

Karlsruher Akademische Reden
Neue Folge Nr. 24

Professor Dr. phil. Klaus Lankheit

Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik

Rektoratsrede
gehalten bei der Jahresfeier am 4. Dezember 1965

Verlag C. F. Müller Karlsruhe
1966

„Durchlauchtigster Großherzog!
 Königliche und Großherzogliche Hoheit!
 Hochgeehrte Herren und werthe Kollegen!
 Liebe Commilitonen!

. . . Was kann es . . . für einen akademischen Lehrer natürlicheres geben, als an dem festlichen Tage, da er durch das Vertrauen der Kollegen und die Gnade des Durchlauchtigsten Landesherrn mit der höchsten akademischen Würde bekleidet zum ersten Male vor die Commilitonen tritt, sich selbst und der akademischen Corona . . . Rechenschaft zu geben über die persönliche Auffassung seines Lehramts, über die Entwicklung und Aufgaben der von ihm vertretenen Disciplin . . .“

Meine Damen und Herren!

Mit diesen Worten begann der Rektor des Jahres 1902/03 seine Festrede. Es war der Hofrat Adolf von Oechelhäuser, Doktor der Philosophie und ordentlicher Professor der Kunstgeschichte. Er trug als erster die goldene Kette, die noch heute den Inhaber des Amtes auszeichnet – ein Geschenk des Großherzogs zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum. Anlässlich desselben Ereignisses war der Technischen Hochschule auch der Name „Fridericiana“ verliehen worden. Wahrlich ein würdiger und stolzer Anlaß für den Neugewählten, sein eigenes, für die Hochschule anscheinend so untypisches Fach vorzustellen! Mag eine solche Rechenschaft in unseren Tagen dringender denn je geworden sein, es gibt indessen noch einen besonderen Grund, Oechelhäusers Worte programmatisch zu zitieren. Die Kunstgeschichte kann heute auf eine hundertjährige Tradition an unserer Anstalt zurückblicken. 1865 verlautete zum ersten Male: „daß die hohe Staatsregierung an dem zur Hochschule erhobenen Großherzoglichen Polytechnikum einen Lehrer der Kunstgeschichte anzustellen beabsichtige“. Es war zugleich jenes Jahr, in dem ein neues Organisationsstatut die jetzige Fridericiana den Universitäten gleichstellte. So dürfen wir ein doppeltes Jubiläum feiern. Beide Anlässe gehören offenbar auch innerlich zusammen. Bedeutet der angeführte Satz doch nichts anderes, als

daß nach damaliger Überzeugung der Rang einer Wissenschaftlichen Hochschule einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte bedingte, ja erforderte.

Diese Vorstellung muß überraschen. Denn wir sind gewohnt, das Fach gedanklich zunächst mit den Universitäten zu verbinden. In Wirklichkeit besitzt es jedoch – zumindest innerhalb unseres Landes – an den Technischen Hochschulen eine erheblich ältere Heimstatt. Auch Stuttgart hatte 1865 – noch vor der badischen Hauptstadt – ein Ordinariat errichtet, das erste an einem deutschen Polytechnikum überhaupt. Dann folgte 1868 die endgültige Besetzung der Stelle in Karlsruhe (zugleich übrigens mit der Berufung eines Kunsthistorikers in Berlin-Charlottenburg). Demgegenüber gab es an der Universität Heidelberg erst seit 1894 – eine volle Generation später – ein Extraordinariat, das nach zwei Jahren in einen ordentlichen Lehrstuhl umgewandelt wurde. 1895 ist das Jahr der Begründung des Tübinger Ordinariats. Freiburg erhielt gar erst 1909 ein Extraordinariat, 1910 eine ordentliche Professur.

Als am 20. November 1865 – fast auf den Tag genau vor hundert Jahren – die erste Vorschlagsliste dem Badischen Ministerium eingereicht wurde, nannte man die Berufung darin eine „für unsere Schule wichtige Frage“. Von Anfang an sollte der kunsthistorische Unterricht nicht nur zur Ausbildung der Architekten dienen, sondern den Polytechnikern aller Fachrichtungen empfohlen werden. Am nachhaltigsten bemühte sich die Hochschule – und das spricht vernehmlich genug für die Bedeutung, die dem Lehrstuhl beigemessen wurde – um keinen Geringeren als Jacob Burckhardt. Sie hatte sich der Vermittlung des Basler Staatsschreibers Gottlieb Bischoff bedient. Doch den scheint Burckhardt schließlich unwirsch abgewiesen zu haben. Bischoff meldete nach Karlsruhe: „Mit Burckhardt ist es Nichts für Sie; er scheint fest entschlossen, seinen Fuß nie mehr außer Basel zu setzen, schwatzt auch davon, er könne zum förmlichen Docieren von Kunstgeschichte nicht genug zeichnen; man erschöpfe sich in diesem Fach und anderes, was ich nicht verstehe, mehr. Kurz, er ist nicht zu haben.“

Die Geschichte der Kunstgeschichte an der Fridericiana ist noch nicht geschrieben worden. Sie hätte starker wissenschaftlicher und organisatorischer Impulse zu gedenken, die von hier ausgegangen sind. Die Reihe der Ordinarien beginnt mit dem 27jährigen Alfred Woltmann. Ursprünglich zum Juristen bestimmt, hatte er die maß-

gebende Arbeit über Hans Holbein den Jüngeren verfaßt. Auf seinen von Karlsruhe aus unternommenen „Streifzügen im Elsaß“ widmete er sich dem Meister des Isenheimer Altars und wurde so zum Begründer der neueren Grünewald-Forschung. In der akademischen Lehre bemühte er sich, „dem Architekten den innigen Zusammenhang seiner eigenen Kunst mit den andern bildenden Künsten darzulegen“; diese Aufgabe – betonte er – könne nur Erfolg haben, wenn man von Schinkels Grundsatz ausgehe: „der Baumeister müsse ein Veredeler aller menschlichen Verhältnisse sein, in seinem Wirkungskreise die gesamte schöne Kunst umfassen“. Erst die Neuerer des Jugendstils dreißig Jahre später sollten wieder zu ähnlicher Ganzheitsauffassung kommen.

