich für einmal gestattet – selten genug! – sich in ihm und mit ihm zu verheddern, doch darüber später.

Der hier zum Titel gemachte Satz aus Goethes „Maximen und Reflexionen“ (No.1150) wägt die Stufen von Interessantheit geistiger Arbeit ab, aber er tut es auf eine für Goethe eher ungewöhnlich verklusulierte Art. Denn

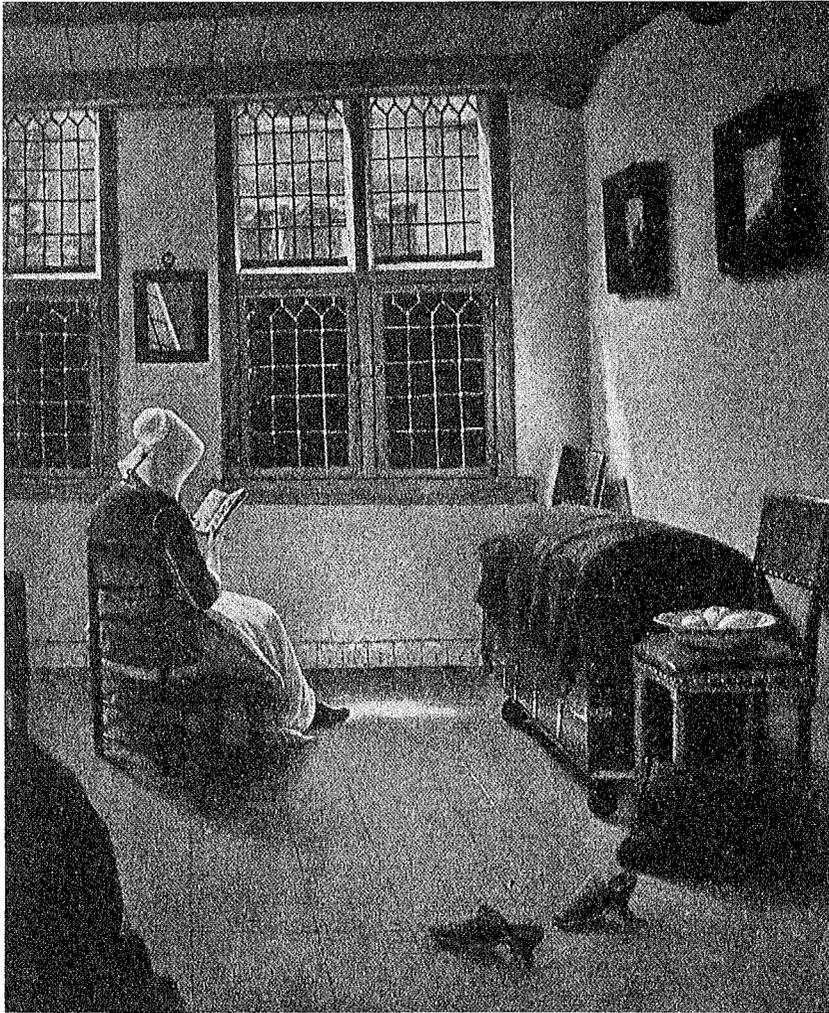
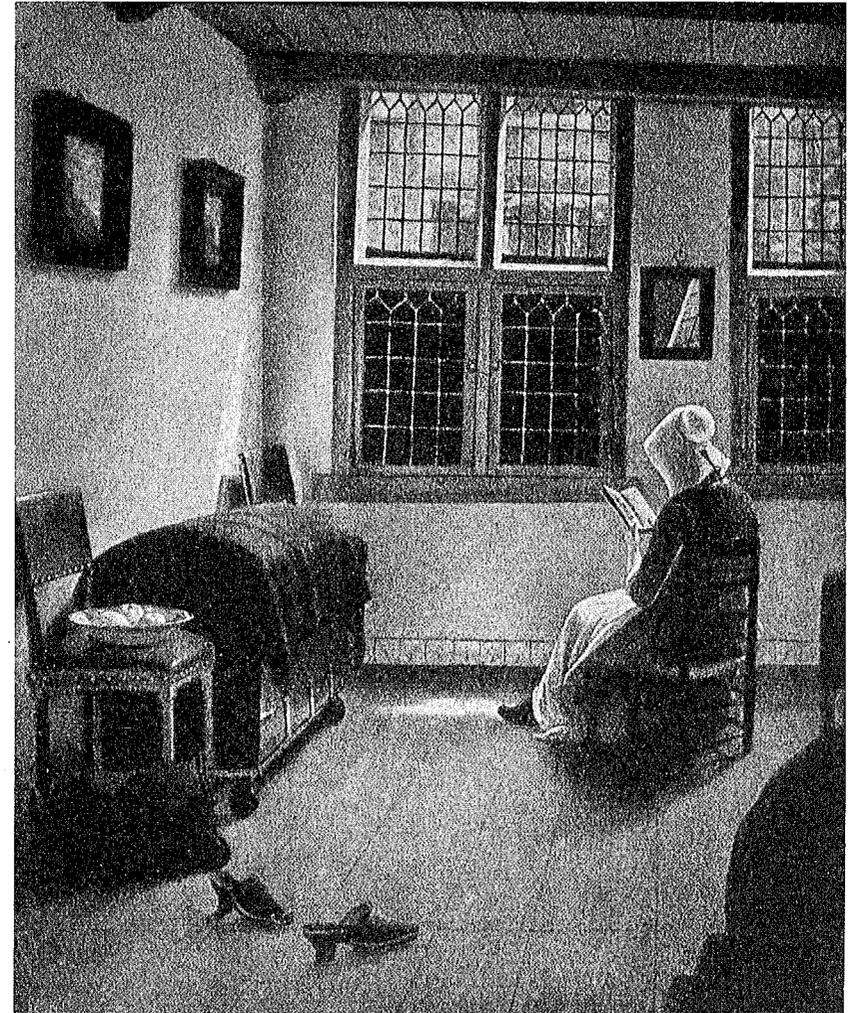


Abb. 5 und 6 Janssens: Lesende Frau.

es geht hier um eines seiner heikelsten Themen, den Kampf gegen die mathematische Dominanz in den Naturwissenschaften (verkörpert durch Isaac Newton) – er formuliert also eine *Kampfparole*, und keineswegs eine stillgelegte Weisheit.



Banal formuliert lautet Goethes Kampfansage: Von den drei Annäherungsweisen an Wirklichkeit, der denkenden, der anschauenden oder der vorweg wissenden, sei Anschauen weit interessanter als Denken, gar nicht zu reden von Wissen. Die *Gegenformulierung* aus dem Lager Newtons müßte

dann etwa lauten: Denken ist deshalb am interessantesten, weil es zu abstrahieren vermag, womit es die Anschauung hinter sich läßt und gerade dadurch zu überprüfbarem Wissen gelangt.

Der Kampf Anschauung versus mathematische Abstraktion ist jetzt gut und gern drei, wenn nicht vier Jahrhunderte alt, und nur schon daran zu denken, ermüdet uns rasch und gründlich. Denn: eine Lösung scheint sich überhaupt nicht abzuzeichnen. Je brillanter oder auch bedrohlicher die Leistungen und Folgen der mathematischen Abstraktion, desto hartnäckiger behauptet sich allerdings auch das Lager der Anschauung. Ist Kunstgeschichte damals entstanden als eine *Alarmwissenschaft* gegen die bedrohlich zunehmende mathematisierende Abstraktion? Und ist es zufällig, daß die deutschsprachigen Länder am Ausbau dieser Wissenschaft deutlich intensiver beteiligt waren als beispielsweise die Franzosen, Italiener oder Engländer?

Immanuel Kant, der noch zur Generation Winckelmanns und Lessings gehörte, kannte die Goetheschen Alarmgefühle noch nicht. Für ihn sind Anschauung und Denken zwar komplex, aber unentzweit verbunden und führen vereint zum Wissen. Auch der Aufstieg der dritten Artikulationsebene, der Mathematik, zu einer dritten Macht neben den beiden alten Artikulationsebenen des Wortes und des Bildes, beunruhigte ihn nicht – im Gegenteil, er hatte sich in der Jugend mit der „Newtonischen Weltwissenschaft“ befaßt und darüber publiziert, und noch im Alter, in der „Kritik der Urteilskraft“ (1790) ist für ihn das „mathematisch Erhabene“ genau so ein Baustein zur Ästhetik wie das „dynamisch Erhabene“, die beide zusammen die „Analytik des Erhabenen“ ausmachen als Geschwister der „Analytik des Schönen“.

Wichtiger als diese vielleicht noch echt naive Toleranz gegenüber der dritten Artikulationsebene ist bis heute allerdings, was unser Fach betrifft, Kants *exemplarischer Freispruch des „Schönen“* – nämlich von Verflechtungen, die man damals als „niedrige“ Verflechtungen bezeichnet hätte. Denn er erklärt, wie jeder von uns – trotz der genau 200 Jahre Distanz – erstaunlicherweise sich noch erinnert, daß die ästhetische Urteilskraft einem „Wohlgefallen“ entspringe oder entspreche, das „ohne alles Interesse“ sei. Der § 2 von Kants „Kritik der Urteilskraft“ hat tatsächlich die Überschrift „Das Wohlgefallen welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse“. Und zwar bezüglich des Wohlgefallens am Schönen, wogegen das Wohlgefallen am Angenehmen (§ 3) und das Wohlgefallen am Guten (§ 4) beide, „mit Interesse verbunden“ seien.

Der Begriff „Wohlgefallen“ rührt uns heute, weil er auf eine weiche, um-

ständig-verlässliche Art altmodisch daherkommt. Der Begriff „Interesse“ dagegen weckt, weil er französisch als „*intérêt*“, englisch als „*interest*“ immer auch Kapitalzins, Zinsertrag bedeutet. Wir lassen uns Kants Mischung gern gefallen, sie zündet halb, halb ist sie vertrocknet, aber sie schmeichelt, als Freispruch, vor allem unserer eigenen Berufswahl, denn etwas Auszeichnendes – im Sinne von *reinerem* Anspruch – ist allemal dabei. Es ist genau jenes Auszeichnende, Besondere, Klarere, Unabhängige, Unbestochene, Unbestechliche, was viele von uns bei der Studienwahl, bewußt oder unbewußt, damals gesucht haben – und dies alles scheint mit Kants Formel nicht nur bestätigt, sondern sogar garantiert zu sein.

Bei näherem Zusehen bekommt der Begriff „Interesse“ allerdings vibrierendere Umriss, als dies Kant lieb sein kann. In der vorerwähnten Fußnote (noch zu § 2) läßt er sich auf ein Wortspiel ein, das wie folgt beginnt: „Ein Urteil über einen Gegenstand des Wohlgefallens kann ganz uninteressiert, aber doch sehr interessant sein, d. i. es gründet sich auf keinem Interesse, aber es bringt ein Interesse hervor...“

Da schillert der Begriff offensichtlich bei Kant selber schon. „Interessant“ ist ja nicht nur der intellektuelle Hunger, sondern auch der banale Appetit der Neugier und der Besitzgier. Wir sind nicht verwundert, daß die Nachfahren dieses Kantische Schillern entweder ihrerseits noch weiter strapaziert haben oder aber zu demaskieren suchen.

Im Gegensatz zu Jürgen Habermas, der in seinem Buch „Erkenntnis und Interesse“ (1968) den Begriff „Interesse“ vor allem abkühlt und in den Keller der „Grundorientierungen“ absenkt, wo es um „mögliche Reproduktion und Selbstkonstituierung der Menschengattung“ geht (S. 242) – im Gegensatz zu Habermas wählt Adorno die Demaskierung und fürchtet auch die Erhitzung des Begriffs nicht.

Zunächst zollt er Kant Respekt, und der geht in der Richtung, die wir als „exemplarischen Freispruch“ bezeichnet haben. Er schreibt in der „Ästhetischen Theorie“ (im Nachlaß herausgegeben 1970): „Kant als erster hat die ... Erkenntnis erreicht, daß ästhetisches Verhalten von unmittelbarem Begehren frei sei; hat Kunst der Banausie entrissen“ (S. 23). Doch dann heißt es, und ich halte diese Fortsetzung heute für unentbehrlich: „Dem Interesselosen muß der Schatten des wildesten Interesses gesellt sein, wenn es mehr sein soll als nur gleichgültig, und manches spricht dafür, daß die Dignität der Kunstwerke abhängt von der Größe des Interesses, dem sie abgezwungen sind“ (S. 25). Da Immanuel Kant solche Vorstellungen „wilder Interessen“ für den Bereich der Kunst – und nicht nur für diesen –

offensichtlich nicht zulassen kann, wirft ihm Adorno schließlich vor, seine Ästhetik werde „zum kastrierten Hedonismus“, zu „Lust ohne Lust, gleich ungerecht gegen die künstlerische Erfahrung ... wie gegen das leibhafte Interesse“ (S. 25). Da sind wir denn ganz nah bei Sigmund Freud, und in der Tat konfrontiert Adorno in diesem letzten Buch (das er nicht mehr zu Ende führen konnte) Kants Ästhetik mit Freuds Ästhetik.

Ich denke nicht, daß wir im Ernste heute hinter eine solche Konfrontation zurück können, und versuche Adornos Kritik an Kant so zusammenzufassen: Die Dignität des Kunstwerks basiert für uns nicht mehr auf dem Interesse *per se*, sondern wir messen sie umgekehrt gerade an der Strecke oder am Prozeß, die ein Künstler zurücklegt von der Verflochtenheit mit Interessen zur schließlich „abgezwungenen“ Freiheit von Interessen.

Um zu verknüpfen: bei Kant steht die Anschauung und stehen die Künste aus der Anschauung in einem konfliktfreien Verhältnis zum Denken – was zählt, ist der Verdacht von Interesse (als geistige, aber auch triebhafte Neugier, als Aneignungszwang, als Besitztrieb) und der feierliche Freispruch davon. Für Goethe war das anders, für ihn ist die Anschauung in Geringschätzung, in Verruf und Gefahr geraten, er muß ihre Würde und ihr Vorrecht verteidigen.

Und nun kommt Hegel, eine Generation jünger, und stellt Goethes These von den Füßen auf den Kopf – und nicht genug damit, er versieht sie auch noch mit einer Todesdrohung. Das heißt, Goethes (von uns vereinfachter) Satz:

- Anschauen ist interessanter als Denken – wurde nun bei Hegel umgekehrt:
- Denken ist interessanter als Anschauen – und mit der Untergangsdrohung verkoppelt:
- ... und eben im Begriffe, die Kunst zu überführen und aufzuheben –.

Darum ist, wie Beat Wyss formuliert, „die Bilanz, welche Hegel aus seiner Ästhetik zieht, für den Kunstfreund wenig verheißend. Die Notwendigkeit der Kunst neige sich ihrem Ende entgegen; für den selbstbewußten Geist der Philosophen habe sie nichts mehr zu bieten.“<sup>6</sup>

In der Tat hat sich Hegel außerordentlich hartnäckig mit dem befaßt, was er als Kampf zwischen Anschauung und Begriff, oder, vereinfacht, zwischen

Bild und Wort wahrzunehmen glaubt. Es wimmelt von herabwürdigenden Sätzen zur Kunst und Kunstgeschichte, aber auch von erstaunlichen Ehrbezeugungen: subjektiv gesehen, macht er es sich überhaupt nicht leicht. Denn er ist auch selbstironisch, und dabei oft verblüffend ehrlich – „Wenn die Philosophie ihr Grau auf Grau malt ...“ zum Beispiel (Beat Wyss, S. 13) – oder, wenn sie bereit sei „sich in diese Trockenheit festzubannen“ (Ästh. I/ S. 24). Und vor allem: Hegel schreibt, zu welchem Ende auch immer, mehr und genauer über Kunstgeschichte selbst und Kunst selbst als irgendein Philosoph seither.

Der endverheißende, untergangsverheißende Tenor allerdings obsiegt: „Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können ... Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt ... die Kunst (gewährt) nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben“ (Ästh. I/ S. 24).

Und einmal zeigt er kurz die Zähne: „Denn in der Tat erscheint das Kunstschöne in einer Form, die dem Gedanken ausdrücklich gegenübersteht und die er, um sich in seiner Weise zu betätigen, zu zerstören genötigt ist“ (Ästh. I/S. 27).

Der Wettbewerb zwischen Bildidee und Wortgedanke tritt hier zugespitzt auf – er fordert ein *Opfer*, und der Anruf heißt: Räum den Platz an der Sonne, oder ich heb' dich auf!

Fazit: Hegels Endgesang mit Drohgebärden hat die Leser fasziniert und entzückt – aber Kunst und Kunstgeschichte haben nicht darunter gelitten, im Gegenteil!

Meine Damen und Herren – es ist, von der Distanz her gesehen, beinahe wie in einem Polit-Krimi:

Die Reinheitserklärung Kants und die Todesdrohung Hegels ergeben zusammen eine Zündung, die den Wert und die Popularität von Kunst und Kunstgeschichte keineswegs ernstlich bedrohen, vielmehr aufs schönste illuminiert haben. Beide sind, paradoxerweise, vielfach gestärkt hervorgegangen aus diesem dramatischen philosophischen Wechselbad.

<sup>6</sup> Beat Wyss: Trauer der Vollendung (Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne), München 1985, S. 13

### 3. Der „philologische“ und der „involvierte“ Kunsthistoriker.

Die Stärkung betrifft vor allem den nicht-antiquarischen, ideengeschichtlich engagierten Kunsthistoriker. Er ist durch die offene Polarisierung von Reinheitserklärung und Todesdrohung zu einer selbstkritischen Haltung gedrängt und beinahe gezwungen worden. Das hat einen neuen Berufstypus hervorgebracht, den sogenannten *kritischen Kunsthistoriker*. Wenn Michael Podro von der Universität Essex, England, unter dem Titel „The Critical Historians of Art“ (1982), ausschließlich deutschsprachige Autoren erwähnt und würdigt – von Rumohr über Schnaase und Semper zu Riegl und Wölfflin, Warburg und Panofsky – dann ist er ungerecht einseitig. Selbstverständlich haben auch die Italiener, Franzosen und Engländer ihre hochkarätigen kritischen Kunsthistoriker, aber es scheint zuzutreffen, daß nur in deutscher Sprache eine so dichte Reihe, eine so eindeutige Verknüpfung von Generation zu Generation zustande kam. Podro behauptet, diese stattliche Kette dauere über 100 Jahre hin, nämlich von 1827 bis 1927 (Podro, S. XXI), was selbstverständlich eine Überpointierung ist.

Auch wenn sich Podro mit Hegel besonders schwertut und für eine ganze Reihe weiterer Namen, nicht nur Wilhelm Worringer, nicht nur Rudolf Wittkower, blind bleibt – so ist es doch wahr, daß diese Kette der kritischen Sinnesarbeit und der kritischen Sinnesdialektik ein Ereignis auf Dauer darstellt.

Obwohl sich nach meiner Überzeugung die Reinheitserklärung langfristig viel verheerender ausgewirkt hat als die Todesdrohung, ist doch das, was Hegel angedroht hat, offensichtlich nicht seine Sache allein gewesen, sondern muß auch in Frankreich zumindest seine Vertreter gehabt haben. Denn gerade französische Künstler, ich denke dabei an Maler wie Courbet und Manet und manche weitere bis van Gogh, aber auch deutlich noch Picasso und Paul Klee, müssen nun von etwa 1850 an ein neuartiges Ritual auf sich nehmen, das sehr wohl einem Ende oder Kollaps gleichkommt. Ihr Werk, das damals als schwere Provokation und Ärgernis eingestuft worden ist, muß sterben, muß prestigemäßig vernichtet sein, bevor es dann um so glorioser wiederaufersteht und schließlich um so höher in Dollar und Mark und Yen abgegolten wird.

Von den sogenannten „Opfer“-Künstlern ist van Gogh der extreme Fall, weil die Anerkennung überhaupt erst nach seinem Tode folgte – mit ein Grund für die extremen heutigen Marktpreise seines Werks. Ein anderer

Extremfall ist Marcel Duchamp, weil er nicht passiv das Opfer erleidet, wie die anderen, sondern aktiv selber das Ende seiner Kunst und aller Kunst deklariert. Insofern steht er, gut und gern hundert Jahre später, Hegel Auge in Auge gegenüber, und die schwer zu beantwortende Frage ist, welcher von beiden der größere Schamane war. Denn Todesprognosen von Gattungen, wie diese beiden sie vollzogen, stehen bekanntlich auf wolkigem Boden.

Der originellste Versuch, Hegel Paroli zu bieten und ihn aktiv zu korrigieren, stammt meines Erachtens von Jakob Burckhardt und Wilhelm Lübke. Sie sind ein sonderbares Paar, so verschieden im Habitus wie Don Quichotte und Sancho Pansa, aber sie erreichen es, sekundiert übrigens von Gottfried Semper, der großen Flutung des Hegelschen Weltgeistes, die bekanntlich vom Orient zum Okzident, vom Osten nach Westen driftete und womöglich in Berlin endete, eine andere, weit weniger prätentiose Flutung entgegenstellen, nämlich diejenige von Norden nach Süden.

Gottfried Semper war als Leiter der Bauschule aus seinem Exilort London an das neuzugründende Polytechnikum Zürich berufen worden. Jacob Burckhardt bewarb sich 1855, nach beruflichen Demütigungen in seiner Heimatstadt Basel, um den neuinstallierten Lehrstuhl an derselben Schule – was übrigens eine der frühesten Installationen unseres Faches an einer Hochschule darstellen soll, denn Stuttgart, Karlsruhe, Braunschweig, München folgten in dieser Reihenfolge erst einige Jahre später. Diese Aufzählung stammt übrigens von Wilhelm Lübke selbst, der damit in einem Aufsatz über „Die Kunstgeschichte und die Universitäten“ diese letzteren dazu bringen wollte, endlich dem Muster der Polytechniken zu folgen und selber auch Lehrstühle einzurichten.

Lübke wurde 1861 Burckhardts Nachfolger in Zürich, 1865 wurde er nach Stuttgart berufen, worauf er nach 20 Jahren 1885 schließlich den Lehrstuhl in Karlsruhe übernahm. Nicht ganz freiwillig, wie mir scheint und wie aus der aufschlußreichen Studie von Nikolaus Meier (Basel) über „Wilhelm Lübke, Jacob Burckhardt und die Architektur der Renaissance“ (1985) hervorgeht.<sup>7</sup> Denn Lübke war ein „Tausendkerl“, wie Burckhardt formuliert, es gehe „Leben von ihm aus“ (N. Meier, S. 151). Doch diese vielseitige Tätigkeit hat offenbar auch provoziert. Ein Jahr vor dem Wechsel nach Karlsruhe griff ihn Ludwig Pfau in Stuttgart in einer Streitschrift an, die ihn als „Schönsprecher und Vielschreiber“ attackiert, wobei Nikolaus Meier

<sup>7</sup> Nikolaus Meier: W. Lübke, J. Burckhardt und die Architektur der Renaissance, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Band 85, 1985.

kommentiert, es sei eben bei einem derart „marktbeherrschenden Kunsthistoriker“ leicht gewesen, auch „grobe Fehler“ in seiner Produktion auffindig zu machen (N. Meier, S. 160). Wie auch immer, der so ganz anders angelegte Jacob Burckhardt, der Zauderer und Zögerer, der mißtrauische Hagestolz, bleibt sein Freund, setzt sich wärmstens für ihn ein. Das hat nicht nur mit gemeinsamen Studienjahren in Berlin zu tun und damit, daß der um 8 Jahre jüngere Lübke (geb. 1826) den Basler mit glaubhafter und treuer Verehrung verwöhnte – es hat auch damit zu tun, daß sie beide dasselbe Ziel anstrebten, nämlich eine *Hegemonie des Südens in Kultursachen*, wenn ich das so sagen darf.

Diese Hegemonie hat Burckhardt, in seiner berühmten Mischung aus Ernst, einem Schuß Drolligkeit und einer Prise Kinderdeutsch, wie folgt umschrieben:

„Im Süden ist das Große und Schöne  
von selber heilig“ (N. Meier, S. 179–181).

Nun, was in anderem Kontext wie der erste Satz zu einem Märchen gelesen werden könnte, war für Burckhardt selbst, aber gewiß auch für Lübke und Gottfried Semper ein Glaubensbekenntnis, mit dem sie einerseits Hegels Orient-Okzident-Mythologie entgegentraten, andererseits die italienische Renaissance zum führenden, verbindlichen Stilvorbild für den Rest Europas erklärten.

Für sie und ihre Generation fand die *wahre Kunstgeschichte unter blauem Himmel* statt, bei ärmeren, aber auf ihre Weise glücklicheren, weil mehr zu Ganzheit fähigen südlichen Völkerschaften – während der damals schon ungleich reichere Norden viel mehr Mühe hatte, ungebrochen stolz zu sein auf seine eigene Kunstgeschichte.

Die kunstgeschichtliche Präferenz für die Bilder und Gebilde des Südens, im wesentlichen installiert von Burckhardts und Lübkes Generation, hat so sehr Wurzel geschlagen in unserem Fach, daß die Thematik Italien – analog zur Thematik Griechenland bei den Archäologen – auch heute noch den weitaus größten Happen an Aufmerksamkeit und Forschungsgeld beanspruchen darf, und zwar in Nordeuropa so gut wie in Nordamerika. Keine erfolgreiche Karriere in unserem Beruf ohne die zugehörige Reverenz vor dem mittelmeeerischen Süden.

Kunstgeschichte scheint seither mit dem blauen Himmel als Folie ebenso endgültig verbunden zu sein wie Kants Name mit dem gestirnten Himmel über uns – und es gibt nicht wenig Studierende und Altgediente, die wohl wegen des blauen Himmels zum Fach gekommen sind und nicht umgekehrt.

Doch selbst dieses verklärte Bild, wie es Burckhardt und die Seinen geschaffen haben und wie es den Rest des Jahrhunderts erfüllt hat, fand schließlich seinen Verräter. Bernard Berenson war ein gebürtiger Litauer, mit den Eltern nach Amerika ausgewandert, der nach Studien in Harvard seine Wahlheimat Florenz gefunden hat. Er entpuppte sich nicht nur als Zypressenliebhaber großen Stils, sondern auch als Kolonialwarenhändler großen Stils. Denn seine mit Akribie angelegten Werkbeschreibungen italienischer Kunst, die vor allem die Echtheitsfrage überprüfen, eigneten sich vorzüglich für die Anlageberatung hochkotierter Kunstgalerien. Unter striktem Geheimnis bezog Berenson enorme Tantiemen für seine Exportberatung. Der Export ging vor allem nach der einstigen Kolonie USA, die nun ihrerseits Italien zur kulturellen Kronkolonie erklärte – Berenson ist ein kleiner Lord Elgin und gebärdete sich auch als ein solcher, nur eben ohne Kanonenboote.

Das Ärgernis Berenson – das übrigens der Biograph Samuelson genauso wie die Fachkollegen in Harvard bis heute bloß als Gentlemandelikt eingestuft wissen will – besteht *nicht* darin, daß er Anlageberatung betrieb. Sondern es besteht darin, daß er diese ebenso strikte verheimlichte wie den Export – beides überdeckt mit einem Schwall von idealistischem Geschreibe. Was er auf diese Weise tagsüber hochjubelte, ließ er nachts abservieren – die Urbewegung des Kolonisators.

Da hat sich, auch in Amerika, auch in New England, eine andere Schule klarer verhalten. Vor etwa acht Jahren entschloß sich das Massachusetts Institute of Technology, seiner Architekturabteilung einen Sektor „Real Estate“ anzugliedern. Die Kollegen aus beiden Sparten des MIT sind sich bis dato nicht sonderlich grün – doch der Student weiß so von Anfang an, daß Bauten auf dem Boden stehen und dieser in den tiefsten Verwicklungen des Tauschgeschäfts mit involviert ist. Eine aufgedeckte und beim Namen genannte Banalität, gewiß, doch warum wird an den allermeisten westlichen Architekturschulen das Bodengeschäft verschwiegen oder mit falscher Geringschätzung verniedlicht?

Meine Damen und Herren,  
der Kunsthistoriker Klaus Lankheit hat in seiner bemerkenswerten Karlsruher Rektoratsrede vom Jahre 1965 zwei Dinge herausgearbeitet. Erstens, daß – wie schon bemerkt – erstaunlicherweise die deutschsprachigen Polytechniken *zuerst* es waren, die kunsthistorische Lehrstühle einrichteten. Die Universitäten folgten 20 bis 40 Jahre später. Zweitens versucht er, den Universitäts-Kunsthistoriker aus der Sicht der *anderen* Schulen zu kennzeichnen. Dabei sagt er:

„An der deutschen Universität alten Stils – man verzeihe mir diese sozusagen idealtypische Vereinfachung – wird das Fach Kunstgeschichte traditionell als *philologisches* Studium ... betrieben. Darin liegen Stärke und Schwäche zugleich“ (S. 9). Worauf ein Passus über Verengung und Verhärtung folgt, den man auch heute noch voll zur Lektüre empfehlen darf.

Heute sind beinahe alle Lehrstuhlinhaber durch dieses philologische Studium an einer Uni durchgegangen. Ich bin es selber auch. Wer aber, wie ich, hernach an einer Technischen Hochschule oder an einer Kunstakademie zu unterrichten begann oder in der Denkmalpflege oder als Museums- und Ausstellungsgestalter zu arbeiten begann, der sieht seine Herkunft zunehmend aus Distanz. Er sieht den spezifisch philologischen Kunsthistoriker, wie er jegliches Bild und Gebilde auf eine schriftliche Quelle zurückführen möchte, und er fragt sich dabei, ob die uralte biblische Tradition der Dominanz des Wortes so unreflektiert und so simplistisch übertragen werden darf auf unser Fach.

Was dem philologischen Typus mangelt im Vergleich zum *involvierten* Typ an anderen Schulen oder Institutionen: er ist nicht dabei, wenn Kunst oder Architektur als Prozeß sich vollzieht. Er erlebt nicht, wie dabei Raum auf Raum, Fläche auf Fläche, Farbe auf Farbe, Linie auf Linie wirken – oft genug weit intensiver als das Wort, das fern auf anderer Ebene west und lebt.

Der philologische Typus sollte sich darum fragen, ob er weiterhin beanspruchen darf, die „*ursprüngliche*“ Kunstgeschichte ungeteilt zu verwalten – nachdem klar ist, daß es chronologisch ohnehin nicht zutrifft.

Und er müßte sich überdies fragen, ob er die Schulung zur Anlageberatung weiterhin klandestin betreiben will – womöglich überdeckt vom Gejammer über das „Ende“ von Kunstgeschichte. Dieses letzte ist schon so weit von Hegel, daß es ohnehin nicht mehr glaubhaft wirkt, weder in der Fassung von Werckmeister noch in derjenigen von Hans Belting.

Wichtiger allerdings scheint mir, endlich auch die falschen Auswirkungen von Kants Formel der präbendierten Interesselosigkeit zu nennen und zu bannen. Dazu müssen wir über Adornos Kritik einen deutlichen Schritt hinausgehen. Er spricht nämlich nicht von den Erstbetroffenen dieser Formel, und das sind die Frauen. Sie allein – ganz im Gegensatz zu Männern und Kindern – sind doppelt beteiligt an und in der Kunstgeschichte, nämlich als Objekte *und* Subjekte. Sie sind es, in ihrer vollen Intimität als Modelle einerseits, andererseits aber, als Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen, scheinbar unter denselben Bedingungen wie die Männer. Diese Doppelposition der Frau, als Ziel der Begierde, als Ziel der Ver-Herrlichung – wörtlich zu verstehen: vom Herrn her gesehen – aber auch als Partnerin der kritischen

Sinnesarbeit: diese Doppelposition ist zwar von den Frauen erkannt, aber die daraus notwendig abzuleitende „andere“ Kunstgeschichte ist erst im Begriff, geschrieben zu werden, ist erst in ihren Anfängen.

Vor der faszinierenden Aufgabe, die unsere jetzige Aufgabe darstellt, ist das Gerede vom „Ende“ peinlich und das Gerede von einer unpolitischen Kunstgeschichte irreführend wie eh und je. Die „andere“ Kunstgeschichte wird nach wie vor politisch sein, aber nicht mehr paternalistisch.

Herwarth Röttgen

## Nachvollziehende Gedanken zur Geschichte des Instituts für Kunstgeschichte

Es sollte niemanden wundern, daß man einen Jahrestag wie das hundertfünfundzwanzigjährige Jubiläum des Instituts für Kunstgeschichte durch ein Kolloquium, eine Ausstellung zur Geschichte des Instituts und zugleich auch durch eine Ausstellung für einen modernen Künstler, ich meine die Ausstellung für Attilio Pierelli in der Landesgalerie, feiert.

Einhundertfünfundzwanzig Jahre besitzen nicht die Zahlenmagie von 100 oder 500 Jahren. Dennoch bedeutet der betroffene Zeitraum von 1865 bis 1990 einiges, er weist uns auf wesentliche geistes- und gesellschaftswissenschaftliche Veränderungen hin. Vor der Moderne, gerade am Beginn des Impressionismus, wurde der Lehrstuhl in Stuttgart begründet. Der erste Lehrstuhlinhaber Wilhelm Lübke (Abb. 1) feierte damals Anselm Feuerbach. Heute stehen wir an einem Zeitpunkt, an dem der Begriff der Moderne unsicher geworden ist, an dem auch die ästhetischen Prämissen der Moderne in Frage gestellt sind. Die Rede vom Ende, vom Ende der Ästhetik oder vom Ende der Kunstgeschichte gehört zur gegenwärtigen Mode. Die Demontagen scheinen ein Versprechen zu eröffnen: Ende und Beginn. Die Infragestellung der Methoden findet im „any thing goes“ allerdings keine befriedigende Antwort.

Kein Wunder, daß sich die nachvollziehenden Gedanken darauf richten, was denn in diesen hundertfünfzig Jahren getan wurde, was heute getan wird und was zu tun ist.

Auf einigen Wegen soll angedeutet werden, wo dieses Institut im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichtsentwicklung einmal stand und wo es heute steht.

Zunächst auf dem Felde der Aufgaben.

Die ästhetische Bildung des Menschen aus der Geschichte des Kunstschönen heraus und der Historismus als die nach den Bedingungen des ständigen historischen Werdens fragende Wissenschaft haben gemeinsam die kunsthistorische Wissenschaft hervorgebracht, und zwar zunächst als eine Geschichte der Kunststile. Sie war die Erbin einer Geschichte der Künstler, wie sie seit Plinius oder Vasari betrieben wurde. Wenigen herausragenden Forschern ist es dabei gelungen, schon damals die politische Geschichte



Abb. 1 Wilhelm Lübke

mit der Geschichte der Kunst zu verbinden. Es sei Jacob Burckhardt genannt. Gefordert und gefördert wurden Stilkenntnis und Stilgeschichte zur Ausbildung des Geschmackes und zur Selektion nach dem Gesichtspunkt des Guten und Wertvollen. So heißt es zur Errichtung der neuen Gewerbe- und Kunstschule, der Urzelle des Polytechnikums und der heutigen Universität 1829 „über den Vortrag der Kunstgeschichte“: „dieses Fach hat vornehmlich den Zweck der allgemeineren Bildung, und zwar namentlich des Geschmackes, welche bei einem Institute dieser Art weit sicherer durch historisch-kritische als durch philosophische Darstellung (Ästhetik) zu erreichen ist. Der Vortrag soll sich auch auf die technischen Erfindungen erstrecken“. Philosophie und Ästhetik wurden abgespalten, ein Grund dafür, daß 1865 nicht Friedrich Theodor Vischer, wie er erhoffte, den Lehrstuhl für Kunstgeschichte bekam, sondern der Kunsthistoriker und Stilgeschichtler Wilhelm Lübke. Er gehörte zu jenen Kunstschriftstellern wie Hermann Grimm, die sich an das gebildete Bürgertum wendeten, das, in positivistischem Denken verankert, die Kunst und ihre Stile als lernbares Wissensmaterial verstand und erlernte. Diese Kunstschriftsteller unterschieden sich bereits von den Verfassern wie Lanzi oder Fiorillo, die sich am Ende des

18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch an den Kenner wendeten und weit mehr auf ästhetische Lehrurteile verzichten konnten. Andererseits stand Männern wie Lübke aber eine analytische Terminologie noch kaum zur Verfügung.

Die Kunstgeschichte gehörte in Stuttgart zu den „allgemeinbildenden Fächern“, nicht wie in Karlsruhe zur Architektur. Freilich war sie für die Architekten Pflichtfach zur Kenntnis der historischen Stile. Im übrigen sollte sie aber auch Geschmack und Bildung in jenen Fächern fördern, die den Natur- und technischen Wissenschaften zugehörten. Die Frage nach der Rechtfertigung des Faches durch Kenntnisaufnahme von und Zusammenarbeit mit den technischen Fächern stellte sich damals überhaupt nicht. Sie wurde erst im zwanzigsten Jahrhundert gestellt, als man begann, nun an der Existenzberechtigung der geisteswissenschaftlichen Fächer an einer TH zu zweifeln, denn die Technischen Wissenschaftler holten nach, was die Techniker schon im 18. Jahrhundert meinten: die Künstler wären eine Art von Windmachern. Die Kunstgeschichte gerät entsprechend bei manchem in den Verdacht, sie beschäftige sich mit etwas, das irgendwo zwischen dem Schönen und dem Überflüssigen beheimatet ist. Wurde im neunzehnten

Jahrhundert die Kunstgeschichte zur Erweiterung in technischer Begrenztheit gefordert, so hatten jetzt die Kunstgeschichtler nachzuweisen, daß sie von der kretischen Säule zur Pilzsäule unter der Pilzdecke den Weg fänden. Der Posten eines Ordinarius für Kunstgeschichte bestimmte angesichts der geringen Studentenzahl von zehn bis zwanzig eingeschriebenen Studenten der allgemeinbildenden Fächer anfangs nur einen geringen Anteil im Leben eines Kunsthistorikers am Polytechnikum. Lübkes Hauptgewicht lag entsprechend im Bereich der publizistischen bürgerlichen Bildungstätigkeit.

