Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 29 (1942)
Heft: 6

Artikel: Das Problem der Sichtbarkeit
Autor: Behne, Adolf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86945

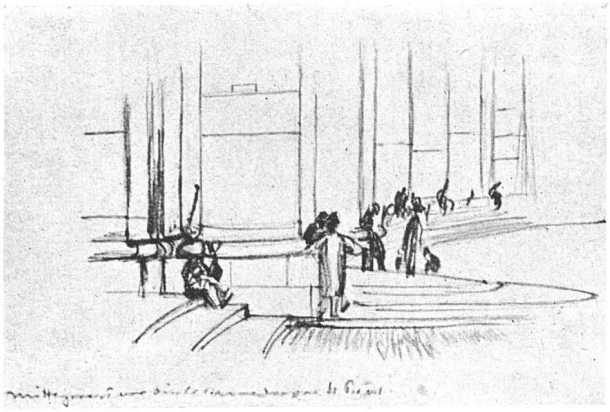
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Mittagsruhe in den Kolonnaden vor St. Peter.

Notbehelf, hat sie als Vollendung zu gelten? Das freie Schalten und Walten mit der Antike, darf es angesprochen werden als ein Erhalten? — Wenn dann nach Michelangelo ein Vanvitelli den Bau nochmals umgewertet — er hat die Queraxe zur Hauptaxe erhoben — so mag uns der unverwüstliche antike Bau vorkommen als Fels in der Brandung, einmal übers andere überspült von dem glänzenden Schwall der Wellen.

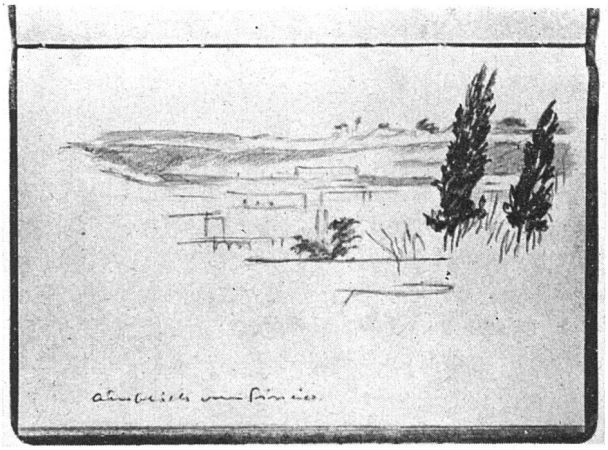
Und dann zwischen den Steintrümmern des Forums jenes seltsame Gewächs, wie es nur auf römischem Boden erblühen konnte, S. Lorenzo in Miranda: auf hohem Unterbau eine antike Säulenfront, noch fast vollkommen erhalten, mit dem vollständigen Architrav, doch ohne Dach; ein offenes Gehege, ein luftiges Gerüst, dem christlichen Kirchenbau mit seinem Barockgiebel vorgestellt. So dass die schönen Majuskeln der römischen Weihinschrift «Divae Faustinae» zusammenspielen mit den wild aufgebogenen Giebelfragmenten und dem Kreuz Christi.

Wir sehen das Profil und die Lockenperücke Fischer von Erlachs auftauchen aus dem Buschwerk des Campo vacchino und erstaunend stillestehen vor dieser wunderlich-kühnen Komposition. Hat nicht seine Karls-Kirche am Ring in Wien, einem ähnlichen Eindruck nachsinnend — der Trajanssäule vor Santa Maria di Loreto — diesem merkwürdigen Verschmelzen der Schöpfungen weitauseinanderliegender Zeiten zu einem Eindruck das herrlichste Monument gesetzt?

*

Mit der Selbstverständlichkeit und Sicherheit, die das Unmögliche möglich macht, die Sterne vom Himmel holt, versprechen wir uns beim Abschied, wiederzukehren, bald; und ein halbes Jahr in Rom zu verleben; vielleicht dort draussen, hinter San Stefano Rotondo, unfern der aurelianischen Mauer, in einem bescheidenen Zimmerchen. Wo dann an den sonnigen Tagen ein früher Gang uns immer wieder die Via San Sebastiano hinausführt, zwischen Mauern und Gärten, an Villen und Gräbern vorbei und grünen Abhängen entlang, die noch ungehobene Schätze decken. Um dann, von linder Luft umweht, auf einer Marmorschwelle sitzend, eine kleine Stunde im Gregorovius zu blättern oder was uns sonst der Zeit und dem Ort gemäss scheint; dem Spiel der Jahrhunderte hingegeben und dem Glück des Augenblicks.