Auf Woltmann folgte 1874 Bruno Meyer. Seine Antrittsvorlesung hielt er über das aktuelle Thema: „Wie und was lernt der moderne Künstler durch die Geschichte der Kunst?“ Meyers fortzeugende Leistung bestand jedoch in einer technischen Neuerung. Noch aus den Worten einer zeitgenössischen Festgabe spürt man die Verwunderung darüber, daß der Professor „eine große Anzahl kleiner Glasphotographien, theils anschaffte, theils selbst herstellte, um mittels eines Projektionsapparates große Lichtbilder an die Wand zu werfen, die für seine Demonstrationen die Grundlage bildeten“. Karlsruhe darf in der Tat beanspruchen, das Diapositiv-Verfahren in die kunstgeschichtlichen Vorlesungen eingeführt zu haben, – ein längst so unentbehrlich gewordenes Lehrmittel, daß wir über der täglichen Anwendung den Initiator vergessen haben.

Nach Bruno Meyer kam 1884 über Zürich und Stuttgart der renommierte Wilhelm Lübke. In Berlin hatte er einst zum Freundeskreis um Theodor Fontane gehört, der mehrere Huldigungsgedichte auf ihn verfaßt hat. Seine Kompendien erlebten hohe Auflagen, weil sie – in einer Epoche ohne Rotationsdruck – die ersten mit zahlreichen Holzschnitten bebilderten Überblicke über die Weltkunst boten; nicht wenige von den heute noch amtierenden akademischen Lehrern haben mit seinem „Grundriß“ studiert. Daß er der zeitgenössischen Kunst sein Interesse schenkte, verdient ebenso angemerkt zu werden wie die Stellungnahme des geborenen Katholiken gegen „Ultramontane Kunstforschung“ während des Kulturkampfes; sie führte zu gegenseitiger Polemik von einer Schärfe, vor der wir fassungslos stehen. Lübke setzte 1886 vorurteilslos auch die Zulassung weiblicher Hospitanten zu den Vor-

lesungen beim Ministerium durch, obwohl die Direktion des Polytechnikums Bedenken erhoben hatte: „Eine solche Einrichtung würde den an unserer Anstalt bisher festgehaltenen Prinzipien zuwiderlaufen, auch würde ein zur Placierung von Damen geeignetes Auditorium erst hergerichtet werden müssen.“ Lübke ist unseres Wissens der einzige Kunsthistoriker, dem je ein Denkmal – mit lebensgroßer Bronzefigur – errichtet wurde; da dieses dem wachsenden Verkehr weichen mußte, hat die Hochschule es unlängst in ihre Obhut genommen.

1893 wurde aus Heidelberg Adolf von Oechelhäuser berufen; er wirkte bis 1919 an unserer Hochschule. Eine „Persönlichkeit von fast goethischem Habitus“, hatte er bereits ein abgeschlossenes Studium der Architektur hinter sich, als er den Doktorhut in Kunstgeschichte erwarb. So waren in ihm Theorie und Praxis beispielhaft vereint. Und eben aus dieser doppelten Einsicht heraus hielt er es – das mußte damals freilich utopisch erscheinen – für „heilsam und wünschenswert . . . wenn der (auf der Universität studierende) angehende Kunsthistoriker für einige Semester den Betrieb seiner Wissenschaft auch in unserer Architekturabteilung in engerer Berührung mit der praktischen Kunstübung kennen lernen würde“. Oechelhäusers größte Leistungen liegen auf dem Gebiet der Denkmalpflege. Allein sechs Bände der Badischen Kunstinventare sind von ihm bearbeitet worden. Die Laudatio anlässlich der Verleihung der Würde des Ehrendoktors, den ihm die Hochschule in Charlottenburg verlieh, rühmt ihn als „den hochverdienten Vorkämpfer der deutschen Denkmalpflege“.

Zu den hervorstechenden Merkmalen des kunsthistorischen Unterrichts an der Fridericiana gehörte seit 1874 ein „Lehrauftrag für dekorative Kunst, Kunstgewerbe und Kleinkunst“. Von 1883 bis 1911 hatte ihn der Privatdozent und spätere „ordentliche Honorarprofessor“, der über einem Extraordinarius rangierte, Marc Rosenberg inne. Er war mit einer Arbeit über den Breisacher Hochaltar promoviert worden, zu einer Zeit, als noch niemand die spätgotische Holzskulptur beachtete. Sein Lebenswerk aber sind die vierbändigen „Goldschmiedemerkzeichen“ und die siebenbändige „Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage“. Rosenbergs Name wird im In- und Ausland noch immer mit der allergrößten Hochachtung genannt; und die Trauerrede, die ihm Aby Warburg hielt, ist literarisch ein Meisterstück. Nach die-

sem Gelehrten erhielt 1912 der Privatdozent Albert Erich Brinckmann den Lehrauftrag zugleich mit dem Titel „außerordentlicher Professor“. Brinckmann hatte sich vor allem durch seine Untersuchungen über „Platz und Monument“ einen Namen gemacht, als Herausgeber des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ wurde er später der Altmeister der modernen Barock-Forschung.

In dem Interregnum zwischen beiden Weltkriegen wurde die Kunstgeschichte von einem Architekten und Bauhistoriker – wie es in einer späteren Eingabe heißt – „gegen seinen Willen mitversehen“: Dr.-Ing. Karl Wulzinger, der die Stelle von 1919 bis 1948 versah, besaß ein hohes Maß kunsthistorischen Wissens, war jedoch eher der Vorgänger des heutigen Ordinarius für Baugeschichte als ein Nachfolger Woltmanns oder Lübkes.

Bald nach dem Zusammenbruch aber bemühte sich die Hochschule um die Neuerrichtung des kunstgeschichtlichen Lehrstuhles. Und seit 1958 bestehen – wie seither vom Wissenschaftsrat empfohlen – zwei Lehrstühle: der von einem Architekten geleitete für Baugeschichte und der von einem Historiker geleitete für Kunstgeschichte.

Worin unterscheidet sich dieser Lehrstuhl von demjenigen an einer „klassischen“ Universität? Wie begründet er seine Sonderstellung? Was kann er etwa zu einer Reform des Studiums beitragen?

