

Der Kunsthistoriker im Halbdunkel : der Übergang von der Zeichnung zur Projektion in der Vorlesung

Autor(en): **Vogt, Adolf Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **51 (1994)**

Heft 2: **Berufsbilder in der Kunstgeschichte**

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169402>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Kunsthistoriker im Halbdunkel

Der Übergang von der Zeichnung zur Projektion in der Vorlesung

von ADOLF MAX VOGT

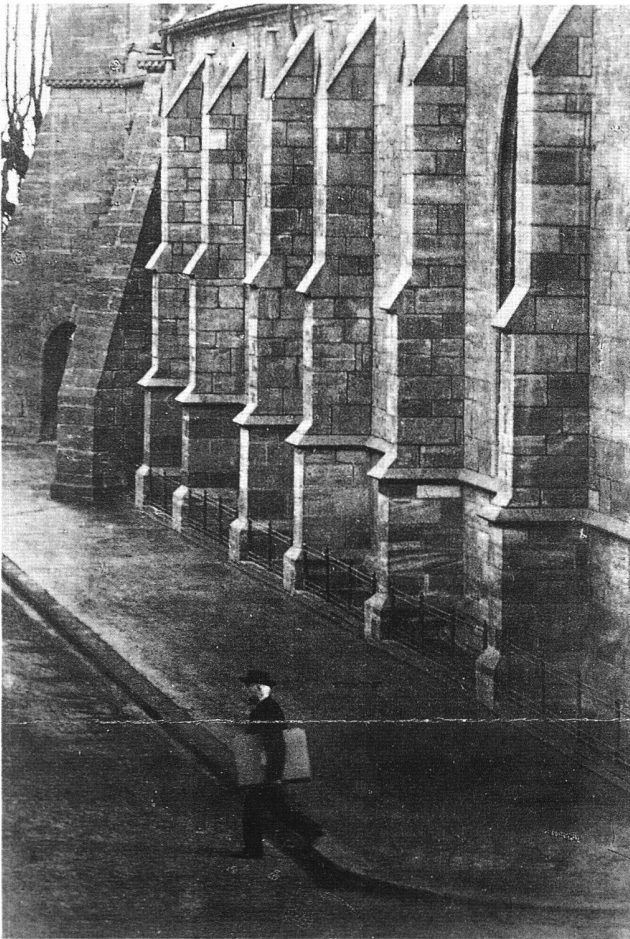


Abb. 1 Jakob Burckhardt beim Basler Münster auf dem Wege zur Vorlesung, 1878. Zürich, Graphische Sammlung der ETH.

Jakob Burckhardt zügigen Schrittes, mit einer grossen Mappe unter dem Arm (Abb. 1) – das Photo, in Basel wohlbekannt, wird auf 1878 datiert. Was trägt er da? Die Zeichnungen, Stiche, Lithographien und frühen Photographien, die er in der Vorlesung, mit erhobenen Armen hin und her gehend, seinen Studenten zeigen will. Ein Dutzend Jahre früher, 1865, als man ihm von Karlsruhe aus einen Ruf zukommen lässt, kommt folgende verblüffende Antwort in «unwirschem» Tone aus Basel: er könne «zum förmlichen Docieren von Kunstgeschichte nicht genug zeichnen».¹

Der solchermassen zeichnende und vorzeigende Kunsthistoriker wurde indessen gerade in diesen Jahren, um rund 1880 herum, irritiert oder beglückt durch eine technische Erfindung – technisch eher harmlos, doch für unseren Beruf von enormer, weil unterschätzter Tragweite: das Lichtbild, das Diapositiv, the slide (was auf deutsch soviel heisst wie «der Gleiter»).

