

radin, General Wolfe, Marat, Kaiser Maximilian von Mexiko, Wallenstein, Caesar, Königin Elisabeth, die Söhne Eduards IV., Pietro Aretino, Florian Geyer u. a. Das »*fabula docet*« ist jedesmal ein anderes. Bei v. Oër ist es das vom Himmel besiegelte Verdienst des

Genies um den Lobpreis des befreiten Grabes Christi und andererseits das Versäumnis der Sterblichen, diesen Verdienst zu krönen: ein für die abklingende Romantik charakteristisches Gedankengebäude.

Hans Wille

»... bei aller Wissenschaftlichkeit, lebendig ...«

Zu einzelnen Positionen des Kunsthistorikers Fritz Burger (1877-1916)

Das große Publikum hält die Kunstgeschichte »für eine angenehm schmeckende, aber kraftlose Zuckerbäckerware«, bekannte der selbst von diesem Urteil betroffene Anton Springer vor mehr als hundert Jahren. Und bereits Giovanni Morelli beklagte als Hauptübel der deutschen Vertreter dieses Faches ihre »Selbstüberheblichkeit«, denn schließlich galt »die Kunstgeschichte als vornehmes Studium«, so Fritz Günther 1908, »bei dem man sich nicht allzusehr plagt... und Gelegenheit erlangt, sein Geld auf Studienreisen in nobler Weise los zu werden«. Selbst in der jüngeren Romanliteratur »erschieden die Kunsthistoriker als merkwürdig egozentrische, parasitäre Wesen, als die Nachschöpferischen schlechthin geistern sie durch Salons, Schlösser, Kurorte und Museen«, notierte Willibald Sauerländer nicht ohne Selbstironie vor etwa zehn Jahren. »Dieses Bild von der Rolle unseres Berufsstandes in der bürgerlichen Gesellschaft mag boshaft sein«, so der langjährige Direktor des Münchener Zentralinstituts für Kunstgeschichte, »aber es ist wahrscheinlich nicht ganz falsch«. Die Kontinuität gerade dieser Wirkung nach außen erschreckt und erheitert zugleich, zumal sie sich bis ins Heute fortzuschreiben scheint, folgt man einem Kommentar in der *neuen bildenden kunst* (3/97) zum letztjährigen Kunsthistorikertag in München, wo »die Grandseigneurs des Faches... auf dem Podium ihre Selbstverliebtheit demonstrieren (durften), während ein erheblich jüngeres Auditorium

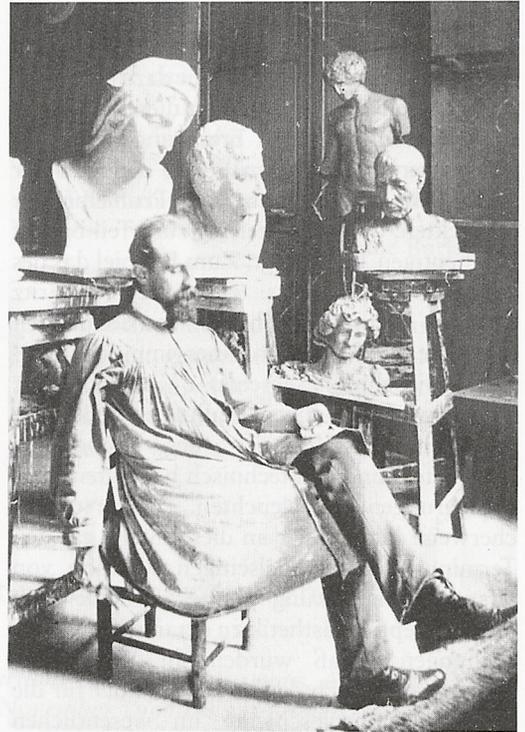
regelmäßig zur Verzweiflung gebracht, in den Schlaf oder in die Flucht getrieben wurde«. Natürlich zielt eine derart pointierte Skizze dieses Berufsstandes, neben schon erwähntem Amusement, vorrangig auf die bald einhundertjährige Legitimationsdebatte dieser Disziplin, insbesondere auf das derzeit kaum noch bestimmbare fachliche Selbstverständnis angesichts eines maßgeblich veränderten Berufsbildes. Speziell der in den letzten Jahren durch einzelne Akteure des Faches erhobene (bislang programmatische!) Anspruch auf die Führungsrolle der Kunstgeschichte in den Diskussionen um eine zeitentsprechende Bildwissenschaft, verbunden mit einer erhöhten Wertschätzung der künstlerischen Form, animiert zum Blick in die Disziplingeschichte und auf einen zu Unrecht verdrängten Kunsthistoriker. Fritz Burger, vor gut einem Jahrhundert am 10. September 1877 in München geboren, zählt in akademischen Kreisen zu den äußerst umstrittenen Vertretern seiner Zunft. Eine Tatsache, die kaum verwundert, denn Burger unternahm als junger Privatdozent, seit 1906 an der Münchener Universität und bald auch an dortiger Kunstakademie lehrend, den Versuch, Kunstgeschichte gegenwarts- und anwendungsnah zu vermitteln sowie künstlerisch-praktische Aspekte einzubeziehen, was dem gängigen Wissenschaftsbetrieb schon damals widersprach. Vor dem eigenen Studium bei Henry Thode in Heidelberg durchlief Burger zunächst eine Architektenausbildung,