Vielleicht ist freilich noch heute manch einer derselben Meinung wie vor dreißig Jahren der – wohlgemerkt von Staats wegen eingesetzte, nicht gewählte – Stuttgarter Rektor, der dem neu berufenen Ordinarius Otto Schmitt bei dessen Antrittsbesuch kurz und bündig erklärte, Kunstgeschichte sei nicht das fünfte, sondern das siebente Rad am Wagen der Hochschule.

II.

An der deutschen Universität alten Stils – man verzeihe diese sozusagen idealtypische Vereinfachung – wird das Fach Kunstgeschichte traditionell als philologisches Studium innerhalb der ebenso traditionell zusammengesetzten Philosophischen Fakultät betrieben. Darin liegen Stärke und Schwäche zugleich. Die enge Verbindung zur Philologie vermittelt dem Studierenden eine sichere Methodik. Eine breite Skala geistesgeschichtlicher Disziplinen steht als historische Grundlegung und als Ergänzung zur Verfügung.

In der Praxis freilich wird dieses weitgespannte Angebot sehr selten genutzt. Der Student wählt meist Geschichte und Archäologie als Zusatzfächer, die ihm seit langem ausdrücklich als solche empfohlen zu werden pflegen. So bleibt er nicht nur in jenem Circulus der Philosophischen Fakultät rettungslos eingeschlossen, vielmehr wirken gerade die an sich höchst wichtigen Zusatzfächer an solcher Stelle zusätzlich verengend. Der Vorteil wird zu einem Nachteil. Denn die Geschichtswissenschaft ist ja ihrerseits – vor allem für den Nebenfächler wirkt sich das aus – der Gefahr traditioneller Verhärtung ausgesetzt. Es sei nur die Klage eines Göttinger Pädagogen zitiert: „Wir brauchen einen Geschichtsunterricht, der nicht die Erfindung und die Auswirkungen des Motors, wohl aber die korrekte Aufzählung der Abfolge der römischen Kaiser für eine Lapalie hält.“ Was jedoch die Altertumswissenschaft betrifft, ist der offizielle Titel „K l a s s i s c h e Archäologie“ aufklärend genug. So wünschenswert an sich eine Verlängerung der Kunstgeschichte nach rückwärts in die Antike hinein sein muß: Wenn ihr nicht eine Verlängerung nach vorn entspricht, dann verschiebt sich der Schwerpunkt der historischen Forschung noch mehr in die Vergangenheit – und aus lebendiger Antikennähe wird Antiquiertheit.

Auch wenn wir diese zusätzliche Akzentverschiebung durch die Archäologie außer acht lassen und nur auf das Hauptfach Kunstgeschichte sehen, ergibt sich ein befremdendes Bild. Nach den Vorlesungsverzeichnissen des Wintersemesters 1962/63 – jüngere Statistiken liegen nicht vor – wurden an den Universitäten der Bundesrepublik und in West-Berlin insgesamt 118 kunstgeschichtliche Lehrveranstaltungen durchgeführt. Weniger als 9 Prozent davon befaßten sich mit der Kunst der letzten beiden Jahrhunderte. Dagegen überwog die Renaissance mit allein 20 Themen, es folgten die Gotik mit 15 Themen, die Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts mit 13 Themen. Es scheint, als ob wir noch in einer „Vormaschinenkultur“ lebten. Der Durchschnittsstudent kennt die Jahreszahlen drittrangiger mittelalterlicher Bauten und Skulpturen, die Lebensdaten von Malern vierten Ranges aus Renaissance und Barock. Aber wann der erste gußeiserne Dachstuhl errichtet worden ist, wer den neuzeitlichen Beton erfunden hat, wann die ersten Möbel maschinell hergestellt wurden, erfährt er auf der Universität nicht. Hilflös steht er vor einem hervorragend gearbeiteten Stück

des Kunsthandwerks aus dem historisierenden 19. Jahrhundert, weil ihm zu dessen Würdigung die Kriterien fehlen und weil nicht gut sein kann, was nicht gut sein darf. Es wäre die analoge Situation, wenn ein Literaturwissenschaftler T. S. Eliot und James Joyce ignorieren oder ein Philosoph Sartre, Heidegger, Jaspers unterschlagen und gar vor Hegel stehenbleiben wollte. Die Behauptung, daß diese neuere Kunst exakter historischer Forschung noch nicht zugänglich sei, wirkt als ein allzu bequemes Argument. Das Gegenteil ist richtig. Wir haben aus der Einsicht in die Moderne neue Erkenntnisse der alten Kunst gewonnen: Die Plastik eines Henry Moore hat uns die romanische Bildhauerei neu sehen gelehrt. Aber selbst wenn wir dem Studierenden zubilligen, das Zeitalter seiner Studien nach eigenem Ermessen zu wählen, bleibt der Mangel an jeglicher Berührung mit der handwerklichen oder künstlerischen Praxis bestehen. Man kann auf der Universität über ein Bauwerk promovieren, ohne jemals einen Mauerstein in Händen gehalten zu haben; ja man kann sich dort mit einer architekturgeschichtlichen Arbeit habilitieren, ohne auch nur die Anfangsgründe der Baukonstruktion und der Statik erfahren zu haben.

An den Universitäten macht sich ein Unbehagen zumindest im Ansatz bemerkbar. So hat man unlängst mit Besorgnis festgestellt, daß die Arbeit „in hohem Maße auf die klassischen Themen der Kunstgeschichte beschränkt bleibt“ und hat „mancherlei Anzeichen für die Gefahr eines Veraltens der Methoden“ erkannt. Man ruft nach einer „Abhilfe gegen die Verflachung“, spricht gar von der „auf weite Strecken in der Sackgasse befindlichen deutschen Kunstgeschichtsforschung“ und fordert die „Wiedereingliederung der Kunst in die übergreifenden Lebenszusammenhänge“ und die Schaffung einer „neuen Wertlehre“. Alle diese Stimmen gehören – wohlgemerkt – Ordinarien an Universitäten oder führenden Museumsleitern. Am deutlichsten hat – ein Rufer in der Wüste – Heinz Ladendorf den Finger auf die Wunde gelegt: „Vor allem“ – sagt er – „fehlt ein fruchtbares Verhältnis zur Technik und damit zu dem sogenannten Technischen Zeitalter. Die Initiative, sich mit den weitgreifenden Fragen der Technik auseinanderzusetzen, ist zu gering. Die gleichen Fachleute der Kultur, deren Haushalte ohne Staubsauger und Warmwassergeräte, ohne elektrische Beleuchtung und Zentralheizung und hundert andere Dinge nicht bestehen können,

tragen zu dem künstlichen Vakuum zwischen Kultur und Technik . . . bei.“ Erst solche Selbstkritik der Universitäten berechtigt den Vertreter einer Technischen Hochschule, seinerseits das Wort zu ergreifen.