Hans Bernoulli



Ausblick vom Monte Pincio.

Das Problem der Sichtbarkeit

Eine ganz einfache Frage: die karolingische Apsis der Kastorkirche in Koblenz ist recht dunkel. Wenn ich, um sie besser zu sehen, sie mit Scheinwerfern ableuchte... sehe ich dann, indem ich die Formen entschieden besser sehe, auch ihre «Kunst» besser — oder möglicherweise schlechter?

Vielleicht ist die Frage gar nicht so einfach.

Sind die «Formen» nicht glatt die «Kunst»?

«Form» bleibt immer an sich gleich, solange keine äussere oder innere Zerstörung das Gefüge verändert. Im Zwielicht, im Hellen, im Dunkel bleibt die Form sie selbst, nur besser oder schlechter s i c h t b a r. Es ist richtig,

dass ich sie, um sie am besten studieren zu können, so hell wie möglich belichte.

«Kunst» aber ist ein menschlich-individuelles Schaffen, und wenn es auch nicht notwendig, wie gelegentlich beim grossen Lyriker, Sache des glücklichen Augenblickes ist, so bleibt er doch mit seiner Zeit, mit seiner Welt verbunden ... und auch mit seinem Lichte.

Die Formen sind das härtere Mittel der Kunst und können bleiben, auch wenn die Kunst, die sie benutzte, abgeschlossen und vergangen ist, so wie das Skelett bleibt, wenn das Leben längst dahin ist.

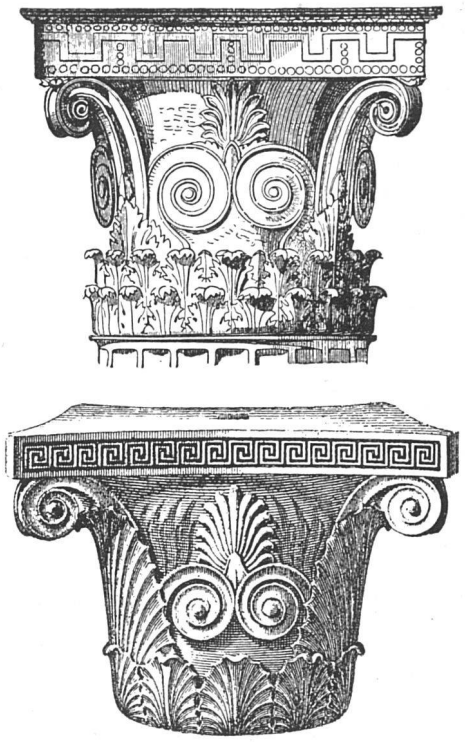
Kunstgeschichte wäre eigentlich nur zu schreiben von einem, der völlig aufginge in der Epoche, von einem, der darauf verzichtete, mit besseren Augen zu sehen als die Leute der erwählten Zeit — von einem, der auch ihr Dunkel zu respektieren weiss.

Das bewaffnete Auge, das Licht, der Scheinwerfer, die Filmkamera ... sie fassen — mechanisches Gerät, das sie sind — nicht die Kunst, sondern die von ihr hinterbliebenen Formen. Das Licht und immer noch stärkere Licht vertritt die Ansprüche der Spezialwissenschaft, während die Kunst als einen totalen Vorgang nur die Phantasie erblicken kann, die, wie Thomas Mann so gut sagt, sich nicht etwas ausdenkt, sondern sich aus den Dingen etwas macht.

Goethe, der Naturforscher Goethe, war kein Freund von Fernrohr und Mikroskop; er suchte die totale Natur, er erfasste sie intuitiv in ihrem Schaffensvorgange. Sein nobles, sein künstlerisches Gefühl scheute die Maßstab-Verzerrung, die unheilige Spezialisierung. Seiner Humanität widerstand es, Gulliver zu sein heute im Lande Liliput, morgen Zwerg im Lande der Riesen. Die Proportion der menschlichen Sinne zur Natur schien ihm nicht zufällig, sondern gesetzmässig und fruchtbar zu sein, und ihre Innehaltung keine wesentliche Hemmung der Erkenntnis, da entscheidend immer die Kraft der Imagination ist und bleibt.