nahm Zeichen-, Modellier- und später gar Sezierunterricht bzw. ließ sich in die Stein- und Marmortechnik einführen. Zusätzlich sei auf das enge persönliche Verhältnis Burgers zur Gegenwartskunst verwiesen; er verkehrte beispielsweise in den Kreisen des »Blauen Reiters«, mit Franz Marc war er eng befreundet. Solcherlei Kontakte prägten natürlich seine konfrontative Stellung nicht unerheblich und veranlaßten Zeitgenossen wie Brinckmann oder Hedicke, ihn aufgrund seiner Veröffentlichungen zur modernen Kunst als »wissenschaftlichen Expressionisten« zu bezeichnen und sich von der Subjektivität, die mit dem Bekenntnis zur jüngsten Entwicklung zwangsläufig einhergeht, zu distanzieren. Der selbst für eine »Lebendige Kunstwissenschaft« plädierende Wiener Hans Tietze hingegen bemerkte in seiner Rezension zur Burgerschen Veröffentlichung *Cézanne und Hodler* (1913), daß der Autor »von der Erkenntnisfunktion der Kunst ausgehend halb verschüttete Geise wieder aufreißt... und in oft überraschender Weise Bewußtheit und Unbewußtheit unseren geistigen Gärens aus den Kunstwerken herauslesen« könne. Mit großem Interesse verfolgte Burger die theoretischen Grundlegungsdebatten seiner Zeit, d. h. die Suche nach Lösungsmodellen zur Frage nach dem »Warum« der Stilbildung und -entwicklung in »Anbetracht eines historisch relativierten Kunstbegriffs. Eigene Erwägungen plante er im Rahmen seiner nie erschienenen »Systematik der Kunstwissenschaft« einzubringen. Nur wenige unvollständige Aufsatzentwürfe und eine begonnene Stoffsammlung geben Einblick in sein Geschichts- und Methodenverständnis. Zur Ausdifferenzierung oder gar Anwendung seiner Überlegungen blieb ihm übrigens kaum Zeit. Er fiel 1916 vor Verdun – 38jährig. Seinen Weg suchte Fritz Burger in einer synthetischen Herangehensweise und somit in der Vermittlung zwischen den damals separat entwickelten formanalytischen und geisteswissenschaftlichen Ansätzen. Er positionierte sich zwischen Heinrich Wölfflin und Max Dvorák