Die Kunstgeschichte als Lehrfach an Universitäten hat in den letzten Jahren von dem schlechten kulturellen Gewissen der Allgemeinheit und von dem Boom der übrigen Wissenschaften profitiert. Das Sich-Aufblähen von Instituten an Personal und an Mitteln, die riesigen Erweiterungen der Bestände von Seminarbibliotheken, die zuweilen unkritisch ausgestreuten Stipendien registrieren wir nicht ohne Bedenken. Gewiß unterliegt man in mancher Beziehung einem Zwang. Schon die wichtige ausländische Literatur verlangt die Bereitstellung beträchtlicher Summen. Wo sind die Zeiten, als Carl Neumann in Heidelberg das Sachaversum zurückschickte mit dem Bemerkens, im abgelaufenen Jahr sei kein Buch erschienen, das der Anschaffung für würdig befunden werde! Und doch bleiben jene Bedenken bestehen. Denn alle quantitativen Hilfen sind fragwürdig, falls sie nicht Hand in Hand gehen mit qualitativen Änderungen, und das heißt hier: mit grundlegender Überprüfung des Standortes und der daraus folgenden Neuorientierung. Ohne etwa die Erkenntnisse früherer Forschergenerationen leichtfertig beiseite zu schieben, ohne insbesondere auch nur einen Fingerbreit von der Exaktheit, ja der asketischen Strenge großer Vorbilder abweichen zu wollen, müssen Weg, Ziel und Wert aller Bemühungen neu bedacht werden. Denn mindestens seit den letzten hundert Jahren hat sich mit der Welt das Phänomen „Kunst“ gewandelt; und damit haben sich zwangsläufig die wissenschaftlichen Fragestellungen, haben sich Themen und Methoden der Kunstgeschichte gewandelt. Diese kann heute nicht mehr innerhalb der bisherigen Grenzen angegangen werden. Unser Fach ist in ein Stadium des Ertastens neuer Möglichkeiten eingetreten. Vielleicht ist die Lösung manchen Problems gerade zu finden in den Schwesteranstalten, zu deren Wesensmerkmalen von jeher das Experiment gehört, in dem therapeutischen Klima innerhalb der Gefilde unserer vielgescholtenen, beargwöhnten „Ingenieursmentalität“.

Die notwendige Erweiterung der Themenkreise wie der Methoden von Forschung und Lehre wird hier allein schon durch die vorgegebenen organisatorischen Unterschiede zur Universität alten Stils

– gleichsam von selbst – herbeigeführt, ja erzwungen. Lehrstuhl und Institut für Kunstgeschichte gehören – ein Blick in das Vorlesungsverzeichnis zeigt es – nicht zu den Geisteswissenschaften, sondern zur Fakultät für Architektur. Damit werden aber, was andernorts als umwälzende Reformidee gefeiert und in der Kulturpolitik als Fernziel propagiert wird, bei der täglichen Arbeit bereits praktiziert: die Verklammerung verschiedenartiger Fächer und das interfakultäre Gespräch. Ja, innerhalb des Institutes für Kunstgeschichte selbst sind die Assistentenstellen – ohne jeden Zwang von außen, vielleicht gar in allzu weiter Auslegung noch gültiger Vorschriften, aber aus innerer Notwendigkeit heraus – paritätisch besetzt: Neben dem an einer Universität zum Dr. phil. promovierten Kunsthistoriker steht der aus der Hochschule hervorgegangene Diplomingenieur mit abgeschlossener Architekturausbildung. Diese Mischung hat sich außerordentlich bewährt; die Mitarbeiter selbst profitieren voneinander. Wäre die umgekehrte Situation überhaupt denkbar? Manche noch so überzeugend vorgetragene Hypothese über ein Bau- und Kunstwerk würde zerrinnen, manches geistige Kartenhaus einstürzen, wenn in den Universitätsinstituten entsprechend kunst- und baugeschichtlich ausgebildete Diplomingenieure als Korrektiv wirken würden. Dabei schließt unsere Struktur einen engen Kontakt etwa mit den – ja vorhandenen – Lehrstühlen für Geschichte, Literaturwissenschaft, Soziologie, Philosophie oder Geographie nicht aus. Indem aber der angehende Kunsthistoriker zusammen mit den Studierenden der Architektur unterrichtet wird, indem er Wand an Wand mit dem Institut für Baugeschichte arbeiten kann, indem er im eigenen Haus schöpferisch tätigen Baumeistern begegnen darf, gerät er gar nicht erst in Versuchung, sich auf die in Büchern niedergeschlagenen Theorien zu beschränken und dem „Trennungdenken“ zu verfallen. Er wird auf den Zusammenhang aller Künste geradezu gestoßen und nie mehr in seinem späteren Leben Gefahr laufen, ein Werk der Malerei oder Skulptur ohne Rücksicht auf dessen Funktion und dessen Platz innerhalb des ursprünglichen Ensembles zu beurteilen. In Seminaren über Themen wie „Kunst und Bau“, „Prinzipien der monumentalen Wandmalerei“, „Kirchliche Architektur und bildende Kunst“, „Funktion und Form des Altars“ kommt es zu fruchtbarer Begegnung zwischen Theorie und Praxis. Selbst eine Skulptur wie der viel geschmähte „Christus“ von Thorvaldsen erhält ihre Würde zurück, wenn sie nicht mehr

isoliert gesehen wird – durch überscharfe Kameras in Nahsicht aufgenommen und in Illustriertenmanier beschnitten, sondern wenn sie in den übergreifenden ikonologischen Zusammenhang der einheitlichen Ausstattung ihres Sakralraumes eingebettet wird, darin sie nur durch die Kraft des umfangenden Umrisses spricht.