Was wir heute treiben, ist ausschliesslich Formengeschichte (wenngleich auch diese nicht konsequent), und wir sind auf diesen Weg gebracht worden weniger aus innerem Drange, als unter äusseren Anstössen. Seit uns Schliemanns Spaten eine Welt erschloss, die verschüttet lag, und die nachfolgenden Grabungen in fünf Erdteilen unser Blickfeld bedeutend erweiterten, hat nichts wieder unsere Wissenschaft so sehr beeinflusst wie die Indienstnahme der fotografischen Technik. Sie hat unser Blickfeld enorm erweitert, und es wäre verkehrt, ihr den Dank zu verweigern. Aber sie hat, ohne dass die Kunsthistoriker es merkten, die Disziplin ganz und endgültig in die Formengeschichte abgedrängt, indem sie, das Einzelne unerhört präzisierend, die Zusamenhänge mehr und mehr verundeutlichte.

Es ist nicht gut zu bezweifeln, dass wir der Fotografie eine ganz neue Zuverlässigkeit des Abbildens verdanken, und der mit der Foto schon Grossgewordene kann sich schwer vorstellen, wie willkürlich und fälschend ehedem



Das durch Schiffbruch verlorene Kapitell des Apollotempels von Phigalia; oben nach der Zeichnung von Donaldson, unten nach der von Stackelberg.

oft genug die Wiedergabe der Kunstwerke durch Zeichner und Xylographen war. Man vergleiche etwa die beiden Kapitelle aus Phigalia! Sollte man glauben, dass ein und dasselbe Kapitell gemeint ist! Solche Inkorrektheiten des Abgebildeten sind unter Fotografen nicht mehr denkbar. Dass es bei ihnen, namentlich bei der Aufnahme von Bauten und Skulpturen, andere künstlerische Inkorrektheiten des Standpunktes, der Lichtführung usw. gibt, hat schon vor 30 Jahren Heinrich Wölfflin als erster bemerkt und erläutert. Aber unsere Fotografen erliegen so leicht einer noch bedenklicheren Inkorrektheit: der Zerstörung des Zusammenhanges, dem zu engen Ausschnitt, dem Kult des Details, überhaupt der Blickverengung und -vereinzelung.

Der Zeichner früher stand den Objekten frei und unmittelbar im Raum gegenüber, sein beweglicher Blick übersah ohne Hemmung und Starrheit das Ganze, und so verdanken wir ihm nicht selten Darstellungen, die — ohne dass vielleicht bewusste Absicht im Spiele war — die Gegenstände in ihrem weiteren Zusammenhange geben ... möglicherweise mit Ungenauigkeiten und doch mitunter recht wertvoll — wertvoller als noch eine weitere Detailangabe — weil der Zusammenhang im Raume zur Mitteilung kommt, den uns die Fotografen bei so viel grösserer Schärfe und Richtigkeit im Einzelnen so häufig schuldig bleiben.

Es liegt in der fotografischen Technik ein Moment, das zum Ausschnitt und damit zur «Form», zur Einzelform fast notwendig führt: der Fotograf schickt seinen Blick durch

links: Aufnahme von Kapitellen in der Abteikirche von Vézelay, Burgund, mit der sog. «Marburger Kanone», einer Spezialkamera mit einer Objektivbrennweite von 100 cm, die es ermöglicht, noch die entferntesten Objekte detailliert aufzunehmen.
rechts: Das Ergebnis der Aufnahme.

Aufnahmen des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg.

einen engen Kasten, der das Sehen eingrenzt, isoliert; und zwar bringt es der praktisch bequeme Bau des Apparates mit sich, dass vor dem Auge immer rechteckige «Bilder» entstehen. Weil der zusammenlegbare Kasten am praktischsten rechteckig ist, sind auch die Platten rechteckig, sind die Kopierpapiere rechteckig, werden die Klischees rechteckig... im ohnehin rechteckigen Buch. Wir finden das schon so normal, dass wir die merkwürdige Bevormundung und Schematisierung unseres Sehens gar nicht mehr bemerken. Gerade weil das im Rechteck Gezeigte so sehr präzis ist, stumpfen wir gegen die Tatsache ab, dass das Rechteck selbst — unpräzise, willkürlich, weil ausschneidend und isolierend ist — dabei scheinbar immer — ein ganzes Bild!

Man mag hundertmal sagen: es müsse ja nicht so sein (was freilich richtig ist), so lehrt doch ein Blick in unsere Bücher und Zeitschriften, dass der kleine lächerliche Umstand des Rechteckformates von Kamera, Kassette, Platte, Kopie, Klischee, Buch unser Gefühl für Zusammenhang schon ganz bedenklich erweicht hat, indem heute in einer wissenschaftlich kaum mehr erträglichen Weise der beliebige und unkontrollierte Ausschnitt einfach gleich dem Ganzen gesetzt wird.