Klaus Lankheit, Heinrich Klotz und später vor allem Heinrich Dilly haben die Erfindung und Wirkung des Diapositivs, das Dilly als «Prothese der Bildbetrachtung» bezeichnet, erforscht. Es war ein Professor Bruno Meyer, Inhaber des kunstgeschichtlichen Lehrstuhls am Polytechnikum Karlsruhe von 1874 bis 1884, der zur Verwunderung des Publikums «eine grosse Anzahl kleiner Glasphotographien, theils anschaffte, theils selbst herstellte, um mittels eines Projektionsapparates grosse Lichtbilder an die Wand zu werfen».²

Das Werfen der Bilder an die Wand! Bruno Meyer hat seine neue Methode unter dem Titel «Glasphotogramme» beschrieben und 1883 als Broschüre veröffentlicht (Abb. 2). Dabei taxiert er als brauchbarsten Projektionsapparat das Skioptikon (Abb. 3) und sagt zum Schluss: «So ist in Ernst und Scherz die Reihe der Anwendungen des Projektionsapparates unabsehbar» – alles lasse sich demonstrieren: «nur durchsichtig oder wenigstens durchscheinend müssen die Gegenstände sein».³

Was wir in Ernst und Scherz von Bruno Meyer übernommen haben – eben: das Werfen der Bilder an die Wand –, hat unser Fach vom Unterbau her massiv verändert. Gewiss ist, verglichen mit dem Originalgemälde im Museum, das Lichtbild an der Wand bloss Ersatz, also «Prothese», wie Dilly sagt, dazu aber eben auch a slide, nämlich ein Gleiter, eine unbestimmte, verschiebbare, damit nicht mehr fassbare Grösse. *Wie* die Venus gemalt ist, kann ich erkennen, *wie gross* sie ist, aber nicht. Winziges und Riesiges kann ich projizierend als gleich gross ausgeben auf dem Projektionsschirm.

Nicht nur das – Bruno Meyers Glasphotogramme haben mich als Dozenten offenbar endgültig ins Halbdunkel verbannt. Ich fühle mich wie ein Champignonzüchter, der im Halbdunkel zu züchten gewohnt ist und sich im vollen Licht peinlich ungeschützt fühlt. Seit der Zeichnungsstrich durch den Photowurf ersetzt wurde, vor rund 120 Jahren, sind mir als Kunsthistoriker die Hände abhanden gekommen. Meine Zeichen- oder Zeichnersprache und meine Körpersprache sind abgelegt, ich wirke nur noch als Stimme im Halbdunkel und durch Drücken des Fingers auf den Knopf.

Trotz dieser Angleichung ans Priesterhafte, nur noch mit dem Wort Wirkende, das so trefflich passt in die Domäne der Geisteswissenschaften, haben sich die Universitäten erstaunlich lange erstaunlich spröde verhalten gegenüber dem Fach Kunstgeschichte. Es war Wilhelm Lübke, der zweite Lehrstuhlinhaber nach Jakob Burckhardt an der ETH Zürich, der einen Aufsatz «Die Kunstgeschichte und die Universitäten» verfasste. Lübke zählt die stattliche Zahl bereits bestehender Lehrstühle an den Polytechniken auf. Und er mahnt die Universitäten, diesem Muster zu folgen und endlich eigene Lehrstühle einzurichten. Nikolaus Meier (Basel) ist diesen Fragen nachgegangen: Nicht zu glauben, aber die Universitäten haben das Fach im Schnitt erst 20–40 Jahre nach den Polytechniken installiert.⁴

Einer fühlte sich besonders wohl mit den neuen Glasphotogrammen, und doch war er ausgerechnet der Lieblings-schüler des mapenschleppenden Jakob Burckhardt: Heinrich Wölfflin. 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.»

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» in drei Anläufen je ein Bild lediglich mit sich selbst. 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 mit der seitenverkehrten Radierungsplatte vergleicht (Abb. 4), dann aber auch Raphaels Sixtinische Madonna und einen Holländer vorführt, die als Ölbilder keine seitenverkehrte Fassung haben können. Er experimentiert also mit dem, was erst durch das Glaspositiv denkbar geworden ist. Und kommt dabei zu hervorragenden Schlüssen über das Rechts und Links im Bild sowie über unsere Sehgewohnheiten.