bzw. dessen Schüler Tietze. Wie jenen galt auch ihm das einzelne Kunstwerk in seiner »anschauliche(n) Individualität« als Ausgangspunkt, und er setzte (zunächst Wölfflin folgend) auf eine detaillierte Formbeschreibung sowie die unmittelbare Kontrolle des Auges. Die Betonung allerdings, heißt es in einem Manuskript, müsse vor allem »auf den zur Form, zur Gestaltung führenden Wegen liegen«, denn nur so könne sie »mit den ihr zugrundeliegenden Funktionen« begriffen und gleichermaßen in ihren unterschiedlichen »Wirkungsvariationen« erfaßt werden. Nach eigener Einschätzung am effektivsten gelang die Umsetzung seines Anliegens nicht etwa in seinen Publikationen, sondern im Rahmen des durch ihn initiierten »Kunstwissenschaftlichen Praktikums« an der Münchener Universität, was die Fachgeschichte bei der Stigmatisierung Burgers bislang gern außer acht ließ. Hier unternahm er die (nicht nur fachliche) Gratwanderung, künstlerisch-praktische Ausbildungsteile mit erkenntnistheoretischen Fragen zu verbinden – oder mit seinen Worten: »über die Gestaltwerdung und deren Wirkungsintention auf den Geist hinter der künstlerischen Erscheinung zu zielen«. Fritz Burger maß dem »Denken in Anschauungen« die gleiche Wertigkeit zu wie dem »Denken in Begriffen«. Daher unterschieden sich Kunst und Wissenschaft für ihn »nur im Material des Denkens«. In beiden »Materialformen« aber sollten die Studenten sich bewegen lernen. Vier Jahre dauerte es jedoch bis zur erstmaligen Ankündigung im Wintersemester 1910/11. Zuvor hatte Burger langwierige Schriftwechsel mit der Fakultät und dem Senat um den Zuspruch geeigneter Räume resp. finanzieller Mittel zu führen. Wenn ersteres nach zähem Hin und Her nur aufgrund des persönlichen Übereinkommens zwischen Burger und dem Vorstand des Psychologischen Seminars gelang, war er hingegen zur Erstellung »eines ziemlich umfangreichen Lehr- und Arbeitsapparates«, wozu auch eine etwa 60 Stücke umfassende Abgußsammlung zählte (vgl. Abb.), auf die

finanzielle Unterstützung eines »befreundete(n) Laien« angewiesen. Daß es ihm dennoch kaum glückte, die Skepsis der Honoratioren zu entkräften, offenbart u. a. folgender Passus einer Senatsempfehlung vom 16.11.1910, wonach »Herr Dr. Burger... im Interesse des Hauses ferner darauf hinzuweisen wäre, daß er für die Zuverlässigkeit der von ihm engagierten lebenden Modelle zu haften hat«.

Es sei nochmals herausgestellt: Der Zweck des Praktikums bestand nicht nur in der Ausbildung künstlerisch-technischer Fertigkeiten, sondern vor allem in der Befähigung zur formanalytischen Überlegung als Ergebnis einer zu schulenden Beobachtungsgabe und eines zu entwickelnden Formgedächtnisses. Insbesondere durch die Einbeziehung der Wirkungsstrategie der verschiedensten Bild- und Raumformen suchte Burger, die von Wölfflin praktizierte Isolierung der »Sehformen« für sich zu ergänzen. Darüber hinaus galt ihm das s. g. »Außerkünstlerische«, worunter er »Kulturprobleme« verstand, für die Kunstwissenschaft als unverzichtbar, »wolle sie ihre(r) Hauptaufgabe, die Entwicklung der anschaulichen Erkenntnis zu schildern«, gerecht werden. Lehrveranstaltungen zu Kunst- und Kulturproblemen der Frühneuzeit, des 19. Jh.s sowie der Gegenwart zählten zu Burgers regelmäßigen Angeboten wie gleichermaßen die Vorlesung »Kunst und Weltanschauung«. Hier zeigt sich sehr deutlich das eingangs erwähnte Streben, formgenetische mit ideellen Fragen zu verflechten. Bereits in seinem 1913 erschienenen Handbuch zur *Deutschen Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* wandte er sich von dem bislang geläufigen linearen Evolutionsverständnis ab, was den angedeuteten Dissens mit Heinrich Wölfflin unterstreicht, in diesem Fall zu dessen Gänsemarsch der Stile (Pinder). Wölfflin selbst, der 1912 von Berlin zurück nach München kam, begrüßte zwar in jeder Weise das erwähnte Burgersche Praktikum, ansonsten begegnete er seinem jüngeren Kollegen allerdings distanziert. In einem späteren