Augenfällig sind die Vorteile, welche die Technische Hochschule hinsichtlich der Ausbildung des Kunsthistorikers für bestimmte Berufszweige bieten kann. Denkmalpflege und Museumswesen, denen die Empfehlungen des Wissenschaftsrates vom April dieses Jahres ihre besondere Aufmerksamkeit zuwenden, rekrutieren sich – im ersten Fall – zu einem bedeutenden Teil oder – im zweiten Fall – gänzlich aus den Absolventen der Universitäten; erst nach vollendetem Studium, d. h. bereits während der Tätigkeit in den Dienststellen, müssen die speziellen Kenntnisse erworben werden. Man sollte schwimmen können, bevor man ins Wasser geworfen wird. Von seiten der Universitäten ist freimütig zugegeben worden: „. . . die allgemeine Kunstgeschichte, das Museumswesen und die Denkmalpflege haben sich . . . voneinander gelöst.“ An unseren Hochschulen wären die Bedingungen zur Behebung dieses unbefriedigenden Zustandes wiederum bereits weitgehend gewährleistet. Der Denkmalpfleger ist nach den zitierten Empfehlungen „heute stärker als früher zu weittragenden Entscheidungen in den Fragen der Konservierung, Wiederherstellung und Rekonstruktion aufgerufen“; er wird dieser so formulierten Aufgabe am besten gewachsen sein, wenn sich historisches und kunstgeschichtliches Wissen nicht nur mit einem Grad an schöpferischer Einfühlung, sondern auch mit einem Mindestmaß architektonischer Kenntnis verbindet. Dieses können nur die Lehrstühle der Architektur vermitteln, allen voran derjenige für Baugeschichte und der von uns als zweckmäßig erachtete für Denkmalpflege. Die Möglichkeit, hervorragende Fachleute aus der Museumspraxis durch Honorarprofessuren oder Lehraufträge zu gewinnen, wird von den Universitäten wie von den Technischen Hochschulen genutzt, aber nur hier kommt es dabei zu einem Dreiergespräch zwischen Kunsthistoriker, Museumsbeamten und Architekten. Probleme, die im Seminar behandelt werden können, betreffen nicht nur Form und Gehalt des einzelnen Kunstwerkes, sondern auch Fragen der Hängung von Gemälden, der Temperaturregelung einer Galerie, der Belüftung

von Schauräumen, des Vitrinenbaues und der zweckmäßigen Aufstellung von Objekten. Es ist gar nicht leicht, eine goldene achämenidische Mantelschließe von wenigen Zentimetern Durchmesser, aber von sechsstelligem Wert sachgemäß, sichtbar, wirksam und sicher dem Besucher zu präsentieren.

III.

Wenn von der Universität selbst – wie wir hörten – als größtes Hindernis für eine zeitgemäße Reform des Studiums der Kunstgeschichte deren mangelhafte Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen der modernen Technik erkannt worden ist, so bedarf es kaum noch eines Hinweises auf die ungleich günstigeren Voraussetzungen bei uns. Wer auf seinem täglichen Weg in das Institut für Kunstgeschichte an den unablässig surrenden Rechenmaschinen vorbeikommt, merkt eher, daß er im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts lebt, als derjenige, der immer nur Klassischen Philologen und Mittelalterlichen Latinisten begegnet. Darum befindet sich der Kunsthistoriker einer Technischen Hochschule in seinem eigentlichen Element, wenn er sich der Erforschung jenes von der Zunft vernachlässigten Zeitraumes zuwendet, der noch immer eine Dunkelzone ist und in dem wir Lebenden doch wurzeln: dem des 19. Jahrhunderts. Voraussetzung für jede wissenschaftlich fruchtbare Behandlung dieser Epoche ist freilich – um ein Wort von Carl Wurster zu zitieren – die Anerkennung, daß „die Technik nicht nur ein, sondern der gestaltende Faktor dieses Jahrhunderts und unserer Zeit“ geworden ist. Wieder wird ein scheinbarer Nachteil zu einem Vorteil: Die Nachbarschaft der naturwissenschaftlich-technischen Fächer hemmt die Kunstgeschichte nicht nur nicht, sondern eröffnet dieser eine neue Dimension.

Es ist ein erregendes Abenteuer, die vielschichtigen Beziehungen zwischen Kunst und Technik zu verfolgen. Dabei geht es nicht um vordergründige Fragen der Motivkunde, etwa wann Fabrik oder Eisenbahn in der Malerei darstellungswürdig geworden sind. Auch bei jenen rührenden Versuchen, das Wesen der modernen Technik mit den klassischen Mitteln der Allegorie anschaulich zu machen, werden wir uns nicht aufhalten, wengleich gerade aus ihnen das zwiespältige Antlitz der Zeit aufleuchtet. Die Kunsthalle bewahrt den Entwurf Hans Canons zu der Gestalt der „Telegrafie“ für das

Wandbild des Wartesaales im Karlsruher Bahnhof: Ein halbnacktes Weib, in düster-romantischer Landschaft hingestreckt, flüstert einem geflügelten Putto seine Botschaft ins Ohr und weist einem zweiten mit dem Arm den Weg in eine andere Richtung. Ähnlich hat Reinhold Begas in Berlin die Marmorgruppe eines sich umarmenden Paares – eine Version des Themas von Paolo und Francesca – als Verkörperung von Naturkräften aufgefaßt wissen wollen und diesen Kuß als „Der elektrische Funke“ gedeutet.

Ungleich wichtiger ist das Problem, das sich in dem Gegensatz von Kunsthandwerk und Kunstindustrie verbirgt. Die erste Dampfmaschine, die um 1800 in Deutschland aufgestellt wurde, gehörte nicht einer Fabrik, sondern der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin. Ja, schon derselbe James Watt, der die Dampfmaschine erfunden hat, arbeitete im Alter an verschiedenen Ausführungen einer „Skulpturmaschine“ für die Vervielfältigung von Bildwerken. Zwei Exemplare davon befinden sich im Londoner Wissenschaftlichen Museum. Die „equal sculpturing machine“ stellte originalgroße Abformungen her, die „proportional sculpturing machine“ maßstäbliche Kopien. 1809 hatte Watt es erreicht, mit Hilfe seiner Apparatur mehrere Kopien gleichzeitig zu fertigen. Wir wissen von klassizistischen Büsten des Sokrates, des Aristoteles und der Sappho.