Betrachten wir einmal den krassesten Fall, den des Gemäldes und seiner Wiedergabe. Nimmt ein Fotograf aus welchem intelligenten oder banausischen Grunde immer von einem Gemälde nur einen Teil auf, von einem Porträt nur den Kopf, von einer Gruppe nur das junge Mädchen, von einer Landschaft nur die Staffage, von einem Interieur nur das Sofa, so entsteht infolge der Beschaffenheit des Apparates immer wieder ein «Bild» — gewiss nur im alleräusserlichsten Sinne des bis in die vier Ecken gefüllten Rechteckes, aber doch ein mögliches «Bild» in jener schon matt und haltlos gewordenen Auffassung des Bildes, zu der nicht zuletzt eben die Fotografie uns gebracht hat. Die von einem Zeichner aus einem Kunstwerk zur Verdeutlichung irgendeines Momentes herausgehobene Stelle wird sich immer als Ausschnitt zu erkennen geben, schon dadurch, dass der Zeichner kein Interesse hat, die bildartige Geschlossenheit eines Rechtecks ohne Not anzusteuern. Sein Detail wird im allgemeinen durch die offenen Ränder als solches korrekt erkennbar sein.

Den falschen Ehrgeiz, ein Ganzes vorzutäuschen, hat persönlich der seine Sache aufnehmende Fotograf auch nicht... aber seine Technik hinterlässt keinerlei Spur der Lösung, Trennung vom Ganzen... abgesehen natürlich von künstlerischen Spuren, die die weitaus meisten Menschen aber nur noch bemerken, wenn der Rand des «Bildes» direkt durch die Nase oder das Auge eines Menschen hindurchläuft. (Gerade dann aber erscheint es manchen wieder als künstlerische Weisheit!)

Ist es nicht kleinlich und eigensinnig, auf die Schönheitsfehler einer sonst verdienten Technik hinzuweisen? Aber ich denke gar nicht daran, auf sie zu verzichten. Ich sage nur, dass es sich für den Kunstbetrachter empfiehlt, auch ihre Schönheitsfehler zu erkennen, ihr Arbeiten nach Möglichkeit zu kontrollieren und sich nicht ohne Gegenwehr und ohne gesundes Misstrauen von ihr die Richtung — einseitig zur Formengeschichte — diktieren zu lassen.

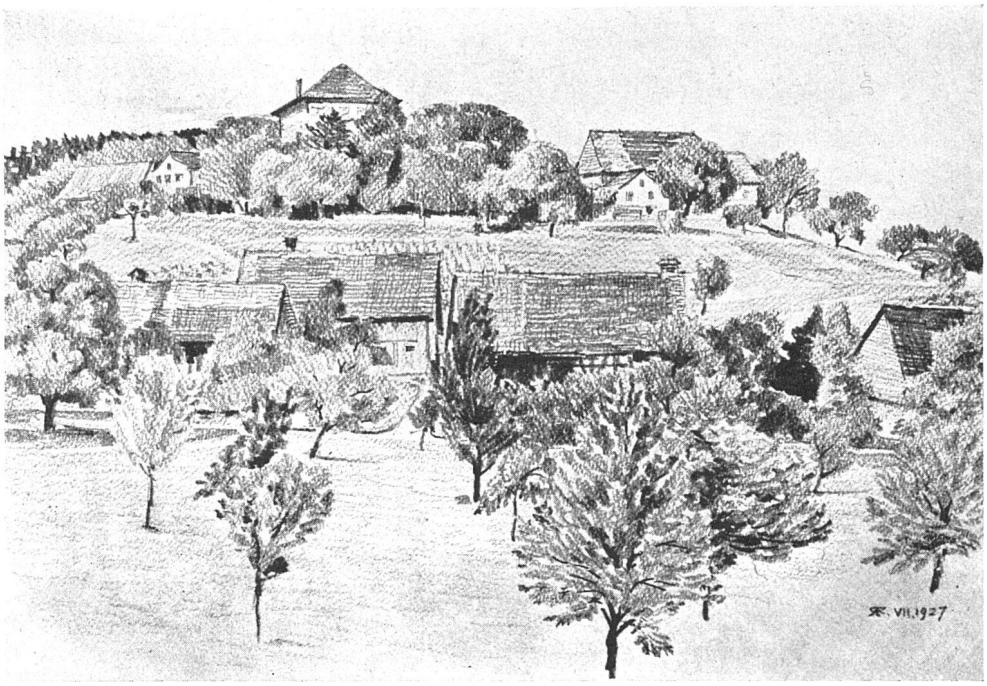
Für die Formengeschichte hört das Objekt an den Rändern auf... insofern ist der Blick des Formgeschichtlers auch in der freien Natur museal. Dass sie von Menschen herrühren, ist ihm an den Formen ziemlich nebensächlich. Für die Kunstgeschichte aber stellen die internen Proportionen bei aller ihrer grossen Wichtigkeit, die wir dreimal unterstreichen, immer nur einen Teil des künst-