Mit Heinrich Weizsäcker (Abb.2) ab 1904 und mit ihm zusammen Julius Baum (Abb.3) ab 1912 und Hans Hildebrandt (Abb.4) ab 1914 entwickelte sich die Kunstgeschichte in Stuttgart mehr zur Forschung hin, während die Lehraufgabe eigentlich unverändert blieb. Erst lange nach dem zweiten Weltkrieg erlangte das Fach um 1977 mit der Einführung des Magister Artium und der Bestätigung des Promotionsrechtes seine universitäre Eigenständigkeit. Heute steht die Ausbildung im Vordergrund. Die Forschungstätigkeit ist durch die Belastung der Lehrenden erheblich erschwert. Eine nicht berufsbezogene Bildungswirkung wie zu Zeiten Lübkes existiert nur



Abb.2 Heinrich Weizsäcker.  
Radierung von Max Ackermann



Abb.3 Julius Baum

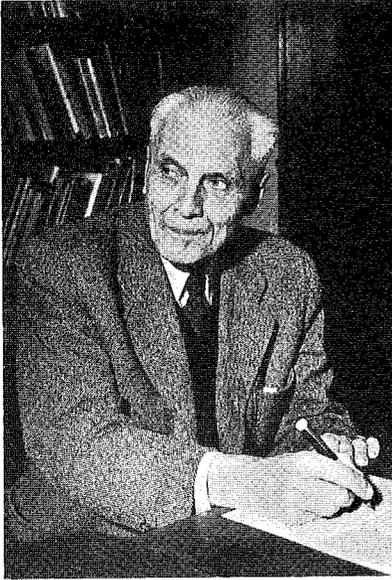


Abb. 4 Hans Hildebrandt

noch sehr begrenzt; hauptsächlich aus freiwilliger Entscheidung im Rahmen des Studium Generale.

Der zweite Weg dieser Betrachtungen betrifft die Zielgruppe der Lehre. Wenige Studierende standen am Anfang. Heute sind es 355 Hauptfächler und 79 Beifächler. Aus dem Bildungsfach wurde ein Ausbildungsfach. Da die Kunstgeschichte aber nie ganz den Ruf des schönen Faches für höhere Töchter ablegen konnte, erstreckt sich die Begründung, warum und wozu man dieses Fach studiert, vom Lebenshilfe- und Selbstverwirklichungsbereich in der ästhetischen Bildung über alle Übergänge des Kunstjournalismus, Kunsttourismus, der kommunalen Kulturarbeit, der Verlagstätigkeit bis hin zur wissenschaftlichen Gipfelsehnsucht eines Museumsdirektors, Landeskonservators oder Professors. Die Homogenität, die vielleicht in den Natur- und technischen Wissenschaften eher erwartet werden kann, ist in der Kunstgeschichte nicht vorhanden. Das Fach hat einen zu vielgestaltigen Anwendungsbereich. Der Lehrer kann anfangs weder für das eine noch für das andere Konzept Empfehlungen geben. Sehr viel hängt von der eigenen Motivation und Verantwortungsbereitschaft ab.

Der dritte Weg des Nachvollzuges: gibt es keine Erwartungshomogenität wenigstens im Hinblick auf den wissenschaftlichen Bereich, so gibt es

auch keine Homogenität der Voraussetzungen. Für die Voraussetzungen gilt noch immer, was Linus Birchler im Band „Eidgenössische Technische Hochschule 1855–1955“ schrieb: „Man kann erleben, daß ein Student sich beim Namen Troja nichts denken kann, während seine Nachbarin den Homer griechisch liest“, aber die Unkenntnis auf der Seite Trojas hat sich verschärft, die Kenntnis auf der Seite Homers verflüchtigt. Die Tendenz bei manchem Lehrer, es wäre nicht wichtig, die Naumburger Stifterfiguren zu kennen, räumt Großzügigkeiten ein, für die der Lehrer allerdings später nicht einstehen muß.

Der vierte Weg der nachvollziehenden Betrachtung: eng verbunden mit der veränderten Voraussetzung und der veränderten Erwartung ist die Einstellung zum Studienabschluß.

Er wird mangels Vorkennntnis und mangels Zielprojektion hinausgeschoben. Das Studentendasein ist trotz aller materiellen Schwierigkeiten Garantie für eine vorberuflich verlängerte Jugendzeit. Die ungenügende und auch überforderte Studienberatung macht nicht genügend darauf aufmerksam. Die absurde Magister-Forderung und vor allem deren inhaltliche Auswucherung verlängert das Studium, ohne daß sie wirklich in der Laufbahn qualifiziert. Hierfür tragen nicht die Studenten, sondern, was die Einführung des Magister betrifft, die Kultusverwaltungen die Verantwortung.

Mit dem fünften Weg der Betrachtung knüpfe ich an den ersten an: wenn an die Stelle von Bildung Ausbildung getreten ist, so ist die Frage, wie wir, zu was auch immer, ob zur Selbstfindung, ästhetischen Bildung oder akademischen Laufbahn, Kunstgeschichte vermitteln. Linus Birchler schrieb 1955: „Heute, da aus jeder Illustrierten die alte und die neue Kunst der ganzen Welt den Betrachter unvorbereitet anspringt, hat die Kunstgeschichte eine völlig andere Aufgabe, als Teil der allgemeinen Bildung, als Anleitung zum Sehen, als Mittel zur Schärfung der sinnlichen Anschauung, zur Entwicklung des Qualitätsgefühls und darüber hinaus als Beitrag zum Humanen“. In diesen Worten kommt die Aufgabe der ästhetischen Erziehung zum Ausdruck. Sie galt auch für das neunzehnte Jahrhundert mit etwas anderen Worten, aber aus einer völlig anderen Begründung heraus: damals als Bildungskanon, heute als Rückzugsgefecht gegenüber einer Kommunikationsgesellschaft, in der das Wort Kommunikation nicht mehr Gemeinsamkeit beinhaltet, sondern immer mehr Mitteilung. Der Informationsschwall als Symptom des technologischen Zeitalters ist zu einem Problem der ästhetischen „Technikfolgenabschätzung“ geworden.

In der Tat ist unsere Aufgabe, die sinnlichen Fähigkeiten produktiv zu beleben. Wir bemerken aber, daß die Begegnung mit Kunst fast nur noch me-

dial ist, so daß die absurde Meinung zu hören ist, die Begegnung mit dem Original sei nicht mehr unbedingt nötig. Beispiel eins: das Fernsehen – hundert, inzwischen tausend Meisterwerke –, statt einer Leinwand oder einer Holztafel ein durchleuchtetes Mattscheibenbild, statt eigenen Gehens ein sich bewegendes Abbild mit fahrender Kamera, die den im Fernsehsessel Sitzenden von eigener „Erfahrung“, ein schönes Wort, entlastet. Schon das Dia im Hörsaal hatte diese Nachteile. Beispiel zwei: In Prachtbänden oder billigeren guten oder schlechten Farbabbildungen ein ungenügendes Abbild, entweder zu groß oder zu klein; im Computer das raumungebundene abrufbare Bild; im Übrigen der Kunst die digitale Aufnahme, so perfekt, daß sie den Konzertsaal zum benachteiligten Ereignis werden läßt, wie auch das Museum mit seinen Holztafeln scheinbar nicht mehr mit der leuchtenden Scheibe konkurrieren kann.

Bedingung der künstlerischen Auseinandersetzung ist dagegen die physische Konfrontation mit dem Werk, zu dem man sich hinbegibt. Die mediale Augenerfahrung durch ein Ins-Haus-Liefern setzt Surrogate an die Stelle solcher unmittelbaren Erfahrung. Im technologischen Zeitalter ist der flüchtige Blick das Symptom der visuellen Kommunikation. Der Weg vom Blick zum Handeln wird immer schwieriger. Der Blick wird immer unverpflichteter. Der mediale Blick ersetzt den Gang zum Original. Insofern hat Birchler ganz recht. Mit anderen Worten: die Aufgabe der Kunstgeschichte in der technischen Welt und in der Technischen Hochschule ist, die Unmittelbarkeit und Intensität des Blickes vor dem Objekt Kunstwerk zu bewahren und durch anschauliches Denken, wie das Arnheim nennt, die analogen Konstellationen zwischen Kunst, Natur, Technik und Gesellschaft von jeweils unterschiedlichen Seiten, aber im Sinne einer nicht geteilten Kultur, her zu erkennen. Der Schaden, den das technologische Zeitalter durch Starren auf die Mattscheibe und durch die Möglichkeiten des Computers der ästhetischen Produktivität antut, ist gegenwärtig schon kaum wiedergutzumachen. Ästhetische Unbildung breitet sich aus. Insofern sind wir am Höhepunkt des technologischen Zeitalters genau da, wo wir am Anfang waren, nur daß am Anfang Bildung und Wissen gelehrt werden sollten, während wir es heute viel tiefergehend mit dem Erhalt der sinnlichen, ästhetischen Fähigkeiten zu tun haben und mit dem Problem der Übertragbarkeit unserer ästhetischen Erfahrung in eine differenzierte Sprache, die als kreative Sprache immer mehr verkommt.

So wäre die Aufgabe nicht grundsätzlich verändert. Die Aufgabe der Vermittlung der Kunstgeschichte liegt also wesentlich neben der Berufsvorbereitung in der Schaffung menschlicher Multiplikatoren im Feld der ästheti-

schen Erfahrung. Die totale Verkennung dieser Notwendigkeit hat dazu geführt, daß die Kunstgeschichte als wissenschaftliches Beifach für den Dienst als Kunsterzieher an Höheren Schulen abgeschafft worden ist und als selbständiges Fach Kunstgeschichte auch nicht an den Schulen unterrichtet wird. Da die Kunst immer mehr, wie der Sport, der Freizeit zugerechnet wird, gehört sie nicht mehr der grundsätzlichen ästhetischen Bildung des Menschen zu. Nachdem sie nicht mehr Gott und dem Herrscher dient und auch nicht mehr einem Klassenbildungsideal für den höheren Dienst, wird auch der Kunstgeschichte von der Seite der Kultusbürokratie über die spezielle Ausbildung von Kunsthistorikern hinaus kaum noch eine gesellschaftsverpflichtete Rolle gegeben. Das dokumentiert sich dann in ministeriellen Aussagen, man könne nicht so viele Kunsthistoriker ausbilden oder dieses Fach wäre an einer Technischen Hochschule nicht weiter auszubauen. Solche Auffassung übersieht, daß die intensivierte und verbreiterte Lehre der Kunstgeschichte die Möglichkeit bietet, bildende Kunst als ästhetische Anschauungsform von Welt zu verstehen, die neben der Naturwissenschaft, Technik und allen anderen menschlichen Gestaltungsformen steht. Im Erkennen analoger Strukturen vermöchten die verschiedenen Disziplinen noch besser zusammenarbeiten als bisher. Das Gespräch muß am konkreten Objekt beginnen, so etwa, wenn sich Mathematiker, Künstler, Kunsthistoriker und Architekten zum Austausch über die künstlerische und die naturwissenschaftliche Anschauung des vierdimensionalen Raumes treffen (was im Dezember 1990 an der Universität Stuttgart geschah).

So möchte ich die heutige Aufgabe der Kunstgeschichte bezeichnen als den Weg vom Wissen zur ästhetischen und historischen Erfahrung am künstlerischen Objekt als einem wesentlichen Beitrag zu den Denkformen einer Gesellschaft, einem Beitrag, um mit Giulio Carlo Argan zu sprechen, zu den Werturteilen, *giudizi di valore*, einer Gesellschaft. Eine solche grenzüberschreitende Kunstgeschichte macht sich zum Teil einer gesellschaftsbezogenen Kulturwissenschaft. Vielversprechende Anfänge zu einer solchen fächerübergreifenden Kulturwissenschaft zeichnen sich in Stuttgart ab. Den Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern, die wir ausbilden, vermitteln wir mit der Praxis der Fragestellung und Lösung, die mit Heuristik, Kritik und Interpretation durch Droysen immer noch unübertroffen charakterisiert wurde, keine Berufsausbildung, sondern die wissenschaftliche Legitimation zur Berufspraxis. Die Verlegung der Museumsarbeit oder der Arbeit in der Denkmalpflege in die Universität ist nur beschränkt möglich. Die Vorbereitung auf diese Felder aber durch unsere Lehre und durch die

Lehre von Denkmalpflegern und Museumswissenschaftlern gehört zu den intensiv beachteten Aufgaben am Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart.

Betrachte ich das Programm des heutigen Jubiläumskolloquiums, so ist sein Generalthema die Erkundung der Möglichkeiten des Zusammenhaltes zwischen einer technisch orientierten Welt und den darin noch enthaltenen Möglichkeiten der Bewahrung und Erneuerung der ästhetischen Erziehung und Kultur zum Gebrauch unserer erkennenden Sinne und unseres Denkens auf einen Zusammenhalt der auseinander sich entwickelnden Bereiche einer ursprünglich gemeinsamen Kultur hin. Die Kunstgeschichte selbst wird dabei einer kritischen, aber auch nach ihren Möglichkeiten fruchtbaren Untersuchung unterzogen. Es wird sich in den Beiträgen auch um die Utopien des Faches und um die Utopien des Polytechnikums handeln. Wo, wenn nicht an einer technisch orientierten Universität, an der die Geisteswissenschaften eine dennoch herausragende Rolle spielen, muß auch die Frage nach den Niemandsländern zwischen Kunst und den Naturwissenschaften gestellt werden, entweder zur Bestätigung einer Zweikulturenthese oder auch zu deren Widerlegung oder Überwindung. Schließlich wird die Frage gestellt werden, ob die Kunsterfahrung noch eine genuine und originäre Ebene besitzt in einer Zeit der technologischen Medialisierung. Letztlich geht durch alle Beiträge wohl die Frage nach den Möglichkeiten der Kunstgeschichte hindurch, nach den Erwartungen an sie und nach den Erwartungen der Kunsthistoriker an die anderen, sich auch mit den Methoden und Zielen dieses Faches einzulassen.

Dieses Jubiläum soll freilich auch Rechenschaft ablegen, was seit der Existenz dieses Instituts geschehen ist. Lassen Sie mich hierauf mit einigen Worten eingehen, denn ich bin ein Anhänger des „no voice is lost“.

Vor einhundertfünfundzwanzig Jahren wurde das Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart begründet. Es ist das älteste Institut an einer deutschen Technischen Hochschule. Voran gingen ihm die Universitäten Göttingen, Wien und Bonn sowie im deutschsprachigen Raum das Polytechnikum Zürich. Es diente dem Gedanken der Einheit von technischer und ästhetisch-künstlerischer Kultur. Wilhelm Lübke war der erste Lehrstuhlinhaber (Abb.1), vorher Nachfolger Jacob Burckhardts auf dem Züricher Lehrstuhl und Kollege Gottfried Sempers. 1876 schrieb er, daß die Universitäten hinter den Polytechnika zurückstünden und daß die Bildung des ästhetischen Geschmacks an den Sitzen der „gelehrten Bildung“ nicht zählte. Aber schon damals fehlte es an Mitteln und dem nötigen Stellenausbau. Als Lübke sich öffentlich darüber beklagte und auf den Ausbau

der Museen und der Kunstgeschichte in Berlin verwies, da wurde der „norddeutsche Herr“ bitter als Beleidiger der demokratischen Gefühle Württembergs bekämpft. Er ging 1885 an das Karlsruher Polytechnikum. Lübkes Ausstrahlung auf das deutsche Bürgertum war gewaltig. Sein „Grundriß der Kunstgeschichte“ gehörte damals in den besseren bürgerlichen Bücherschrank. Er sah seine Aufgabe in der Vermittlung des, wie er sagte, Ewiggültigen und wahrhaft Schönen als ästhetische Entscheidung. Sein Kunstverständnis ist von einer überhistorischen Ästhetik geprägt gewesen. Er war dabei fast natürlich ein Bahnbrecher der Renaissance, zugleich aber auch, von nationalem Gefühl geprägt, der mittelalterlichen Architektur. Von ihm stammt, wie unser Kollege Wolfgang Schenkluhn dargelegt hat, der Begriff der „deutschen Hallenkirche“. Es war eine Zeit stark emotional geprägten Erlebens der Kunst in einer idealistischen Kunstgeschichtsschreibung.

Lübke brief sich für seine Kunstgeschichte auf Burckhardt, Kugler und Schnaase, was wenigstens für die Breitenwirkung nicht zu widerlegen ist, wenn sich auch der große geschichtliche Burckhardtsche Kulturbegriff bei Lübke zur Stilgeschichte verengte. Den sozialen und politischen Problemen stand er mit der Entfernung gegenüber, die man bei vielen Angehörigen der „Artes liberales“ bemerken konnte. Wie aus fernen Zeiten klingt Lübkes Wort von der „Überlast (heute universitär zum Alltag gehörig) politischer und sozialer Probleme“, die jene „freie Stimmung“ verhindere, welche zur „Aufnahme des Schönen“ unerlässlich sei.

Lübkes Ästhetik endete bei Feuerbach. Gegen die realistischen Strömungen des „moralisch und physisch Häßlichen“ wendete er sich erklärtermaßen: „In welchen Sumpf gelangen wir damit“. Er forderte „ideales Schaffen“ gegen „stets plebejischer werdende Geistesrichtung“.

Schon sein Nachfolger Carl Lemcke (1885–1903) war ein Verfechter des Realismus, nicht nur der niederländischen Malerei, sondern als zeitweiliger Direktor auch des Museums der Bildenden Künste, Vorgängers der heutigen Staatsgalerie, auch der damals zeitgenössischen Kunst. Er kaufte zuerst Landenberger, Thoma und andere.

Auf Lemcke folgte 1904 der Gemäldekennner Heinrich Weizsäcker (Abb.2). Bleibend ist sein Band „Kunst und Künstler in Frankfurt a. M.“ mit den Auseinandersetzungen um die dort damals zeitgenössische Kunst: Karl von Pidoll und Fritz Boehle, den Auswirkungen Hans von Marées' und Adolf Hildebrandts.

In der Einleitung zur großen Elsheimer-Monographie schreibt Weizsäcker, daß die Geschichte der Kunst zunächst die Geschichte ihrer Meister sei. Es

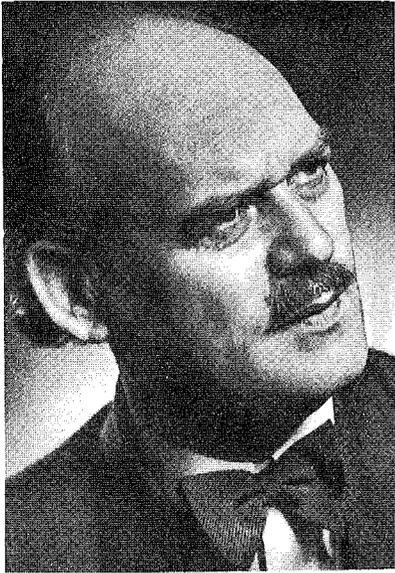


Abb.5 Otto Schmitt

war dies zweifellos eine Verdeutlichung gegenüber der „namenlosen“ Geschichte der Sehformen, wie sie von Wölfflin vertreten worden war. Für Weizsäcker zählten die Meister mehr als „der Wechsel der einander ablösenden Formelemente“ oder (und dies gerichtet gegen die Kunstgeschichte als Geistesgeschichte) „der Geist und das Leben der Völker in den verschiedenen Epochen ihrer Entwicklung“.

Weizsäcker stand der zeitgenössischen Kunst sehr aufgeschlossen gegenüber. 1913 schrieb er schon in der „Stuttgarter Kunst der Gegenwart“ von der Auflösung des Realismus aus der Geburt des Impressionismus und trägt ein Kapitel über Adolf Hölzel und die Gesetzmäßigkeit der Farben und Formen bei. Er betonte die Flächenaufteilung und ihren Bezug zur dekorativen Wandmalerei.

Julius Baum, bei Weizsäcker habilitiert, schrieb damals bereits über die Hölzelschule, schon über Willy Baumeister und Ida Kerkovius. Die unmittelbare Gegenwart war sozusagen für das Institut erworben. Nicht erworben, sondern überkommen gehört dem Institut heute eine Porträtradiierung Weizsäckers von der Hand Max Ackermanns 1928.

Auf internationale Höhe hob sich die Kunstgeschichte in Stuttgart durch Julius Baum (Abb. 3) und sein grundlegendes Werk zur Malerei und Plastik



Abb.6 Hans Wentzel

des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien. Hans Hildebrandt (Abb. 4), auch er unter Weizsäcker habilitiert, trug seinerseits zum Namen der Universität Stuttgart bei. Er übersetzte 1926 als erstes der Werke Le Corbusiers „Vers une architecture“. „Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“, 1931 als Handbuch der Kunstwissenschaft erschienen, ist noch heute grundlegend, ganz besonders für die Schneisen, die es in die Architektur der zwanziger Jahre schlug. „Die Frau als Künstlerin“, 1928, ist sicher in vieler Hinsicht trotz der damals neuen Fragestellung überholt, allein schon in der Anfangsfrage „Ist das Weib schöpferisch?“. Unter dem Nationalsozialismus wurden Baum und Hildebrandt aus ihren Ämtern vertrieben. Julius Baum brachte sogar Wochen im KZ Welzheim zu, bevor er emigrierte. Beide aber nahmen dennoch nach 1945 ihre Lehre in Stuttgart noch einmal wieder auf.

1935 wurde Otto Schmitt (Abb. 5) aus Greifswald nach Stuttgart berufen. Seine Person hielt sich völlig frei von den Einflüssen und Forderungen des Nationalsozialismus. Ein zutiefst integrierter Mann, erhielt er der Kunstgeschichte in diesen Jahren in Stuttgart die wissenschaftliche Seriosität in der Realienforschung. Er begründete das „Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte“, an dem noch heute in München weitergearbeitet wird.

Otto Schmitt hat wesentliches beigetragen zur Kenntnis der mittelalterlichen Plastik im Südwesten, zur gotischen Skulptur des Straßburger und des Freiburger Münsters und zur oberrheinischen Plastik im ausgehenden Mittelalter. Nach dem Kriege wurde er der zweite Rektor der Universität Stuttgart – 1924 war schon einmal Weizsäcker Rektor gewesen –, was damals einem Geisteswissenschaftler an dieser Universität offenbar noch möglich war.

Nach Schmitts vorzeitigem Tode folgte ihm sein langjähriger Mitarbeiter Hans Wentzel (Abb. 6) 1953 auf dem Lehrstuhl. International war Wentzel durch seine Arbeiten über mittelalterliche Glasmalerei und über Steinschnitt ausgewiesen. Er war wesentlicher Mitbegründer des „Corpus Vitrearum Medii Aevi“, dessen heutiges deutsches Zentrum in Freiburg ist. Er war ebenso geschätzt als Kenner wie als Lehrer.

Auch Wentzel starb vor seiner Emeritierung. 1977 übernahm ich den Lehrstuhl (Abb. 7). Seitdem ist das Institut von 78 Hauptfächlern auf 355 angewachsen. Eine große Zahl von Magister- und Promotionsabschlüssen liegt inzwischen vor. Es habilitierten sich Johannes Zahlten, Heinrich Dilly und Wolfgang Schenkluhn. Der Schwerpunkt der Lehre liegt in der deutschen spätgotischen und Renaissancekunst und in der italienischen Kunst vom



Abb. 7 Herwarth Röttgen

16. bis zum 19. Jahrhundert (Röttgen); in der niederländischen Malerei des 15. –17. Jahrhunderts und der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts (Sumowski); in der Geschichte der Kunstgeschichte (Dilly); in der italienischen Architektur des Barock (Kieven); in der mittelalterlichen Architektur und Plastik in Deutschland und Italien (Schenkluhn). Als Honorarprofessor lehren der Direktor des Württembergischen Landesmuseums Claus Zoege v. Manteuffel und der Leiter des Corpus Vitrearum Rüdiger Becksmann.

Das Institut ist heute nicht mehr der Ort für das ästhetische Bildungsfach des neunzehnten Jahrhunderts im Sinne einer normativen Ästhetik. Der damalige Auftrag, ästhetische Bildung an einer technischen Hochschule zu vermitteln, wird heute verstanden als Aufgabe, nach Möglichkeit innerhalb der technischen und ästhetischen Kultur zusammenzuarbeiten. Das Institut für Kunstgeschichte ist im Laufe der Zeit ein Universitätsinstitut geworden, in dem vor allem Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker die wissenschaftliche Grundlage für ihren späteren Beruf erhalten sollen. Gemeint sind die eigentlich wissenschaftlichen Bereiche: Denkmalpflege, Museum und Universität. Darüber hinaus arbeiten Absolventen des Instituts in den Bereichen der Presse, des Verlagswesens, des Kunsthandels, der Kulturpolitik und des Tourismus. Die Kunstgeschichte in Stuttgart ist in ihrer Lehre neben der Erhaltung und Förderung der kennerschaftlichen Tradition und neben den eingangs angesprochenen Aufgaben der Entwicklung der ästhetischen Fähigkeiten auf eine gesellschaftsorientierte Fragestellung hin ausgerichtet. Sie dient dabei weder einem elitären Bildungswesen noch einer bloßen Freizeit-Unterhaltungskultur. Sie dient der Bewahrung, Erklärung und dem Umgang mit den Werken der künstlerischen Kultur, die als sinnlich erfahrbare und anschauliche Gestaltwerdung von gesellschaftlichen Werturteilen verstanden werden, so wie die Kunst auch im Bereich der Natur und des Kosmos Bilder von etwas schafft, was keine mathematische oder geometrische Formel anschaulich vermitteln kann. Das Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart versteht sich heute als ein Ort, an dem die Wissenschaft von den ästhetischen und sinnlich anschaulichen Produkten der künstlerischen Gesellschaftskultur gelehrt und betrieben wird. Hierzu gehört die Kunst in allen ihren Gattungen als sichtbare Gestaltung politischer, historischer, geistesgeschichtlicher und individueller Intentionen, Bedürfnisse und Utopien. Es wird dabei besonders darauf geachtet, daß die Erklärung der Kunstwerke nicht von vagen Analogien zu anderen Bereichen ausgeht, sondern von der konkreten Erforschung der Entstehungsbedingungen eines jeden Werkes oder von Werkgruppen. Vor-

aussetzung für eine gute wissenschaftliche Arbeit ist nicht nur eine erlernte Denkmälerkenntnis, sondern auch die Fähigkeit, Kunstwerke zu bestimmen, zu datieren und zu lokalisieren. Die Kennerschaft ist eine wesentliche Bedingung der wissenschaftlichen Arbeit. In der Ausbildung wird sehr darauf geachtet, daß die Studierenden mit dem Museum und der Denkmalpflege in Kontakt kommen und so schon während des Studiums einen Einblick in die Berufspraxis erhalten, die freilich – und hier liegt ein oft zu findender Irrtum vor – erst im Beruf selbst als vollbeschäftigte Wissenschaftler(innen) ganz erlangt werden kann.

Das Institut versteht sich als Ort, an dem die Praxis des wissenschaftlichen Arbeitens im Felde der Geschichte der Kunstproduktion erlangt werden soll. Hierzu gehören die wichtigen methodischen Grundlagen der Bildentstehung, Bildanalyse und Bildbedeutung und ferner der historischen Bedingungen, einschließlich der hierfür notwendigen ergänzenden Wissenschaften, wie der Philosophie, der Geschichte, der Literaturwissenschaften, der Politologie, der Soziologie, der Psychologie und Pädagogik. Sehr zu bedauern ist das Fehlen eines Instituts für klassische Archäologie.

Da die Kunst nicht zuletzt auch die technische und naturwissenschaftliche Kultur reflektiert, sind die künstlerische und die naturwissenschaftlich-technische Kultur Kinder eines Stammes, nämlich der Fähigkeit des Menschen, der Natur eigene Gestaltungen und Erklärungen gegenüberzustellen.

In aller Vermittlung wissenschaftlichen Arbeitens kommt es vor allem auf zwei Dinge an: Liebe zur Kunst und Wissen über die Kunst. Als Klaus Lankheit 1965 an der Universität Karlsruhe Rektor wurde, da sagte er in seiner Antrittsrede etwas, das ich hier ans Ende stellen möchte: „ich glaube nicht, daß Wissen dem Genießen abträglich ist“.

Johannes Zahlten

## Florenz am Neckarstrand?

### Zur Wiedergeburt der Künste und zu ihrer Geschichte an der Polytechnischen Schule in Stuttgart

Die *„Schwäbische Kronik, des Schwäbischen Merkurs zweite Abtheilung“* berichtete am 26. Oktober 1879 ausführlich von dem am Abend zuvor veranstalteten großen Ballfest<sup>1</sup>, das zur Feier des 50jährigen Jubiläums der Königlich technischen Hochschule Stuttgart im Festsaal des Königsbaus stattgefunden hatte (Abb. 1). Als Höhepunkt waren drei lebende Bilder zur Aufführung gekommen, zu deren Erklärung ein Studierender namens Baur gereimte Texte verfaßt hatte. Zu den Klängen eines altitalienischen Madrigals vernahm man im „Ständchen eines fahrenden Schülers“ folgende Sätze:

„Wie naht nach ems'ger Arbeit, ernstem Rathen,  
Willkommen uns die frohe Feierstunde.  
Aus seiner Werkstatt tritt hervor der Künstler,  
Aus einsam stiller Zelle der Gelehrte  
Bewegten Schritts zum festlich hellen Garten.  
Hier in der bunten Menge lautem Treiben,  
In Red' und Scherz mit anmuthvollen Frau'n  
Dort, in vertrauter Freunde stillerem Kreis,  
Eilt Stund' an Stunde leicht beschwingt dahin.

Doch wie? mich dünkt, wir Florentiner feiern  
Ein Fest im Feste hier? anstatt der Stunden  
Sind vier Jahrhunderte an uns vorbeigegangen?  
Ein Zauber hat uns in die Stadt versetzt,  
Die, wie Florenz, von Hügeln sanft umfangen,  
An – keinem Arno nur – die Füße nezt.

1 Schwäbische Kronik, Nr. 255 vom 26. Oktober 1879, S. 2029f.



Abb.1 Einladungskarte zum 50jährigen Jubiläum der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart 1879.

Ich seh' Gebäude hin und wieder ragen,  
 Die das Gepräge *unsrer* Meister tragen,  
 Nicht sklavisch nachgeahmt, nein frei erfaßt  
 Und andrer Zeiten andren Zwecken angefaßt.  
 Der Saft, der unsrer Künste Stamm durchflossen,  
 Er treibt an neuen Zweigen neue Sprossen.  
 Auch Polyhymnia regt die Silberschwinger,  
 Gesang und Hörnerschall  
 Erfüllt das Thal  
 Mit Wiederhall; ..."

Ein neues Florenz also am Strand des Neckar?  
 Man mag über die literarische Qualität dieser Verse geteilter Meinung sein;  
 auf das Selbstverständnis und den Stolz der Stuttgarter Hochschule auf  
 ihre 50jährige Geschichte werfen sie jedoch ein interessantes Licht: be-  
 reits seit ihrer Gründung 1829 als ‚Vereinigte Kunst-, Real- und Gewerbe-  
 schule‘ – schon der Name macht dies deutlich – wird die Verknüpfung der  
 Bereiche Kunst und Wissenschaft immer wieder betont.<sup>2</sup> Als Ort der Mu-  
 sen, vergleichbar dem Helikon, auf dem Pegasos durch einen Hufschlag  
 die Quelle Hippokrene entspringen ließ, wird sie im zitierten Gedicht ver-  
 standen, wenn es weiter heißt:<sup>3</sup>

„Ein edles Musenroß, im ‚Stalle‘ einst gepflegt,  
 Das sich zuerst auf seinen Hufen fortbewegt.  
 Und dann mit kräft'gem Schlag nur *Einen Flügel* regt,  
 Hat sich zum vollen Flug *den andern* angelegt.“

Ganz konkret, auf die Gebäude der Schule bezogen, bedeutet dies: Nach  
 den ersten Jahren im ‚Stall‘, dem sog. Kavaliersbau gegenüber dem Mar-  
 stall in der unteren Königstraße 12, in dem die Anstalt zunächst unterge-  
 bracht worden war, errichtete man 1864 auf den Seewiesen den Neubau

2 Zur Geschichte der Polytechnischen Schule, der späteren Technischen Hochschule  
 und heutigen Universität Stuttgart vgl.: Festschrift zum 150jährigen Bestehen der Uni-  
 versität Stuttgart. Beiträge zur Geschichte der Universität. Hrsg. von Johannes H.  
 Voigt. Stuttgart 1979. Zur allgemeinen Geschichte der Schule vor allem die Beiträge  
 von Johannes H. Voigt: Lehre zwischen Politik und Wirtschaft 1829–1864, S. 13–138;  
 Axel Kuhn: Die Technische Hochschule Stuttgart im Kaiserreich, S. 139–188. Desgl.  
 Borst, Otto: Schule des Schwabenlands. Geschichte der Universität Stuttgart. Stutt-  
 gart 1979.

3 Schwäbische Kronik (wie Anm. 1) S. 2030.

von Egle, dem schließlich der soeben eingeweihte, „andere“ Flügel von Tritschler angefügt wurde. Beides Gebäude der Neorenaissance, von „*unseren Meistern*“ gebaut, der Stadt am Neckar zur Ehre gereichend.

Die Wiedergeburt der Künste nach einer staatlich verordneten Zwangspause, den praktischen und theoretischen Kunstunterricht an der polytechnischen Schule und die Errichtung der beiden Bauten, von Zeitgenossen als „Meisterwerke der Renaissance“ gepriesen, in ihren Fassadenprogrammen die Verbindung von Künsten und Wissenschaften dokumentierend, möchte ich im folgenden skizzieren.

Die 1761 von Herzog Carl Eugen in Stuttgart gegründete ‚Académie des Arts‘ war später mit der Hohen Carlsschule verbunden und in die umgebaute Kaserne hinter dem Neuen Schloß verlegt worden.<sup>4</sup> Die ‚Academia Carolina‘ besaß seit 1781 Universitätsrang. Neben den wissenschaftlichen Fakultäten für Rechtswissenschaft, Medizin, Philosophie, Ökonomie und Militärwesen gehörte ihr, höchst ungewöhnlich für die damalige Zeit, die gleichberechtigte Fakultät der freien Künste an, die Architekten, Maler, Bildhauer und Kupferstecher ausbildete.<sup>5</sup> Carl Eugen fungierte selbst als ‚Rector magnificentissimus‘ und behielt die Leitung bis in kleinste Dinge in der Hand, ja entschied persönlich über Berufungen, Aufnahmen, Stipendien oder Preisverleihungen für beste Leistungen. Die jährliche Verteilung der damit verbundenen Preismedaillen nahm er selbst vor.<sup>6</sup> Diese enge Bindung an den Gründer war auch der Grund für das plötzliche Ende dieser „unvergleichbaren Einrichtung in der Bildungslandschaft des deutschen Reiches“ (so Franz Quarthal) nach dem Tod des Herzogs am 21. Oktober 1793. Sein Bruder und Nachfolger Ludwig Eugen hob sie bereits ein halbes Jahr später, Ostern 1794, auf. Die Begründung hatte ihm ein Gutachten des Geheimen Rates geliefert, das auf geringe Berufsaussichten der Studierenden hinwies, deutlich machte, daß das Land neben Tübingen keine weitere Universität tragen könnte und rigorose Sparmaßnahmen vorschlug. Hinzu kam die geschürte Furcht vor revolutionären Umtrieben an

4 Uhland, Robert: Geschichte der Hohen Carlsschule in Stuttgart. Stuttgart 1953; zuletzt Quarthal, Franz: Die ‚Hohe Carlsschule‘. In: ‚O Fürstin der Heimath! Glückliches Stuttgart‘. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800. Hrsg. von Jamme, Christoph und Pöggeler, Otto. Stuttgart 1988, S.35–54.

5 Fleischhauer, Werner: Die Kunst der Hohen Carlsschule. In: Katalog der Ausstellung ‚Die Hohe Carlsschule‘. Stuttgart 1959/60. S.56–70.

6 Zahlten, Johannes: Die bildenden Künste an der Hohen Carlsschule in Theorie und Praxis. In: Schiller und die höfische Welt. Hrsg. von Aurnhammer, Achim/Manger, Klaus/Strack, Friedrich. Tübingen 1990. S.31–46.

der Hohen Carlsschule, über die jüngst Axel Kuhn publiziert hat.<sup>7</sup> Das Schicksal der Schule war damit besiegelt. Württemberg hatte sein einziges Institut zur Pflege der Künste verloren, und dies für über 35 Jahre! Zwar gab es Versuche von privater Seite, etwa aus dem Kreis um Dannecker und Rapp, wieder eine Kunstakademie zu gründen, doch erst der Regierungsantritt König Wilhelms I. im Jahr 1817 weckte einige Hoffnung. Doch es sollte noch einmal 12 Jahre dauern, ehe im Herbst 1829 die Vereinigte Kunst- und Gewerbeschule errichtet wurde.<sup>8</sup> Untergebracht wurde sie, wie schon erwähnt, im Kavaliersbau an der Königstraße, in dem auch der Kunstverein seinen Platz gefunden hatte. Die Raumnot war vorprogrammiert und änderte sich auch kaum, als nach der Trennung in Gewerbeschule und Kunstschule letztere 1843 in das neue ‚Museum der bildenden Künste‘ an der Neckarstraße umsiedelte, den heutigen Altbau der Staatsgalerie.

Das Gebäude Königstraße 12 stand nun der 1840 in ‚*Polytechnische Schule*‘ umbenannten Anstalt allein zur Verfügung.