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 (the Message) – er weiss sie sogleich auch noch aus dessen Fehlleistungen zu gewin-



Abb. 2 Titelseite der Publikation «Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht» von Bruno Meyer, Karlsruhe 1883.



Abb. 3 Das Skiotipon, aus «Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht» von Bruno Meyer, Karlsruhe 1883.

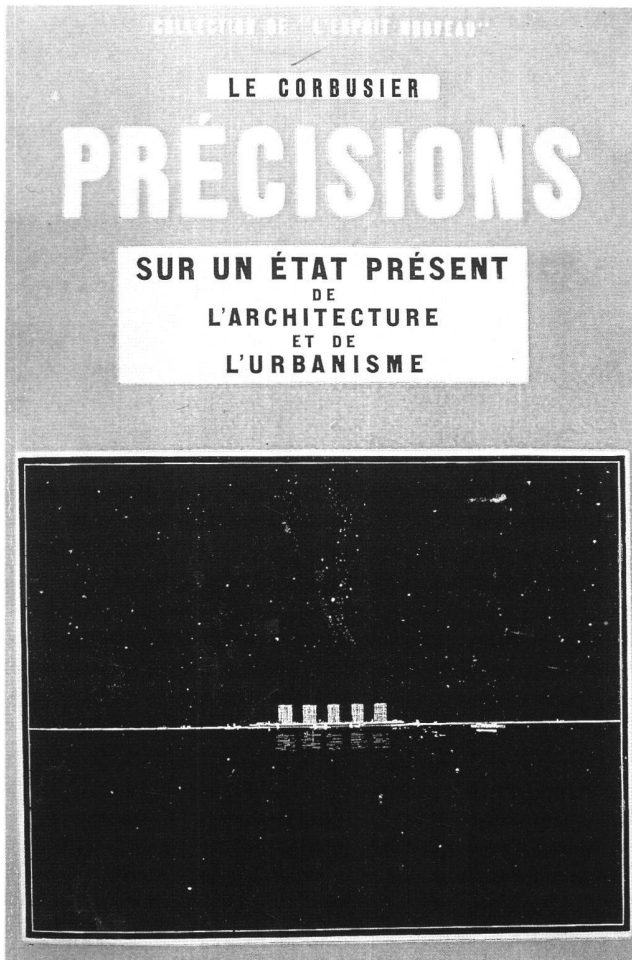


Abb. 5 Titelblatt der Publikation «Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme» von Le Corbusier, Paris 1930.

nen. Seit Wölfflin sieht es mit der Zweierprojektion in unserem Fach ähnlich aus wie mit dem Zweirad: Beide scheinen fertig erfunden.

Pikanterweise bringt dann ausgerechnet ein bewusster akademischer Aussenseiter, Le Corbusier, eine neue Anordnung in das, was man früher als Lehrkanzel bezeichnet hat – und er gestaltet sie als Rückruf zum Zeichnen. Er war und wollte nie sein: ein Professor, und doch hat er das Unterrichten so sehr genossen, am meisten wohl in den zehn Vorträgen von Buenos Aires (3.–19. Okt. 1929), dass er im nachfolgenden Buch «Précisions» (1930) auch gleich zeigen wollte, wie er es gemacht hat (Abb. 5 und 6).

Lesepult links, Leinwand schräg (!) rechts. Dazwischen eine Staffelei mit grossem Zeichenblock. Mit Kohle skizziert er, gleichzeitig spricht er. Doppelte Erläuterung, sowohl in der Skizze wie im Wort. Genau das ist die Doppelsprache der Kunstgeschichte, ein stetes Verweben von Bild und Wort. Deutlich zu scheiden von reiner Wortsprache, wie sie die Dichter, die Geistlichen und die Rechtsanwälte brauchen. Vor die schwarze Wandtafel spannt Le Corbusier eine Wäscheleine «sur lequel je fais accrocher les feuilles à la suite l'une de l'autre, dès qu'elles sont couvertes de dessins». Zeichenparade an der Wäscheleine. Unter Le Corbusiers indirektem, aber inspirierendem Einfluss wird zumindest in der Kunstgeschichte für Architekten wieder häufig an die Wandtafel gezeichnet.