Fritz Burger zwischen 1910-12 in der Münchner Universität (Nachlaß Burger)

Gutachten beklagte er den »fühlbaren Mangel an wissenschaftlicher Disziplin« und sah gar Burgers »Unternehmungsgeist... im Unterricht gerade für unselbständige Köpfe (als) etwas Gefährliches« an. Die Studierenden jedoch teilten diese Meinung ganz offensichtlich nicht. Laut Frequenzliste waren beispielsweise im Wintersemester 1910 für die sechs Lehrangebote Burgers 726! Einschreibungen registriert. Schließlich nahm sich ähnlich unorthodox wie seine Themenwahl auch seine Verfahrensweise aus, indem ihm u. a. Brakls Moderne Galerie wie die Galerien Caspari oder Tannhauser als feste Adressen für seine Kollegien zur jüngeren Kunst galten. Allerdings wollte er sich der »akademische(n), blutleere(n) Schulweisheit« seiner Fachkollegen nicht nur im Vorgehen widersetzen. Aufgaben und Inhalt der Disziplin schienen ihm im Kon-

text der Grundbegriffsdiskussion ebenso überdenkenswert; genau besehen also schon im Vorfeld der in den 20er Jahren dazu anhebenden Fachdebatte. Ohne die in diesem Zusammenhang entstandenen Erwägungen Burgers überbewerten zu wollen, lohnt dennoch der Blick auf jene, die bereits Problemfelder absteckten, deren Erörterung zum Teil bis auf den heutigen Tag erfolgt. Zum Beispiel das des modernen Betrachters: »Es gelte«, so Fritz Burger, »Abstand zu nehmen« von der bisherigen »Idealkonstruktion eines immerwährenden Wahrnehmungsgesetzes«. Vielmehr heiÙe es, den wechselseitigen Einfluß zwischen der Wahrnehmungsfähigkeit des modernen Betrachters und den technisch bedingten Bilderneuerungen zu beleuchten. Und erstaunlicherweise bemühte er an dieser Stelle gar den Terminus der »doppelseitigen Relation von Ursache und Wirkung«; Aspekte, die der späteren Rezeptionsästhetik zu detaillierten Untersuchungen Anlaß wurden. In Verbindung hierzu stehen auch Äußerungen zu der für die deutsche Kunstgeschichte im wesentlichen typischen Beschränkung auf Europa. Gerade dies müsse sich »der moderne Betrachter... unbedingt... abgewöhnen«. Und zugespitzt formulierte er in seiner *Einführung in die moderne Kunst* (1915/16): »Man muß freilich dabei bescheiden sein und darf nicht vergessen, daß man fremdes völkisches Wesen immer nur durch die Brille des eigenen sieht und wertet und seine Außenseiteri wird nie verleugnen können«. Mehrfach finden sich derartige Hinweise in seinen Texten, und sie bestimmen gleichfalls die Vorbereitung des 1913 durch ihn für ein breiteres Publikum begründeten *Handbuch(es) der Kunstwissenschaft*. Zusätzlich dürfte ein Brief Kandinskys vom 7. Juli 1914, worin Burger um die Mitarbeit in einem geplanten »internationalen Verband (für) alle Gebiete des menschlichen Geistes« gebeten wurde, die nur wenige Jahre zurückliegende Einschätzung Magdalena Busharts, wonach Burger »die völkische Sicht auf den Expressionismus... propagiert« hätte, in keiner Weise bekräftigen.