Es soll hier nicht detailliert auf Lehrpläne oder Kunstunterricht an der ‚Polytechnischen Schule‘ eingegangen werden, denn dies habe ich in verschiedenen Publikationen zur Stuttgarter Kunstakademie und in der Festschrift ‚150 Jahre Universität Stuttgart‘ (1979) getan.<sup>9</sup> Unterstreichen möchte ich aber, daß seit Gründung der Anstalt 1829 der Kunstunterricht auch für Schüler der Gewerbeschulklassen fester Bestand des Lehrplanes war und auch später beibehalten wurde. Aus dem im Staatsarchiv in Ludwigsburg aufbewahrten Aktenmaterial geht hervor, daß Unterricht in Bau-, Freihand- und Ornamentzeichnen, in Modellieren und Figurenzeichnen angeboten wurde<sup>10</sup>; man liest von „Errichtung von Parallelklassen wegen Überfüllung des Unterrichts“ und von „Erweiterung des gewerblichen Zeichenunterrichts ... insbesondere ... für die Handelsklasse“. Auch hier wurden Preismedaillen für besondere Leistungen verteilt, die auf Entwürfe der künstlerischen

7 Kuhn, Axel: Revolutionsbegeisterung an der Hohen Carlsschule. Stuttgart 1989.

8 Zahlten, Johannes: „Die Kunstanstalten zur Staats- und Nationalsache gemacht...“ Die Stuttgarter Kunstakademie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart 2. Hrsg. von Wolfgang Kermer) Stuttgart 1980.

9 Zahlten, Johannes: Zwischen Dürer und Kepler. Die Anfänge der Polytechnischen Schule und die Künste. In: Festschrift (wie Anm.2) S.404–437; ders.: Urbanstraße 37/39: Kgl. Kunstschule/Akademie der bildenden Künste. Die Geschichte eines Provisoriums. (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart 5. Hrsg. von Wolfgang Kermer) Stuttgart 1986.

10 Staatsarchiv Ludwigsburg (StAL) Bestand E 202 Bü 807, 810.

schen Lehrer, z. B. Weitbrecht, zurückgingen. Den Zweck dieses Unterrichts in Linear- und Freihandzeichnen definiert<sup>11</sup> ein Text von 1837, daß er „... nicht allein als Vorschule für die einem eigentlichen Kunstfache, wie z. B. der Malerei und Bildhauerei sich widmenden, und später in die Kunstschule übertretenden Zögling dienen, sondern im Allgemeinen für alle Schüler das Augenmaß üben und Handfertigkeit für jedwede Zeichnungsart verschaffen soll... Übrigens ist bei diesem Unterricht auch Gelegenheit gegeben, sich in Thier- Landschaft- und Blumenzeichnen und Colorieren zu üben.“ Zum allgemeinbildenden Unterricht gehört neben Religion, Sprachen (Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch), Geographie und Geschichte auch die Kunstgeschichte. Prof. Mauch begründet dies 1843 so:<sup>12</sup> „Durch Vorlegung und Erklärung von bildlichen Darstellungen der vorzüglichsten der vorhandenen Werke, wird auf die Ausbildung des Kunsturtheils der Zuhörer gewirkt.“

Aus Stundenplänen und Vorlesungsverzeichnissen von 1840 bis 1861/62 erfahren wir auch, welcher Stoff behandelt wurde:<sup>13</sup> Im Zentrum stand die Baugeschichte, angekündigt als „Vortrag über antike Säulen und Ordnungen“, Geschichte der antiken, mittelalterlichen oder neueren Baukunst, „Vergleichende Geschichte nach Literatur der Baukunst“, „Aufgaben aus der monumentalen Baukunst“ etc. Ab Sommer 1860 wird „Zeichnen für die Kunstgeschichte in Verbindung mit Exkursionen“, ab Winter 1860/61 „Zeichnen für Baugeschichte“ angeboten, beides nachahmenswerte Veranstaltungen zur Verknüpfung von Theorie und Praxis. Unterrichtet wurden auch die theoretischen Fächer von Männern der Praxis. Professor Mauch, von Thouret nach Stuttgart empfohlen, war Architekt. Sein Nachfolger wurde Joseph Egle, ebenfalls praktizierender Baumeister mit dem Titel eines Oberbaurats. Dessen erster monumentaler Bau sollte das Polytechnikum werden, ein Gebäude im Stil der italienischen Hochrenaissance, das schon durch sein Aussehen die Wiedergeburt der Künste in Stuttgart öffentlich sichtbar machte.

Dieses „palastähnliche Gebäude“, wie Wilhelm Lübke 1884 schrieb<sup>14</sup>, „von würdigem Eindruck, der besonders durch die musterhaft sorgfältige

11 StAL E 202 Bü 790 Anlage D (Januar 1837).

12 StAL E 202 Bü 792 Anlage J.

13 StAL E 202 Bü 794.

14 Lübke, Wilhelm/v. Lützow, Carl: Denkmäler der Kunst. Zur Übersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Textband. Stuttgart 1884. S.332.

Ausführung gehoben wird“, fiel in der Mitte der 50er Jahre rigorosen Abrißmaßnahmen zum Opfer – ich komme später noch darauf zurück. Erhalten ist lediglich ein umgebauter Rest seines westlichen Eckrisalits in der nördlichen Eingangsseite des heutigen Rektoratsgebäudes der Universität. Ich möchte diesen Bau nun vorstellen, wobei sich die lange Planungs- und Baugeschichte wiederum aus den Archivalien ziemlich lückenlos rekonstruieren läßt.

Schon ehe die Vereinigte Kunst- und Gewerbeschule im Herbst 1829 im ehemaligen Offizierspavillon an der Königstraße ihren Unterricht aufgenommen hatte, teilte Professor Heigelin, einer der beiden ersten Hauptlehrer, der übrigens auch Kunstgeschichte und Kunstkritik unterrichtete, in einem Brief vom 5. August dem Königlichen Studienrat als der zuständigen Behörde mit<sup>15</sup>, daß „die für den provisorischen Gebrauch der Gewerbeschule bestimmten Räume in dem Gebäude der Kunstschule nicht einmal nothdürftig hinreichen“. Der Bitte, baldmöglichst Risse zu dem längst erwähnten neuen Gebäude für die Gewerbeschule anfertigen zu lassen, wurde jedoch nicht stattgegeben, obwohl im Mai 1830 deswegen eine Baukommission zusammentrat. 1831 genehmigte man aber dann den Bau eines chemischen Laboratoriums im Hof der Kunstschule, doch auch dies brachte wenig räumliche Entlastung.<sup>16</sup> Selbst als die Kunstschule im Frühjahr 1843 auszog, reichte der Platz noch nicht aus; die Diskussion um einen Neubau ging weiter. Da hinter dem Gebäude Königstraße 12 nicht mehr genügend Baugrund für eine Erweiterung zur Verfügung stand, verlegte man 1854 die chemische Abteilung in ein neues Laboratorium auf den Seewiesen.<sup>17</sup> Dies brachte zwar eine örtliche Distanz zu den übrigen Unterrichtsräumen mit sich, bedeutete jedoch auch einen ersten Schritt in Richtung Neubau, denn an der Seestraße war ausreichender Bauplatz vorhanden.

Am 24. September 1858 legte die Finanzkommission der Abgeordnetenkammer einen Bericht über die Notwendigkeit eines Neubaus der polytechnischen Schule vor, der die Kosten auf 350 000 fl. bezifferte.<sup>18</sup> Damit war grünes Licht gegeben. So bat am 7. Dezember des gleichen Jahres das Rektorat den Königlichen Studienrat, „es möge der Entwurf und die Aus-

15 StAL E 202 Bü 909.

16 StAL E 202 Bü 910.

17 StAL E 202 Bü 916.

18 StAL E 202 Bü 918. In diesem Bestand befinden sich sämtliche Unterlagen zum Neubau der Polytechnischen Schule an der Alleenstraße, aus denen im folgenden zitiert wird.

führung des bevorstehenden Baus den technischen Lehrkräften unserer Anstalt anvertraut werden“. Begründet wurde die Bitte damit, daß sie mit den Bedürfnissen der Schule in allen Einzelheiten besser vertraut wären und gleichzeitig die technischen Lehrer so mit praktischen Arbeiten beschäftigt seien. Schließlich hieß es: „Ein von den Kräften der Schule selbst hergestellter Bau wird als eine öffentliche Probe für die Leistungsfähigkeit der Anstalt angesehen werden dürfen. Ein wohlgelungenes Werk solcher Art muß dem in- und ausländischen Besucher als sicherste Empfehlung der Anstalt, soweit in derselben Bautechnik gebildet werden sollen, gelten.“ Das Ministerium des Kirchen- und Schulwesens stimmte dem Vorschlag nach Rücksprache mit dem Finanzministerium zu. Am 13. Mai 1859 wurde mit den betreffenden Lehrern Breymann, Leins und Baeumer die Vereinbarung getroffen, einen gemeinsamen Bauplan auszuarbeiten. Am 2. September übergab Rektor Gugler den Plan von Leins und Baeumer (Breymann war wegen Krankheit ausgeschieden) an den Königlichen Studienrat und schrieb: „Es ist diesem Plan, trotz der aus dem vorgeschriebenen Bauplatz folgenden Einschränkungen gelungen, die den Bedürfnissen der einzelnen Unterrichtsfächer entsprechende Vertheilung und Gruppierung der Localitäten zu erreichen ...“. Kritik wurde allerdings an der vorgesehenen Lage des Baues angemeldet, wenn es hieß: „Ein Schulgebäude steht an einem freien Platz ohne Zweifel weit besser als an einer Straße ... von so geringer Breite, daß man sich gegenseitig in die Fenster sieht. ... Ein öffentliches Gebäude von solcher Ausdehnung und Bedeutung wie die neue polytechnische Schule könnte sehr wohl die Zierde eines Platzes, und somit auch der Stadt selbst abgeben. In der Alleenstraße wird sich kein Standpunkt auffinden lassen, von welchem aus die Façade des Hauses zu überblicken ist.“

Die Architekten Leins und Baeumer schlossen sich diesem Widerspruch an: „Sollte eine Errichtung des Neubaus an der noch freien Seite des Alleenplatzes zu den Unmöglichkeiten gehören, so hielten wir es, anstatt die bisher gewählte Baustelle beizubehalten, immerhin noch für rätlicher, die Hauptmasse des Gebäudes an den Alleenplatz zu stellen und das Wohngebäude des Laboratoriums“ in den Neubau einzubeziehen. Doch die Intervention blieb ohne Erfolg, statt dessen wurden von zwei Staatsbautechnikern des Finanzministeriums weitere Pläne vorgelegt, die das Lehrerkollegium des Polytechnikums jedoch ablehnte. Trotzdem setzte sich das Finanzministerium mit einem modifizierten Plan durch, den eine technische Kommission in ihrem Gutachten empfahl. Hofbaumeister Egle, der den endgültigen Plan bearbeitet hatte, erhielt am 24. März 1860 die oberste Lei-

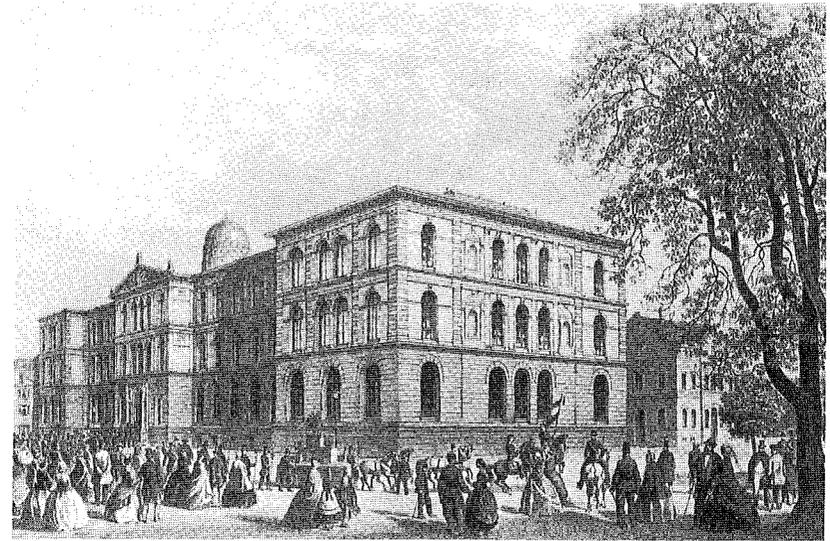


Abb. 2 Der Bau der Kgl. Polytechnischen Schule von Joseph Egle (1864). Lithographie.

tung der Bau-Ausführung. Leins und Baeumer bekamen für ihre Vorarbeiten im Juli eine Entlohnung.

Auf die Diskussion um die Lage des Gebäudes wurde an dieser Stelle so ausführlich eingegangen, weil sie für den späteren Erweiterungsbau Tritschlers wieder von Bedeutung sein sollte. Zunächst soll jedoch der Bau Egles vorgestellt werden (Abb. 2).

Der württembergische Architekt Joseph Egle (1818–1899) hatte in Stuttgart, Wien und Berlin studiert<sup>19</sup>, war dann von 1842–47 als Korrespondent von Försters Allgemeiner Bauzeitung in Norddeutschland, England, Paris und München tätig und daher sowohl mit den bedeutendsten Neubauten seiner Zeit als auch mit der einschlägigen Architekturliteratur vertraut. 1847/48 lebte er in Italien, vor allem in Rom. Auch dies sollte Auswirkungen auf den Bau des Polytechnikums haben. 1848 berief man ihn zum Direktor der Stuttgarter Baugewerkeschule, die er bis zu seinem Tode leitete.

19 Thieme, Ulrich/Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 10. Leipzig 1914. S. 382f.; zur Biographie und den Stuttgarter Bauten ebenfalls: Kieß, Walter: Die Baugewerkeschule Stuttgart – der historische Egle-Bau am Stadtgarten. In: Von der Winterschule zur Fachhochschule. 1832–1982. 150 Jahre Bauschule Stuttgart. Hrsg. von Rolf Schmalor. Stuttgart 1982. S. 33–50.

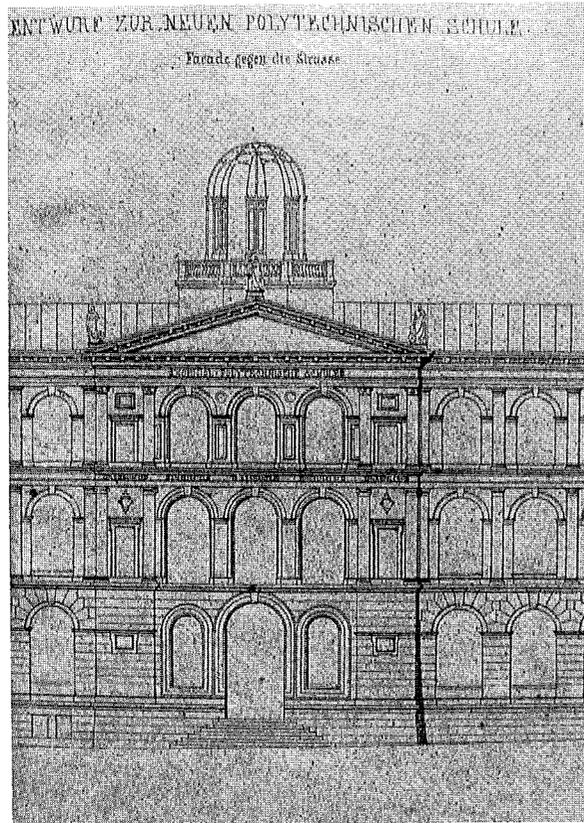
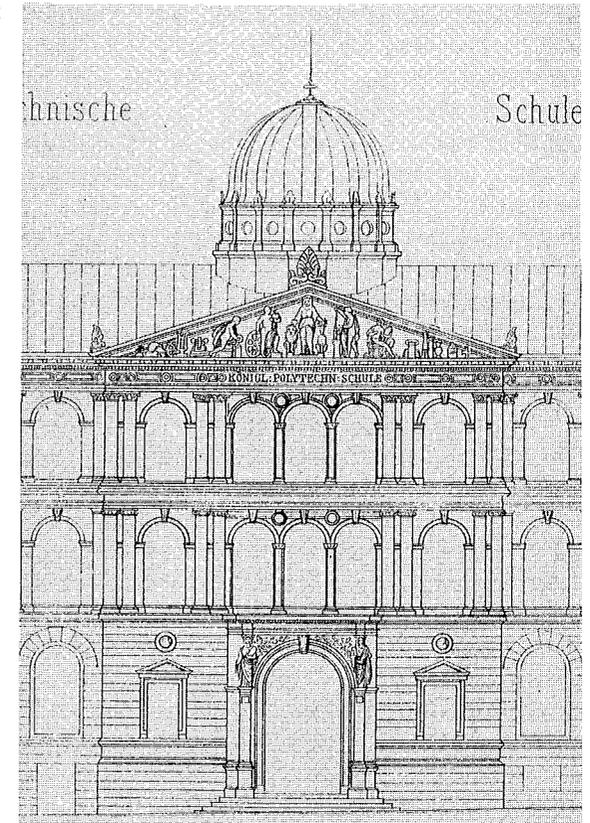


Abb.3 Mitteltrakt der Hauptfassade (1. Entwurf).

Ab 1850 gehörte er zum Lehrkörper der polytechnischen Schule und trat seit dieser Zeit mit einigen Privatbauten an die Öffentlichkeit. Sein erster monumentaler Bau wurde, wie oben erwähnt, das Polytechnikum, dem 1867/70 als zweites Hauptwerk die Baugewerkeschule, die heutige Fachhochschule für Technik, im Stil der französischen Renaissance folgte. In Stuttgart stammt von ihm die katholische Marienkirche, ein neogotischer Bau. Egles trat weiter als Restaurator mehrfach in Aktion, veröffentlichte eine Reihe von kunst- und baugeschichtlichen Monographien zur württembergischen Kunst und hielt seit 1857 Vorlesungen über alte und neuere Baukunst. Ein Baupraktiker also mit breitem theoretischen Hintergrund. Egles zwischen 1860 und 1864 ausgeführter Bau besaß einen rechteckigen Grundriß von 87 auf 20 m. Der Mitteltrakt des dreigeschossigen Ge-

Abb.4 Mitteltrakt der Hauptfassade (ausgeführte Fassung).



bäudes und die beiden Seitenflügel sprangen etwa 8 m weit nach vorn und bildeten so eine kräftige Gliederung der Fassade. Sockel und Erdgeschoß bestanden aus Rustikaquaden von Buntsandstein, von denen sich die durch Pilaster gegliederten Obergeschosse in gelbem Sandstein absetzten. Gekrönt wurde das Dach des Mittelbaus von einer Kuppel, die für astronomische Beobachtungen bestimmt war. Reicher plastischer Schmuck betonte die mittlere Eingangsfassade. In der Planung hatte dies zuerst noch recht sparsam ausgesehen (Abb.3), wie der Ende April 1860 eingereichte Entwurf erkennen läßt.<sup>20</sup> Zwar sollte das leere Giebelfeld von den allegorischen Standfiguren der Württembergica zwischen Wissen-

<sup>20</sup> Archiv der Stadt Stuttgart. Bauakten.

schaft und Kunst gekrönt werden, doch statt figürlichen Schmucks waren lediglich Inschriften vorgesehen: Unter dem Giebfeld in großen Lettern der Name „KOENIGL. POLYTECHNISCHE SCHULE“, darunter, in der Sokkelzone des Obergeschosses über dem zweistöckigen Vestibül die Namen „M. Boeblinge, Brunelleschi, Bramante, Galilei, Kepler“; in gleicher Höhe an der Front des linken Flügels „Pythagoras, Archimedes, Iktinos“, am rechten Trakt „Newton, Watt, Schinkel“. Von den Mathematikern der griechischen Antike und dem Baumeister des Parthenon wird ein Bogen geschlagen bis zu Männern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie dem englischen Mechaniker James Watt und Karl Friedrich Schinkel. Im Zentrum jedoch standen, gerahmt von dem schwäbischen Baumeister der Spätgotik und seinem Landsmann, dem großen Mathematiker und Astronomen, als Vertreter der italienischen Hochrenaissance zwei Architekten und der ebenfalls aus Italien stammende berühmte Naturforscher.

Dieses ‚schriftliche‘ Fassadenprogramm wurde jedoch modifiziert und in der endgültigen Fassung in Skulpturen und Reliefs ausgeführt (Abb. 4), die der ebenfalls am Polytechnikum tätige Bildhauer Karl Kopp (1825–1897) schuf.<sup>21</sup> In der Festschrift zur Einweihung des neuen Gebäudes im Jahr 1864 wird der plastische Schmuck sehr genau beschrieben:<sup>22</sup> „Das Gebälk des Hauptportals wird von zwei weiblichen Figuren gestützt, welche durch die ihnen gegebenen Attribute charakterisiert sind: die eine als technische Wissenschaft, die andere als gewerbliche Kunst. Rechts und links von diesem Portal sind die ganz erhabenen Bildnissköpfe zweier berühmter Württemberger, nämlich Jörg Syrlin’s, des Meisters des Ulmer Chorgestühls, und Matthäus Böblinger’s, des Baumeisters an der Frauenkirche in Esslingen und am Münster in Ulm. In den oberen Stockwerken sind Medaillonbildnisse von ausgezeichneten Gelehrten und Technikern angebracht, und zwar im Mittelbau von deutschen – Carl Friedrich Gauss, Joseph Frauenhofer, Carl Friedrich Schinkel, F. Redtenbacher, – in den beiden Seitenflügeln von nicht deutschen, nämlich im unteren von Michel Angelo und Gaspard Monge, im oberen von Isak Newton und George Stephenson. Das Giebfeld, welches den Mittelbau krönt, stellt, in ganz erhabener Bildhauerarbeit, in der Mitte die Württembergica dar, welche von Throne herab zu einer am Fusse desselben mit mathematischen und natur-

21 Zu Karl Kopp vgl. auch die Stuttgarter Magisterarbeit von Rosemarie Münzenmayer: Das Stuttgarter Justizgebäude Landauers. (masch.) Stuttgart 1983. S. 61–65, 94–98.

22 Beschreibung der Einweihung des neuen Gebäudes der K. Polytechnischen Schule in Stuttgart, vom 29. September bis 1. Oktober 1864. Hrsg. von der Fest-Commission. Stuttgart 1864. S. 7.

wissenschaftlichen, mechanischen, architektonischen und gewerblichen Studien beschäftigte Gruppe von Jünglingen schreitet und diesen als freudig begrüßtes Geschenk die Stiftungsurkunde der polytechnischen Schule überbringt, die gleichsam in prophetischer Weise, bereits die nachmalige Geschichte dieser Anstalt mit den wenigen, aber bezeichnenden Worten enthält:

1832 Gewerbe-Schule,  
1840 Polytechnische Schule,  
1862 Technische Hochschule.“

Geplant war weiter, an der westlichen Seite des Gebäudes zum Alleenplatz hin Skulpturen aufzustellen: „Unter den in den 4 Nischen am Aeussern des Gebäudes aufzustellenden Standbildern soll die erste Stelle unser grosser Landsmann Johannes Kepler einnehmen“, heißt es anschließend.<sup>23</sup>

Im Inneren waren Hörsäle, Übungs- und Sammlungsräume schlicht gehalten. Treppenhäuser und Gänge hatten einen dekorativen Schmuck bekommen. So waren vor den Verwaltungsräumen Porträts verstorbener Schulvorstände und Lehrer, vor allem aus der Gründungsphase angebracht. „In dem beträchtlich erhöhten mittleren Theil des Ganges im zweiten Stock vor der Bibliothek sind dekorative und figürliche Malereien, welche sich auf das Bibliothekswesen beziehen; auch sind demselben Schilde einverleibt mit den Namen solcher Männer, welche sich theils durch Erfindung des Kupfer- und Letterdruckes, der Photographie etc., theils durch ihre hervorragende Thätigkeit als Schriftsteller auf dem mathematischen, naturwissenschaftlichen und rein technischen Gebiete Ruhm erworben haben.“ Der Festsaal, der bei der Einweihung erst plastischen Schmuck aufwies, sollte später noch mit Historienbildern ausgemalt werden.

Immer wieder wird betont<sup>24</sup>: „Die stylistische Haltung des ganzen Gebäudes, welches, mit Ausnahme einiger Scheidewände, durchaus massiv von Stein ist, erinnert, bei manchfacher Freiheit in der Detailbehandlung, an die mittlere Epoche der italienischen Renaissance“. Auch Wilhelm Lübke, der

23 Auf den Zusammenhang mit anderen plastischen Giebelprogrammen kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Vgl. dazu: Michaelis, Sabine: Studien zu figürlichen Giebfeldern des 18. und 19. Jahrhunderts. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28 Kunstgeschichte, Bd. 9) Frankfurt/Main – Bern – Las Vegas o. J. S. 65–69, 91–113, 119f., 274–277, 293–315. Desgl. Otten, Frank: Ludwig Michael Schwantaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 12) München 1970, S. 58f., 111.

24 Beschreibung (wie Anm. 22) S. 6.

das Gebäude in sein Werk ‚Denkmäler der Kunst. Zur Übersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart‘ (Stuttgart 1884) aufgenommen hatte, bemerkt lobend<sup>25</sup>: „Die Architektur zeigt eine edle italienische Renaissance...“ Schon lange zuvor, in seiner ‚Geschichte der Architektur‘ (Leipzig 1875) hatte er festgestellt: „Kein Unbefangener wird sich der Tatsache verschließen können, dass das architektonische Bedürfnis der Zeit auf Wiederbelebung der Renaissance gerichtet ist...“

Im Stilpluralismus des 19. Jahrhundert war bei öffentlichen Bauten für Bildung und Wissenschaft vor allem der Neo-Klassizismus und die Hochrenaissance bevorzugt, für kommunale und staatliche Repräsentation dagegen Neogotik und Neobarock. Als Begründung, warum man italienisch bauen sollte, konnte man lesen, etwa bei James Ferguson (1862), „weil die italienische Renaissanceform“ – d. h. die Mischung von Renaissanceformen, die man damals mit italienischer Renaissance bezeichnete – „nicht nur Fortschritt erlaubt, sondern aus ihm besteht“, weil sie „niemals Komplexität erreicht hat“, – d. h. viele und neue Anknüpfungsmöglichkeiten bot. Für den Neubau einer Technischen Hochschule also nach dieser Definition der ideale Stil, der den Zweck des Gebäudes sichtbar machte.<sup>26</sup> Mit einer Festwoche vom 29. September bis zum 6. Oktober 1864 wurde das neue Schulgebäude eingeweiht.<sup>27</sup> Dem eigentlichen Festakt, dem abends ein Ball im Königsbau, in den folgenden Tagen Ausstellungen, ein Festkommers, Besuche des Königspaares und anderer Hoheiten folgten, ging am Vormittag des 30. Oktober ein Festzug voraus, der durch die Stuttgarter Innenstadt führte und am neuen Polytechnikum endete (vgl. Abb. 2). Eine Lithographie von C. Schacher zeigt das Eintreffen des Zuges. Er bestand aus drei Abteilungen: Der ersten mit Studierenden und Lehrern der polytechnischen Schule folgten die Minister und obersten Hofbeamten,

25 Lübke (wie Anm. 14) S. 332.

26 Nach der ‚Allgemeinen Bauzeitung‘ (1839) „fühlten die Architekten aller Nationen die Nothwendigkeit, bei ihren öffentlichen Gebäuden diejenigen charakteristischen Merkmale anzubringen, welche sich auf den Zweck der Gebäude und auf die Nation selbst beziehend, dem Gebäude seinen volkstümlichen Charakter geben sollten. So betrachtet man auch die heraldischen Beigaben jetzt nicht so sehr als Ornamente, als vielmehr als unterscheidende Merkmale unserer Gebäude...“ Vornehmlich bei Gebäuden von idealer Bestimmung konnte „äußerer wie innerer Schmuck am allerwenigsten Verkleidung“, er sollte „geöffneter und gestalteter Gedanke seyn“.

27 Ausführlicher Bericht darüber in der Beschreibung (wie Anm. 22) S. 9–27, des Festzugs S. 12f.

Mitglieder der Ständeversammlung, Vertreter der Landesuniversität Tübingen und anderer Hochschulen, Ministerialbeamte, Vertreter der Stadt und der Schulen. Den Abschluß bildete die Bauleitung mit dem Baupersonal in Kostümen, die Mitglieder der Handels- und Gewerbekammern des Landes, frühere Schüler und weitere Ehrengäste; schließlich, wie am Anfang des Zuges eine Abteilung der Jugendwehr.

Den Mittelpunkt der ersten Abteilung bildete, so berichtet die Festschrift, „ein vierspänniger, mit Blumengewinden und Kränzen reich geschmückter Wagen, auf welchem die Embleme der an der polytechnischen Schule vertretenen Zweige der Wissenschaft und Kunst geführt wurden, und zwar erschienen, nach der ebenso sinnreichen Anordnung, als geschmackvollen Ausführung der Herrn Prof. Kurtz (des artistischen Hauptlehrers, d. V.), vertreten an den vier Ecken die vier Fachschulen der Anstalt (für Architektur, Ingenieurwesen, Maschinenbau, Chemie), im Fonds des Wagens nach vorne die Mathematik, nach hinten der Handel, in der Mitte über Alles emporragend die Naturwissenschaften. Zu beiden Seiten des Wagens Begleiter mit geschmückten Modellen u. dergl. in der Hand.“

Eine lebendige Vergegenwärtigung des oben beschriebenen Fassadenprogramms, das fünfzehn Jahre später eine wesentliche Erweiterung erfahren

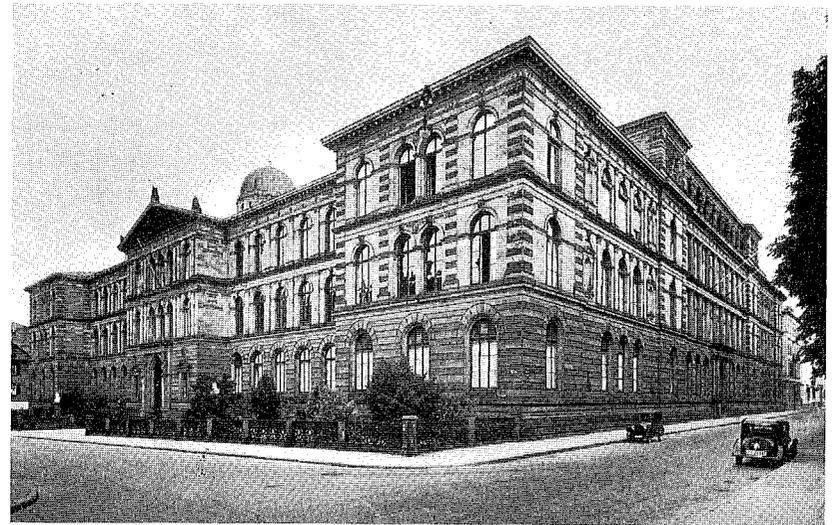


Abb. 5 Technische Hochschule Stuttgart (1933): Links der Bau von Egle, rechts der Erweiterungsbau Tritschlers.

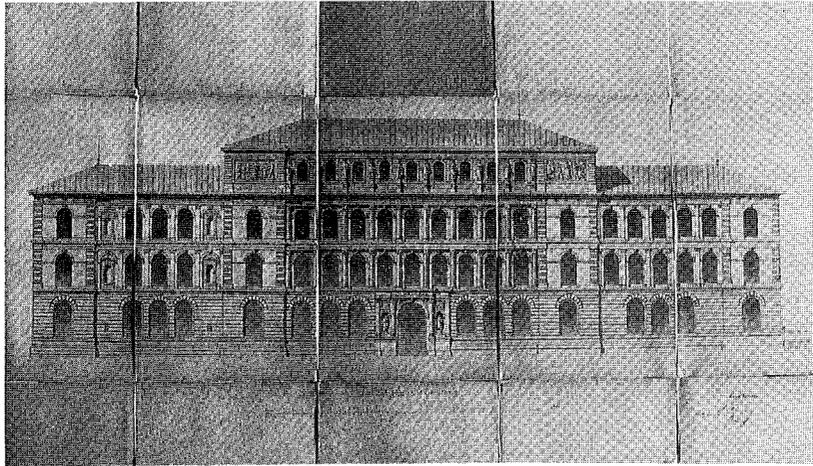


Abb. 6 Fassadenzeichnung aus dem Baugesuch für den Erweiterungsbau der Kgl. Polytechnischen Schule von Alexander von Tritschler (1876).

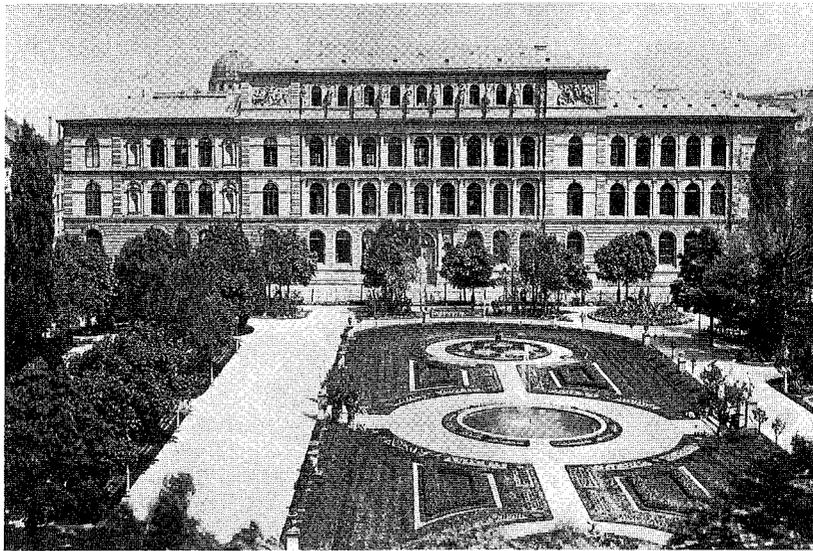


Abb. 7 Neue Hauptfassade der Technischen Hochschule zum Stadtgarten (vor 1900).

sollte. Denn durch das fortschreitende Wachstum der Schule<sup>28</sup> – die Anzahl der Studierenden stieg ständig, z. B. von 374 im Jahr der Einweihung des Neubaus auf 614 im Jahr 1872/73 – ergab sich ein Erweiterungsbau „als absolute Nothwendigkeit“. Mit seiner Ausführung wurde Oberbaurat Alexander von Tritschler (1828 – 1907), ebenfalls ein Lehrer des Polytechnikums, betraut.<sup>29</sup> Durch den vorhandenen Bau bestanden gewisse Vorgaben, an die er sich halten mußte (Abb. 5): Der geplante Flügelbau sollte nun zur Hauptfassade werden, dem Stadtgarten zugewandt (Abb. 6, 7). Damit ergab sich, daß der südliche Eckpavillon nur eine Wiederholung des nördlichen sein konnte. Baumaterial, Geschoßhöhe, Fensterform und architektonische Gliederung des Mittelbaus waren dadurch ebenfalls vorgeschrieben. Von Tritschler hob ihn durch zwischen die Fenster der beiden mittleren Geschosse gestellte kannelierte korinthische Säulen hervor und setzte ein viertes Stockwerk auf. In der Mitte der Front fügte er das neue Hauptportal

28 Vgl. dazu die Tabelle in: Festschrift zur Feier der Einweihung des neuen Flügelbaues sowie des fünfzigjährigen Jubiläums der Königlichen technischen Hochschule Stuttgart, welche am 20. bis 25. October 1879 begangen wird, mit einer urkundlichen Geschichte der Entwicklung der Anstalt von Dr. P. Zech. Stuttgart 1879. S. 41.

29 Thieme/Becker (wie Anm. 19), Bd. 33. Leipzig 1939. S. 411.

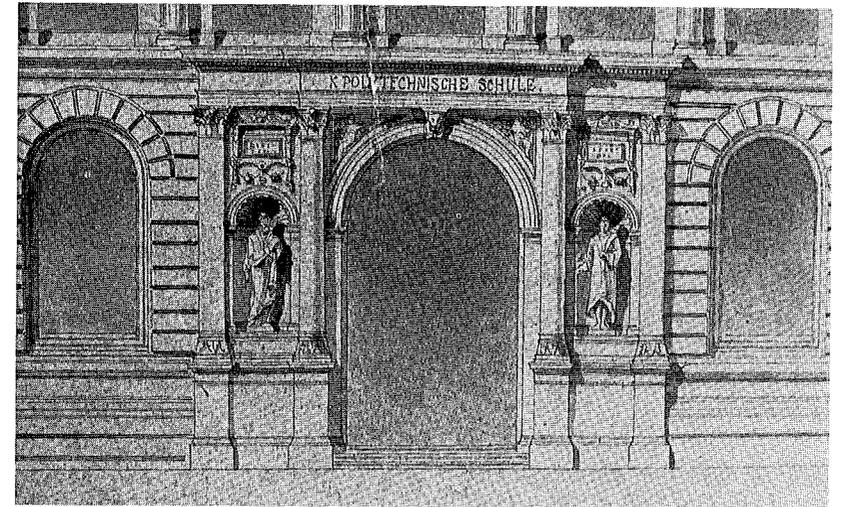


Abb. 8 Hauptportal der Kgl. Polytechnischen Schule (Detail aus der Zeichnung Abb. 6).