Damit sind wir wieder bei der Kunstgeschichte für Architekten, die mein Arbeitsfeld gewesen ist. Verständlich genug, dass es die Architekturschulen waren, welche das Fach Kunstgeschichte zuerst in das akademische Programm aufnahmen. Doch der Grund dafür war nicht etwa hochgeistig oder idealistisch oder «interesselos». Im Gegenteil: Weil der Historismus die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschte, standen die angehenden Architekten vor der Notwendigkeit, die wichtigsten Stilphasen bis ins Detail zu kennen, von Ägypten bis zum

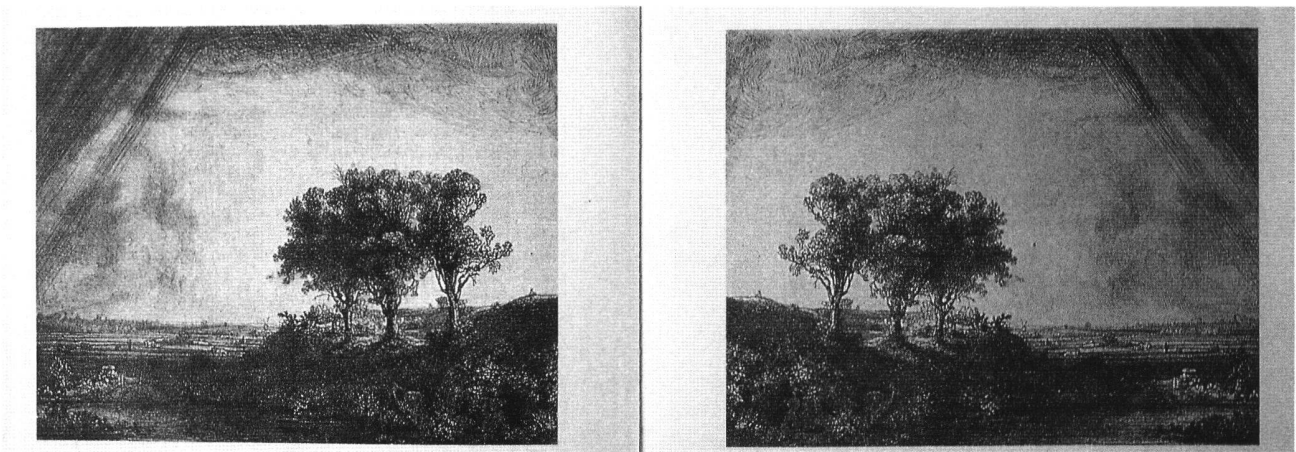


Abb. 4 Landschaft mit den drei Bäumen, Radierung von Rembrandt. Vergleich mit der seitenverkehrten Darstellung, aus Heinrich Wölfflin, «Über das Rechts und Links im Bilde».

Rokoko – denn sie mussten reproduziert werden können, je nach Geschmack der Mode oder des Bauherrn.

Wie für alle bildenden Künstler heisst die Maxime auch für die Architekten: «Penser avec les mains» – mit den Händen denken (eine Prägung übrigens, die dem Genfer Kunstphilosophen Denis de Rougemont zu danken ist). Kunstgeschichte für Architekten muss dieser Maxime nahekommen, sonst wird sie den Architekturstudenten gar nicht erreichen. Mit ein Grund dafür, dass der Dozent selber mehr zeichnet und den Studierenden darin fördert, möglichst viel zu zeichnen, sogar im Examen sich mit Zeichnungen zu explizieren.

Und die Kunstgeschichte der Universitäten, was ist sie dann? Ein «Penser sans mains»? Ein Abhandengekommen-sein, eine diskrete Absenz scheint zugegen; fragt sich nur, wie man sie sich erklärt. Immanuel Kants Formel vom «interesselosen Wohlgefallen», das alles echt Ästhetische auslöse, könnte eine Erklärung bereitstellen für derartige Absenzen. Die Kunstgeschichte hat sich dieser Formel allzu gern bedient, da sie abhebt und niedrige Motive ausschliesst.⁵ Ein Fach, das in der Sparte Malerei, Graphik und Bildhauerei auffällig viel Erotik und andere, offenbar noch «niedrigere Motive» zu verwalten hat, hat alles Interesse daran, sich mit der Schutzetikette vom «interesselosen Wohlgefallen» abzusichern.