Diese Tatsache ist so skurril nicht, wie sie auf den ersten Blick erscheint, und die Kunstgeschichte hat kein Recht, sie völlig zu ignorieren. Denn hinter ihr steht eine Frage, die das gesamte Jahrhundert bewegt hat: die bisher in der Geschichte unbekannteste Frage der maschinellen Reproduktion.

Auf der Londoner Weltausstellung von 1851, dem wahren Kulminationspunkt entscheidender Ideen in der Jahrhundertmitte, wurde James Watt gleichsam zum neuen Heiligen erhoben. Die eigens für diese Schau entworfene Prunkvase der berühmten Firma Elkington faßt die historische Problematik wie in einem Brennspiegel zusammen. Sie war in dem sogenannten Electro-Plate-Verfahren hergestellt, bei dem Kupfer mittels des elektrischen Stromes einen hauchdünnen Überzug aus Edelmetall bekam. Erst zehn Jahre zuvor hatte Elkington das Patent darauf erhalten, zur Zeit der Ausstellung beschäftigte er mehr als fünfhundert Arbeiter und hatte Lizenzen an über dreißig andere britische Firmen vergeben. Die

vier Fuß hohe Vase, entworfen und modelliert von William Beattie, trägt im Katalog den Titel: „Der Triumph von Wissenschaft und Kunstindustrie“. An den Ecken des Gefäßkörpers stehen unter Baldachinen wie an einer Kathedrale vier Gestalten: Shakespeare für die Dichtung, Bacon für die Philosophie, Newton für die Astronomie und – James Watt für die Mechanik. Die Reliefs zwischen den Figuren stellen die praktischen Betätigungen dieser Künste und Wissenschaften dar. Am Fuß sitzen als Hinweis auf die vorgeliebte Wirkung solchen Fortschritts überwunden und mit Ketten gefesselt die Personifikationen von Krieg, Rebellion, Haß und Rache. Bekrönt wird die Vase von der Statuette des Prinzgemahls Albert, der für die Aussteller den Siegeskranz bereithält. Die anschaulich-evidente Erhebung der Technik in den Rang der Künste und Wissenschaften ist ebenso bezeichnend wie der Ausdruck „Industrial Arts“ (im Deutschen zu übersetzen mit „Kunstindustrie“). Wie selbstverständlich ist dieser Begriff damals populär geworden, ohne daß man sich der darin liegenden Paradoxie zunächst bewußt geworden zu sein scheint. Im Banne des Historismus ergaben sich so seltsame Wortbildungen wie in Frankreich: „Le Gotique industriel“. Die Gründerzeit mit ihrer Verliebtheit in die – serienmäßig hergestellten – Trinkhumpen und Butzenscheiben sprach gar von einer „urwüchsigen Kunstindustrie“. Mir scheint, daß die Heranziehung und die Interpretierung derartiger Bild- und Schriftquellen mehr zu einer Bloßlegung unserer eigenen Lebensbedingungen führen können, als die noch so begeisterte Beschreibung eines impressionistischen Gemäldes es vermag.

Dem Elektroplattieren ist die Galvanoplastik verschwistert. Auf dem Gebiet der Kunst wurde sie zunächst für Medaillen angewendet, doch stellte man bald auch Werke der Klein- und Großplastik auf diese Weise her. Selbst ein so bedeutender Gelehrter wie Julius Lessing, der spätere Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, nannte die galvanoplastische Vervielfältigung „eines der glänzendsten Resultate der modernen Wissenschaft . . . Für alle künstlerischen Wirkungen“, schrieb er, „wird ein guter Niederschlag das Original vollständig ersetzen“. Schon vorher hatte man sich eines anderen Verfahrens bedient: der Imitation und Vervielfältigung von Stein und Bronze in Zinkguß. Die Zinkbronze, heißt es in einer zeitgenössischen Veröffentlichung, „ersetzt die echte Bronze in solcher

Treue, daß nur der Kenner beide Materialien sicher zu unterscheiden vermag". Und in dem Vorwort zum Katalog für Zinkgußwaren einer Berliner Firma urteilte 1840 der preußische Ober-Landes-Bau-Direktor: „Wir sehen auch bereits große Statuen nach der Antike . . . auf das Sauberste ausgeführt. Man übergeht eine langweilige, den Geschmack nicht fördernde Ausarbeitung in Stein, hat außerdem den Vortheil weit leichter Massen, wodurch das Gebäude nicht belastet wird und welche leicht befestigt werden können, auch nicht mit dem Aufbringen anderer Baustücke hindernd zusammentreten, sondern ganz zuletzt an das Gebäude gebracht werden.“ Nicht die naive Fortschrittsgläubigkeit des Textes allein ist aufschlußreich für die Geisteshaltung jener Epoche, mehr noch überrascht die Persönlichkeit des Schreibenden: Stammen die Worte doch von keinem andern als Karl Friedrich Schinkel, dem größten Baumeister des Jahrhunderts. Damit entfällt das Argument, es handle sich um Randerscheinungen, welche die Kunstgeschichte nur oberflächlich tangieren.