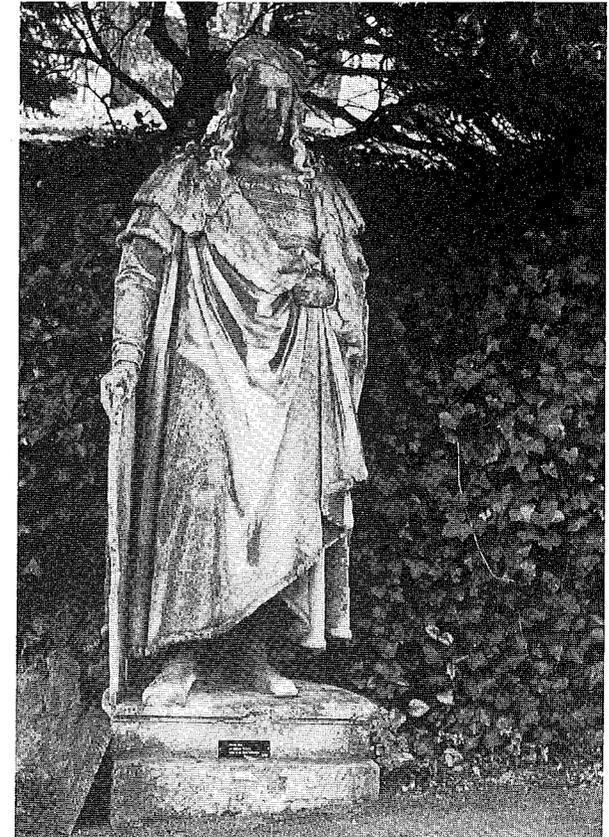


Abb.9 Wilhelm Roesch, Keplerstatue vom ehem. Hauptportal (heute Weil der Stadt, Keplerhaus).

ein (Abb. 8). Die ‚Schwäbische Kronik‘ vom 21. Oktober 1879 berichtet<sup>30</sup>: „Das letztere ist nach der Eleganz der Form wie nach der Sauberkeit der Ausführung ein Meisterwerk der Renaissance. Den vollen freien Ausdruck des künstlerischen Schaffens, des seines Meisters würdigen Werkes erhielt dieses Portal durch die Einfügung der beiden Nischen und der Statuen zweier der ersten Repräsentanten der großen Zeit der Wiedergeburt nationaler Kunst; es ist Joh. Kepler, der die Wissenschaft, es ist Albrecht Dürer, der die Kunst vertritt. Es sind flott gearbeitete Statuen. Kepler steht auf dem rechten Bein, das linke als Spielbein vorgesezt. Er hat den Mantel auf

<sup>30</sup> Schwäbische Kronik, Nr. 250, S. 1977f.

Abb.10 Scheerer, Dürerstatue vom ehem. Hauptportal (heute Stuttgart, Städt. Lapidarium).



der rechten Schulter leicht zurückgeworfen, um mit dem Zirkel in der rechten Hand die Linien auf dem Globus zu messen. Die linke Hand ist an die Brust heraufgenommen, bereit, mit dem Fernglas das Auge, das fest nach ferner Höhe gerichtet ist, zu bewaffnen. Das Gesicht ist nach unten von einem stattlichen Vollbart umrahmt. Den einfachen Hut hat er leicht nach der linken Seite gerückt. Er trägt die weite, kurze Hose, unter dem Knie mit breiten Bändern gebunden; das gemusterte Wams ist ziemlich knapp anliegend, es schließt am Hals mit einer Krause, am Handgelenk mit einer umgeschlagenen Spitzenmanschette. Es ist eine männlich selbstbewußte, edle Haltung, welche der Bildhauer dem Manne der Wissenschaft zu verleihen verstanden. Anders ist es mit dem Manne der Kunst gehalten. Dürer

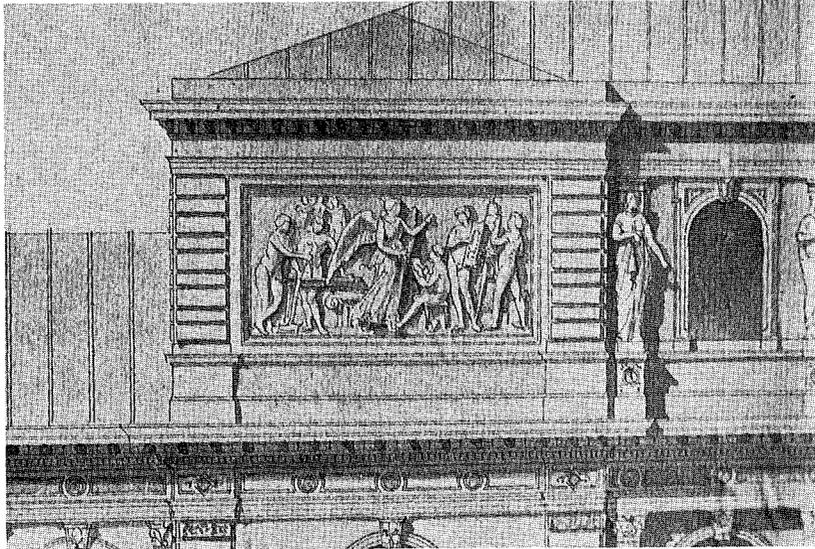


Abb. 11 Der Genius der Künste. Reliefentwurf (Detail aus Abb. 6).

steht da, in sich gekehrt; er lauscht den Offenbarungen des Genius der Kunst, der sein Herz erfüllt. Er ist dargestellt mit den langen, auf den Schultern aufliegenden Locken, der Hals ist ganz bloß; Das Haupt ist mit dem Barett bedeckt; das Hauptkleidungsstück ist die weite, mit Pelz verbrämte Schaub, die er mit der linken Hand aufgefaßt hat. In der rechten hat er eine neben den vorgesezten rechten Fuß stehende Tafel mit Zeichnung angefaßt. Es ist eine überaus zarte, feine Gestalt, in der der Bildhauer den größten deutschen Künstler der Renaissance in liebevoller Weise gegeben. Die beiden Bildhauer Rösch und Scheerer haben ihre Aufgabe trefflich gelöst und haben ihrem Lehrer Dondorff alle Ehre gemacht.“

Die Keplerstatue (Abb. 9) in Standstein stellt das Hauptwerk des schwäbischen Bildhauers Wilhelm Rösch (1850–1893) dar<sup>31</sup> und befindet sich

31 Schwäbische Kronik, Nr.52 vom 1. März 1889, S.361: „Eines der bekanntesten Werke von Rösch ist der Astronom Kepler am Portal der k. technischen Hochschule. Die Darstellung des Kepler mit dem Fernrohr, mit dem messenden Zirkel auf der Himmelskugel ist eine so realistische, daß die Bedeutung der Gestalt auf den ersten Blick klar wird; das Gleiche ist der Fall mit den oben bezeichneten 4 allegorischen Gestalten.“ – gemeint sind hier die Allegorien der Bildhauerei, der Baukunst, der

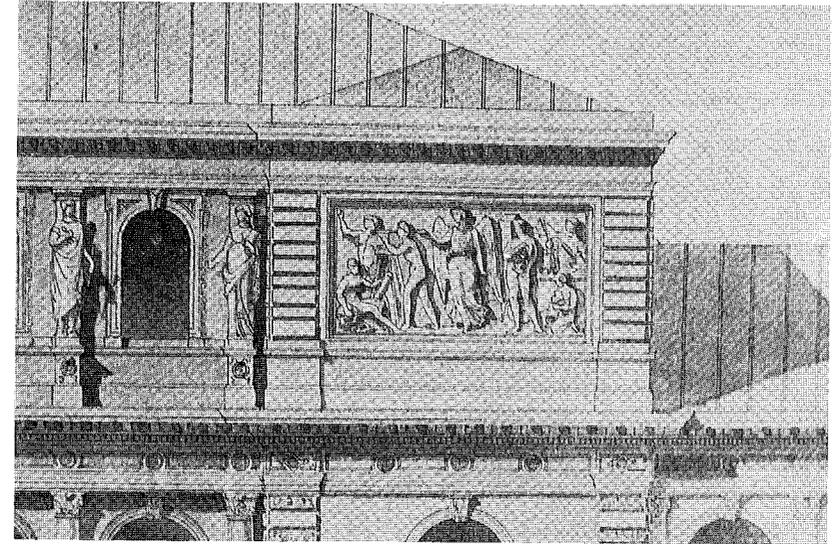


Abb. 12 Der Genius der Technik und Naturwissenschaften. Reliefentwurf (Detail aus Abb. 6).

heute beim Keplerhaus in Weil der Stadt.<sup>32</sup> Die Dürerstatue des Donndorfschülers Scheerer (Abb. 10), heute im Städtischen Lapidarium in Stuttgart, orientierte sich an Christian Rauchs bronzemem Dürerdenkmal in Nürnberg, das 1840 aufgestellt wurde.<sup>33</sup> Bei der ihm im Unterschied zum Nürnberger Vorbild in die Hand gegebenen Tafel handelt es sich um die Wiedergabe der linken der beiden Aposteltafeln des Malers (mit Johannes und Petrus), die er dem Rat seiner Vaterstadt 1526 geschenkt hatte.

Der Zeitungsbericht fährt fort:<sup>34</sup> „Nicht minder ehrenvoll ist aber auch des Meisters zu gedenken, der die großen Reliefs ausgeführt, mit denen die Avantkors vertikal und das oberste Stockwerk horizontal abgeschlossen werden. Es ist Theobald Bächler, ein geborener Württemberger, seit länge-

Malerei und der Kupferstechkunst an der Rückfront des Kunstgebäudes (Staatsgalerie). Vgl. dazu: Zahlten, Urbanstraße 37/39 (wie Anm. 9) S. 16f.

Zu Rösch ebenfalls: Thieme/Becker (wie Anm. 19) Bd. 28. Leipzig 1934. S. 498.

32 Den Hinweis auf den heutigen Standort der Keplerstatue verdanke ich Herrn Dr. Ulrich Klein/Stuttgart.

33 Mende, Matthias: Das Dürer-Denkmal in Nürnberg. In: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. Hrsg. von Mittag, Hans-Ernst/Plagemann, Volker. München 1972. S. 163–181, 393–398.

34 Schwäbische Kronik (wie Anm. 30), daraus auch die nachfolgenden Zitate.

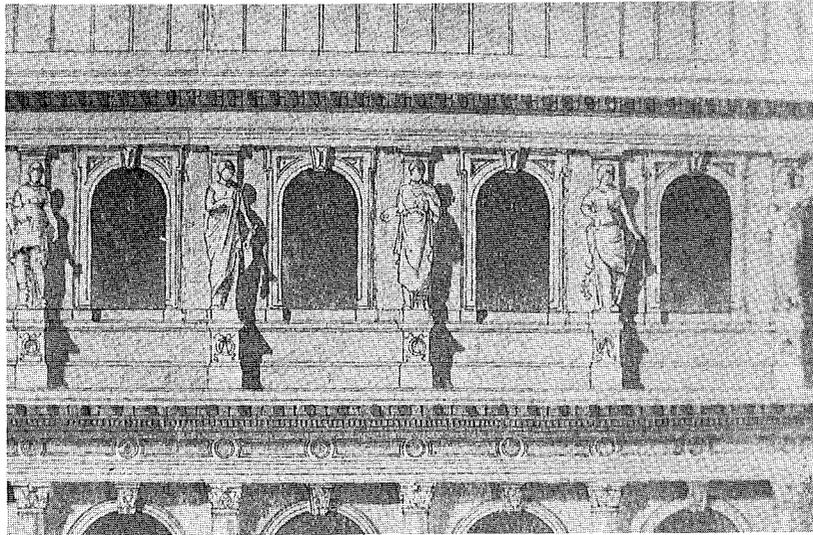


Abb. 13 Allegorien der Lehrfächer. In der Mitte: Architektur, Malerei, Maschinenbau. Entwurf (Detail aus Abb.6).

rer Zeit in München ansässig. Schon die Karyatiden am Portal des älteren Flügels stellen die Wissenschaft mit dem Stern, die Kunst mit der Flamme vor. Das gleiche Motiv hat Hr. Bächler gewählt. Das eine der Reliefs (vom Garten aus gesehen links) stellt den geflügelten Genius der Kunst dar; neben ihm gruppieren sich Skulptur und Malerei, Architektur; Lehrer und Schüler sind vertreten. Das Relief rechts zeigt den ebenfalls beflügelten Genius der Wissenschaft, umgeben von den Vertretern des Ingenieurfaches, der Physik u. s. w. Die figurenreichen Darstellungen steigern sich vom Flachrelief bis zum Runden. Insbesondere sind es die beiden Geniusfiguren, ihre Gewandung, ihr edle schwebende Haltung, welche erkennen lassen, mit welchem Geschicke der Künstler sich seiner Aufgabe gewidmet.“ Ausgeführt hat Bächler die Reliefs des Genius der Künste (Abb. 11) und des Genius der Technik und Naturwissenschaften (Abb.12) nach zeichnerischen Entwürfen des zunächst an der Hochschule wirkenden Professors für Freihandzeichnen Karl August Heinrich Kurtz, der nun Ateliervorstand für Malerei an der neugegründeten Kunstgewerbeschule war. Nach seiner Konzeption war bereits der Festwagen des Polytechnikums beim Umzug 1864 gestaltet worden. Kurtz hatte auch die in Stein gearbeiteten Allegorien entworfen (Abb. 13), welche die ‚Schwäbische Kronik‘ ebenfalls genau



Abb. 14 Die erhaltenen allegorischen Standbilder im Stadtgarten (Bildhauerei, Astronomie, Maschinenbau).

beschreibt: „Zwischen beiden Reliefs stehen 10 Statuen, die allegorische Darstellungen der Disziplinen, welche an der Hochschule gelehrt werden; die Statuen, ausgeführt von Prof.Kopp, Bildhauer Paul Müller, Scheck, Bach, Prof.König in Darmstadt beginnen links mit der Bildhauerei, dann folgen nach rechts Chemie, Geognosie, Ingenieurkunst, Astronomie, Malerei, Botanik, Physik, Maschinenbau und Architektur. Diese Reliefs, diese 10 allegorischen Standbilder, sowie die vorgesezten, ganz kanelierten korinthischen (je 10) Säulen in den beiden mittleren Stockwerken sind es, welche dem Bau seine einen so mächtigen Eindruck hervorbringende Eigenart verleihen. Bevor der Beschauer die Front verläßt, wird er wohl noch einen wohlgefälligen Blick auf die zierlichen Kartouchen am Portal mit den Namen von Dürer und Kepler werfen, sodann wird er die prallen Kinderfiguren, ebenfalls von Scheerer ausgeführt, in den Bogenzwickeln am Portal und nicht minder die äußerste Sauberkeit aller Ornamente beachten.“ Die Allegorien der Lehrfächer, einst erkennbar an ihren Attributen, fielen bis auf drei: die Bildhauerei, die Astronomie und die Verkörperung des Maschinenbaus, die heute im Stadtgarten Aufstellung gefunden haben (Abb. 14), alle der Zerstörung des Gebäudes im und nach dem Zweiten Weltkrieg zum



Abb. 15, 16 Putten vom ehem. Hauptportal (heute Städt. Lapidarium).

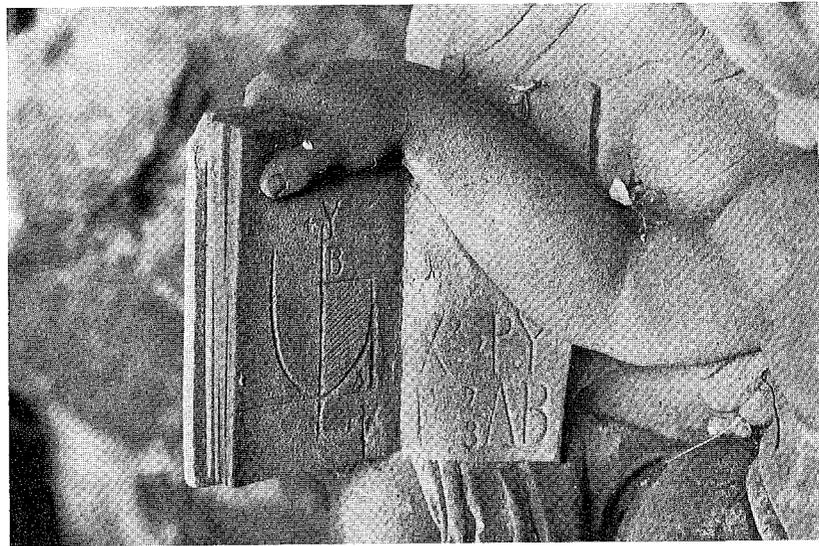
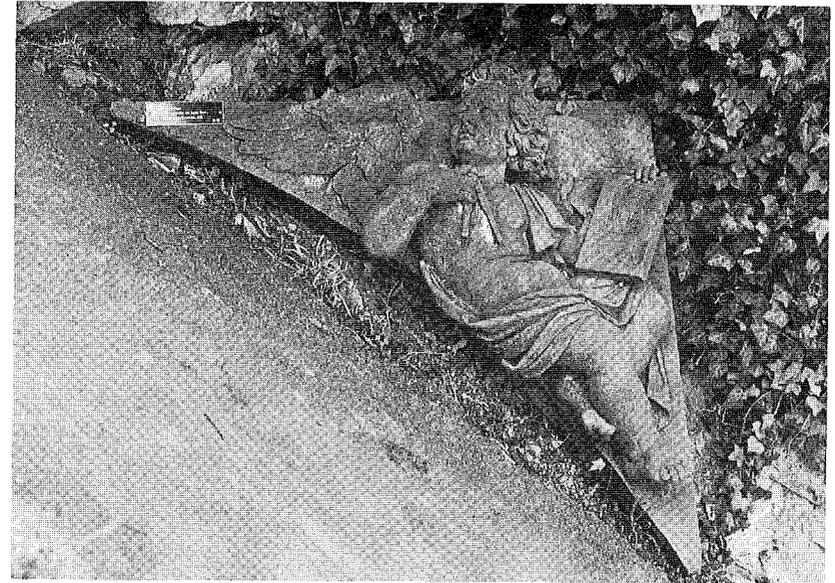


Abb. 17 Aufgeschlagenes Buch mit Parabelgleichung (Detail aus Abb. 15).



Opfer. Das gilt auch für die beiden Reliefs, die sie flankierten. Die beiden Putti vom Bogen des Hauptportals (Abb. 15, 16) bewahrt das Städtische Lapidarium. Im aufgeschlagenen Buch bzw. auf einem Reißbrett zeigen sie eine Parabelgleichung – die Archimedische Flächenformel – (Abb. 17) und Grund- und Aufriß eines korinthischen Kapitells (Abb. 18); sie unterstreichen damit abermals den Kerngedanken des ikonographischen Fassadenprogramms, die Verbindung von Kunst und Wissenschaft in der Technischen Hochschule.

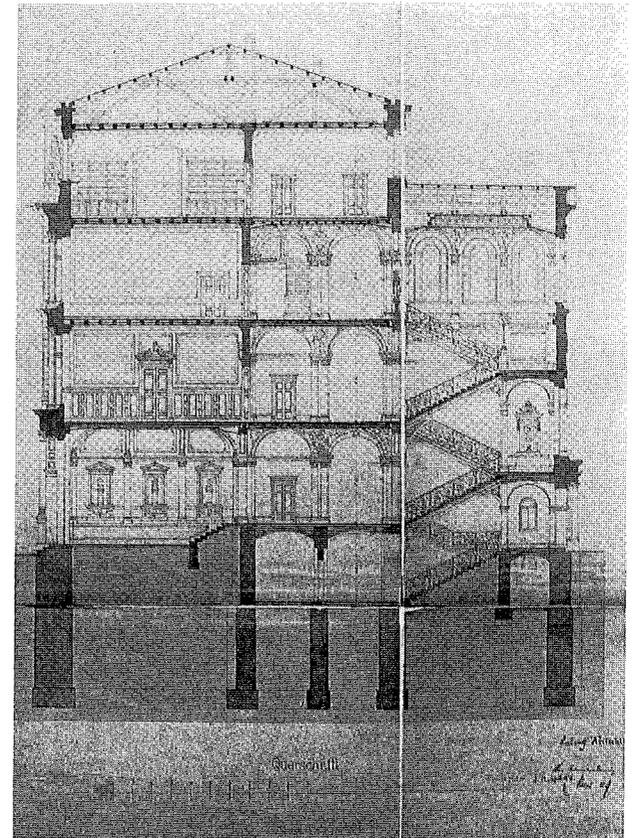
Beim Betreten des Gebäudes durch den Haupteingang bot sich dem Besucher folgendes Bild (Abb. 19): „In der Vorhalle sind die lebensgroßen Büsten von acht verstorbenen verdienstvollen Lehrern der Anstalt, Fischer, Holtzmann, Breymann, Preß, Heigelin, Mauch, Degen und Weitbrecht, ausgeführt von Professor Kopp, Lehrer der Plastik, in den Wandnischen aufgestellt.“ Gußeiserne Kandelaber aus Wasseralfingen schmückten die Stufen zum Vestibül. Marmorne Doppelsäulen und ebensolche Pilaster in feinem Grau kontrastieren zum dunklen Rot der Wände. Dieser Farbklang bestimmt auch das anschließende Treppenhaus, das in die oberen Stock-



Abb. 18 Zeichenbrett mit Grund- und Aufriß eines korinthischen Kapitells (Detail aus Abb. 16).

werke führte. Die Wände des Vestibüls waren mit italienischem Rankenwerk ornamentiert. „Die Bilder an der Längsachse ... mit je zwei Figuren stellen die Malerei und Architektur, die 4 einzelnen Figuren die Naturwissenschaften, die Chemie, Ingenieurfach und Astronomie dar; wir haben hier die stolzen Repräsentantinnen der 6 Fachschulen der Anstalt vor uns.“ Im Hauptstockwerk, flankiert von den Zimmern des Direktors und des Amtmannes, liegt der Sitzungssaal des Lehrerkonvents: „Es ist ein wohliger, heimeliger und doch wieder vornehmer Raum, der uns aufnimmt; es ist deutsche Renaissance. Die Holzvertäfelung (Eiche) ist es, die dem ganzen Raum den warmen braunen Farbton verleiht; mit diesem stimmt die ge-

Abb. 19 Schnitt durch den Erweiterungsbau Tritschlers. Aus dem Baugesuch (1876).



malte graugrüne groß gemusterte Tapete nicht minder, als die mit hellerem Rankenwerk im Rahmen verzierten Pilaster an den Thüren mit stattlichem Supraportenfeld überein. Aber welch' stolze Zier wurde dem Plafond verliehen! Er ist nach Länge und Breite 3geteilt; in den tiefen 9 Feldern sind die Wappen der 9 größten technischen Lehranstalten Deutschlands. In der Mitte Berlin; über dem Kopfe des Vorsitzenden Stuttgart, dann folgen München, Dresden, Karlsruhe, Darmstadt, Hannover, Braunschweig und Aachen. Gerade diese Wappen erweisen sich als der überaus glücklich gewählte Schmuck, der dem Saale den feierlich-vornehmen Ausdruck verleiht. Wir haben die Runde durch den Bau gemacht und haben versucht,

den Gesamteindruck des Werkes zu schildern. Wohl jeder Besucher empfindet die innigste Befriedigung über das gelungene Werk und jeder theilt das künstlerische Selbstgefühl, das sich in dem Bau ausdrückt, und das Worte gefunden in den zwischen der Schildhaltern des K. Wappens angebrachten Motto: Non odit artem nisi ignarus (Nur der Unverstand ist der Kunst abhold).“

Abweichend von der zitierten, ausführlichen Beschreibung in der ‚Schwäbischen Kronik‘ sei nun erst auf das Obergeschoß hingewiesen: „Hier oben“, heißt es, „in prächtigen lichten Räumen hinter den Figuren des obersten Stockwerkes ist die reiche Bibliothek mit den Lesezimmern untergebracht.“ Sie ragt über den horizontal gelagerten Baublock heraus. Ihre Bedeutung und Einschätzung wird optisch durch den reichen plastischen Schmuck hervorgehoben. Gerahmt von den beschriebenen Reliefs der Genien von Kunst und Wissenschaft stehen an ihrer Hauptfront die allegorischen Freifiguren der Lehrfächer, die zugleich, wie in den Programmen barocker Bibliotheken, auf die verschiedenen Bücherbestände hinweisen, welche die Bibliothek besitzt. Diese Summe der Künste und Wissenschaften ist als Bekrönung des ganzen Baues anzusehen (vgl. Abb. 11, 12, 13). Als die Technische Hochschule im Jahr 1900 das Promotionsrecht vom Württembergischen König verliehen bekam, das den Abschluß der Studien krönen sollte, griff man bei der Dankadresse auf das gleiche Motiv zurück.<sup>35</sup> Das Hauptblatt des Dankschreibens – hier nach einer Abbildung im Jahresbericht – zeigt die über Planetenbahnen und Regenbogen um den Altar des Prometheus gruppierten Abteilungen der Hochschule (Abb. 20): Links Mathematik, Naturwissenschaft, Architektur, dann die Verkörperung der allgemeinbildenden Fächer, des Maschinen- und Bauingenieurwesens. In ihrer Mitte schwebt „der adlergeflügelte Genius der modernen Zeit mit dem auf einer goldenen Tafel eingegrabenen ‚Doktor-Ingenieur‘ hernieder...“ Nicht nur durch Schriftbänder, sondern durch ihre Attribute sind die Allegorien hier wieder identifizierbar.

Doch noch einmal zurück zum Erweiterungsbau Tritschlers und seiner Finanzierung. Die Kosten für die im ersten Bauabschnitt erfolgte Verlegung des chemischen Laboratoriums an die Keplerstraße und den Bau des neuen Flügels beliefen sich insgesamt auf 1 180 000,- Mark. Stolz berich-

35 Entwurf und Ausführung der Darstellung stammt von Professor Gustav Halmhuber, der in der Architekturabteilung der Technischen Hochschule die Fächer Ornamentzeichnen, Modellieren, Dekoratives Entwerfen und Ornamentale Formenlehre vertrat. Vgl. dazu: Jahresbericht der Königlichen Technischen Hochschule in Stuttgart für das Studienjahr 1899/1900. S. 8f.

Abb. 20 Allegorie der Promotionsfächer. Titelseite der Dankadresse an den König (1900).



tet<sup>36</sup> das ‚Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst‘ im November 1879: „Aus den Mitteln der französischen Kriegskosten-Entschädigung erbaut, wurde er 1876 begonnen und kürzlich vollendet, so daß seine feierliche Einweihung zugleich mit dem goldenen Jubiläum der nunmehrigen ‚Technischen Hochschule‘ erfolgen konnte.“ Den Anstoß zu dieser Art der Finanzierung hatte vermutlich eine Festrede Wilhelm Lübkes vom 6. März 1872 gegeben. Zum Thema ‚Über Kunstpflege‘ hatte er ausgeführt<sup>37</sup>, unter Be-

36 Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst. 15. Jahrgang, Nr. 5 vom 15. November 1879. Sp. 65–68.

37 Abgedruckt in: Lübke, Wilhelm: Bunte Blätter aus Schwaben – 1866–1884. Stuttgart/Berlin 1885. S. 104f.

rufung auf die Stiftung von Götterbildern und Marmortempeln im antiken Griechenland aus den Siegesbeuten von Marathon und Salamis und im Bezug auf den deutsch-französischen Krieg 1870/71: „Jetzt liegt der glorreichste Krieg hinter uns, den Deutschland je durchfochten; der erste, in welchem Gesamtdeutschland gegen den Erbfeind vereint gekämpft und gesiegt hat. Da zeugt es von dem löblichen Sinn besonnener Mäßigung des deutschen Volkes, wenn wir in unsren ständischen Vertretungen überall den Ruf nach Sparsamkeit erschallen hören. Aber unwürdig unsrer Nation und unsrer großen Zeit wäre es, wenn man auf *den* Gebieten sparen wollte, wo die idealen Interessen des Volkes liegen. Klopft nicht der Materialismus brutal genug schon an unsre Pforten? ... Muß nicht jeder tiefer blickende Staatsmann daraus die Mahnung schöpfen, den idealen Hort unseres Geistes zu hüten, die Volksseele durch Bildung zu veredeln und zu befreien? Gibt es einen mächtigeren Hebel der Sittigung, als Werke wahrer Kunst zu fördern?“

Gegen Ende des Vortrags heißt es: „... so dürfen wir fortan in der neubeginnenden Epoche friedlicher Kulturentfaltung mit Zuversicht hoffen, daß auch die noch vorliegenden Aufgaben rühmlich gelöst und daß dabei Architektur, Plastik und Malerei den ihnen gebührenden Antheil erhalten werden.“ Im Erweiterungsbau der Technischen Hochschule sollte dies ebenfalls sichtbar werden.

Doch bis dieses geschah, waren weitere große Anstrengungen nötig. Wilhelm Lübke äußerte sich zwei Jahre später im ‚Schwäbischen Merkur‘ (1874) abermals zur ‚Kunstpflge in Württemberg‘ mit dem Ziel, „öffentlich einmal darzulegen, wie stiefmütterlich das Land Württemberg die Kunst und seine Künstler behandelt.“ Nach Ausführungen zur mißlichen Lage von Kunstschule und Gemäldegalerie, die dringender Erweiterung bedürfen, schrieb er:<sup>38</sup> „Als nun kürzlich die Nachtragskredite eingebracht wurden, welche auf Verwendung der aus der französischen Kriegskontribution an Württemberg gefallenen Summen lauten, war die Hoffnung doch wohl nicht zu unbescheiden, einen kleinen Antheil auch auf Hebung der Kunst und ihrer Interessen fallen zu sehen.“ Er gibt an, was das Land Sachsen aufwendete: „Im Ganzen für rein künstlerische Zwecke 767300 Thaler!“ und fährt fort: „Fragt man nun, was in Württemberg für ähnliche Zwecke aus denselben außergewöhnlichen Mitteln verwendet werden soll, so lautet die Antwort: Nichts! ... Kein Wunder

38 Abgedruckt ebda. Zitate aus den Seiten 149 – 152.

daher, wenn man unsre öffentlichen Gebäude, wie Polytechnikum (gemeint ist der Bau Egles von 1864, d.V.) und Kunstschule, ohne den für sie bestimmten künstlerischen Schmuck erblicken muß.“ So wären von den Ständen zehn Jahre nach der Einweihung noch nicht die Mittel für die Statuen in den Nischen des westlichen Flügels genehmigt worden. Auf die künstlerische Innenausstattung hätte das Haus ebenfalls noch lange warten müssen, wenn nicht die Königin „zunächst für die Aula den plastischen Schmuck, die Statuen von Leibnitz, Goethe, Schiller, Alexander von Humboldt, auf ihre Kosten“ ausführen ließe. „Auch der so nothwendigen malerischen Ausstattung entbehren die abschreckend weißen Wände des FestsaaIs noch immer, während das schweizerische Polytechnikum durch gemeinsames Vorgehen der Eidgenossenschaft und des Kantons Zürich für seine Aula einen prachtvollen Schmuck von Gemälden an Wänden und Decken erhalten hat.“ (Von dort war Lübke 1865 nach Stuttgart berufen worden.)

Als er zehn Jahre später unter dem Titel ‚Bunte Blätter aus Schwaben‘ gesammelte Arbeiten von 1866 – 1884 veröffentlichte, fügte er eine Nachschrift an, in der es heißt:<sup>39</sup> „Manch andre Klagen bleiben dagegen auch jetzt in Kraft. So entbehrt z. B. die Aula des Polytechnikums immer noch der unerläßlichen malerischen Ausstattung, ... Als im Anfang dieses Jahres der Verein zur Förderung der Kunst nicht unbeträchtliche Mittel aufgebracht hatte, um monumentale Kunstwerke ausführen zu lassen, war es nicht möglich, die Erlaubnis zu erhalten, einem Staatsgebäude diese Fürsorge zuwenden zu dürfen.“ Angeprangert wird weiter „die Theilnahmslosigkeit der *besitzenden Klassen*“, denn es „verharren die höchstbegüterten Kreise, wenige Ausnahmen abgerechnet, in ihrer bedauerlichen Apathie gegen die bildende Kunst. ... Es ist nicht angenehm, solche Wahrheiten auszusprechen, dennoch ist es Pflicht, sie immer aufs neue zu wiederholen.“, schließt die Anklage.

Zwei Jahre später, 1876, konnte Oberbaurath Prof. v. Tritschler immerhin die ‚Pläne zum Baugesuch für die Erweiterungsbauten der Kgl. Polytechn. Schule‘ in erster Fertigung einreichen. Am 23. Oktober 1879 begannen die Einweihungsfeierlichkeiten (Abb. 21), denen ich mich nun zuwenden möchte:<sup>40</sup> Doch nicht der akademische Festakt, der um 11.00 Uhr in der immer noch nicht ausgemalten Aula des älteren Flügels begann, noch der Fackelzug durch die Stadt am Abend des folgenden Tages und der sich

39 Ebda. S. 153f.

40 Bericht in der ‚Schwäbischen Kronik‘ (wie Anm. 1). Daraus stammen die ausgewählten Zitate.



Abb. 21 Feier des 50jährigen Jubiläums der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart 1879. Aus der Allgemeinen illustrierten Zeitung.

anschließende Fest-Kommers sollen uns interessieren, sondern der große Ball am ersten Festtag im überfüllten Saal des Königsbaues. Die eingangs zitierten Verse hatten bereits deutlich gemacht, daß im Mittelpunkt des Festes die Aufführung lebender Bilder stand. Auf sie war die Dekoration des Saales ausgerichtet, die in tagelanger Arbeit entstanden war. Sechs geschmückte Säulen machten sinnbildlich klar, daß auf ihnen „die Gesamtmgliederung der technischen Hochschule ruht, die 6 Fachschulen (Fakultäten)...; es sind Ingenieur- und Architekturschule, Naturwissenschaften und Chemie, Mathematik und Maschinenbau. Rundliche Knabenfiguren, tragen deren Namen und darunter schweben deren Embleme. Von Säule zu Säule schwingen sich grüne Guirlanden.“ Rote Teppiche, goldgestickte Bordüren und Draperien kommen hinzu, ergänzt von Wappen der Bundesstaaten und der europäischen Länder, aus denen die Studierenden kommen. An der Schmalwand über der Medizeischen Venus ist das Wappen von Württemberg angebracht, gegenüber das des deutschen Reiches über einer Apollo-Statue. „... am Kopfende des Saales, am Eingang zur Bühne, ... hier am Ehrenplatz des ganzen Raumes standen die Büsten II. MM. des Königs und der Königin; mit größtem Geschick hervorgehoben durch einleitende Gruppen mit Statuen und Vasen“, berichtet die *„Schwäbische Kronik“*. Und sie fährt fort in der Beschreibung der Bühne, die sich geöffnet hat: „Das Cinquecento (sic! d. V.), das stolze Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, steht in einem herrlichen Bild vor Augen. In seinem Prachtgarten in Florenz hat Lorenzo di Medici die schöne Welt seiner Hauptstadt und die Geistesgrößen um sich versammelt. Hier steht sein reich vergoldeter Thron“ vor exotischen Bäumen und Pflanzen. „Dazwischen ragen die Werke der größten Meister der alten Zeit hervor, da steht Apollo vom Belvedere, daneben seine Schwester Diana, die sich den Mantel knüpft, da sind herrliche Vasen. ... Wohl fällt der Blick zwischen den Pilastern der antiken Halle, durch das Fenster mit reizenden Blumen geschmückt, auf den tiefblauen italienischen Himmel. ... Ein Meer von Licht strömt nach diesem Raume und ein lichter Sonnenstrahl fällt auf Lorenzo's Thron und läßt die Schultern und das Profil Apollos, dessen Bild sich von einer riesigen Musa im Hintergrund wunderbar wirkungsvoll abhebt, in hehrem Glanze erscheinen. Diese überraschende Wirkung wird hervorgebracht durch eine Verbindung von Gas- und elektrischem Lichte. Das erste Bild, das zur Ausführung kommt ist: „Ansprache eines Edelmanns. Ein Künstler überreicht dem Fürsten ein Modell.“ Ein Gedicht feiert das Wiedererstehen der antiken Kunst am Hofe Lorenzos. Es endet:

„Von allen Städten rings erglänzt Florenz die Schöne.  
Daß dort das Szepter einst der Mediceer-Söhne  
Der Bürgerfreiheit haben weggeraubt,  
Vergiß sie, weil's vom Lobeerzweig umlaubt.

Gelehrte, Künstler, Dichter lenken ihre Schritte  
Nach des Lorenzo Hof. Er sinnt in ihrer Mitte.  
Ob dort dem Werke werd' ein Kranz bescheert?  
In der Berathung sei ihm Zeit gewährt.“

Musik verbindet die einzelnen Bilder „mit dem Vortrag der eigenartigen, ruhig fließenden Weisen Altitaliens. Es folgt das 2. Bild: ‚Die Fürstin schmückt den Künstler mit einem Lorbeerkranz‘.

Triumph! Es ist gelungen!  
Das Werk hat sich bewährt,  
Den Sieg hat es errungen,  
Der Preis ist ihm bescheert.“

beginnt der Text, der Frauengunst, Meisterlob, Macchiavellischen Nutzen und die Kunstliebe Lorenzos preist. Seine Schlußverse lauten:

„Und du, o frische Jugend,  
Geh' der Begeist' rung Bahn!  
Sie führt zur Männertugend,  
Zur Weisheit dich hinan.

Hinan den Pfad, den rauhen,  
Spar Mühe nicht und Fleiß!  
Zum Ziele mußt du schauen,  
Dort winkt des Sieges Preis.“

Es folgt nun als drittes Bild das ‚Ständchen fahrender Schüler‘, mit dem ich den Vortrag begonnen habe. Ich erinnere an die Vision eines Florenz am Neckar „von Hügeln sanft umfängen“, in dem Gebäude emporragen, „die das Gepränge *unsrer* Meister tragen“: die Bauten Joseph Egles und der eben eingeweihte Erweiterungsbau von Tritschlers. Eine Quadrille der etwa hundert Mitwirkenden leitete zum allgemeinen Tanz über.