lerischen Ganzen dar ... einen Teil, der in der isolierten Betrachtung droht missverstanden zu werden, wenn uns nicht auch die externen Proportionen mitgeteilt werden, d. h. der Ort, die Stellung im Raum, die uns zur Entscheidung und damit zum Menschen zurückführen.

Für die Formengeschichte kann es gleichgültig sein, ob sich eine bestimmte Form in Augenhöhe in einem hellen, leicht zugänglichen Raum befindet, wie das moderne Bild in der modernen Ausstellung, oder an dunkler, entlegener, dem Auge fast entzogener Stelle, wie die Felsenbilder der Dordogne. Die Form selbst wird ja dadurch nicht verändert. Selbst die entlegensten und dunkelsten bringen die «grosse Marburger Kanone» und der Scheinwerfer sauber und bequem auf die Platte, und es bleibt von ihrer dunklen Herkunft keine Spur. Und gewiss: solches Sichtbarmachen verdient Dank. Aber wir vergessen immer mehr, dass wir, ehe wir Kunstgeschichte schreiben, das Objekt, nachdem wir es im Hellen studiert haben, wieder als Einheit mit seinem Orte sehen müssen, auch wenn der Ort dunkel ist, ja das Dunkle, die Entlegenheit, die Spannung der Sichtbarkeit kann gerade ein wichtiger Umstand im künstlerischen Ganzen sein! Die Formgeschichte kennt nur den Tag, die Kunstgeschichte auch die Nacht.

Kehren wir zu unserer Ausgangsfrage zurück: sollen wir die karolingische Apsis der Kastorkirche zum besseren Studium künstlich anstrahlen? — Es ist das für das formale Studium sehr erwünscht. Aber unsere künstlerische Darstellung und Deutung des Raumes würde eine Verzerrung ergeben, wenn wir nicht in sie das Dunkel ihres respektierten Lebens wieder einsetzten, nicht das wertende Auge wieder in Einklang brächten mit dem schaffenden Auge, die isolierte Form wieder mit der künstlerischen Tat.

Adolf Behne



Architektenzeichnung: Landschaftsskizze von Prof. Robert Rittmeyer BSA, aus dessen Schrift «Bauwerk, Bäume, Busch und Blumen — ein Beitrag zur Pflege der schönen Heimat» (Volksverlag, Elgg, 1941).

Vom physischen und vom geistigen Sehen bei der Architekturphotographie

Nach der anfänglichen grossen Begeisterung über die neuen Kleinbildapparate beginnen nun hie und da auch die Meckerer und Miesmacher sich zum Worte zu melden. So wird etwa darüber geklagt, dass die heute so beliebten Vergrösserungen von Kleinbildern die Qualität der früheren Originalaufnahmen eines grösseren Apparates eben doch meistens vermissen lassen. Dies ist zweifellos richtig, denn die Leica-Apparate, die Contaxe, Rolleiflexe und wie alle ihre verschiedenen Verwandten heissen, sind eben Schnappschussapparate, mit denen man seine Aufnahmen in der Regel mit grösster Schnelligkeit und aus der Hand ohne umfangreiche Vorbereitungen macht. Dass bei solchen Aufnahmen Verschiedenes, vor allem die Schärfe, mitunter zu wünschen übrig lässt, ist nicht weiter verwunderlich; wenn wir dagegen die Aufnahmen mit einer Leica oder Rolleiflex wirklich sorgfältig vorbereiten, und vor allem, wenn wir uns die Mühe nicht verdriessen lassen, mit dem Stativ zu arbeiten, so können wir tatsächlich auch da Resultate erzielen, die den Aufnahmen der grösseren altmodischen Apparate annähernd ebenbürtig sind. In einem aber versagen diese neuen Apparate vollkommen: in der Aufnahme von Architekturen. Wenn wir