Doch solche Erwägungen, die natürlich auch die immer entschiedener um sich greifende Gewaltenteilung zwischen den «reineren» Gattungen Malerei und Skulptur einerseits und der offensichtlich nicht ganz so «reinen» Gattung Architektur betreffen, stehen heute vor einem ganz anderen Bedrohungshorizont. Dieser verheisst ein ganz generelles Abhandenkommen der zeichnenden, formenden Hände durch den Einmarsch des dreidimensional agieren-

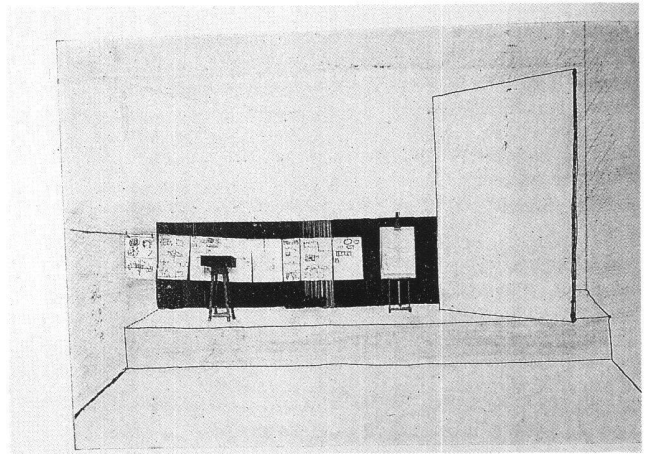


Abb. 6 Die Einrichtung des Lehrpodiums in Buenos Aires, aus «Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme» von Le Corbusier, Paris 1930, S. 20.

den Computers. Heutige westliche Architekturbüros haben ihr Aussehen unauffällig, aber durchgreifend geändert. Statt Zeichenpulten auf Böcken eine Reihe von Tischen mit denselben durchgehend grauen Computern. So scheint jener Künstler, der noch und weiterhin mit der vollen Hand denkt, eine Rarität zu werden. Vielleicht eine gut bezahlte Rarität, aber einer, der zu einem Reservat gehört, wie ein Indianer in den USA und in Kanada, dessen Arbeitsweise man aus kompensatorischen Gründen am Leben hält und ab und an aus Nostalgie feiert.

ANMERKUNGEN

¹ ADOLF MAX VOGT, *Das «interesselose Wohlgefallen» im Fach Kunstgeschichte*, in: 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte, Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag, hg. von JOHANNES ZAHLTEN (= Reden und Aufsätze der Universität Stuttgart, 41), Stuttgart 1991, S. 10 (mit Verweis auf Klaus Lankheit).

² ADOLF MAX VOGT (vgl. Anm. 1), S. 9.

³ HEINRICH DILLY, *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbe-trachtung*, in: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, hg. von IRENE BELOW, Giessen 1975, S. 160.

⁴ Vgl. hierzu ADOLF MAX VOGT (vgl. Anm. 1), S. 23 und 25, wo verwiesen wird auf NIKOLAUS MEIER, *W. Lübke, J. Burckhardt und die Architektur der Renaissance*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 85, 1985. – Ausserdem NIKOLAUS MEIER, *Bürgertum und Kunstwissenschaft. Zum 100. Geburtstag Wilhelm Lübkes*, in: *Neue Zürcher Zeitung, Beilage Literatur und Kunst*, 4. April 1993, Nr. 78.

⁵ Vgl. ADOLF MAX VOGT (vgl. Anm. 1), S. 18 ff.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Graphische Sammlung der ETH, Zürich.

Abb. 2–6: Rephotos des Autors.