„Ein Name schwebte auf allen Lippen, der Schöpfer des ganzen Planes ist: Prof. Kurtz.“, so berichtet die Zeitung. Von seiner Hand waren auch die Entwürfe zu den beiden Reliefs und den Allegorien der Lehrfächer, die den Neorenaissancebau von Tritschlers krönten. Von Kurtz stammte die Grund-

idee des Festes; auch sämtliche Kostüme waren nach seinen Zeichnungen hergestellt worden. Unterstützt wurde er von Prof. Reinhardt, der Bauformenlehre für Architekten und Baugeschichte lehrte. Er hatte die Entwürfe für die Saaldekoration und die Bühnenbilder geliefert, die mit den Palmen und südlichen Pflanzen aus den königlichen Gewächshäusern die Kulisse für die Wiedergeburt der Florentiner Renaissance in Stuttgart schufen.

Die Kunstform des lebenden Bildes (tableau vivant) war um 1790 entstanden.<sup>41</sup> Unterstützt von Jacques Louis David hatte in Frankreich Madame Genlis in klassizistischem Geist sich um die Wiedergabe malerischer Gruppen und Szenen bemüht und damit die mimische Verkörperung plastischer Einzelfiguren, wie sie Lady Hamilton in ihren Attitüden, der Nachstellung antiker Skulpturen und anderer Bildwerke, praktizierte, zum ‚tableau vivant‘ erweitert. Auch Goethe beschreibt in seinen ‚Wahlverwandtschaften‘ jene illusionistischen Inszenierungen sehr genau, die sich auf die Ausdruckswiedergabe einer Szene streng konzentrierten. Doch die zunächst für eine gebildete Gesellschaftsschicht konzipierten Darbietungen verkamen schon im frühen 19. Jahrhundert zu Gesellschaftsspielen, die von Klischees abhingen. Gegen Ende des Jahrhunderts war das lebende Bild mehr oder weniger zur „bürgerlichen Abendunterhaltung“ geworden, für die es Vorlagepublikationen gab wie Wallners ‚Tausend Sujets zu lebenden Bildern‘ (1895<sup>4</sup>) oder Sédouards ‚Buch der lebenden Bilder‘ (1900<sup>2</sup>). In diesem Kontext sind auch die Inszenierungen des Stuttgarter Jubiläums- und Einweihungsfestes zu sehen, als deren Vorbilder ältere Stiche oder Historienbilder in Frage kommen. Eugen Napoleon Neureuthers Gemälde ‚Blüte der Kunst in München‘ von 1856 (München, Schackgalerie), eine allegorisierte Darstellung der mit ihm für Ludwig I. in München arbeitenden Künstler, die sich um Peter von Cornelius gruppieren, weist vergleichbare Züge auf, nicht nur vom Thema her.

Betonten noch 1879 allegorische Reliefs und Skulpturen oder lebende Historienbilder die Verbindung von Künsten und Wissenschaften und deren Blüte an der Technischen Hochschule<sup>42</sup>, so hoben nach 1883 zwei Büsten

41 Miller, Norbert: Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und ‚tableau vivant‘ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts. In: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst. Hrsg. von Helga de la Motte-Haber (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 18). Frankfurt/M. 1972. S. 106–130, III–V; Lamm, Gisela: Lebende Bilder – Tableaux vivants im Berlin des 19. Jahrhunderts. In: Studien zur Berliner Kunstgeschichte. Hrsg. von Karl-Heinz Klingenburg. (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft) Leipzig 1986. S. 221–243.

42 Zum allegorischen Bildbedürfnis im 19. Jahrhundert vgl. Hess, Günther: Allegorie und Historismus. Zum ‚Bildgedächtnis‘ des späten 19. Jahrhunderts. In: Verbum et

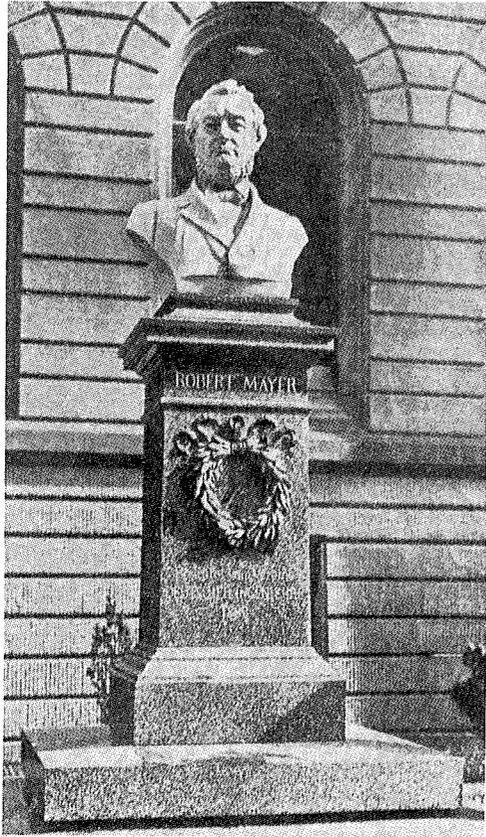
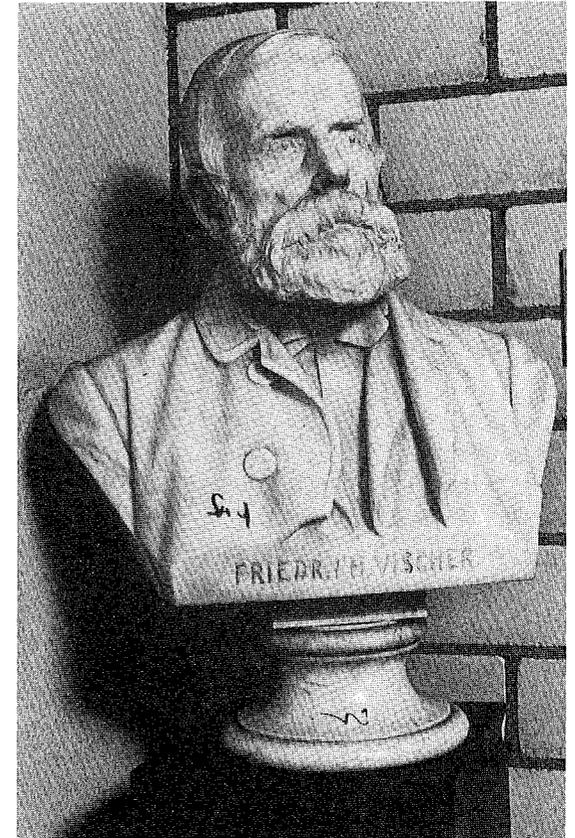


Abb. 22 Karl Kopp,  
Büste Robert Mayers  
(1889 – heute verschollen).

bedeutender Zeitgenossen diese Konstellation hervor und aktualisierten so das Fassadenprogramm des Egle-Baues (vgl. Abb. 5): Im Vorgarten an der Alleenstraße wurden Denkmäler für den Naturforscher, Arzt und bedeutenden Physiker Robert Mayer (1814–1878) und den Literaturhistoriker und Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer (1807–1878) aufgestellt (Abb. 22, 23). Vischers Büste, von Adolf von Donndorf geschaffen, war 1883 enthüllt worden; diejenige Mayers, gestiftet vom Verein deutscher Ingenieure, mo-

Signum. Erster Band. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. München 1975. S. 555–591.

Abb. 23 Adolf von  
Donndorf, Büste Fried-  
rich Theodor Vischers.  
(1883 – Universität  
Stuttgart).



delliert und ausgeführt von Prof. Kopp, in einer feierlichen Veranstaltung am 24. November 1889.

Die bei der Feier ihrer Enthüllung gehaltenen Reden unterstrichen die Intention, die in dem Büstenpaar zum Ausdruck kommen sollte.<sup>43</sup> Der Vorsitzende des Denkmalausschusses, Prof. C. Bach<sup>44</sup> stellte Vischer als den „fesselnden Lehrer“, den „Vertreter der reinen Geisteswissenschaft“, den

43 Bericht über die ‚Feier der Enthüllung des Denkmals für Robert Mayer in Stuttgart am 24. November 1889‘ in: Zeitschrift des Vereins Deutscher Ingenieure. Bd. 24. Berlin 1890. S. 87–95.

44 Ebda. S. 91.

„scharfen, in die Tiefe bohrenden Denker, stets bereit, streitend für die Interessen der Menschheit einzutreten“, dem „Meister auf dem Gebiete des Allgemeinmenschlichen, insbesondere des Schönen“, dem „wachsamen Pfleger wahrer Vaterlandsliebe“ die Persönlichkeit Mayers gegenüber. Ihn charakterisierte er als den „mitten im praktischen Leben stehenden Arzt“, den „Erforscher der Natur“, den gleichfalls zum Denker veranlagten und aus der Tiefe schöpfenden Mann, welcher gegen widrige Verhältnisse ringend, gewaltig dazu beigetragen, dass die Einheit der Naturkräfte erkannt, dass diese selbst gebändigt und in den Dienst der Menschheit gestellt werden!“ Seine Rede gipfelte in dem Satz: „Beide zusammen geben ein Bild von dem, was bei der Ausbildung der Ingenieure zu erstreben und hochzuhalten ist; sie bestimmen gewissermaßen die zwei Seiten des Feldzeichens, der Fahne des Polytechnikums!“

Staatsminister Dr. v. Sarwey führte als Grund dafür an, „dass das Robert Mayer-Denkmal vor dem Polytechnikum gegenüber dem ihm gewissermaßen die Hand reichenden Denkmal Friedrich Vischers gestellt ist“ folgende Absicht:<sup>45</sup> „Diese beiden Denkmale sind eine Mahnung, gerichtet vor allem an die Jugend, welche der Gang zu den Hörsälen täglich an ihnen vorüberführt, unermüdlich vorwärts zu streben in der Erkenntnis der Naturgesetze, dabei aber den Sinn und das Interesse für die ideale Seite des menschlichen Lebens, für Alles, was gut und schön ist, sich zu bewahren.“ Den Gedanken „von dem gemeinsamen Interesse aller Forschung“ griff abschließend als Vertreter der Landesuniversität Tübingen ihr derzeitiger Rektor, Prof. Dr. v. Herzog auf:<sup>46</sup> „... man kann sagen, Tage wie der heutige sind unbezahlbar in einer Zeit, in welcher es oft den Anschein hat, als ob sich die verschiedenen Forschungskreise, der philosophisch-historische und der mathematisch-naturwissenschaftliche, nicht mehr verstehen wollten und nebeneinander hergingen, ohne der gegenseitigen Arbeit gerecht werden zu können... Ich meine, es sollte das Prinzip unseres ganzen Bildungswesens und insbesondere auch das Prinzip unseres Unterrichtswesens sein, dass man bei getrenntem Forschungsgang wenigstens Empfänglichkeit für die gegenseitigen Resultate und, soweit möglich, Verständnis für die Arbeitsweise wahr. Darauf, dass dieses Verständnis uns erhalten bleibt, leere ich mein Glas!“

Die Zeit der Wiedergeburt der Künste am Stuttgarter Polytechnikum hatte sichtbaren Ausdruck in den beiden Bauten und im Programm ihres künstle-

45 Ebda. S.92.

46 Ebda. S.95.

rischen Schmucks gefunden, das auf eine Verbindung von Kunst mit den naturwissenschaftlich-technischen Bereichen der Schule hinwies. Das zum 125jährigen Jubiläum des Instituts für Kunstgeschichte der Universität stattfindende Symposium geht auf diese Fragen ein und kann selbst als Zeichen einer solchen Integration angesehen werden. Nicht verschwiegen werden dürfen aber auch jene zehn Jahre von der Mitte der vierziger bis zur Mitte der fünfziger Jahre, in denen die Bauten Joseph Egles und Alexander von Tritschlers zerstört wurden. Mit einigen Anmerkungen zu dieser Phase möchte ich schließen<sup>47</sup>: Dem Bombenangriff vom 26. Juli 1944 fielen auch die beiden Hauptgebäude an der Ecke See- und Alleenstraße zum Opfer. Zurück blieben lediglich die Außenmauern der ausgebrannten Ruinen. Im Juli 1946 begann man mit der Trümmerbeseitigung im Gebiet Friedrich-, See- und Schellingstraße und bald darauf mit dem Wiederaufbau des Flügels an der Seestraße, der das Rektorat aufnehmen sollte. Parallel dazu liefen die Arbeiten an einer Generalplanung für den Wiederaufbau und die Erweiterung der Technischen Hochschule. Federführend waren Prof. Dr. ing. Richard Döcker und einige Kollegen der Architekturabteilung. 1948 beschloß der Große Senat die Annahme des Projekts, nachdem beschlossen worden war, das Hochschulquartier im Zentrum der Stadt beizubehalten.

Der Bau Egles an der Alleenstraße stand 1950 noch als Ruine, wie Fotos, Zeichnungen und auch Notizen von Ende September dieses Jahres dokumentieren. Nach mündlichen Aussagen von Zeitgenossen aus dem Architekturbereich und der Bauverwaltung war die Ruine im Äußeren noch gut erhalten, die Bausubstanz statisch stabil und für einen Wiederaufbau verwendbar. In den Planungen Döckers sollte der Bau auch zunächst noch als Bibliothek Verwendung finden, aber mit abgenommenem Dreiecksgiebel des Mitteltraktes. Inzwischen wurde nach fünfjähriger Bauzeit im November 1951 der wiedererrichtete Tritschler-Bau eingeweiht.<sup>48</sup> Allerdings hatte man auch hier das oberste Geschoß, die ehemalige Bibliothek, entfernt, wodurch der Relief- und Figureschmuck der Stadtgartenseite verschwand. Damit war für das weitere Vorgehen ein Zeichen gesetzt: In Döckers sog. Z-Bau-Projekt, das den Altbau an der Seestraße mit einem langen Block entlang der Keplerstraße für die Bauingenieur-Abteilung

47 Fotos und Zeitungsberichte – leider unvollständig – für die Zeit von 1944–1957 im Archiv der Universität Stuttgart.

48 Bericht des abgehenden Rektors Professor Dr. Erwin Fues über das Wintersemester 1951/52 und das Studienjahr 1952. In: Reden und Aufsätze 19. Reden bei der Rektorats-Übergabe am 4. Mai 1953. Vor allem S.3–6.

durch einen Zwischenflügel verbinden wollte, der für die Bibliothek gedacht war, taucht 1952 der reduzierte Egle-Bau noch in dieser Funktion auf. Doch im Bericht zum 125jährigen Bestehen der Technischen Hochschule im Jahr 1954 zeigt das Modellfoto bereits einen Neubau an seiner Stelle.<sup>49</sup> Döcker hatte sich mit dem Abbruch des Gebäudes durchgesetzt. Wann dieser geschah, darüber schweigen vornehm die Quellen im Universitätsarchiv. Dutzende von Zeitzeugen, die ich vor ca. zehn Jahren befragte, vermochten sich ebenfalls nicht zu erinnern, hatten doch inzwischen Architektur und Kunst des 19. Jahrhunderts eine neue Bewertung erfahren! So tröstet es wenig, wenn an Stelle des Z-Projektes um 1955 abermals Pläne für einen Neubau entwickelt wurden, nach denen im Herbst 1956 der Grundstein für das Hochhaus des Kollegengebäudes I gelegt wurde, das etwa an der Stelle des ersten Neubaus der Polytechnischen Schule von 1864 steht. Von dem als „Meisterwerk in Renaissance“ gepriesenen Gebäude Egles und seinem reichen Figureschmuck ist fast nichts mehr vorhanden. Eine noch vor neun Jahren sichtbare Narbe am ehemaligen westlichen Pavillon, dem Anschlußstück zu Tritschlers Erweiterungsbau, ist nun schamvoll verkleidet worden. Zu den Verlusten der 50er Jahren zählen auch dessen Skulpturen und Reliefs bis auf jene drei allegorischen Statuen im Stadtgarten. Die Robert-Mayer-Büste ging später ebenfalls verloren. Für diese dunkle Epoche des Abbruchs bestätigt sich in negativer Weise das Motto vom Haß des Unverständigen auf die Kunst, das einst im zerstörten Sitzungssaal des Polytechnikums zu lesen war.<sup>50</sup>

Zierte der Satz „Artem non odit nisi ignarus“ schon lange zuvor<sup>51</sup> als Giebelinschrift August Stülers Neues Museum (1843/55) auf der Berliner Museumsinsel, jene „Freistätte für Kunst und Wissenschaft“ (Friedrich Wilhelm IV.), so ist auch sein Aufgreifen in Stuttgart als Programm zu verstehen. Zu seiner Verwirklichung bis in die Gegenwart, Verstand und Augen der Kunst gegenüber offenzuhalten, hat auch das Stuttgarter Institut für Kunstgeschichte in seiner 125jährigen Geschichte einen wesentlichen Beitrag geleistet.

Abbildungsnachweis: Landesbildstelle Württemberg 5,7; Stadtarchiv Stuttgart 1,21; alle übrigen Verfasser.

49 Döcker, Richard: Die Aufbauplanung der Technischen Hochschule Stuttgart. In: Die Technische Hochschule Stuttgart 1954. Bericht zum 125jährigen Bestehen. Stuttgart o. J. S. 73–76, mit Fotos und Modellaufnahmen.

50 Vgl. hier S. 70.

51 Michaelis (wie Anm. 23) S. 277; Katalog ‚Berlin und die Antike‘. Hrsg. von Willmuth Arenhövel. Berlin 1979, S. 364.

Hans Holländer

## Der „Snowball-Effect“

### Die Kunstgeschichte und die Niemandsländer zwischen Kunst, Naturwissenschaften und Technik

Das Thema meines Vortrages ist aus dem Titel, den ich gewählt habe, nicht so ohne weiteres zu entnehmen. Der Grund ist ganz einfach: Es gab für den Rahmen „Kunst und Technik“ zu viele Varianten, und das besonders dann, wenn man den Anlaß berücksichtigt, also die Frage, was ein kunsthistorisches Institut etwa 125 Jahre lang an einer Technischen Hochschule zu suchen und zu finden, zu vermitteln hatte. Das Aachener Institut ist fast genauso alt, hat eine ähnliche Geschichte und eine vergleichbare Gegenwart. Ob auch die Probleme dieselben sind, sei dahingestellt, ich will nicht auf einen Situationsvergleich hinaus.

Der „Snowball-Effect“ ist eine Anspielung auf die Lawine, die Sir Charles Snow im Jahre 1959 mit seiner These von den „zwei Kulturen“, der naturwissenschaftlich-technischen und der literarisch-geisteswissenschaftlichen, ausgelöst oder losgetreten hat.<sup>1</sup> Er hat damals auf eine unverkennbare kulturelle Spaltung aufmerksam gemacht, und zwar in der Absicht, sie zu überwinden oder zumindest zu ihrer Überwindung aufzufordern. Der außerordentliche Erfolg seiner These, deren Prämissen jeder aus eigener Erfahrung bestätigen konnte, hat zu einer lang anhaltenden Diskussion geführt, die nun, mit oder ohne Snow, mit sehr unterschiedlichen Resultaten fortgesetzt wird. In den letzten Jahren war sie ziemlich bizarr, auch etwas chaotisch, aber sie ist jedenfalls lebhaft. Sie spielt sich zwischen Ingenieurwissenschaften, Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften ab, wobei die letzteren die ganze Sache angezettelt haben. Dabei ist ein merkwürdiger Effekt unter recht günstigen Bedingungen zu beobachten: Je länger über die zwei Kulturen diskutiert wird, um so wirklicher werden sie, je mehr die Kenntnisdefizite abgebaut werden, um so stärker werden die

1 Charles Percy Snow. The two Cultures, 1959. Dazu: Die zwei Kulturen, Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C.P. Snows These in der Diskussion. Hrsg. Helmut Kreuzer, Stuttgart, 1969 ff.

Mentalitätsdifferenzen. Der eine beginnt seine Rede mit der Formel „Ich als Ingenieur“, der andere mit der Formel „Vom soziologischen Standpunkt aus...“. Hört man sie alle nacheinander, dann weiß man, daß es bedeutend mehr als nur zwei Kulturen gibt, und damit wird natürlich ein Teil der Argumentation Snows relativiert. In den Anfängen unserer Diskussionen hat ein Kollege eine schöne Formulierung gefunden: Schon die Begriffe Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften leuchteten ihm nicht ein, denn wenn man sie als Gegensätze betrachte, dann folge daraus nur, daß Geisteswissenschaften unnatürlich und Naturwissenschaften geistlos seien, und das sei doch wohl Quatsch. Er hatte völlig recht, aber das Wortspiel hatte leider keine Folgen.

Wenn man die „Zwei Kulturen“ einmal etwas von ihrem Gemeinplatz entfernt, dann teilen sie sich in eine Reihe von Gegensatzpaaren, von denen jeweils der eine Bestandteil als angenehm, der andere als unangenehm empfunden wird.

Etwas so:

anschaulich	– unanschaulich
subjektiv	– objektiv
Gefühl	– Verstand
konkret	– abstrakt
unmittelbar begreifbar	– schwer verständlich
menschlich	– unabhängig vom Menschen bis unmenschlich
Ausdruck	– Formel
Phantasie	– Kalkül
Freiheit	– Gesetz

Gegensatzpaare bedeuten immer eine Vereinfachung, aber sie sind handlich und daher verbreitet. In allen Wissenschaften wird mit ihnen auch gearbeitet. Sie bestimmen unser Denken, bilden eine Zuordnungsregel, der wir nicht ausweichen können. Was nun aber zu Bedenken Anlaß gibt, ist die verbreitete Meinung, Kunst und Literatur seien auf der linken Seite gemeint und Technik und Naturwissenschaften auf der rechten. Ich meine das nicht politisch, man kann die Seiten auch vertauschen. Da liegt ein fundamentaler Irrtum, der aber seine historischen Gründe und Ursachen hat, wie alle Konventionen des Sprachgebrauchs. Ich mache nun aus den gesammelten Wörtern zwei Sätze. Der erste Satz liest sich dann so: Kunst ist anschaulich, subjektiver Ausdruck, spricht Gefühle an, ist menschlich

und unmittelbar begreiflich, also konkret, und ihre wichtigste Voraussetzung ist die Freiheit der Phantasie.

Der zweite Satz: Technik und Naturwissenschaften sind auf objektive, nichtmenschliche Gesetze gegründet, die schwer verständlich und abstrakt, also unanschaulich sind, ihr Medium ist die Formel, der Kalkül, denn der Verstand regiert die Welt, und irgendwelche Gefühle subjektiver Art sind strikt zu vermeiden. So oder so ähnlich könnten die beiden Sätze lauten, und ich nehme an, daß die meisten Zeitgenossen ihnen zustimmen würden. Und doch sind sie voller Schlingen und Fallen. Sie klingen richtig, sind aber falsch, weil sie als Vorurteile mit massiver Ignoranz geladen sind. Denn: Kunst ist weder immer anschaulich und unmittelbar begreiflich gewesen noch muß sie notwendigerweise immer Ausdruck sein. Und ihre Freiheit ist nicht beliebig, sondern mindestens begrenzt durch Regeln, wie ein Spiel, das Grenzen benötigt, die es von anderen Realitäten trennen, gleichgültig aus welchen Entscheidungen und Zwängen diese Grenzen folgen. Kunst und Kalkül sind keine Gegensätze, und Phantasie darf man keinesfalls gegen „kalte Berechnung“ ausspielen. Es verhält sich anders. Weder das Anschaulichkeitspostulat noch der Ausdruckszwang können als allgemeingültige Maxime der Kunst ohne weiteres hingenommen werden. Recht viele Resultate dürften zumindest als schwer verständlich gelten oder als überhaupt nicht verstehbar und jedenfalls als absichtlich ungenießbar.

Es kommt wohl auf das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft an. Wie bewegt sich denn die Phantasie in diesen anscheinend so gegensätzlichen Gebieten, was treibt sie an? Sind Formeln und Formen wirklich so grundsätzlich einander entgegengesetzte Existenzen? Sind die Wege der Erfindung so unvergleichlich? Und was ist mit der Anschaulichkeit: Ist sie nicht auch in den entlegendsten Höhen der Abstraktion immer noch präsent, während die Künstler sich ihrer zu entledigen suchten und die Bedeutung ihrer Arbeiten an den Kommentator delegierten?<sup>2</sup>

Nun zunächst die Niemandsländer. Gemeint ist genau das, was der Begriff Niemandland auch sonst bedeutet: Gebiet zwischen den Fronten, das aus verschiedenen Gründen gefährlich ist, zum Beispiel weil es vermint oder weil es zu offen ist, so daß man dort ein gutes Ziel abgibt. Aus der militärischen Bedeutung kann man den Begriff auch herausnehmen. Dann hat man statt der Frontlinien die Grenzen der Fächer, und was dazwischen

2 Arnold Gehlen. Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt, Bonn, 1960f.

liegt, sind die Grenzgebiete. Wer sich dort bewegt, befindet sich in unsicherm Gelände, denn seine Deckung durch Fachkompetenz nimmt deutlich ab, seine Legitimation auch, er gewinnt den Status eines Wilderers. Die Tretminen gibt es dort auch. Fehler sollte man nicht machen. Snow hat zwar die Kenntnisdefizite und die an den Rändern schwindende Fachkompetenz einigermaßen plausibel beschrieben, aber er hat das Revierverteidungsverhalten in den einzelnen Disziplinen und „Kulturen“ übersehen. Es geht dabei nicht nur um die in jedem Fach ansässigen Platzhirsche und Oberförster, sondern auch um eine Konvention, nach der jeder in einem Fach hinreichend Ausgewiesene für gänzlich unfähig gehalten wird, sich zu einer anderen Frage noch vernünftig zu äußern. Anders: Der Verdacht, ein Idiot zu sein, wird durch überragende Fachkompetenz bestätigt. Aber Snow sprach schließlich von zwei Kulturen und nicht von den wissenschaftsspezifischen Formen der Ignoranz.

Es gibt sie also, die Niemandsländer. Aber Zustandsbeschreibungen haben keinen Bewegungsimpuls, sie neigen zur Stabilität. Also auch zur formelhaften, fast rituellen Wiederholung, zur Allaussage, etwa in der Art: In der europäischen oder der Welt-Zivilisation gibt es Leute mit der Beschaffenheit A, B, C usw., zwischen denen eine Kommunikation nicht möglich ist und die jeweils ihre eigene Metasprache entwickelt haben, die niemand sonst versteht, der nicht der Gruppe A, B, C usw. zugehört. Das ist der Snowball-Effekt. Er ist eine Abstraktion oder das Resultat einer absolut gesetzten Zustandsbeschreibung. Wenn man diesen Zustand mit früheren Zuständen vergleicht, zeigen sich deutliche Unterschiede. Also wird es wohl ganz gut sein, daran zu erinnern, daß die Stabilität historischer Zustände nur eine Täuschung von Zeitgenossen ist und daß die Genesis von Situationen rekonstruiert werden muß. Ohne diese Retroanalyse ist jede historische Situation ganz unverständlich, ein Gegenwartsquerschnitt ohne Vergangenheit und Zukunft, also absurd. Ich habe keinen Anlaß, in die wortreiche Klage über den Mangel an historischem Bewußtsein einzustimmen, denn dieses Bewußtsein ist undefinierbar. Kenntnis und Neugier sind völlig ausreichend, also die bloße Frage nach dem „warum“ und die Suche nach Spuren, die auf die Ursachen eines Zustandes verweisen. Jede Gegenwart ist schließlich ein Tatort, dessen Akteure verschwunden sind, oder die etwas wissen, was ihnen entlockt werden muß.

Alle Spuren führen dann in die Vergangenheit des Tatortes „Gegenwart“ und zu den Ursachen seiner merkwürdigen Ordnung der Dinge, die ihren Ort immer wieder verändert haben und das auch weiter tun werden. Bloße Querschnittsbeschreibungen entsprechen etwa dem Wert von Meinungs-

umfragen, aus denen man erfährt, welcher Meinungstrend an einem Tag X nachweisbar war, oder welche Meinung sich durchgesetzt hat. Ich nehme an, daß eine derartige Umfrage heute herausfinden würde, daß die Meinung Snows eine überwältigende Mehrheit repräsentiert, einschließlich des Bedauerns darüber, daß es sich mit den zwei oder mehr Kulturen nun einmal so verhalte. Die Chancen, etwas daran zu ändern, werden wohl allgemein recht gering eingeschätzt. Sie werden allenfalls dort gesehen und postuliert, wo Geisteswissenschaften als Kompensationswissenschaften einsetzbar sind, so in der Ethik, die zur Zeit einen gewissen Boom hat, oder bei der Belieferung der Freizeitgewinne mit „Sinn“, oder näherhin, bei der Beschäftigung von Kunsthistorikern im Massentourismus, oder in der Museumspädagogik. Ich will das alles nicht unbedingt schmähen. Aber die bedarfsorientierte Herstellung von „Sinn“ kann auch allerhand didaktischen Unsinn hervorbringen. Immerhin, Niemandsländer sind diese Gegenden wohl auch. Es sind aber nicht in erster Linie diejenigen, die ich meine: Also die Niemandsländer der Kunstgeschichte, die sie entweder nicht mehr wahrnehmen konnte oder die sie vorsätzlich aufgegeben hat. Eines dieser Niemandsländer ist die Technik, ein anderes die Wissenschaft, die Naturwissenschaft vor allem, und ein weiteres ist das sogenannte „Literarische“ in den bildenden Künsten, das mit den beiden anderen zusammenhängt. Es geht um den Gegenstandsbereich einer Wissenschaft und um seine Veränderungen sowie um die Prinzipien, die dabei im Spiel sind.

Künstler betrachten sich nicht als Ingenieure, Ingenieure nicht als Künstler, Architekten wollen beides entweder sein oder nicht sein oder nur das eine oder nur das andere. Vielleicht wollen sie Demiurgen sein, aber Alfred Kubins phantastischer Roman „Die andere Seite“ schließt mit dem Satz: Der Demiurg ist ein Zwitter.<sup>3</sup> Übrigens handelt dieser Roman von zwei Kulturen, und teilweise sind es *die* zwei Kulturen, ein halbes Jahrhundert vor Snow. Der Ort der Handlung ist ein Niemandsländ und eine Art Utopia.

Die weniger utopischen Niemandsländer zwischen Kunst und Technik lassen sich zwar genauer lokalisieren, aber auch zu ihrer Entstehung haben Fiktionen erheblich beigetragen, und zwar solche, mit denen sich die Kunstgeschichte regelmäßig beschäftigt. Als eine ihrer wichtigsten Aufgaben betrachte ich – wohl in Übereinstimmung mit den meisten Kollegen – die Erkundung der Bewegungsformen der menschlichen Phantasie unter

3 Alfred Kubin. Die andere Seite, 1909.

wechselnden historischen Bedingungen. Überwiegend haben wir es dabei mit Bildern, Zeichensystemen und ihren Bedeutungsskalen zu tun. Die Antriebe und die Hemmungen, die Konventionen und die Spielregeln, die es in der Kunst auch für die Spielverderber gibt, sind besonders interessant, und das Publikum, der „Rezipient“, wurde ebenso beachtet wie der Auftraggeber. Natürlich haben wir dabei unsere Konventionen, die sich meistens auch begründen lassen. Die originelle Leistung gilt uns mehr als die durchschnittliche, die Genialitätsskala der europäischen Kunstgeschichte ist uns vertraut, obgleich der Rang eines Werkes und die Bedeutung eines Künstlers nicht nachmeßbar sind. Aber wir befinden uns in einer europäischen Tradition, denn der Künstler ist schon im frühen Mittelalter als etwas Besonderes und gelegentlich als inspirierter Genius mit eigenem Selbstbewußtsein betrachtet worden.<sup>4</sup> Neue und unerwartete Dinge wurden von ihm immer erwartet. Was die europäische Kunstgeschichte so interessant und vielgestaltig, auch so kompliziert macht, ist ja der ununterbrochene Evolutionsschub, die Beschleunigung aller Erfindungen, aller Formen und aller Methoden der Erfindung. Wir haben in der Kunstgeschichte selbst ein Modell für diejenige Evolutionsbeschleunigung, die seit zwei Jahrhunderten an der Geschichte der Technik nachweisbar ist, und das ist ein europäisches Phänomen gewesen, wenigstens bis ins 20. Jahrhundert, das sonst keine Entsprechung hatte. Auch waren zuvor Kunst und Technik ein und dasselbe. Fast bruchlos setzt die Evolution der Technik fort, was lange zuvor in den Bildkünsten begann. Könnte es sein, daß vielleicht ein fremder Gast vom andern Stern, einer jener nachdenklichen Leute, die voraussetzungslos aus dem Gesehenen ihre Schlußfolgerungen ziehen, zu dem Ergebnis käme, die moderne Technik sei eben die moderne Kunst und der Rest halt das, was erwartungsgemäß die alten Traditionen fortsetzt?

Was hätte zum Beispiel Leonardo da Vinci an einer modernen Maschine interessiert? Doch gewiß nicht das Design, der Mantel, die Umhüllung, die Mode und die verkaufsfördernde Idee. Was ihn interessiert hätte, das wären die Vorgänge im Innern, die Anatomie, das Funktionieren, die Kraft, die Leistung, also das Technische, gewesen. Denn nur das sieht man in seinen technischen Entwürfen. Das war für ihn die Kunst, für ihn und viele seiner Nachfolger.

4 Zur Stellung des Künstlers im Mittelalter: Anton Legner. *Illustres Manus*, in: *Ornamenta Ecclesiae*, Band 1, Köln, 1985. Hubert Schrade. *Frühromanische Malerei*, Köln, 1958.

Ingenieure betrachten sich heute nicht als Künstler, obgleich sie doch wissen sollten, in welchem Maße die Vergangenheit ihrer Zunft als „ars“ und „techne“ eben nichts anderes war als die auch in früheren Zeiten schon recht differenzierte und spezialisierte menschliche Tätigkeit, die wir als „Kunst“ bezeichnen. Der homo faber und der homo ludens gehörten immer zusammen, und ich behaupte, daß das auch heute so ist, nur das Spiel hat sich verändert, weiterentwickelt und weiter differenziert.

Wenn die Aufgabe der Kunstgeschichte darin bestehen sollte, zu erforschen, wie und unter welchen Bedingungen die menschliche Phantasie sich ihr Bild von der Welt entwirft, dann kann sie sich nicht beschränken auf die sanktionierten und akademischen Bildgattungen, also auf diejenigen, die im 19. Jahrhundert als die „schönen Künste“ bezeichnet wurden, oder heute als die „nicht mehr schönen Künste“, was die alte Beschränkung nicht aufhebt, sondern nur um 180° dreht, denn aus den nun selbst akademisch und doktrinär gewordenen „nicht mehr schönen Künsten“ bleibt das sogenannte Außerkünstlerische weiterhin ausgeschlossen. Der „erweiterte Kunstbegriff“ hat die Dimensionen der alten Artes nicht nur nicht erreicht, sondern gemieden.

Wir haben eine breite kunsthistorische Spur in die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik und allerhand Quellen zur Geschichte von Entdeckungen und Erfindungen. Wenn man sie liest, dann gewinnt man den Eindruck, daß der Prozeß überall nach ähnlichen Mustern abläuft, etwa so (ich zitiere aus der Schrift von Rudolf Diesel: *Die Entstehung des Dieselmotors*, 1913):

*Nie und nimmer kann eine Idee allein als Erfindung bezeichnet werden; man nehme aus der Liste der Erfindungen beliebige heraus: das Fernrohr oder die Magdeburger Halbkugeln, den Spinnstuhl, die Nähmaschine oder die Dampfmaschine, immer gilt als Erfindung nur die ausgeführte Idee. Eine Erfindung ist niemals ein rein geistiges Produkt, sondern nur das Ergebnis des Kampfes zwischen Idee und körperlicher Welt; deshalb kann man auch jeder fertigen Erfindung nachweisen, daß ähnliche Gedanken mit mehr oder weniger Bestimmtheit und Bewußtsein auch anderen, oft schon lange vorher, vorgeschwebt haben.*

*Immer liegt zwischen der Idee und der fertigen Erfindung die eigentliche Arbeits- und Leidenszeit des Erfindens.*

*Immer wird nur ein geringer Teil der hochfliegenden Gedanken der körperlichen Welt aufgezwungen werden können, immer sieht die fertige Erfindung ganz anders aus als das vom Geist ursprünglich geschaut Ideal, das nie erreicht wird. Deshalb arbeitet auch jeder Erfinder mit einem unerhör-*

ten Abfall an Ideen, Projekten und Versuchen. Man muß viel wollen, um etwas zu erreichen. Das wenigste davon bleibt am Ende bestehen.<sup>5</sup>

Ich nehme an, daß man nur wenige Vokabeln austauschen müßte, um aus diesem Text eine authentische Beschreibung eines künstlerischen Vorganges zu machen, die überdies in ihren Begriffen auf die alte Tradition der Idea-Lehre der Renaissance und der Antike verweist.<sup>6</sup> Ingenieure des 19. Jahrhunderts konnten sehr gute und erfindungsreiche Schriftsteller sein. Merkwürdigerweise wurde diese Form der Kunstliteratur noch kaum gesehen oder wenigstens erwähnt. Es handelt sich aber tatsächlich um Kunstliteratur, denn von einer Kunst ist immer die Rede. Und wie fand Kéculé die Benzolformel? In der Rede zum „Benzolfest“, Berlin 1890, sagte er:

*Ich drehte den Stuhl nach dem Kamin und versank in Halbschlaf. Wieder gaukelten die Atome vor meinen Augen. Kleinere Gruppen hielten sich diesmal bescheiden im Hintergrund. Mein geistiges Auge, durch wiederholte Gesichte ähnlicher Art geschärft, unterschied jetzt größere Gebilde von mannigfacher Gestaltung. Lange Reihen, vielfach dichter zusammengefügt, alles in Bewegung, schlangenartig sich windend und drehend. Und siehe, was war das? Eine der Schlangen erfaßte den eigenen Schwanz und höhnisch wirbelte das Gebilde vor meinen Augen. Wie durch einen Blitzstrahl erwachte ich, auch diesmal verbrachte ich den Rest der Nacht, um die Konsequenzen der Hypothese auszuarbeiten...<sup>7</sup>*

Kunsthistoriker sind hier in vertrautem Gelände, denn diese Beschreibung finden sie reichlich in ihren Quellen, und fast alles wird man mühelos wiedererkennen. Aber in dem einen Fall ging es um einen Motor, im anderen um eine chemische Formel. Die Aussagen stammen von einem Ingenieur und einem Chemiker. Die Kette läßt sich allerdings bedeutend verlängern. Sie unterscheidet sich nicht von den Selbst-Aussagen der Maler und Bildhauer. Da ist also, mit unterschiedlichem Repertoire, dieselbe Phantasie am Werk.