In jener frühen Vermengung von Kunst und Industrie durch die technische Reproduktion zeichnet sich nicht nur der Weg des Kunstwerkes zur Ware, zum Konsumartikel ab, hier liegen auch die Anfänge der Entwicklung zu einer Entwertung des Begriffs „Original“. Grundsätzlich ist ein Kunstwerk immer reproduzierbar gewesen. Bronzen und Terrakotten der Antike zeugen davon. Erst seit einem Menschenalter wissen wir, daß es in der Gotik eine Steingußplastik gegeben hat. Aber: „Entscheidend ist, daß sich maßgetreu . . . übereinstimmende Werke, die aus derselben Form sein könnten, nicht nachweisen ließen. Jede Arbeit ist eigenste Schöpfung. Selbst sichere Werkstattkopien und Kopistenvarianten geben sich als freie individuelle Umgestaltungen zu erkennen, welche niemals vollständig getreue Motiv- und Maßgemeinschaft haben. Alle Beobachtungen erzwingen den Schluß, daß nur der Materialblock gegossen wurde, und reinigen damit den Begriff der . . . Plastik um 1400 von der kuriosen Vorstellung eines regelrechten Vervielfältigungsverfahrens.“ Um ein späteres Beispiel zu wählen: Fast alle die vielen Hunderte von Statuen des hl. Johannes von Nepomuk, die Deutschlands und Österreichs Brücken zieren oder zierten, sind zwischen 1729 und 1739 entstanden, als der Prozeß der Heiligsprechung lief; nicht eine einzige gleicht der

anderen. Aber als zu Ende des Jahrhunderts – in der Französischen Revolution – die neuen „Märtyrer der Freiheit“ die Heiligen der alten Kirche ablösten, da lieferten eifertige Bildhauer und Stukkateure (meist Italiener) Gipsbüsten des L'ami du peuple Jean-Paul Marat „am laufenden Band“, – die historische Vorform der Stalin- und Hitler-Büsten!

In unseren Tagen hat die Faksimile-Reproduktion technisch eine Höhe erreicht, daß man vor einem Dilemma steht. Die ästhetische Erfahrung war bisher an das „Original“ gebunden. Zum Begriff des Originals aber gehören diejenigen der Echtheit und der Einmaligkeit. Walter Benjamin hat zudem von der „Aura“ des Kunstwerkes gesprochen. Eignet diese Aura auch der maschinell hergestellten Kopie? Ist Echtheit der Vervielfältigung zugänglich? Läßt sich Einmaligkeit mechanisch reproduzieren? Der Leitsatz der Kunstblattverleger lautet: „Besser ein guter Druck als ein schlechtes Original.“ Zu Lehrzwecken und als Erinnerungshilfe wird gegen Drucke – einschließlich der sogenannten Kunstpostkarten – nichts einzuwenden sein. Aber gilt nicht gerade das Paradox, schlechte Reproduktionen sind besser als gute, denn sie sind nicht auf Täuschung angelegt und wollen das Original nicht ersetzen! Wenn man weiß, daß eine große Kunsthandlung als „imaginäres Museum“ heute bis zu 100 000 Sujets führt, regt sich die Besorgnis, ob nicht ein Maler zu eigener Bestätigung gar bewußt auf die Reproduktion hinarbeitet, so daß die Möglichkeit der technischen Vervielfältigung (nicht des manuellen Handdrucks der Graphik) ihn selbst und seine Konzeption verändert?

Unumgänglich wird die Untersuchung der Einflüsse neuer Werkstoffe, die seit Beginn der industriellen Revolution auch für Schöpfungen der bildenden Kunst benutzt wurden. Gottfried Semper, der klarblickende Baumeister aus Hamburg, zog anläßlich jener Weltausstellung von 1851 die Bilanz: „Der Überfluß an Mitteln ist die erste große Gefahr, mit welcher die Kunst zu ringen hat.“ Er stellte fest: „. . . der härteste Porphyr und Granit schneidet sich wie Kreide, poliert sich wie Wachs, das Elfenbein wird weich gemacht und in Formen gedrückt, Kautschuck und Gutta Percha wird vulcanisiert und zu täuschenden Nachahmungen der Schnitzwerke in Holz, Metall und Stein benutzt . . .“ Und er fragte schließlich: „Wohin führt die Entwertung der Materie durch ihre Behandlung

mit der Maschine, durch Surrogate für sie und durch so viele neue Erfindungen?“ Zu den frühesten Ersatzstoffen um 1800 zählte der carton-pâte oder das Papiermaché. Gottfried Schadow schuf als Vorarbeit zu seiner Prinzessinnengruppe die Büsten der beiden schönen Schwestern. In Tonmodellen gefertigt, wurden sie dann in Pappmaché abgeformt. Das Bildnis der Kronprinzessin Luise aus diesem Material ist in Potsdam erhalten: ein herrliches Werk, vor dem sich die Frage nach dem Stoff gar nicht stellt. Offenbar ist nicht das Surrogat an sich verwerflich, sondern die falsche Verwendung. Daher wird auch die so oft zur Unzeit erhobene Forderung nach Materialgerechtigkeit anzweifelbar. Henry Moore hat uns belehrt: „Materialechtheit sollte nicht als Kriterium für den Wert eines Werkes angesehen werden, sonst müßte man einen Schneemann, den ein Kind gemacht hat, auf Kosten eines Rodin oder eines Bernini loben.“ Denn dieser Schneemann ist ja in der Tat aus Schnee, während die Wolkenglorie eines Barockaltars aus Stuck besteht. Wohl aber schafft sich ein Material den ihm gemäßen Stil. Und der Kunsthistoriker darf eine Stahlplastik in ihrer Sprödigkeit, Härte, Schärfe nicht mit den Kategorien einer Holz- oder Sandsteinskulptur messen. Alle diese neuen Werkstoffe gehen nicht nur die Industrie und die industrielle Formgebung an, nicht nur die Geschichte der Technik, sondern auch die Kunstgeschichte. Wir müssen schon ihre Anfänge beobachten, denn sie führen zu einer ungeahnten Erweiterung unserer Vorstellung von Kunst.

Noch in anderer Richtung müssen die Grenzen kunstgeschichtlicher Forschung hinausgerückt werden. Es genügt nicht mehr, das einzelne hohe Kunstwerk „an sich“ zu betrachten oder stilistischen Entwicklungs- und Schulzusammenhängen nachzugehen. Seit der technischen und politischen Revolution um 1800 haben sich die Schichten der Kunstempfänger verändert und die Kunstkonsumenten vervielfacht. Wir dürfen uns nicht scheuen, in die Niederungen der „Gebrauchskunst“ für die Masse herabzusteigen und jene Zonen zu erforschen, die durch den bequemen, aber unzureichenden Begriff „Kitsch“ eher verunklärt werden. Dem Literaturhistoriker vermögen der kleine Poet und der Tagesschriftsteller oft wichtigere Aufschlüsse über die eine Zeit bestimmenden Leitbilder zu geben als der große, darum atypische Dichter. Es ist kein Zu-

fall, daß die von der Germanistik bisher vernachlässigte Trivial-Literatur zum Forschungsvorhaben gerade einer Technischen Hochschule – in diesem Fall der TU Berlin – geworden ist.