Wieso also sind das eigentlich zwei Kulturen?

Das Problem entstand Ende des 18. Jahrhunderts. Es wurde oft als Entfremdung der Kunst von den anderen Daseinsbereichen und als Resultat

5 Rudolf Diesel. Die Entstehung des Dieselmotors, Berlin, 1913. Zitiert nach: Friedrich Klemm. Technik, eine Geschichte ihrer Probleme, Freiburg – München, 1954, 359 f.

6 Erwin Panofsky. Idea, Leipzig, Berlin, 1924.

7 Zitiert nach: Paul A. Zimmermann. Intuition und Phantasie beim Entdecken und Erfinden. In: BASF, Heft 4, 1964. Dazu: Arthur Koestler. Der göttliche Funke, Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft, Bern, München, Wien, 1966, S. 118 f. u. 178 f.

zunehmender Spezialisierung beschrieben. Der Künstler begann, sich als Außenseiter der Gesellschaft zu fühlen, und so wurde er denn auch bis heute gerne gesehen, dies durchaus doppeldeutig gemeint. Das muß nicht weiter erörtert werden, weil es darüber eine bereits schwer überschaubare Literatur gibt. Was mich allerdings interessieren würde, wären entsprechende Arbeiten über das Selbstverständnis und die Rolle von Technikern, Ingenieuren, Wissenschaftlern, die immerhin um ihren gesellschaftlichen Status kämpfen mußten und keineswegs entsprechend ihrer Produktivität auch angemessen gewürdigt wurden. Außenseiter, tragische Existenzen hat es da ja auch gegeben; und wenn man auf der einen Seite die Industriefürsten hat, Krupp und Siemens, die in Villen residierten, die denen der Malerfürsten des 19. Jahrhunderts auffällig ähnlich sahen, weil sie wie jene ihr Repräsentationsrepertoire aus der italienischen Renaissance-Architektur bezogen, dann gibt es auf der anderen Seite die unglücklichen Genies, die – ich übertreibe vielleicht etwas – van Goghs der Technik und Naturwissenschaft, die in ihrer eigenen Zunft schon auf Unverständnis stießen. Ich nenne nur Julius Robert Mayer und Rudolf Diesel. Da wären immerhin einige Vergleiche von Kunst und Technik im Zusammenhang mit zeitgenössischen Konventionen angebracht. Sicherlich zweckmäßig wäre auch eine genaue Lektüre Jules Vernes. Bei ihm kommen nämlich beide Typen regelmäßig vor und werden bis ins Absurde weiter durchgespielt. Er war kein Balzac, aber die „Comédie humaine“ hat er zweifellos fortgesetzt, nun mit den neuen Helden, den Technikern und Erfindern, den verwegenen Forschern mit der großen Idee, dem Irrsinnsblick der Inspiration, und eigentlich sind das alles Künstlerromane. Alles, was an Topoi der Künstlerlegende und der Geschichte des Geniebegriffs zugänglich war, ist hier versammelt, bis ins Grotteske gesteigert und, mit den neuen Antrieben des Dampfes und der Elektrizität ausgestattet, dem Leser präsent.

Neben der wort- und geistreichen, zwischen Abenteuerroman und Konversationslexikon angesiedelten Prosa Jules Vernes nimmt sich der Beitrag der „Mainstream-Literatur“ zur Technik, also der großen Romane und Erzählungen des 19. Jahrhunderts, von der Lyrik ganz zu schweigen, nicht nur bescheiden aus, vielmehr kann man das gelegentliche Vorkommen von Technik vernachlässigen. Der Typus Ingenieur ist in keiner seiner Erscheinungsformen ein Thema der Literatur gewesen. Im 20. Jahrhundert ändert sich das freilich. Unter den sonst so zahlreichen Sonderlingen der Literatur kommt er auch nicht vor, obgleich er zu ihnen nicht nur bei Jules Verne, sondern oft auch in der Realität gehörte.

Und die Malerei? Ihr wurde doch seit dem 16. Jahrhundert so vieles bild-

würdig, und mit der Technik bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hatte sie keine Schwierigkeiten. Da bildete sich eine Kunst in der anderen ab. Im 19. Jahrhundert bricht diese Ikonographie der Technik ab. Die Funkstille ist erstaunlich und eigentlich schwer erklärlich, denn alles, was die industrielle Revolution in ihrer ersten Phase, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts dauerte, hervorbrachte und an Realitätsveränderungen mit sich brachte, war durchaus darstellbar, weil anschaulich. Eine Dampfmaschine ist weniger kompliziert als der großartig in einem Prachtwerk dokumentierte Gußvorgang der Reiterstatue Ludwigs XIV. auf der Place Vendôme.<sup>8</sup> (Abb. 1) Dennoch so wenig. Überwiegend firmenbezogene Repräsentationsstücke, Jubiläumsadressen. Menzels „Eisenwalzwerk“ ist eine der wenigen ganz großen Ausnahmen.<sup>9</sup> Was ist hier passiert? Wir sehen es an anderen Bildern. Es gibt mehrere Komponenten:

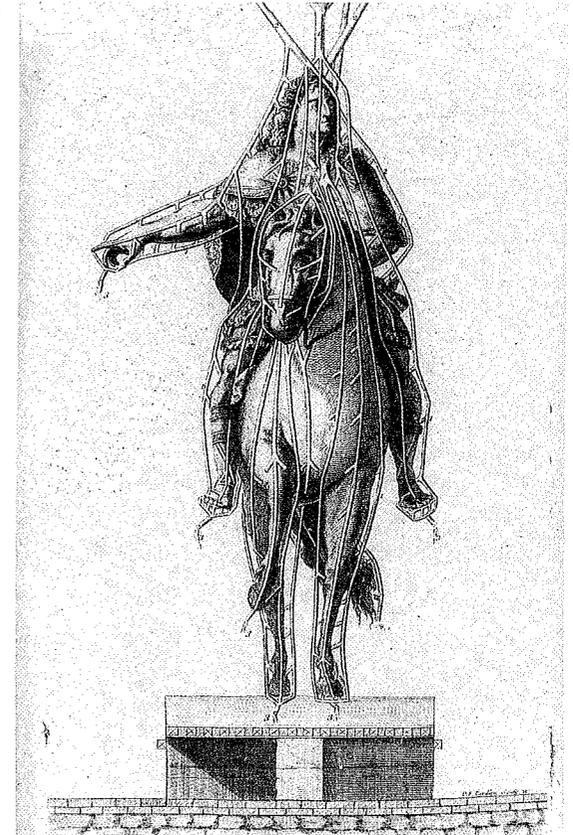
1. Ästhetische Maximen: Technik ist häßlich und nützlich, Kunst ist schön und über den bloßen Nutzen mit seiner Alltäglichkeit erhaben. Der Glanz der Dinge kann sich in einem Spargelbündel zeigen als Blick aus dem Paradies. Technik aber ist brutal, sie ist zerstörerisch und entwürdigt die Natur wie den Menschen. Man kann also die Einschätzung der Technik, die diese Merkmale ja tatsächlich hat und hatte, an der Themenwahl der Maler durchaus erkennen: Sie wählen Gegenbilder. Italienisches, Mediterranes, sie entscheiden sich für das irdische Paradies und gegen die irdische – die technische – Hölle, sie plädieren noch in den dämlichsten, wenn auch „technisch“ perfekten Produkten der Salonmalerei für eine Welt, in der Lust und Liebe das Dasein regieren, permanenter Müßiggang, nicht aber Arbeit, denn mit ihr, dem Fluch der Vertreibung aus dem Paradiese, wurde Technik nun wohl nicht ganz zu Unrecht gleichgesetzt.

2. Ein fast komischer und gelegentlich auch komisch gemeinter Effekt tritt dann ein, wenn alte Metaphern und Symbole für neue Technik eingesetzt werden. Dann zeigt sich, daß es sich wirklich um etwas Neues handelt, eine Erfahrung, die unvergleichlich ist mit aller bisherigen Geschichte. Die Bildtradition versagt und wird in ihrer Fortsetzung absurd wie bei Wilhelm Kaulbach oder Hans Canon (Abb. 2 und Abb. 3). Am besten sieht man diese auch schon fast verschollene „Ikonographie der unangemessenen Symbo-

8 Germain Boffrand. Description de ce qui a été pratiqué pour fondre en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV, élevée par la ville de Paris dans la place Louis le Grand, en 1699, ouvrage français et latin, enrichi de planches en taille-douce, par le sieur Boffrand... – Paris, Guillaume Cavellier, 1743.

9 Zum Industriebild: Die nützlichen Künste, Hrsg. Tilman Buddensieg u. Henning Rogge, Ausstellung Berlin 1981.

Abb. 1 Germain Boffrand, Illustration zum Guß der Reiterstatue Ludwigs XIV. von Girardon für die Place Vendôme (1695), Paris, 1743.



lik“ heute noch an manchen Bahnhofsfassaden des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Der Dampf ist da immer ein nackter Sklave, die Elektrizität aber eine mit leichter Hand regierende Muse der Technik, beide meinen eine Symbolik der kontrollierten Energie.

*Es ist noch nicht lange her, da nannte man unsre Zeit „das Jahrhundert des Dampfes“, und mit Recht, denn in erster Reihe hat ja die Dampfmaschine die modernen Erwerbs- und Verkehrsverhältnisse gestaltet. Kaum ist aber Sklave „Dampf“ zu voller Kraft herangewachsen, da tritt eine junge Riesin in den Dienst der Menschheit, die dem Anschein nach mit Bruder Dampf einträchtig zusammen für ihren Herrn arbeiten will, in Wirklichkeit aber dar-*



Abb. 2 Hans Canon, Allegorie der Telegraphie. 1863. Karlsruhe, Kunsthalle.



Abb. 3 Wilhelm Kaulbach, Die Erzeugung des Dampfes, 1859. Handzeichnung.

auf ausgeht, ihn ganz zu verdrängen. Das ist die Elektrizität. Jahrzehntelang im Wachstum zurückgeblieben, begann sie sich plötzlich vor etwa 25 Jahren zu entwickeln, und in dieser kurzen Zeit ist sie schon so weit herangewachsen, daß sie die Technik umzugestalten beginnt. Man sieht es ihr nicht mehr an, daß sie ihre langen Kinderjahre in den Laboratorien zugebracht hat und stille Gelehrte ihre ersten Schritte geleitet haben. Aber gerade diese einstige Verborgenheit und die jetzigen Erfolge fesseln das Interesse aller Gebildeten, weil der beispiellos rasche Siegeslauf auch den Unkundigen von ihr noch größere Taten in der Zukunft erwarten läßt.<sup>10</sup>

Schade, daß die zunehmende Inkongruenz von Bedeutungen, die programmatische Unangemessenheit von Symbolen, die Zeitverschiebungen und Verständnisdifferenzen nie diskutiert wurden.

Wie stellt man Dampfkraft dar? Oder Elektrizität oder Telegraphie?<sup>11</sup> Oder Technik allgemein? Offenbar versagen nun die alten ikonographischen Formen, die Allegorien, die Embleme, die Symbole. Ihre Unangemessenheit ist offensichtlich, denn dieses Neue ist wirklich neu und mit keinem früheren Phänomen vergleichlich. Alle verfügbaren symbolischen Formen waren aber an älteren Wirklichkeiten entwickelt worden. Jetzt erwies sich, daß sie nicht übertragbar waren und in der Geschichte zurückblieben, die sie hervorgebracht und benötigt hatte. Neue Formen aber standen nicht oder noch nicht zur Verfügung. Das Newtonsche Trägheitsgesetz gilt auch für Traditionen. Sie schießen immer noch eine Weile, in diesem Falle etwa ein Jahrhundert, über ihre eigene Zeit hinaus, und so kommt kraft seines Beharrungsvermögens der barocke Putto bei der Telegraphie an<sup>11</sup>, und die dorische Säule übernimmt die Funktionen eines Maschinenteils.<sup>12</sup> (Abb. 4) Die Exempla sind früher zahlreicher und unübersehbar häufig gewesen. So gab es auch die ägyptische Pyramide als Hochofen, und das nicht nur bei Ledoux in einem seiner Projekte, sondern trotz unzureichender funktionaler Qualität tatsächlich als Hochofen. An den Beispielen sieht man, daß ein Bedürfnis nach legitimierender Symbolik gerade bei den Auftraggebern der

10 Arthur Wilke. Die Elektrizität, Leipzig, 1893. Zitiert nach Klemm (Anm. 5).

11 Vgl. Abb. 2 und 3. In beiden Fällen ist die Unangemessenheit von Gegenstand und Bildrepertoire offenkundig und als absichtlicher Bildwitz erkennbar: Die Putten von Hans Canons sind natürlich keine Äquivalente für Transatlantikkabel, und Kaulbachs Vergewaltigung der Wassernymphe durch den Feuergott mag zwar mythische Dämpfe erzeugen, aber wohl nicht den Antrieb von Dampflokomotiven, der gleichwohl als Resultat dieser Elementarzeugung, eben als Sklave Dampf, im Bilde erscheint, natürlich an ein Rad gefesselt.

Zu Kaulbachs Entwurf: Die nützlichen Künste (Anm. 9), S. 374.

12 Aus: Die nützlichen Künste (Anm. 9), S. 18. Dort zahlreiche weitere Beispiele.

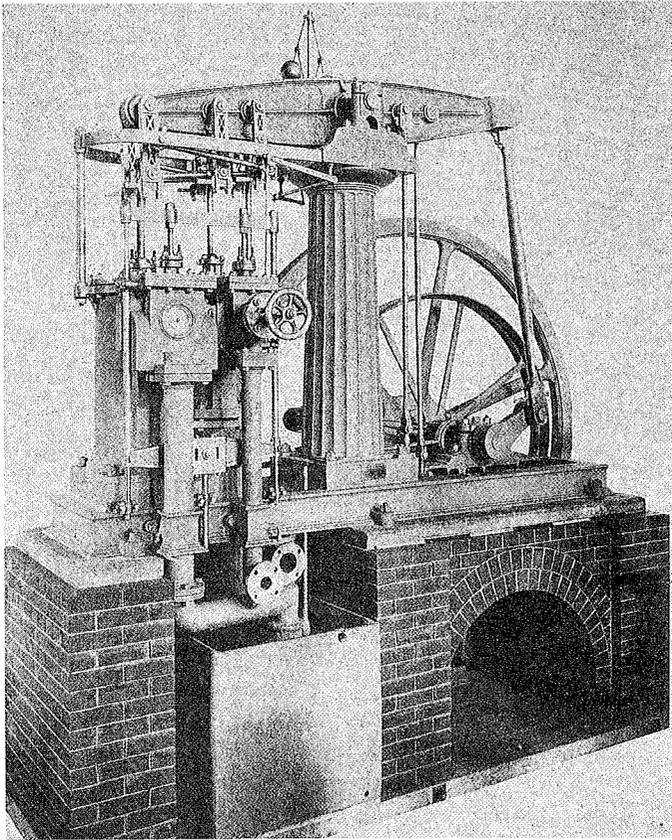


Abb.4 Thomas Horn of Westminster, Balancier-Dampfmaschine, 1860. London, Science-Museum.

Bilder und Bauwerke, den Industriellen, sehr stark war. Kulturelle Legitimation bedeutet immer Berufung auf ältere Instanzen und kanonisch gewordene Symbole. Erst im 20. Jahrhundert verändern sich die Perspektiven, und das hängt dann mehr mit der sogenannten „klassischen Moderne“ zusammen als mit den industriellen Legitimationsbedürfnissen. Sie bleiben weiter bestehen, passen sich der durch die Künstler veränderten Lage aber an. Immerhin wurden Anspielungen auf ältere Traditionen nicht ungerne gesehen. Der Industriebau zeigt das ganz deutlich.

Ich will nun nicht einen historischen Abriss über das Problem der Abbildung des schlechthin Neuen liefern, hier also der Technik seit der Zeit um 1800. Das Problem soll nur genannt werden, weil es zum Thema gehört. Denn, woran liegt das eigentlich? Die naheliegende Antwort, die auch meistens gegeben wird, technische Vorgänge, ihre naturwissenschaftlichen Begründungsformen und Grundlagen seien eben anschaulich nicht mehr darstellbar gewesen, von den wirtschaftlichen Rahmenbedingungen ganz abgesehen, diese Antwort ist nicht nur unbefriedigend, sondern falsch:

1. weil die meisten technischen Vorgänge anschaulich darstellbar sind.
2. weil die Unmöglichkeit der Darstellung in anschaulichen Formen niemals ein Hindernis gewesen ist. Sehr viele Aufgaben der europäischen Kunst waren unmögliche Aufgaben, unlösbare Probleme, weil der Gegenstand sich per definitionem der bildhaften Vorstellung entzog. Zu diesen Gegenständen gehören theologische und philosophische Begriffe. Trotzdem wurden im Zusammenspiel von Zeichen und Texten diese unmöglichen Bilder gemalt.

Merkwürdigerweise versagten die alten und raffinierten Methoden vor der neuen Technik, obgleich eine Dampfmaschine (zum Beispiel) zweifellos anschaulicher ist als eine Trinität.

Es gibt mehrere Gründe für dieses Dilemma. Die bloße Darstellungswürdigkeit lasse ich außer Betracht. Anerkannte Nützlichkeit sichert noch nicht den Rang unter den Gegenständen der Kunst. Aber die eigentliche Ursache scheint mir woanders zu liegen, nämlich: Technik entwickelte eigene Darstellungsformen, die dem Gegenstand angemessen und durch andere Bilder kaum noch zu übertreffen waren. Technische Zeichnungen bilden das, was sie meinen, vollständig ab. Diejenigen des 19. Jahrhunderts sind auch für Laien durchaus verständlich, und vor allem: Sie sind ganz auf die Funktion eines gedachten Apparates oder einer Maschine bezogen. Sie aber ist für den Ingenieur die Hauptsache. Seine Kunst besteht darin, den Wirkungsgrad zu optimieren, und zwar schon in der Zeichnung.

*Das Zeichnen ist für den Mechaniker ein Mittel, wodurch derselbe seine Gedanken und Vorstellungen mit einer Klarheit, Schärfe und Übersichtlichkeit darzustellen vermag, die nichts zu wünschen übrigläßt. Eine gezeichnete Maschine ist gleichsam eine ideale Verwirklichung derselben, aber mit einem Material, das wenig kostet und sich leichter behandeln läßt als Eisen und Stahl.*

*Die Verzeichnung einer Maschine erfordert an Zeit und Mühe einen Aufwand, der im Vergleich zu jenem, den die Ausführung der Maschine in Eisen und Stahl verursacht, gar nicht in Anschlag kommt, insbesondere*

wenn man den Nutzen berücksichtigt, den das Zeichnen sowohl für den Entwurf als auch für die Ausführung gewährt.<sup>13</sup>

Was bleibt den anderen Künsten, wenn das, was sie früher als eine ihrer Aufgaben betrachten konnten, nun von den Ingenieuren selbst gemacht wird? Sie können als Landschaftsmaler den Ort der Fabrik und diese von außen darstellen. Sie können den dort arbeitenden Menschen zum Gegenstand ihrer Kunst machen, wie Meunier, wie Menzel und dann viele andere. Sie können auf unterschiedlichem künstlerischem Niveau besondere Leistungen der Technik darstellen, eine eiserne Brücke, einen spektakulären neuen Dampfer, aber nicht die Frage in Bildern beantworten, wie so etwas funktioniert oder zustande gekommen ist. Das machen die Ingenieure besser. In den Kategorien des 19. Jahrhunderts war das keine Kunst, im Sinne früherer Einschätzungen aber war es eine.

Wenn Kunstgeschichte die Wissenschaft von den Bildern und Zeichen ist, eine universale Bildwissenschaft, dann müßte sie die Gesamtheit aller Bilder aller Zeiten zum Gegenstand haben. Das leistet sie auch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Noch das dämlichste Emblem und jeder moralisierende Kalauer, sofern er nur als symptomatisch für eine Epoche gelten kann, wird berücksichtigt. Es geht nicht immer um Erfindung und Genialität, wohl aber sehr oft um das Verhältnis von Bild und Sprache. Dann bricht das ab, verebbt im 19. Jahrhundert.

Niemandsländer sind also verschollene Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte. Die technische Zeichnung gehört dazu. Bei Leonardo haben wir damit keine Probleme, im 18. Jahrhundert auch noch nicht, aber danach bleibt nur noch die Bauzeichnung übrig, weil Architektur zu den Künsten zählt, alle übrige Technik aber nicht mehr. Logisch ist das nicht, wohl aber historisch. Und Geschichte ist nicht logisch.

Oder die naturwissenschaftliche Illustration. Was von Dürer bis zu den Illustratoren der „Histoire Naturelle“ Buffons unbedenklich als Aufgabe der Kunst betrachtet und hingenommen wurde, ist seit dem 19. Jahrhundert kein Gegenstand der sogenannten „Schönen Künste“ mehr, die gerade zu dieser Zeit begannen, den klassizistischen Schönheitskanon zu widerlegen. Was ist da passiert? Die meisten naturwissenschaftlichen Illustrationen sind im 19. Jahrhundert entstanden, aber das gilt als trivial. Oder alles, was mit Mathematik zusammenhängt. Sie gilt bis heute geradezu als Feind der Künste, als Einmischung in die inneren Angelegenheiten der Phantasie

13 F. Redtenbacher. Prinzipien der Mechanik und des Maschinenbaus, Mannheim, 1852. Zitiert nach: Klemm (Anm. 5), S. 331.

und Einschränkung der Authentizität ihrer Äußerungen.<sup>14</sup> Im Quattrocento war der Nachweis des Zusammenhangs von Kunst und Mathematik – Kunst im Sinne der Künste des Disegno – eine der wichtigsten Voraussetzungen zur Emanzipation des Künstlers zu einer den Gelehrten gleichrangigen freien Existenzform und seiner Befreiung aus den Vorschriften der Zünfte und des Handwerkerstandes. Bekanntlich war die Zentralperspektive eine Konsequenz aus der Euklid-Rezeption und das gewichtigste aller Argumente in diesem Prozeß der Emanzipation. Dennoch gilt, was der Renaissance zugebilligt wird, für die letzten zwei Jahrhunderte nicht mehr; aber man kann eine Prämisse nicht gleichzeitig als falsch oder richtig betrachten. In diesem Falle waren allerhand Motivationen der Moderne im Spiel, die sehr produktiv waren, also eine allgemeine Opposition gegen den Regelkanon der Akademien des 19. Jahrhunderts, zu dem die Zentralperspektive gehörte, sowie eine mit unterschiedlichen Methoden und Zielen unternommene Reise zum Ursprung aller Kreativität, deren objektive Gestalt nicht die Abbildung der Außenwelt, sondern das autonome Bild als Ausdruck der Innenwelt des Künstlers sein sollte. Das sind Maximen, die bis heute gelten und an deren theoretischer Begründung die Kunstgeschichte einen gewissen Anteil hat, einen produktiven Anteil, denn eine Wissenschaft, die selbst einen ihrer Ursprünge in der Genie-Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts hat, kann selbstverständlich gegen Experimente und Neuerungen keine prinzipiellen Einwände vorbringen oder nur solche, die ihre Maßstäbe aus der älteren und normativen Ästhetik bezieht, gegen die mit überzeugenden Gründen seit der Romantik argumentiert wurde. Kunst und Wissenschaft wurden so als Gegensatzpaare betrachtet. Ihre etwas ältere Einheit wurde aber auch akzeptiert. Die sogenannte industrielle Revolution ist sowohl eine Emanzipation der Technik von den Künsten wie der Künste von der Technik.

Ich war bei der Mathematik und bei der naturwissenschaftlichen Illustration etwas vom Wege abgekommen. Zwei Beispiele: Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur“<sup>15</sup> sind 1900–1904 erschienen (Abb. 5). Sie bilden ein Universum der belebten Natur ab, sie sind außerordentlich exakte Abbildungen von Phänomenen der Fauna und Flora unseres Planeten, vor allem der Meeresfauna, die Haeckel überwiegend selbst gezeichnet hat. Er konnte das am Mikroskop sehr gut, wollte ursprünglich Maler werden,

14 Dazu: Edgar Wind. Art and Anarchy, London, 1963, dt.: Kunst und Anarchie, Frankfurt a.M., 1979.

15 Ernst Haeckel. Kunstformen der Natur, 1899–1904, in Buchform Leipzig und Wien, 1904.

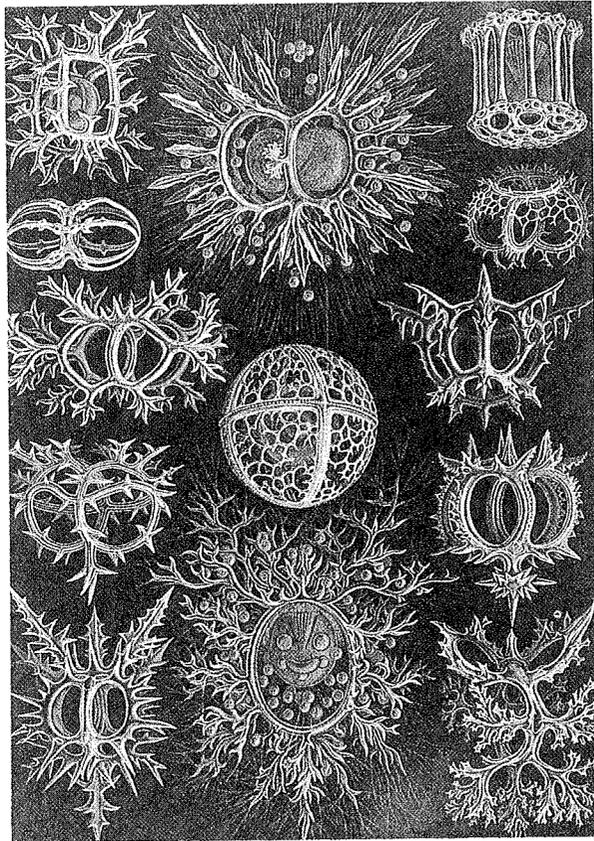


Abb.5 Aus:  
Ernst Haeckel,  
Kunstformen der  
Natur, Leipzig, Wien,  
1904. Stephoidea,  
Ringelstrahlige.

malte auch viel, wie die meisten Naturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts. Seine „Kunstformen der Natur“ repräsentieren auch die Kunst Ernst Haeckels. Wenn man bedenkt, daß sie ein bedeutendes und auch von Künstlern nicht ganz übersehenes Programm der Korrespondenz von Wissenschaft und Kunst zu erkennen geben, dann ist es doch sehr merkwürdig, daß dieses bedeutende Werk in der Kunstgeschichte überhaupt keine Rolle gespielt hat, so, als habe es nie existiert. Dabei ist es ohne Anstrengung möglich, sein Werk sowohl mit der Tradition der alten und hochgeschätzten Ornamentstecher, mit dem Welt-Inventar der Kunstkammern der Renaissance und des Barock, mit ihrer Fortsetzung, den Naturkundli-

chen Museen des 19. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen, und überdies ist seine subversiv-produktive Wirkungsgeschichte in den Künsten der Moderne als Repertoire der Phantasie noch zu untersuchen.

Niemand konnte behaupten, er habe das noch nie gesehen. Dennoch gehört Haeckel zum Niemandland, ebenso wie seine Nachfolger auf den Spuren der „Kunstformen der Natur“. Offenbar liegt es daran, daß sie am Fortschritt der Künste insofern nicht teilhatten, als sie noch einmal wie Dürer arbeiteten, also mit maximaler Objektivität sich auf die Sache konzentrierten. Der Oktopus und die Medusa, die Murex und das Filigran der Diatomeen, das sind schließlich keine Ausdrucksformen dessen, der sie konterfeit, sondern objektive Instanzen jenseits von Schönheit, Häßlichkeit, Gut, Böse, und sie gehören einer fremden, nichtmenschlichen Welt an. Haeckel war kein Impressionist und kein expressionistischer Erneuerer. Er blieb ganz objektiv, aber tatsächlich konnte er das gar nicht sein. Auch er sah nur das, was er suchte. Er sah die Mathematik in der Natur. Ihre raffiniertesten Geometrien entdeckte er in den einfachsten Lebewesen, und die schönste Übereinstimmung von Form und Funktion sah er in allen Gebilden, die er aufgezeichnet hat. Warum dieser buchstäblich „erweiterte“ Kunstbegriff nicht gesehen wurde, ist gänzlich unverständlich.

Oder ein anderes Beispiel: Maurits Cornelis Escher<sup>16</sup> (Abb.6) ist, soweit ich sehe, in der Kunstgeschichte noch gar nicht wahrgenommen worden. Seine neuere Bekanntheit durch Bücher und Reproduktionen ist unübersehbar. Bei Naturwissenschaftlern und Mathematikern ist sein Werk frühzeitig auf großes Interesse gestoßen, und alle Arbeiten über sein Werk stammen auch von ihnen. Dieses Niemandland zwischen Mathematik und Kunst wurde sachkundig von Kollegen aus „der anderen Kultur“ besetzt. Escher ist fast der einzige gewesen, der sich tatsächlich mit Mathematik auseinandergesetzt hat, ein überaus erfindungsreicher Nachfolger der Perspektivmeister seit der Renaissance, ein Konstrukteur raffinierter Räume, gegen die kein Architekt anzukommen vermag, vielleicht auch einer, der die Summa Perspectivica der Neuzeit mit einer imponierenden systematischen Phantasie formuliert hat. Seine Zeichnungen und Holzstiche sind so knochentrocken wie bei seinen zahlreichen Vorgängern. Ausdruck ist in dieser Zone der Kunst völlig entbehrlich. Kalkül aber ist unerlässlich. Spontan mag die Idee sein, aber die Realisierung sollte davon nichts zeigen. Escher hat sich den Expressionserwartungen der Moderne wider-

16 Zu Maurits Cornelisz Escher u.A.: Die Welten des M.C. Escher, München, 1971 ff.; Bruno Ernst. Der Zauberspiegel des M.C. Escher, München, 1978.

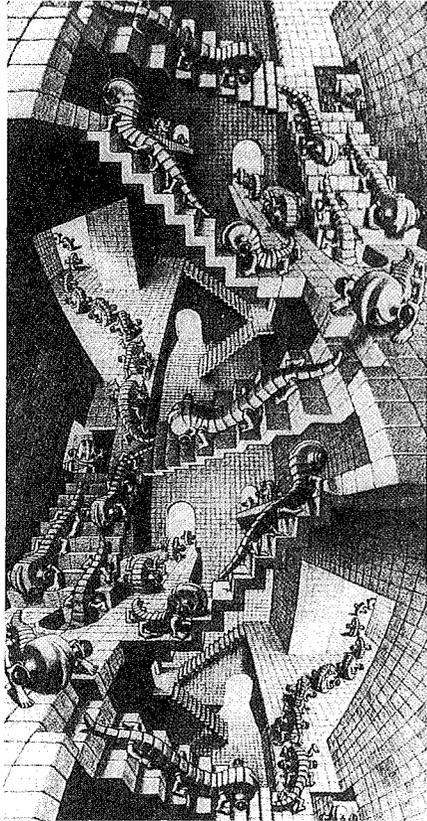


Abb. 6 Maurits Cornelisz Escher,  
Treppenhaus, Holzstich, 1951.

setzt. Er hatte tatsächlich Wichtigeres zu tun, daher war er immer auf der Suche nach der präzisesten Formulierung. Das heißt zugleich: nach einer objektiven Methode, die alle Schlacken der Subjektivität aussortiert. Er hat damit das Gegenteil dessen gemacht, was im 20. Jahrhundert oft vom Künstler erwartet wird. Auch mit den holländischen Konstruktivisten verbindet ihn fast nichts, obgleich auch sie kombinatorische Konstruktionsmethoden entwickelten. Denn Escher arbeitete immer dezidiert gegenständlich. Tatsächlich waren seine Wunder der Geometrie nur so darstellbar, also als quasi-wirkliche Räume mit Bewohnern, deren Wanderungen den Blick des Betrachters lenken.

Die sonst so hochgeschätzte Spontaneität des Selbstaudrucks ist damit vollständig aus dem Spiel. Wenn von allen Merkmalen der Künste dies als das wichtigste angesehen wird, dann ist er jemand, mit dem die Kunstgeschichte sich nicht befassen muß. Sie hat es denn auch nie getan. Tatsächlich ist eben das ein Beispiel für die vorsätzliche und fahrlässige Erzeugung von Niemandsländern. In diesem Falle ist das um so merkwürdiger, als Escher sich nicht nur in einer kunsthistorisch unverdächtigen Tradition bewegt, sondern auch geradezu manisch-obzessiv bei seinem Thema geblieben ist. „Ausdruckszwang“ – wenn das denn eine Bedingung für Kunst ist – ist sozusagen nachweisbar: Es gehört schon eine besondere Persönlichkeitsstruktur dazu, sich über viele Jahre ausschließlich mit diesen subtilen Phantasiezeichnungen zu beschäftigen. Sie nämlich, dieses System geometrischer Spiele und unmöglicher Räume, bilden seinen „Ausdruck“, der sich vollständig in buchstäblich tonlosen Kalkül verwandelt hat. Sein Pech war, daß er zu Zeiten arbeitete, in denen Kalkül als kunstwidrig galt, jedenfalls in den bildenden Künsten und in ihrer Beurteilung, sonst übrigens nirgends. Dieses Niemandsland zeigt daher auch den Grundriß einer Sackgasse der Kunstgeschichte, die aus der Geschichte ihrer Konventionen und ästhetischen Maximen zwar folgt, aber keineswegs auch aus ihrem Gegenstandsbereich. Aber immerhin hatte schon Vasari in seinem Kapitel über Leonardo da Vinci den Vorwurf untergebracht, der Mann habe sich zu lange mit unnützen mathematischen Spielen und mit der Mechanik beschäftigt und seine Zeit vergeudet. Und dergleichen hat sich gewissermaßen „meinungsbildend“ ausgewirkt. Snows „zwei Kulturen“, die feine und schöne und die unfeine, aber nützliche, hat es schon damals gegeben, und dann auch noch eine unnütze, die „mathematischen Spiele“.

Kunstgeschichte *hat* immerhin diese Niemandsländer, die oft auch vernachlässigte Brücken zu anderen Ufern sind, die man noch oder vielleicht wieder beschreiten kann. Sie hat schließlich einen Gegenstandsbereich, der ursprünglich ein einziger Kontinent der praktischen Künste gewesen ist und der sich erst vor zweihundert Jahren geteilt hat. Alfred Wegeners Theorie der Kontinentaldriften ist als Metapher durchaus brauchbar. Eines seiner wichtigsten Argumente war nämlich der Nachweis identischer Fossilienhorizonte an den Bruchkanten und identischer Arten von Lebewesen. Dieser Nachweis kann auch für die gespaltenen Artes geliefert werden, vielleicht sogar soweit, daß Ingenieure, Naturwissenschaftler und Mathematiker die Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts viel stärker bewahrt und auch weiterentwickelt haben als die Künstler und Kunsttheoretiker, die ihr Selbstverständnis den nachromantischen Theorien verdanken. Der Beitrag

der Kunstgeschichte in dieser Diskussion kann also ein historischer sein, aber wahrscheinlich wegen günstiger Ausgangsbedingungen mehr als das. Zumindest hat sie einen guten Zugang zur Genesis der Snowschen Kulturspaltung, einen besseren als die anderen Geisteswissenschaften, vielleicht mit Ausnahme der Philosophie, in deren eigener Geschichte sowohl der homo faber wie der homo ludens reichlich vorkommt. Indessen hat sie damit anscheinend ihre Probleme, die anders sind als die kunsthistorischen.

Was Kunstgeschichte nicht kann und auch nicht versuchen sollte, bedarf keiner langen Diskussion: Sie kann zur endlos und uferlos gewordenen Diskussion über Technikfolgenabschätzung, Ethik im technischen Zeitalter, zur ökologischen Krise und zum künftigen Energiebedarf der Menschheit ebensowenig beitragen wie zur Problematik der Gentechnologie und der Bevölkerungsexplosion. Philosophen meinen das alles und noch mehr zu können. Kunsthistoriker können das nicht, jedenfalls nicht in ihrem Metier. Außerhalb ihres Metiers können sie es selbstverständlich auch und das vielleicht sogar um so besser, je mehr sie sich den Überblick über ihr Fach gewahrt haben. Aber es geht nun nicht um den gebildeten Zeitgenossen, der zufällig Kunsthistoriker ist und nicht – ebenso zufällig – Ingenieur, sondern um spezielle Beiträge zum Problemfeld „Kunst und Technik“. Seine Vergangenheit läßt sich überschauen und rekonstruieren. Über seine Zukunft ist keine Aussage möglich, aber die Gegenwart liefert genügend Hinweise, denen man folgen kann. Es gibt ein bekanntes Buch mit dem Titel „Architecture without Architects“.<sup>17</sup> Das bezieht sich auf quasiarchitektonische Bildungen der Natur und auf Volksarchitektur, die scheinbar ohne ästhetische Absichten ganz zweckmäßig um die Bewohner herumgebaut wurde. Der Titel könnte verallgemeinert werden: Art without Artists. Kunstformen der Technik müßte es auch geben, das heißt, Kunst ohne Künstler, denn Künstler wollen die Ingenieure ja nicht mehr sein. Also arbeiten sie ohne ästhetische Prämissen und Vorurteile oder sind davon überzeugt, daß sie dergleichen nicht benötigen. Und dann sieht man, was sie gemacht haben, sieht, daß es bei gleicher oder ähnlicher Funktion deutliche Formveränderungen gibt, sieht, daß es eine Geschichte nicht nur der Technik, sondern auch ihrer Gestalten und Gedanken gibt, sieht, daß immer ein ästhetischer Überschuß bleibt, der auch wahrgenommen wird. Ich meine nicht die Verkleidungseffekte der Autoschneider, in deren Ateliers die Autos mit erotischen und aggressiven Merkmalen aufgeladen, „aufge-

17 Bernard Rudofsky. *Architecture without Architects*, New York, 1965.

tankt“ werden, sondern ganz funktionale Ergebnisse der Tätigkeit von Ingenieuren.

Ich habe Rudolf Diesel zitiert, weil er sich in einer Form geäußert hat, die jeder Kunsthistoriker mühelos wiedererkennt, denn ähnliche Formulierungen finden wir schon bei Leonardo und Michelangelo; und weil er etwas ganz anderes im Sinn hatte als jene, eben den Dieselmotor, den wir kaum mit der gescheiterten Pieta Rondanini in Verbindung bringen. Und doch besteht diese Verbindung. Es ist, das sei behauptet, nicht nur eine Sache der Bildung und der Sprache allein, sondern auch ein Zusammenhang, der als Denkform beständig bleibt und vor aller Spezialisierung ein Muster der Bewegungsformen der Phantasie liefert. Texte dieser Art sind ungefähr das, was Wegeners Vegetationsformen auf getrennten Kontinenten entsprechen mag. Sie gehören zur gleichen Spezies.

Diese historischen Horizonte sind eine Seite der Sache, die Gegenwart ist eine andere. Die Bilderflut wurde oft zitiert, auch als eine Form des Kulturverfalls kritisiert. Mag sein, daß es so ist, aber jedenfalls handelt es sich um eine Veränderung der Funktion des Bildes. Daran sind alle Medien beteiligt, und die meisten Bilder – in Film, Fernsehen, mit Computern erzeugte usw. – verdanken ihre Existenz technischen Innovationen. Ohne das erkenntnis-süchtige Zusammenspiel von Naturwissenschaften und Technik gäbe es alle diese Bilder nicht. Sie sind künstlich, und für sie gilt keine der ästhetischen Maximen der Moderne, denn in der Regel sind sie Annäherungen an realistische Darstellungen oder Simulationen von Realität, und selbst wenn sie abstrakt und ornamental aussehen, wie in der Abbildung von Mandelbrotmengen mit ihren bekannten Apfelmännchen, sind das anschauliche Formulierungen für die Eigenschaften komplexer Zahlen.

Und die Voyager-Aufnahmen? Sie haben, ganz abgesehen von ihrer Bedeutung für die Erforschung des Planetensystems, unverächtliche ästhetische Reize, an denen die Wissenschaftler, die mit der Auswertung von Daten beschäftigt waren, ihren Anteil hatten. Da war also eine raffinierte Automatik im Spiel, aber zugleich bewußte Selektion mit dem Ziel, anschauliche und auch schöne Bilder der Öffentlichkeit zu präsentieren. Was ist nun daran eigentlich nicht Kunst? Wird sie nicht heute oft von Technikern gemacht? Warum sind diese Bilder soviel interessanter als die meisten, die man in den Galerien hängen sieht?

Das sind keine bloß rhetorischen Fragen. Es hat noch vor nicht allzulanger Zeit eine heftige Diskussion darüber gegeben, ob Fotografie eine Kunst sei oder wenigstens sein könne, also mehr als nur die Anwendung einiger chemischer und optischer Gesetze. Sie hat sich in diesem Konflikt behauptet

und ist jetzt ein selbstverständlicher Bestandteil der Kunstgeschichte. Zwar gelang ihr das mit dem wohl unerläßlichen Nachweis subjektiver Manipulierbarkeit des Verfahrens, aber diesen Nachweis können die Künstler und Wissenschaftler, die mit Computergraphik experimentieren, mühelos nachliefern, auch und gerade dann, wenn sie mit kalkulierten Zufallskonstellationen arbeiten.

Und weiter: Wenn unsere gegenwärtige Kultur so sehr von Bildern bestimmt ist, die ihre Entstehung technischen Prozeduren und naturwissenschaftlichen Überlegungen verdanken und sich zu allen ästhetischen Maximen völlig unbekümmert und gleichgültig verhalten, aber unzweifelhaft intelligent, sogar schön und jedenfalls interessant sein können, dann sollte das nicht ignoriert werden. Vielleicht ist da Hegels List der Vernunft im Spiel oder ihre Hinterlist in Gestalt einer subtilen Rache der Technik: Sie ignoriert den Kunstbetrieb, aus dem sie einst ausgeschlossen wurde, und stellt ihre Bilder selbst her, dies aber in einer derartig überwältigenden Mannigfaltigkeit und Qualität, daß sich niemand den Reizen und Verführungen dieser neuen Bilderwelt, die es vor wenigen Jahren noch gar nicht gab, entziehen kann. Die Herausforderung besteht sicherlich in Vorspiegelung vollständiger ästhetischer und kunsttheoretischer Unschuld und dem Anschein absoluter Objektivität des Resultates, dessen Täter kein Künstler, sondern ein Apparat ist. Der Witz dabei ist, daß der Apparat ein zweifelsfrei zweckgerichtetes menschliches Produkt ist, höchst raffiniert ausgedacht und unter anderem dazu geeignet, Bilder herzustellen, die man überdies mit den Merkmalen jeder beliebigen ästhetischen Theorie ausstatten kann, wenn man will.

Die Rache der Technik äußert sich also in Bildern, die eine kunsttheoretische Auseinandersetzung herausfordern. Der Fehde-Handschuh kann schließlich auch als ausgestreckte Hand verstanden werden, die Herausforderung auch als Aufforderung, gewisse Kriterien der Beurteilung von Kunst und ihrer Abgrenzung von anderen Daseinsbereichen als historische Phänomene und damit aus größerer Distanz zu betrachten. Ich meine zum Beispiel die konventionelle Meinung, Kunst sei das Gegenteil von Kalkül, bloßer Ausdruck eines inneren Dranges, der Verstand habe keinen Anteil an der Phantasie usw. Manche meinen, sie komme aus dem Bauch oder sie appelliere an die totale Sinnlichkeit des Leibes oder an etwas ganz und gar Ursprüngliches. Jeder kann sich die seit hundert Jahren kursierenden Meinungen und Texte dazudenken. Zu ihr haben die Künstler ihren Beitrag geleistet, aber nicht wenige haben auch die entgegengesetzte Position bezogen und verteidigt. Igor Strawinsky war frei von irrationalen Neigungen, er

verteidigte die rationale Technik des Komponierens, und er konnte das mit guten Gründen, weil er an Ideen keinen Mangel hatte und mit ihnen dann so umging, wie es Rudolf Diesel beschreibt. Thomas Mann fand für seine sehr ähnliche Arbeitsweise die schöne Formulierung „kalte Extase“. Also Enthusiasmus plus scharf kontrolliertem Handwerk, Inspiration als Kalkül. Das scheint in unseren neueren Kunstbegriffen etwas abhanden gekommen zu sein. Wir haben zwar seit einiger Zeit den „erweiterten Kunstbegriff“, mit dem die Galerien arbeiten und der in den Museen didaktisch untermauert wird, aber besonders „erweitert“ ist dieser Kunstbegriff denn doch nicht, wenn er sich darauf beschränkt, zwar beliebige Lebensäußerungen und Lebensspuren als Kunst zu deklarieren, aber völlig übersieht, daß kein Anlaß besteht, diese Hinterlassenschaften und Obszessionen wie Reliquien zu verehren. Ein bedeutendes Hindernis und eine neue Barriere gegen den alten und viel weiter gefaßten Kunstbegriff ist gerade der neuere „erweiterte“ Kunstbegriff. Immerhin schließt er die Möglichkeit ein, daß Kunst sich an ihre alte Erkenntnisüchtigkeit erinnert, an ihre weltliche Neugier, mit der sie einst ihre Emanzipation vorangetrieben hat, damals im Bunde mit allen „Artes“, die sich auf Technik und Naturforschung beziehen. Jetzt ist die Lage komplizierter. Aber es dürfte heute auch leichter sein als jemals zuvor, die Barrieren zu überspielen, mit denen sich die Reviere von Kunst und Technik gegeneinander abzugrenzen und voneinander zu sichern versuchten.

Nachsatz: In Stuttgart lehrte einst Max Bense. Kürzlich ist er gestorben. Er hat den Begriff „Exakte Ästhetik“ geprägt, war Mathematiker, Literat, Pionier einer generativen Ästhetik, Kunst- und Künstlerfreund, eigentlich selbst Künstler und Kunstkritiker zugleich, und niemals vergaß er die Spielregeln einer historischen Perspektive. Er war eigentlich ein Gast aus dem Zeitalter der Mathesis Universalis, der Aufklärung, der mathematisch-literarischen Bildung. Aber er lebte hier, noch vor kurzem mit einem vulkanischen Disputiertalent die Moderne gegen ihre Widersacher und gegen jede Art von Obskurantismus verteidigend. An diesen Pionier der hypothetischen Schlüsse und an seine Idee der Einheit von Kunst und Technik sollte bei dieser Gelegenheit erinnert werden. Man kann sein Programm zum Teil widerlegen, man kann es modifizieren, aber es verdient Fortsetzungen. Es sollte nicht als Kuriosität zu den Akten gelegt werden. Vielleicht hat er bereits die Prämissen für eine zukünftige Ästhetik geliefert, in der sich Kunst und Technik als eine Art von historischem Doppelsternsystem erweisen, als zwei Sterne, die einander ständig umkreisen müssen, wobei ihre Materie periodisch von einem zum anderen wandert.

## Die Mediatisierung der Kunsterfahrung

I

Wir sind heute einer zunehmenden Mediatisierung im Umgang mit Werken der bildenden Kunst ausgesetzt. Fotoreproduktionen, Fernsehen, Video und Computersimulation suggerieren uns eine Realität, die indirekt und vermittelt wahrgenommen wird. Der Beobachter ist daher an dem jeweiligen Ergebnis ebenfalls nur indirekt und auf Umwegen beteiligt. Denn es sieht lediglich so aus, als würde man direkt teilnehmen. Die Mediatisierung der Erfahrung wird zum Faktum, zur Tatsache und die Begegnung mit dem Original zum unwahrscheinlichen Science-Fiction-Erlebnis. Die gewöhnliche Form von Kunst-Erfahrung ist heute in der Regel das mediatisierte Erlebnis von Surrogaten, während die Teilnahme an Originalerfahrungen die Ausnahme bildet.

Zunächst möchte ich jedoch einige mögliche Mißverständnisse ausräumen. *Erstens*. Begriffe wie „ästhetische Erfahrung“, „das Ästhetische“ oder „ästhetische Wahrnehmung“ importieren eine Menge ungelöster Probleme aus der traditionellen Ästhetik in den jeweiligen Diskurs hinein. Sie bilden sozusagen eine philosophische Altlast, welcher schwer zu entgehen ist. Wenn ich daher von Kunst-Erfahrung spreche, meine ich im Gegensatz zu traditionellen Ästhetiktheorien einfach die Wahrnehmung, das Erlebnis oder die Wirkung von Kunstwerken auf einen Beobachter. Das Anhängsel „Kunst-“ fungiert dabei als sprachliche Unterscheidung zum Erleben und Erfahren von Gegenständen, die keine Kunst sind. Kunst-Erfahrung in meinem Verständnis ist unabhängig davon, ob dieses Erlebnis schön, interesselos oder etwa lustvoll ist. Während der Wahrnehmung von Kunstwerken können die Wirkungen, die von ihnen ausgehen, letzten Endes zu bedeutenden Veränderungen in den Strategien der Erfahrungsverarbeitung oder des kognitiven Stils der jeweiligen Beobachter führen, die auch im entferntesten Sinne nichts mehr mit dem ursprünglichen Anlaß zu tun haben müssen.

*Zweitens* geht es mir nicht darum, zu behaupten, die Erfahrung der Kunst sei gut und das Fernsehen schlecht, sondern ich möchte aufzeigen, was sich durch die Mediatisierung der Kunst-Erfahrung heute verändert hat. Man muß zunächst einmal akzeptieren, daß im Vergleich zu gewöhnlichen

Gegenständen oder Ereignissen das Gemälde oder die Skulptur ebenfalls Medien sind. Die Kunsterfahrung, die aus ihnen gewonnen werden kann, ist also mitnichten „direkt“ oder „unmittelbar“. Das Kunstwerk selbst ist schon in seinem Ursprung vom Bazillus der Mediatisierung befallen. Sie ist von jeher schon Erfahrung von Medien gewesen, da das Kunstwerk nicht den Gegenstand oder das Ereignis selbst, sondern lediglich eine hochselektive Darstellung dieses Ereignisses zeigt. Es kann also im weiteren nicht darum gehen, innerhalb der Kunst-Erfahrung einen Bereich „echter“ Erfahrung von einem Bereich „falscher“ Erfahrung abzugrenzen und diesen dann in einem zweiten Schritt als negativ oder schädlich zu kennzeichnen. Ein solcher Gegensatz läßt sich sowieso nur konstruieren, wenn man eine Erfahrungsmöglichkeit zuläßt, die „direkt“ und „unmittelbar“, d. h. ohne Zwischenschaltung irgendeines Mediums abläuft. Eine solche „direkte“, „unmittelbare“ gegebene Sinneserfahrung gibt es jedoch überhaupt nicht. Jede Erfahrung ist medial vermittelt, und sei es durch die Sinnesorgane und die Nervenleitungen des Organismus. Man kann also das gesamte System der Kunst-Erfahrung als eine Erfahrung von und durch Medien beschreiben. Die entscheidenden Differenzen müssen folglich im Kunst-System selbst bestimmt werden und nicht durch den Vergleich von mediatisierter Erfahrung mit irgendeiner „direkten“, „unmittelbaren“ Erfahrung. Mediatisierte Erfahrung ist so direkt und unmittelbar, wie Erfahrung überhaupt sein kann.

Vier Fragen sollen daher die weitere Orientierung leiten:

- (1) Gibt es einen Unterschied zwischen der Wahrnehmung eines Originalen und der Wahrnehmung seiner Reproduktion?
- (2) Wenn ja, worin liegt dieser Unterschied und wie läßt er sich beschreiben? Oder allgemeiner formuliert: Worin liegt der Unterschied zwischen einer Kunst-Erfahrung am Original und einer mediatisierten Erfahrung?
- (3) Welche Konsequenzen für die Kunst-Erfahrung ergeben sich aus dem ständigen Umgang mit Reproduktionen? Daraus folgt in Umkehrung eine vierte und letzte Frage. Sie ist diejenige Frage, die mich hier eigentlich interessiert:
- (4) Welche Konsequenzen für die ästhetische Erfahrung ergeben sich aus dem ständigen Umgang mit Originalen?

Die erste Frage ist schnell beantwortet: Ich setze voraus, daß es einen Erfahrungsunterschied ausmacht, vor einem Original zu stehen bzw. dessen Reproduktion zu betrachten (Abb. 1). Zur zweiten Frage: Die entscheidenden Unterschiede zwischen einer solchen „Original“-erfahrung und einer mediatisierten Erfahrung liegen in der *Präsenz des Werkes*. Diese Präsenz ist in einer Reproduktion nicht vorhanden und wird durch eine andere, eine *Pseudo-Präsenz*, ersetzt. Die Verschiebungen, die ein Original im Prozesse seiner Mediatisierung zu einer Reproduktion, zum Film, zum Dia, zum Katalog oder zum Poster durchläuft, betreffen vor allem zwei Felder. Zum einen wird die physikalische Struktur des Werkes selbst verändert, indem es in ein anderes physikalisches Medium transformiert wird. Zum anderen wird die originale Umgebung, in der sich das Kunstwerk befand, vollständig durch eine andere ersetzt. Reproduktionen sind ort- und zeitlos verfügbar und können an wechselnden Schauplätzen zu wechselnden Zei-

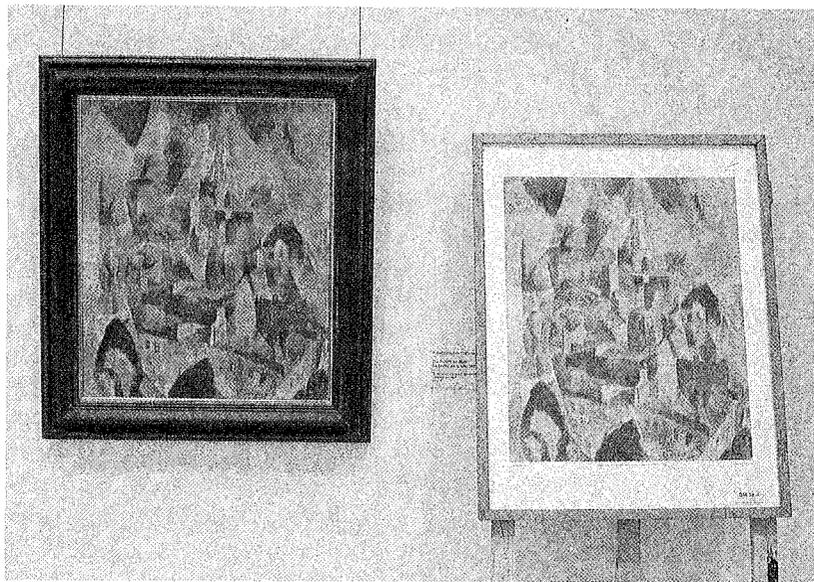


Abb. 1 Robert Delaunay: Blick auf die Stadt, 1910/14: Original und Poster (Städtische Kunsthalle Mannheim)

ten gleichzeitig auftreten, wie es das Original in dieser Geschwindigkeit nicht vermag. Ob sich nun die Veränderungen in der physikalischen Werkstruktur oder die Substitution der Umgebung gravierender für den Verlauf der Erfahrung auswirken, läßt sich schwer entscheiden. Denn beide Felder stehen in ständiger Wechselwirkung miteinander und sind analytisch nur schwer voneinander zu separieren.

Wenden wir uns daher zunächst den Strukturveränderungen zu, die das Original im Prozesse seiner Mediatisierung durchläuft. Als Katalogabbildung oder Poster wird die Bildfläche in feine Vierfarbrasterpunkte zerlegt, deren Wahrnehmung im Auge aufgrund der begrenzten Auflösungsfähigkeit der Netzhaut als optische Farbmischung erscheint. Im Dia und auf der Filmschicht wird das physikalische Medium der Malerei in transparente Schichten von Silberhalogenid-Kristallen mit einer bestimmten Körnigkeit übertragen. Im Video oder Fernsehbild werden seine Farb- und Helligkeitsverteilungen in magnetisch ausgerichtete Partikel transformiert, die in Form von Teilchenstrahlung auf einem farbig beschichteten Bildschirm sichtbar gemacht werden. In der Computersimulation werden Farbtöne in digitale Zahlenreihen umgewandelt, denen jeweils ein bestimmter Helligkeits-, Sättigungs- und Tonwert aus maximal 256 Möglichkeiten auf dem Bildschirm zugeordnet werden kann.

Folgende Zusammenhänge lassen sich dagegen nicht in ein anderes Medium transformieren:

(1) Die originale *Farbigkeit* eines Kunstwerkes ist trotz aller technischen Feinessen und Laser-Scanner nicht reproduzierbar. Farben lassen sich im Vierfarbdruck nur unzureichend wiedergeben. Gerade bei komplizierten Lasurmalereien ist die Leuchtkraft der Farbe aufgrund des unterschiedlichen Lichtbrechungsindex an der Oberfläche ziemlich verschieden von der optischen Wirkung einer aufgerasterten Fläche im Vierfarbdruck. Ein Farberlebnis, das durch optische Mischung im Auge entstanden ist, wird nie die Leuchtkraft und Intensität erlangen können wie ein in vielen dünnen Schichten Harzölmalerei aufgebautes und mit Azurit untermaltes Ultramarin.

(2) Die farbige Erscheinung eines Originales ist darüber hinaus von der jeweils herrschenden *Beleuchtungsintensität* (der sogenannten Lux-Zahl) des Raumes abhängig. In einer Beleuchtung mit sehr hoher Lux-Zahl werden die Kontraste zwischen einzelnen Farbnuancen deutlich und stark voneinander getrennt wahrgenommen, während bei sinkender oder niedriger Beleuchtungsstärke die Kontraste und Farbintensitäten zunehmend verschwinden. Dasselbe Bild schmilzt in seinem Kontrastumfang, dem Unter-

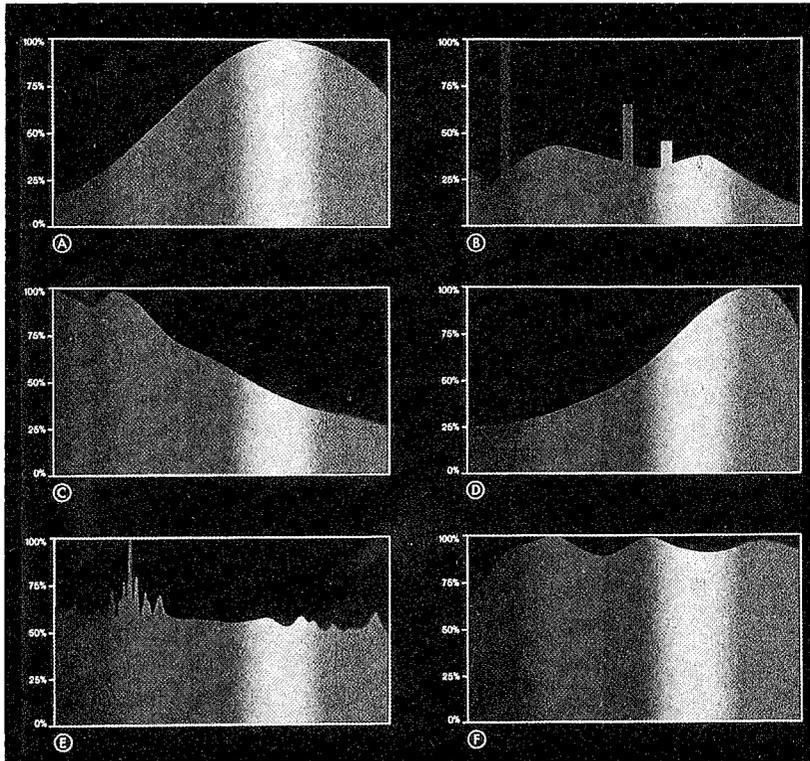


Abb. 2 Lichtemissionsspektren

schied zwischen der hellsten und der dunkelsten Stelle eines Bildes, zusammen. Es wirkt dadurch enger, harmonischer und einheitlicher als bei grellem, starkem Tageslicht. Dieses Erlebnis verschwindet in der ästhetischen Erfahrung einer Reproduktion völlig, da durch die phototechnische Aufnahme *eine* bestimmte Beleuchtungssituation fixiert wird, die sich in der Reproduktion nicht verändert.

(3) Außerdem enthält Tageslicht in geringer Lux-Zahl eine andere spektrale *Farbzusammensetzung* als Tageslicht mit hoher Lichtstärke. Bei natürlichem Tageslicht ist je nach Tageszeit und Bewölkung der Anteil an kurzwelligem (ultraviolettem) oder langwelligem (infrarotem) Licht unterschiedlich hoch. Morgenlicht mit hohem Blauanteil läßt die Farben eines Originals anders aussehen als Abendlicht. Keine einzige dieser außerordentlichen

ästhetischen Randbedingungen ist in einer Reproduktion präsent. (Abb. 2) (4) Sind außerdem noch *künstliche Lichtquellen* im Spiel, verändert sich das ästhetische Erlebnis der Farbharmone mit der jeweiligen spektralen Strahlungsverteilung des Beleuchtungskörpers auf bedeutende Weise und ohne daß es das Auge bemerkt. (Abb. 3)

Wenn man sich dagegen den Bedeutungsverschiebungen zuwendet, die aus der Substitution der Umgebung resultieren, lassen sich folgende Feststellungen treffen:

(1) Die *Größe* eines Bildes im Verhältnis zur Größe des Raumes und zur Größe des Menschen ist ein bedeutender Wirkungsfaktor eines Kunstwer-

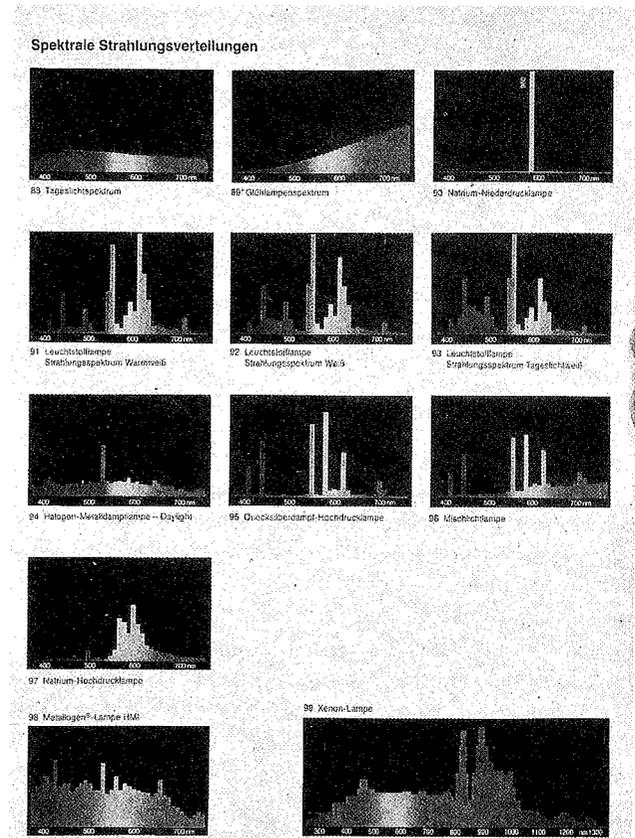


Abb. 3 Spektrale Strahlungsverteilungen

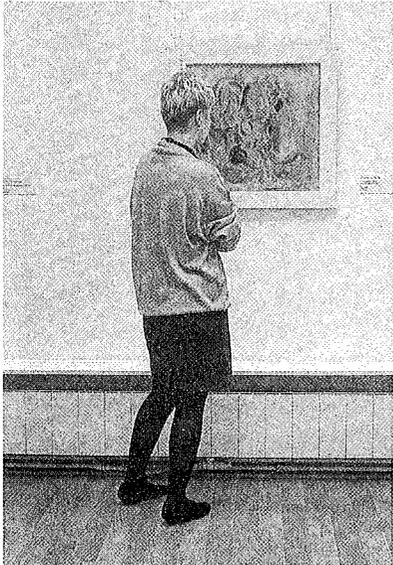


Abb.4 Betrachterin vor Robert Delaunay: Portugiesischer Markt, 1916 (Städtische Kunsthalle Mannheim)

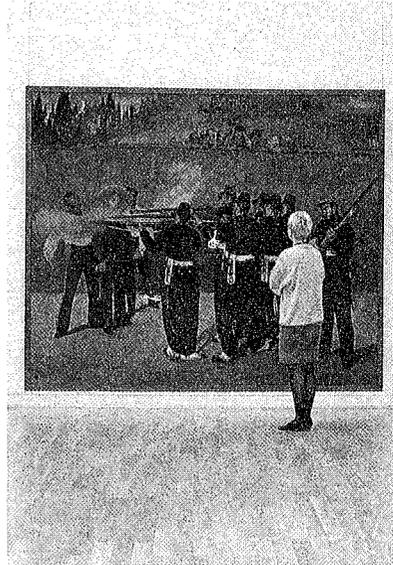


Abb.5 Betrachterin vor Edouard Manet: Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, 1867 (Städtische Kunsthalle Mannheim)

kes. Die Wirkung eines kleinen Andachtsbildes ist eine völlig andere als die eines großen Altarbildes. Für die Wirkung ist es daher ausschlaggebend, ob es sich um ein kleines Format handelt, welches aus einer nahen Entfernung, sozusagen intim und „heimlich“, betrachtet werden muß oder ob es sich um ein großes Altarbild handelt, das in einer kollektiven Betrachtungs- und Andachtsform aus großer Entfernung wahrgenommen wird. (Abb.4+5) Das Gegenüberstehen und das daraus resultierende ästhetische Erlebnis ist jeweils ein ganz anderes. Barnett Newman hat einmal gesagt:

*In einem großen Bild ist man selbst mittendrin, während man bei einem kleinen davor steht.*

In einer Reproduktion ist der Unterschied zwischen einem kleinen Bild und einem großen Bild verlorengegangen. Die Beziehung zwischen uns und

der vor uns liegenden Reproduktion hat sich entscheidend geändert. Ich zeige hierzu als Beispiel zwei Bilder der Taufe Christi von Paolo Veronese (Abb.6). In der Reproduktion nebeneinandergesetzt, sind sie gleich groß und – kunsthistorisch gesehen – gut zu vergleichen. Wenn man sie aber in ein proportionales Verhältnis zueinander setzt, dann sieht man deutlich, wie die Größe des Bildes im Verhältnis zum Beobachter eine Wirkung ausstrahlt, die in jeder Reproduktion verlorengeht. (Abb.7)

(2) Eine weitere, nicht reproduzierbare Wirkung ist die *relative Lage* des Werkes im Raum und gegenüber dem Beobachter. Das Verhältnis der gemalten Licht- und Schattenpartien im Bild zu den tatsächlichen Licht- und Schattenverhältnissen im Raum ist nur in der Originalsituation beobachtbar und in einer Reproduktion nicht abzubilden. Die Position des Werkes in Beziehung zum Beobachter entscheidet ebenfalls wesentlich über dessen Wahrnehmungserfahrung. So macht es einen bedeutenden Unterschied aus, ob sich ein Kunstwerk auf Augenhöhe befindet oder weit über Augenhöhe installiert ist. (Abb.8+9) Die Tatsache, daß man sich einem Kunstwerk entweder von rechts, von links oder frontal nähert, bildet ebenfalls einen wichtigen Unterschied für die daraus resultierende Erfahrung des Beobachters.

(3) Die *Beleuchtungsfarbe*, die in einem Raum herrscht, entsteht aus dem Mischungsverhältnis des Anteils des direkt in den Raum einfallenden Lichtes und dessen spektraler Farbigkeit und dem von Boden, Decken und Wänden reflektierten diffusen Streulicht, welches ebenfalls den Raum ausfüllt. Es ist ganz leicht einzusehen, daß ein heller, intensiver Lichtstrahl, der durch ein Oberlicht auf einen grünlichen Teppichboden in einem Museum fällt, überall im Raum verteilt wird, also auch auf dem Bild, das in diesem Raum hängt und es in eine grünliche Gesamttonalität färbt. Genau dasselbe geschieht bei einem braunen, grauen oder weißen Boden. Alle diese situativen Variablen, die Schwankungen in Farbigkeit, Beleuchtungsverhältnissen, Größe und relativer Lage finden sich meistens nicht in einer Reproduktion des Werkes wieder.

Man kann daher verallgemeinernd sagen, daß alle Eigenschaften und Zusammenhänge, die in der Originalsituation *Variablen* sind, d.h. sich in der Zeit verändern können, von der Mediatisierung fixiert und als Konstanten behandelt werden. Wir können daher die zweite Frage wie folgt beantworten: Der Unterschied zwischen der Erfahrung eines Originalkunstwerkes und dessen Reproduktion liegt in der *Präsenz des Werkes*. Diese Präsenz ist seine Situiertheit an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit. Die Komplexität der Präsenzsituation, in der sich Originalwerke befin-

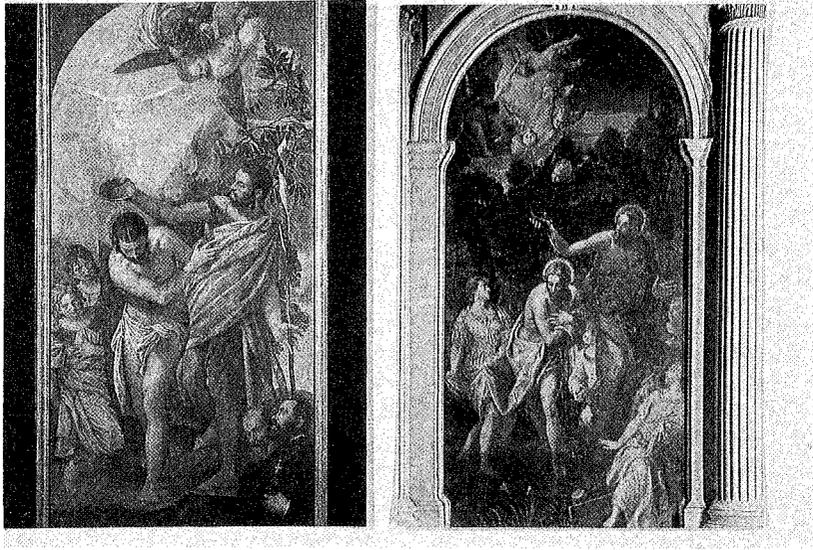


Abb. 6 Paolo Veronese: Taufe Christi (Venedig, Il Redentore; Sakristei und 2. Seitenaltar rechts)

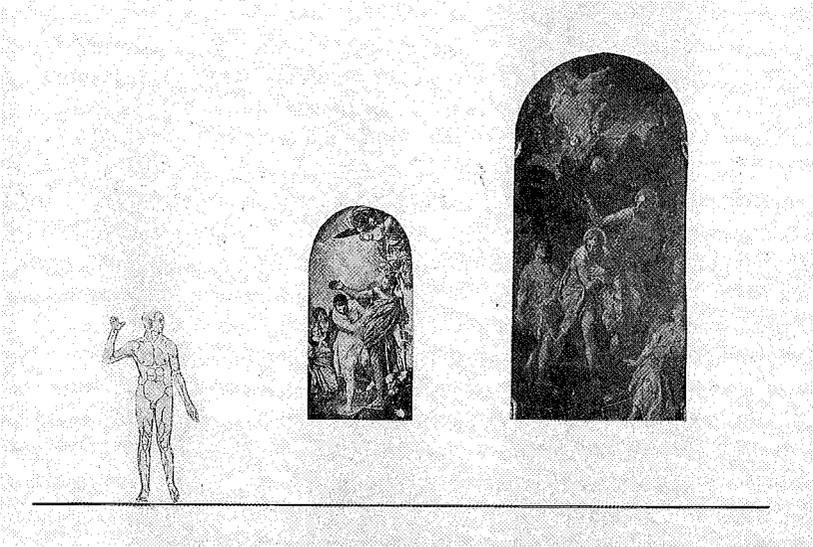


Abb. 7 Fotomontage der Größenverhältnisse

den, ist in einer Reproduktion nicht mit enthalten. Durch den Prozeß der sekundären Mediatisierung findet daher sowohl eine Präsenzverschiebung als auch eine Umgebungssubstitution statt. Das Original verwandelt sich zum einen von der Präsenz eines Ölgemäldes zur Präsenz einer Postkarte, einer SW-Abbildung in einem Buch oder einer Diaprojektion im Hörsaal eines kunsthistorischen Institutes. (Abb. 10+11) Zum anderen verlagern sich Ort und Zeitpunkt einer mediatisierten Erfahrung auf unvorhersehbare Weise in Situationen, die der Künstler nicht mehr unter Kontrolle hat. Man müßte also nun danach fragen, welcher Beteiligungsverlust durch die ort-

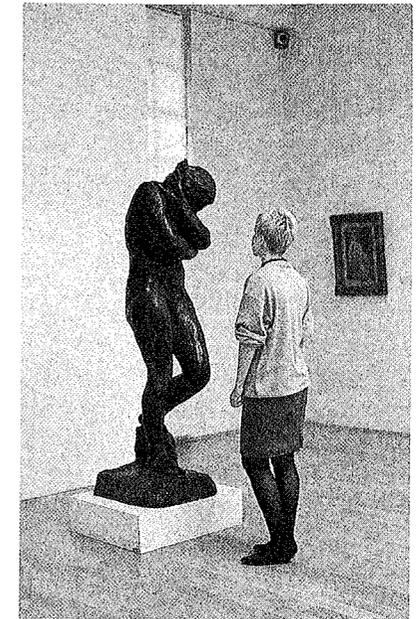
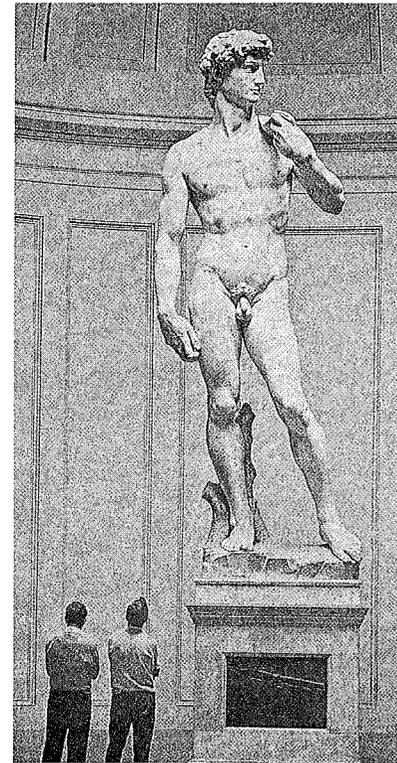


Abb. 9 Michelangelo: David (Florenz, Accademia)

◁ Abb. 8 Betrachterin vor Auguste Rodin: Eva (Städtische Kunsthalle Mannheim)

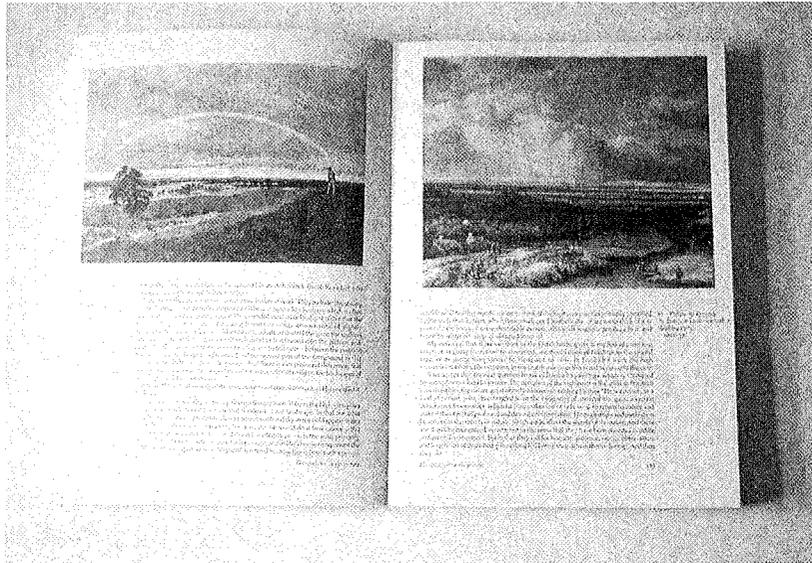


Abb. 10 SW-Abbildung einer Buchseite aus Richard Wollheim: *Painting as an Art* mit den beiden Bildern C.D.Friedrich: *Landschaft mit dem Regenbogen*, um 1810 und *Philips de Koninck: Landschaft mit Jagdpartie*, um 1665 – 75

und zeitlose Präsenz der Reproduktion eintritt und welche Bedeutungsver-schiebungen in der Kunst-Erfahrung durch die Mediatisierung von Ort und Zeit stattfinden.