Analog sind am Karlsruher Institut für Kunstgeschichte seit längerem Untersuchungen über die kollektiven Selbstdarstellungen des Bürgertums im 19. Jahrhundert angelaufen, die – so hoffen wir – einen Beitrag nicht nur zur Geschichte der Kunst, sondern zu einer Psychologie der Gruppen und Nationen leisten werden. Mit verständnisvoller Unterstützung der Fritz-Thyssen-Stiftung bearbeiten wir die öffentlichen Monumente, die großen Ausstellungen, die Feste, Festzüge und Festdekorationen der Epoche. Wir begnügen uns nicht mit der fotografischen Erfassung der ausgeführten Objekte und der Entwürfe, sondern bemühen uns auch um die Schriftquellen bis hin zu den Programmen der Einweihungsfeiern. Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ist, wie alle Geschichte, aus der Perspektive der Sieger geschrieben worden. Die Sieger aber waren die Oppositionellen von damals: Courbet, Manet, Leibl, Van Gogh. Auch wir halten sie für die größeren Künstler. Aber was uns im Zusammenhang mit jenen Forschungen interessiert, ist die heute diffamierte offizielle Kunst von einst. Eine Figur von Rodin ist gewiß ein Höhepunkt der Bildhauerkunst ihrer Zeit. Doch die großen Friedhöfe – Père Lachaise in Paris oder Staglieno bei Genua – sind die wahren Skulpturengalerien des Jahrhunderts, sie verraten uns mehr über das zwiespältige Verhältnis des Menschen zum Tode als alle Werke Rodins zusammen.

Die Monumente insgesamt findet man in unserer Sammlung aufgeschlüsselt in: Nationaldenkmäler, dynastische Denkmäler, Grabdenkmäler, Kriegerdenkmäler, individuelle Standbilder. Es klingt unglaublich, daß wissenschaftliche Monographien über die Denkmäler etwa Luthers, Goethes oder Bismarcks fehlen, obwohl nicht nur Bildhauer minderen Ranges, sondern bedeutende Meister der Zeit sich an diesen Aufgaben versucht haben: Schadow und Rauch, Schinkel und Klenze, Begas und Hildebrand, Ostendorf, Billing und Poelzig. Wir schrecken – *horribile dictu* – vor statistischen Methoden nicht zurück: Kann es doch für die historische Ortung, ja für das Selbstverständnis eines Volkes nicht gleichgültig sein, wem die meisten Denkmäler errichtet, ob solcher Ehre Goethe oder Schiller häufiger für würdig befunden wurde. Ein zusammen mit

dem Ordinarius für Geschichte abgehaltenes Seminar, an dem Angehörige vier verschiedener Disziplinen teilnahmen, galt kürzlich dem Thema „Der Denkmalskult im 19. Jahrhundert“. Aus der gemeinsamen Vertiefung in die Entstehungs- und Formgeschichte von Gebilden wie der Walhalla oder dem Niederwalddenkmal, die jährlich Hunderttausende von Besuchern beeindrucken, oder jenem marmorweißen Monumentissimo im Herzen der Ewigen Stadt, das die Römer respektlos ihr Riesentintenfaß nennen, lassen sich vitale, noch die Gegenwart bestimmende Ideen erkennen. Wir glauben, hier in – zugegeben – sehr bescheidenem Rahmen ungewollt den Modellfall für eine interfakultäre Arbeit durchgespielt zu haben, die keinerlei reformerische organisatorische Maßnahmen erfordert hat.

IV.

Kunstgeschichte als Teamwork! Das mag für viele erschreckend klingen und ist doch nur ein methodologisches Problem. Schon mehren sich in der Literatur Beiträge mit Überschriften wie „Kunstgeschichte im Computer?“ oder „Dürer – Elektronisch?“. Die Fragezeichen dahinter deuten auf die Unsicherheit der Situation, obwohl zunächst nur Speicherung und Lenkung von Information gemeint sind. Alles wird sich jedoch auf die Kernfrage konzentrieren, diejenige nach der Meßbarkeit der Qualität. Nun ist Qualität (künstlerischer Wert) schon immer meßbar gewesen. Sonst hätten nie zwei Menschen unabhängig voneinander Raffael als den größten Malergenius gepriesen. Das Sensorium für diese Wertung ist uns nur nicht durchschaubar. Aber wenn ein Gemälde Rembrandts auch mit den Methoden der Informationstheorie höhere „Werte“ erhält als das eines unbekanntes holländischen Sudelmalers der Zeit, so scheint es eben doch objektive Maßstäbe zu geben. Man befürchte nicht, solche Überlegungen würden das Wesen des Genialen verkennen. Auch der Geniebegriff ist historisch bedingt. Aby Warburg hat gesagt, daß „Genie Gnade ist und zugleich bewußte Auseinandersetzungsenergie“. Es geht um die Bestimmung dieses Energieanteils. Adolf Menzel gab in sarkastischem Berlinisch dieselbe Antwort: „Genie ist 1 Prozent Inspiration und 99 Prozent Transpiration“. Wieder geht es um die 99 Prozent. Und endlich Paul Klees Definition: Genie sei der Fehler im System. Dieser Ausspruch muß oft dazu herhalten, das sogenannte „Irrationale“

des Kunstwerks zu beweisen, während er doch zunächst einmal gerade die Anerkennung eines Systems voraussetzt.

So wird die Zukunft mit Sicherheit neue Fragestellungen und neue Methoden der Kunstgeschichte entwickeln, – eines Faches, das fern jeden meßbaren Nutzeffektes die Freude am Kunstwerk zu wecken nie aufgeben soll. Ich glaube nicht, daß Wissen dem Genießen abträglich ist. Vielmehr können wir der hundertjährigen Karlsruher Tradition nur dann gerecht werden, wenn wir uns an das Wort halten, das Franz Marc vor fünfzig Jahren bei Verdun niederschrieb: „Traditionen sind eine schöne Sache; aber nur das Traditionen-schaffen, nicht von Traditionen leben.“