### III

Dies führt zur dritten Frage: Welche Konsequenzen für die Kunst-Erfahrung ergeben sich aus dem ständigen Umgang mit Reproduktionen? Zunächst einmal ist schon sehr viel an Sensibilität und Verständnis gewonnen, wenn man diese Unterschiede kennt und ihren Einfluß auf die Erfahrung des Beobachters in Rechnung stellen kann. Was passiert jedoch mit unseren Er-

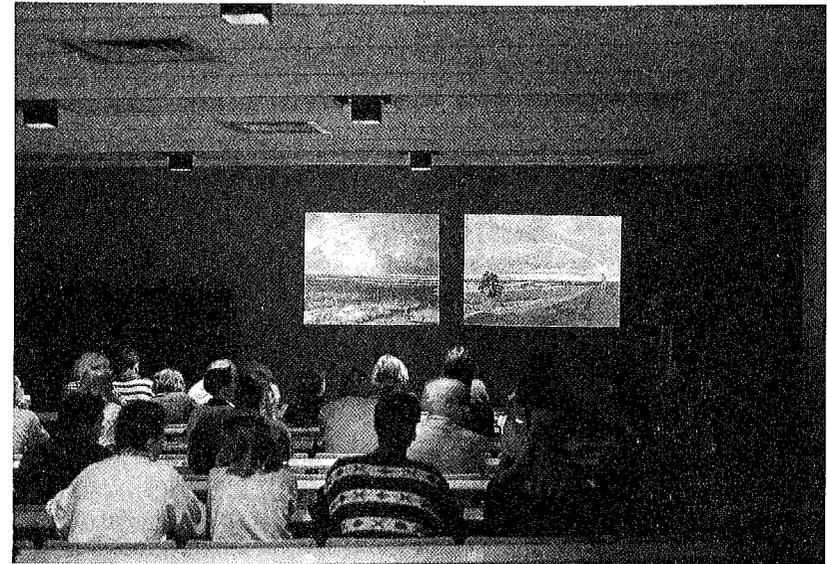


Abb. 11 Diaprojektion der beiden Abbildungen im Hörsaal des Kunsthistorischen Instituts Heidelberg

lebnissen, unseren Kenntnissen und unserem Wissen, wenn sie auf dem ständigen Umgang mit mediatisierten Surrogaten basieren? Ein wesentliches Kennzeichen ist ihre Flüchtigkeit und ihre beliebige Verfügbarkeit. Schaltet man den Diaprojektor aus, ist das Kunstwerk verschwunden. Aus der zeitlichen Flüchtigkeit ergibt sich eine thematische Beliebigkeit. Was ich zeige, ist egal. Die Hauptsache ist, es gibt irgend etwas zu sehen. So zählt lediglich der Augenkitzel. Weil für einen kurzen Augenblick alles von Interesse sein kann oder weil es ganz ohne Belang ist, welches Thema behandelt wird, macht es keinen großen Unterschied mehr, ob man in einem Hörsaal über englische Kathedralgotik redet oder sich einen Fernsehfilm über die Entstehung der Barockkunst in Rom ansieht. Somit läßt sich in der mediatisierten Surrogatsituation ein Wahrheitsanspruch aufgrund der weitgehenden Beliebigkeit und Austauschbarkeit

der Thematiken gar nicht mehr ernsthaft stellen. Manets *Erschießung Kaiser Maximilians* als Dia ist harmlos. Schaltet man den Projektor ab, ist er ebenso verschwunden wie alle Fragen und Einwände. Steht man allerdings in der Kunsthalle Mannheim vor dem Original, wird es ernst. Der Prüfstein kunsthistorischer Interpretationen befindet sich vor uns und fällt ein Verdikt über unsere geistigen Auslassungen.

Der Kunstkatalog, das Dia, der Fernsehbericht, das Video zur Ausstellung sind heute allgegenwärtige und allumfassende Medien, durch welche Kunst erlebt wird. Die Auseinandersetzung mit dem Original gleicht einem unwahrscheinlichen Science-Fiction-Erlebnis, einer Begegnung mit Darth Vader. Die stetig steigende Nachfrage der Ausstellungsbesucher nach „sachkundiger“ verbaler Vermittlung des Gesehenen verrät die Sucht nach Mediatisierung der Kunsterfahrung. Die ständige Gewöhnung an den Umgang mit Reproduktionen führt zu folgenschweren Verwechslungen, die das Dia im Hörsaal für das Kunstwerk selbst halten bzw. das mündliche Gerede vor einem Bild mit dem Kunstwerk selbst verwechseln. Die Abbildungen im Katalog, das Dia im Hörsaal, der Fernsehfilm zu Hause, das Video unter dem Arm, die *Tausend Meisterwerke der Kunst* werden mit den Meisterwerken der Kunst verwechselt.

Die Flüchtigkeit und Beliebigkeit der sekundären Medien erzeugt ihrerseits einen Prozeß der Mediatisierung des Zuschauers.

*Die Mediatisierung ist eine Wirkung, die erst im Laufe einer langen Zeit zustande kommt, sie ist der Erziehung oder den Erziehungsmaßnahmen früherer Zeiten vergleichbar. Je mehr die Mediatisierung, gleich der Erziehung, sich so gebärdet, als wäre sie keine, ja ihre Absicht verstecken kann oder gar vorgeben kann, keine Absicht zu haben, um so besser erreicht sie ihr Ziel, die Infiltration oder heimliche Gefügigmachung.<sup>1</sup>*

Die Passivisierung der Zuhörer im Hörsaal, der Ausstellungsbesucher bei einer sonntäglichen Führung oder der Familie vor dem Fernsehapparat entsteht durch die Suggestion, bei irgend etwas Wichtigem dabeizusein oder etwas geschenkt zu bekommen. Aber von welcher Art ist die Anwesenheit bei einer Führung, im Hörsaal oder in der ersten Reihe vor dem Fernsehgerät? Die Mediatisierung eines Originals wirkt wie ein Selektionsfilter, der bestimmt, welche Erfahrungen während einer Führung, im Hörsaal, beim Kataloganschauen oder vor dem Fernseher gemacht werden können. Die Zwischenschaltung eines sekundären Mediums zwischen Kunstwerk und

<sup>1</sup> Georg Johann Lischka: *Über die Mediatisierung: Medien und Re-Medien*. Bern: Benteli Verlag (1988), p. 26.

Beobachter fungiert also wie ein Informationsfilter. Bestimmte Erfahrungsmöglichkeiten werden ausgewählt und durchgelassen, andere bleiben im Filter hängen und können in der mediatisierten Erfahrungssituation nicht wahrgenommen werden. Vor allem die *Präsenz des Werkes* bleibt auf der Strecke. Seine Farbigkeit, seine Beleuchtung, die Umgebung, in der es hängt, seine relative Größe, seine Rahmung, seine relative Lage im Raum, dies alles und noch viel mehr bleibt im Filter der Medien stecken und dringt nicht mehr an unser Auge.

#### IV

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich für die Wahrnehmungserfahrung vor Originalen zweierlei.

*Erstens.* Es wird immer deutlicher, daß man ohne die Annahme eines Beobachters, der das Kunstwerk wahrnimmt, keinen hinreichenden Begriff von Kunst-Erfahrung formulieren kann. Die Komplexität großer Teile der Gegenwartskunst zwingt dazu, den Vorgang des subjektiven Beobachtens als absolut notwendig für jede weitere Interpretationstätigkeit, gerade auch sprachlich-verbaler Art, zu beschreiben. Das Betrachtetwerden durch einen Beobachter ist die unabdingbare Voraussetzung für die verschiedenartigsten Interpretationen und ein Vorgang, welcher den einzelnen interpretatorischen Zugriffen stets weit vorausliegt. Die Beziehung zwischen dem Werk und dem Beobachter ist eine notwendige Voraussetzung für jegliche Erfahrung von Kunst. Sie ist die Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis, sei sie ästhetischer, naturwissenschaftlicher oder welcher Art auch immer.

*Zweitens.* Die bisherigen Ausführungen zur Mediatisierung der Kunst-Erfahrung deuten jedoch darauf hin, daß es hier noch eine andere Komponente geben muß, die bisher noch nicht genügend in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt ist. Ich meine den Begriff der *Umgebung*. Wenn man von der Beziehung zwischen Werk und Beobachter als einer notwendigen und unauflösbaren Relation spricht, neigt man leicht dazu, die Tatsache zu übersehen, daß dieser Dialog immer in einer bestimmten Umgebung stattfindet und nicht in einem luftleeren, abstrakten Raum. Die Begegnung mit einem Originalwerk geschieht in einer Umgebung, in der man zunächst mit etwas konfrontiert wird, dessen Wirkung nicht von einem selbst, sondern von der Umgebung ausgeht.

Erst durch die Einbettung des menschlichen Organismus *und* des Kunst-

werkes in den gleichen Systemzusammenhang kann sich eine konkrete Begegnung zwischen Mensch und Bild überhaupt erst ereignen. Sie geschieht nie ohne eine solche Einbettung. Die chilenischen Neurobiologen Humberto Maturana und Francisco Varela haben die Einbettung des Organismus in seine speziell auf ihn zugeschnittene Umgebung mit dem Begriff der *strukturellen Koppelung* beschrieben.<sup>2</sup> Nach ihrem Verständnis findet jede Veränderung oder Entwicklung eines Lebewesens innerhalb einer bestimmten Umwelt oder eines Milieus statt. Die Umwelt eines Lebewesens fassen Maturana und Varela als ein Medium auf, „welches wir als Beobachter als ausgestattet mit einer besonderen Struktur wie etwa Strahlung, Geschwindigkeit, Dichte und so weiter beschreiben können.“<sup>3</sup> Die Interaktionen zwischen dem Lebewesen und dem Milieu, der Umgebung, oder dem Medium, in dem es sich befindet, sind wechselseitig. Das heißt, daß auf der einen Seite die Struktur der Umgebung im menschlichen Organismus Veränderungen auslöst, wobei diese Veränderungen von der Umgebung her gesehen weder determiniert noch vorgeschrieben, sondern lediglich *ausgelöst* sind. Dasselbe gilt umgekehrt auch für die Einflußmöglichkeiten des Individuums auf seine Umgebung. Das Ergebnis dieser reziproken Interaktion ist nach Maturana und Varela – solange sich das Verhältnis zwischen Individuum und Milieu nicht aufgelöst hat –, eine Geschichte wechselseitiger Strukturveränderungen. Diese Geschichte wechselseitiger Strukturveränderungen zwischen dem Individuum und seiner Umgebung nennen die Autoren „strukturelle Koppelung“. Die wechselseitige Aufeinanderbezogenheit von Mensch, Kunstwerk und Umwelt läßt sich also durchaus als eine Art Dialog oder als wechselseitiger Austausch zwischen zwei Systemen und ihrer gemeinsamen Umwelt verstehen. Die strukturelle Koppelung von Milieu, Beobachter und Kunstwerk bildet daher die Grundlage der dialogischen Struktur des Wahrnehmungserlebnisses von Kunst.

Einer der ersten, der auf diese Koppelung der Kunst-Erfahrung hingewiesen hat, war der amerikanische Philosoph John Dewey. Bereits 1934 be-

2 „Die dynamischen strukturellen Beziehungen einer Einheit mit ihrem Medium, durch die diese Einheit ihre Identität bewahrt (...) nenne ich ›strukturelle Koppelung‹ (oder ›strukturelle Anpassung‹). Diese Koppelung wird durch die alltägliche Praxis des Beobachters erkennbar.“ Humberto R. Maturana: *Elemente einer Ontologie des Beobachters*; in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt: Suhrkamp (1988), p. 833.

3 Humberto Maturana/Francesco Varela: *Der Baum der Erkenntnis*. Scherz Verlag (1987), p. 85.

schrrieb Dewey in seinem Buch *Art as Experience* die Koppelung der Erfahrungsmöglichkeiten eines Lebewesens an seine jeweilige konkrete Umgebung als die notwendige Voraussetzung und Basis speziell für die ästhetische Erfahrung von Kunst. Sein Ansatzpunkt war, die kontinuierliche Beziehung zwischen ästhetischer Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen aufzudecken und zu untersuchen.

... man muß auf das Gewöhnliche oder den Alltag des Lebens zurückgehen, um die ästhetischen Eigenschaften zu entdecken, die solcher Art von Erfahrung innewohnen.<sup>4</sup>

Für Dewey war das Wesen der Erfahrung durch die Grundbedingungen des Lebens bestimmt. Dieses Leben spielt sich in einer bestimmten Umgebung ab, „und zwar nicht nur *in* einer Umgebung, sondern auf Grund dieser, durch Interaktion mit ihr.“<sup>5</sup> Aus der Interaktion des Organismus mit seiner Umwelt entsteht Erfahrung, und Erfahrungen werden ständig gemacht, da die Interaktion von Lebewesen und Umwelt Teil des eigentlichen Lebensprozesses ist.

*Erfahrung ist das Resultat, das Zeichen und der Lohn einer jeden Interaktion von Organismus und Umwelt, die, wenn sie voll zum Tragen kommt, die Interaktion in gegenseitige Teilnahme und Kommunikation verwandelt.*<sup>6</sup>

Für Dewey sind dies mehr als bloße biologische Tatsachen; sie rühren nach seinem Verständnis an die Wurzeln des Ästhetischen. Das Wesen der ästhetischen Erfahrung kann daher adäquat nur aus der Interaktion des Lebewesens mit seiner Umwelt verstanden werden.

Das Erlebnis von Kunst ist also stets mit einer bestimmten Umgebungssituation strukturell gekoppelt, wie wir gesehen haben. Im Gegensatz zum Lesen eines Buches muß sich der Mensch im Falle der Betrachtung eines Bildes zuerst an den Ort begeben, an dem sich das Werk befindet. Er muß sich also in das gleiche Umgebungssystem hineinbegeben, welches für das Kunstwerk maßgebend ist und welches – falls sich das Bild immer noch an seinem ursprünglichen Aufstellungsort, für den es geschaffen wurde, befindet – auch das für den Künstler maßgebliche war. Der Beobachter stellt den Kontakt mit dem Kunstwerk folglich dadurch her, daß er sich absichtlich und willentlich in den gleichen Systemzusammenhang hineinbegibt, in dem das Werk wirksam ist und für den es unter Umständen

4 John Dewey: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp (1980), p. 18.

5 *ibid.*, p. 21.

6 *ibid.*, p. 32.

vom Künstler geschaffen worden ist. In dieser strukturellen Koppelung löst das Kunstwerk im Beobachter bestimmte Veränderungen aus. Von daher ist stets mit Einflüssen aus der Umgebung in Richtung auf die Art und Weise des jeweiligen Verlaufes der Wahrnehmungsauseinandersetzung des Beobachters mit dem Kunstwerk zu rechnen.

Die Kunstwahrnehmung und das damit zusammenhängende Erlebnis sind also keinesfalls ein einseitiger, sondern stets ein wechselseitiger Prozeß. Das Kunstwerk gibt die Richtung der Wahrnehmungsauseinandersetzung in groben Zügen vor. Es definiert sozusagen das Thema des Dialoges. Der Beobachter als lebender Organismus nimmt diese Rezeptionsvorgabe auf, stellt sich auf sie ein, verarbeitet und verändert sie. Schließlich engt die Umgebung als institutionalisiertes Medium bereits vor Beginn der eigentlichen Wahrnehmungsauseinandersetzung einen Großteil der möglichen Bedeutungsstrukturen ein.

Die Ansprache geht zuerst vom Kunstwerk aus und nicht vom Beobachter. (Abb. 12) Das wird schon durch die physikalische Tatsache deutlich, daß es sich um farbig strukturierte Lichtstrahlen handelt, die den ersten Kontakt herstellen, indem sie vom gesehenen Gegenstand ins menschliche Auge und dort auf die Netzhaut fallen. Josef Albers hat diese Beobachtung in einem Gedicht beschrieben:

*Kunst vorerst / ist nicht zum ansehen / denn kunst sieht uns an*<sup>7</sup>

Meiner Meinung nach spielt Jackson Pollock auf genau denselben Sachverhalt an, wenn er auf die Frage eines Interviewers, wie die Menschen seine Bilder sehen sollten, antwortet:

*Ich meine, sie sollten ... passiv an ein Bild herangehen und das aufnehmen, was es ihnen bieten kann.*<sup>8</sup>

Pollock betont ebenfalls die passive Komponente des primären Affiziertseins durch den künstlerischen Gegenstand.

Wenn also eine Person mit einem Bild in Kontakt tritt, dann eröffnet *das Werk* einen Dialog mit dieser Person, in dem das Kunstwerk und der Beobachter gleichwertige Partner einer Situation sind, in welcher beide als unabhängige Systeme sich wechselseitig aufeinander beziehen. Ohne diesen grundlegenden Dialog kann kein Kunstwerk erfahren werden. Für jegliche auch noch so rudimentäre Form von Kunst-Erfahrung ist die

7 Josef Albers: Kunst-Sehen; in: Josef Albers: White Line Squares. Los Angeles County Museum of Art (1966), p. 11.

8 Elizabeth Frank: Jackson Pollock, München (1984), p. 110.

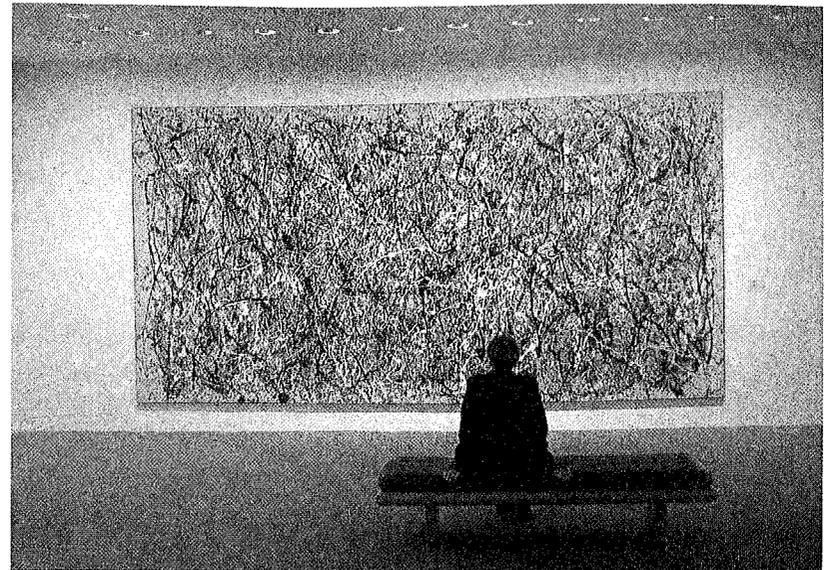


Abb. 12 Betrachterin vor Jackson Pollock: Autumn Rhythm no. 30 (New York, Museum of Modern Art)

Wechselbeziehung zwischen Kunstwerk, Beobachter und Umgebung eine absolut notwendige Bedingung. Ohne diese dialogische Einbettung gibt es nichts zu beobachten, zu beschreiben oder zu interpretieren. Die Eigenschaften des Raumes, seiner Härte oder Glätte, seine Akustik spielen hierfür ebenso eine Rolle wie Säulen, Wände, Decken, Lichtverhältnisse, Möblierung, Weihrauch, Gesang oder die Anwesenheit anderer Menschen. Erst dann läßt sich diese ganzheitliche, physische Konfrontation in visuelle, haptische, auditive, olfaktorische oder sensumotorische Teilerfahrungen aufgliedern. Die Art der Begegnung mit der spezifischen Konfrontationssituation des Werkes entscheidet über den ersten Eindruck, den man von dem Werk hat, gleich dem ersten Eindruck, den man von einer Person, wenn man ihr zum ersten Mal begegnet, erhält. Trotzdem legt dieser erste Eindruck nur ganz global die weitere Richtung der Wahrnehmungsauseinandersetzung fest. Er selbst aber bleibt stets revidierbar.

Die Erfahrung von Kunst ist deshalb durch eine mehrfache Perspektivität gekennzeichnet. Man könnte sie grob gesprochen in die Perspektive des Künstlers, die Perspektive des Werkes und in die Perspektive des Beobachters unterscheiden. So kann der Künstler nicht alles, was er auf der Welt vorfindet, in einem Bild darstellen. Er muß notwendigerweise auswählen und sich in der Wahl der Elemente und deren Zusammensetzung beschränken. Die Perspektivität künstlerischer Darstellungssysteme resultiert aus der hohen Selektivität der Elemente, da der Künstler während des Herstellungsprozesses entscheiden muß, welche Zusammenhänge er darstellen will und welche nicht.

Zur *Perspektive des Beobachters läßt sich folgendes festhalten*: Für jeden Wahrnehmungsvorgang gilt generell, daß sich der Wahrnehmungsgegenstand, also in unserem Falle das jeweilige Kunstwerk, in Abhängigkeit vom Standpunkt des Beobachters unterschiedlich präsentiert. Eine Veränderung des Standortes ergibt verschiedene Ansichten und Aspekte des gleichen Kunstwerkes. Daher sehen wir den künstlerischen Gegenstand in jeweils einer seiner Erscheinungsweisen oder Aspekte. Wenn sich ein Beobachter im Raum umherbewegt, erfährt er nicht nur die Veränderungen in der Erscheinungsweise des künstlerischen Gegenstandes, sondern er erfährt auch den strikten Zusammenhang zwischen seiner eingenommenen Position und der daraus resultierenden ästhetischen Erfahrung. (Abb. 13a–d) Denn jede nach außen, auf ein bestimmtes Wahrnehmungsobjekt hin gerichtete Wahrnehmung ist immer auch gleichzeitig von einer nach innen gerichteten, propriozeptiven Selbstwahrnehmung begleitet.<sup>9</sup>

Dasselbe gilt von Denkvorgängen. Wenn man über etwas nachdenkt, geschieht dies immer von einer bestimmten Position aus, nämlich dem eigenen Standpunkt. Von diesem Standpunkt aus gesehen, erscheint der Gegenstand des Denkens in einer bestimmten Art und Weise. Er erscheint innerhalb eines bestimmten Bezugsrahmens, welcher dem in Frage stehenden Gegenstand seine spezifische Bedeutung verleiht. Auch im Denken können wir, wie in der räumlichen Bewegung, einen anderen Stand-

9 James J. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung.* Übers. und m. e. Vorwort versehen v. Gerhard Lücke und Ivo Kohler. München – Wien – Baltimore: Urban&Schwarzenberg (1982), pp.120 ff. sowie p.196f.

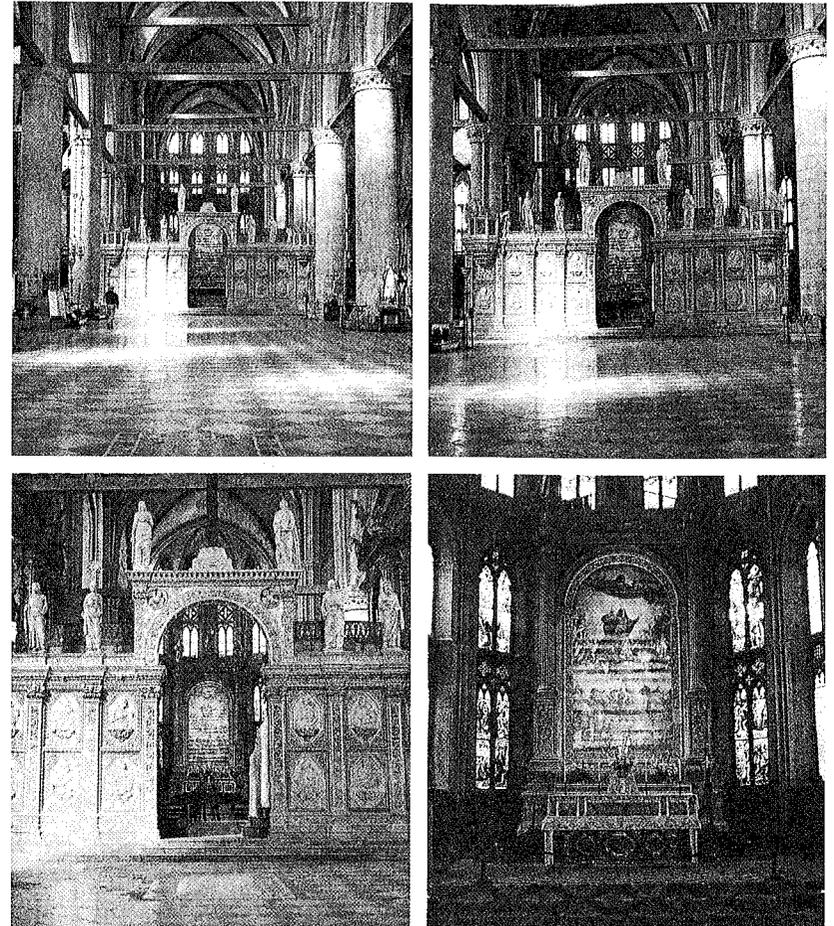


Abb. 13a–d Fotosequenz einer schrittweisen Annäherung an Tizians *Assunta* (Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari)

punkt einnehmen und den Gegenstand des Denkens in einer neuen, ungewohnten Weise sehen. Nehmen wir zum Beispiel die *Assunta* von Tizian. (Abb. 13 a–d) Es ist relativ leicht einzusehen, daß verschiedene Menschen, die von unterschiedlichen räumlichen und geistigen Standpunkten aus das Werk betrachten, unterschiedliche Aspekte dieses Werkes für wesentlich

erachten werden. Ein Restaurator, der das Bild restaurieren soll, ein Versicherungsagent, der den momentanen Zeitwert des Bildes bestimmen will, ein Aufseher, der darauf aufpassen soll, daß ihm niemand zu nahe kommt, ein gläubiger Christ, der vor dem Altar zur Muttergottes beten will, ein Tourist aus Japan, ein Kunsthistoriker, der eine wissenschaftliche Untersuchung schreiben will – sie alle werden dasselbe Bild unter verschiedenen Bezugsrahmen sehen und daher völlig verschiedene Aspekte für zentral und wesentlich halten. Verschiedene Beobachter sehen also gewöhnlicherweise nicht nur unterschiedliche Aspekte des in Frage stehenden Werkes, sondern sehen es auch in teilweise völlig verschiedene Bezugssysteme eingebettet. Ein bestimmter Beobachter kann nun auf seinem Standpunkt beharren und ihn für wichtiger als die anderen halten – was ja häufig genug vorkommt und im Alltag für die hinreichend bekannten Verständigungsschwierigkeiten sorgt – und nicht in der Lage sein, andere Aspekte der Sache als nur die seinen zu sehen. Oder er kann einen anderen Standpunkt beziehen und durch diesen Einstellungswechsel die daraus resultierenden Veränderungen in seiner ästhetischen Erfahrung als Selbst-Erfahrung an sich selbst erfahren. So kann der Kunsthistoriker z. B. versuchen, die *Assunta* Tizians aus der Perspektive des Gemälderestaurators zu sehen, aus der Perspektive eines gläubigen Christen des 16. Jahrhunderts oder aus der Sicht des Fotografen, der ihm eine Abbildung für seine Publikation liefern soll. Die Übernahme einer fremden Perspektive ist in der ästhetischen Erfahrung möglich und auch gang und gäbe.

Man kann also davon sprechen, daß es im ästhetischen Dialog sowohl eine Perspektivität von seiten des Künstlers gibt wie auch von seiten des Beobachters. Man könnte sie die Erzählperspektive und die Beobachterperspektive nennen. Darüber hinaus ist es immer auch möglich, die Perspektive des jeweils Anderen einzunehmen. Der Künstler kann sich z. B. in die Rolle des Beobachters versetzen und der Beobachter in die Rolle des Künstlers. Der Künstler ist gleichzeitig der erste Beobachter seines Werkes. In dieser Perspektivenübernahme schlüpft er momentan in die Rolle eines Beobachters und überprüft das Werk in dieser Einstellung auf seine Wirksamkeit. Das Verhältnis des Künstlers zu seinem eigenen Werk ist daher bereits während des Herstellungsvorganges ein reziprokes, dialogisches Verhältnis. Der amerikanische Maler Barnett Newman hat dieses *perspective taking* in einem Interview mit David Sylvester angesprochen:

*Eine Sache, die mich im Zusammenhang mit der Malerei interessiert, ist die, daß das Bild dem Menschen einen Sinn für seine Position geben sollte, daß er weiß, daß er dort ist, so daß er sich selbst bewußt ist. In diesem*

*Sinne setzt er sich mit mir in Beziehung, als ich das Bild machte, nämlich in dem Sinne, in dem ich dort war.*<sup>10</sup>

Der Beobachter wiederum kann sich über das Werk in die Erzählperspektive des Künstlers hineinversetzen, um das Werk so zu verstehen, wie es möglicherweise der Künstler selbst verstanden haben könnte und verstanden haben wollte. Künstler und Beobachter interagieren jedoch nicht direkt miteinander.<sup>11</sup> Sie können sich den jeweils anderen nur denken. Der Künstler hat während des Entstehungsprozesses des Bildes nur eine fiktive oder implizite Vorstellung von seinem Publikum; und in dieses kann er sich nur über die gemeinsame strukturelle Koppelung mit der Umgebung hineinversetzen. Die Ansprache des Bildes richtet sich daher in den meisten Fällen nur an einen generalisierten anderen, wie es George Herbert Mead bezeichnet hat, an einen *impliziten Beobachter* und nicht an ein bestimmtes reales Individuum. Den tatsächlichen Zuschauer jedoch spricht nur das Werk selbst an. In ihm erscheint der Künstler als eine Person, deren Absichten vom Beobachter intentional rekonstruiert werden können. Der Beobachter interagiert also nicht mit dem realen Künstler, sondern nur mit einer intentionalen Rekonstruktion, in der er sich die Person des Künstlers durch das Werk hindurch vorstellt und dessen Erzählperspektive übernimmt. Die Kunst-Erfahrung funktioniert also durchaus mit zahlreichen Vorannahmen, Voraussetzungen, Überraschungen und Erwartungen. Diese Präsuppositionen werden vor allem durch die jeweilige strukturelle Koppelung des Werkes mit seiner Umgebung bestimmt.

## VI

Ich fasse am Schluß noch einmal die wichtigsten Erkenntnisse zusammen. Wir haben es in der Erfahrung von Originalwerken mit einer dialogischen Grundsituation zu tun, in der die Ansprache von den Bildern ausgeht und

10 „One thing that I am involved in about painting is that the painting should give man a sense of place, that he knows that he's there, so he's aware of himself. In that sense he relates to me when I made the painting because in that sense I was there.“ Harold Rosenberg: Barnett Newman. New York: Abrams (1978), p. 246.

11 Carl Friedrich Graumann und Carlo Michael Sommer haben auf dieses bedeutende Detail in der Dialogsituation hingewiesen, welches in der mir bekannten rezeptionsästhetischen Literatur bisher übersehen wurde. C.F. Graumann/C.M. Sommer: Perspektivität und Sprache. I. Perspektivische Textproduktion. Arbeiten der Forschergruppe Sprechen und Sprachverstehen im sozialen Kontext, Heidelberg/Mannheim, Bericht Nr. 8, Juli 1986, p. 15.

nicht von den Beobachtern. Zahlreiche Umgebungseinflüsse steuern bereits vor der eigentlichen Begegnung des Beobachters mit dem Werk den weiteren Verlauf der Wahrnehmungsauseinandersetzung. Erst aufgrund der Tatsache, daß sich Beobachter *und* Kunstwerk in derselben Umgebung aufhalten, findet eine Kalibrierung, d. h. ein gegenseitiges Aufeinandereinstellen und Anpassen der für die Werk-Erfahrung maßgeblichen Wahrnehmungssysteme statt. Im Dialog zwischen Kunstwerk und Beobachter existiert also aufgrund struktureller Koppelung eine doppelte Gebundenheit des Erlebens. Zum einen existiert eine *referentielle Gebundenheit* des Kunst-Erlebnisses, indem sich Beobachter wie Künstler durch das Werk hindurch gemeinsam auf eine bestimmte Welt-Sicht – nämlich die des Kunstwerkes – beziehen und zum anderen eine *situative Gebundenheit*, welche aus der strukturellen Koppelung von Ort, Zeitpunkt, Werk und Beobachter resultiert. Diese wechselseitigen Einflüsse, bei denen es sich um nicht-sinnliche Randbedingungen handelt, beeinflussen das Kunst-Erlebnis von vorneherein in eine bestimmte Richtung. Bei der Reproduktion eines Kunstwerkes ist diese gemeinsame Umgebungseinbettung, die jeweils spezifische Weise der strukturellen Koppelung nicht mehr vorhanden. Das reproduzierte Werk ist, zusammen mit dem Beobachter, in ein anderes Umgebungssystem verlagert worden. Aus dieser Kontextverschiebung kann unter Umständen eine Bedeutungsverschiebung in der Konkretisation des wahrgenommenen Werkes resultieren, was unter Umständen zu entscheidenden Fehlkalibrierungen oder Fehlurteilen führen kann.

Die dialogische Struktur des Kunst-Erlebnisses ist nicht nur eine Frage der kognitiven Dispositionen und Fähigkeiten des Beobachters, sondern sie liegt in gleichem Maße sowohl in der strukturellen Kopplung von System und Umwelt wie in den Mikrostrukturen des Bildes selbst begründet. Die Umgebung, in welcher das Erlebnis von Kunstwerken stattfindet, prägt und beeinflusst von vorneherein die gesamte Ausrichtung bzw. seinen weiteren Verlauf. Es gilt von daher, die referentielle Perspektive, die Sicht auf die Welt, als eine Sichtweise des jeweils anderen (des Künstlers bzw. des Beobachters) anzuerkennen und sie für den Dialog mit der Kunst in Rechnung zu stellen, sie aber selbst nicht unbedingt zu übernehmen. Der Künstler formuliert das Werk als Form nur soweit vor, daß der Beobachter es in seiner persönlichen Sichtweise vollenden und verstehen kann.

## Nachwort des Herausgebers

Den interdisziplinären Ansatz des Jubiläumsscolloquiums unterstrich in anschaulicher Weise der Vortrag von Dipl.-Ing. Manfred Zippel/Institut für Luftfahrtantriebe der Universität Stuttgart:

Ausbildung und Bildung an einer technischen Universität,  
„feuilletonistisch, polytechnisch, enzyklopädisch“.

Da er jedoch stärker als die anderen Referate von seinen farbigen Bildbeispielen geprägt war, die hier nicht publiziert werden können, teilte der Vortragende mit: „Ein Druck in Schwarz-Weiß und mit stark reduzierter Zahl der Bilder würde den Vortrag in Art und Inhalt nicht adäquat wiedergeben; daher bemüht sich der Autor um die Möglichkeit einer Veröffentlichung in Farbdruck.“

Hier seien jedoch nur thesenförmig – in eigenen Worten des Referenten – die drei Gesichtspunkte genannt, nach denen heute an einer technisch orientierten Universität Ausbildung und Bildung gestaltet werden sollten:

„ ‚feuilletonistisch‘ in der Information, das heißt vielseitig, vielschichtig und offen für das Zufällige und Neue,

‚polytechnisch‘ in fundierter technisch-wissenschaftlicher Ausbildung, wobei Theorie und Praxis als untrennbare Seiten von Wissenschaft, Forschung und technischer Entwicklung verstanden werden,

‚enzyklopädisch‘ in der Suche nach Zusammenhängen und dem Darstellen der Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Wissenschaften und allen Bereichen menschlichen Lebens.“

Zum Aufbau des Vortrags wäre zu ergänzen:

„... In einer Bildfolge von den Kupferstichen aus der Enzyklopädie von Diderot über Architekturentwürfe, Arbeiten der Kubisten bis zu Computerdarstellungen der neuesten Chaosforschung wurden die drei diskutierten Aspekte direkt oder in bildlicher Analogie beschrieben.“