Fragen der Erkenntnisgewinnung, als Hintergrund und Anliegen seines »Kunstwissenschaftlichen Praktikums« bereits benannt, beschäftigten Burger ebenfalls. Im Zentrum steht auch hier wiederum der Punkt der Veränderlichkeit, d. h. der veränderten Anforderungen, die sich angesichts der jüngsten Entwicklungen speziell für die Art der Erkenntnis ergeben. Ausgehend von der Tatsache, daß die Rezeption moderner Kunst ein »Erschließen geistiger, nicht im Gegenstand materialisierter Inhalte verlang(e)«, müsse die »moderne Kunstwissenschaft das Grenzgebiet zwischen begrifflicher und anschaulicher Denkbetätigung besonders intensiv untersuchen«. Vor diesem Hintergrund konstatierte Burger ferner eine »notwendige Verschiebung der bislang dominanten begrifflich-logischen Erkenntnis zugunsten der anschaulichen Erkenntnis«. Um allerdings in Bildern zu denken, »in Abwesenheit der gegenständlich-empirischen Wirklichkeit«, wie es in einem zwischen 1910-12 zu datierenden Manuskript heißt, bedarf es neben der »Ausbildung des Sehvermögens und des Wissens um die Gestaltungselemente« unbedingt der »Fähigkeit, die Gesichtsvorstellungen variabel miteinander verbinden zu können«. Unter dieser Prämisse wird Paul Klee 1923, bereits am Bauhaus lehrend, von einem anzustrebenden »Resonanzverhältnis« sprechen, welches dazu dient, über die optisch-physischen Grundlagen hinauszuführen. In solchem Sinne plädierte auch Burger vehement für eine »Rehabilitation der Fantasie – als Erkenntnismittel«. Zumal, so sein Hauptargument, assoziatives Denken nicht nur zu anschaulichen Erkenntnissen etwa im Bereich der Kunst, sondern auch zur begrifflichen Erkenntnisgewinnung in anderen Wissenschaften beitragen könne. Schließlich wären die »Kombinationsmöglichkeiten der Bildassoziation« dem Aufstellen von Hypothesen durchaus dienlich. Als selbstverständliche Voraussetzung nannte er den »erfahrungsbedingten sinnlichen Vorstellungsbesitz unseres Bewußtseins«, um gleich daraufhin ein-

zuschränken: »aber gerade an diesem Reservoir mangle es dem empirisch-verschulten Kopfe der Gegenwart«; eine bis heute wohl kaum verminderte Diskrepanz. Burger sprach bereits mit Blick auf diese Tatsache gar von einer »korrigierenden Funktion«, die der »modernen Kunstgeschichtswissenschaft« zükäme. Seines Erachtens ist »ihr Wesentliches (eben) nicht ihr selbstverständlicher historischer Charakter, sondern vor allem ihre geisteswissenschaftlich-erkenntnistheoretische Orientierung«. Und somit hätte sie als einzige Disziplin unmittelbar mit der »Differenz zwischen logisch-begrifflicher und logischanschaulicher Erkenntnis zu tun«, wonach ihr

Platz – aus Burgers Sicht und vor immerhin mehr als achtzig Jahren – »neben den Geistes- und neben den Naturwissenschaften« wäre. Allein dieser für die zukünftige Legitimation des Faches brisante Aspekt rechtfertigt das Erinnern an den glücklicherweise so untypischen Kunsthistoriker Fritz Burger bei weitem.

Liane Burkhardt

(Sofern nicht anders ausgewiesen, entstammen die als Zitat gegebenen Äußerungen Burgers Materialien aus dem Universitätsarchiv und Bayerischen Hauptstaatsarchiv München sowie dem Nachlaß.)

»die augen sind hungrig, aber oft schon vor dem sehen satt« Otl Aicher zum 75. Geburtstag

HfG-Archiv Ulm, Dokumentation 6. Eine Ausstellung des Ulmer Museums, Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm, Stadthaus Ulm, 23. November 1997 bis 25. Januar 1998; Herford, Daniel-Pöppelmann-Haus, 4. April bis 31. Mai 1998

Das Archiv der Hochschule für Gestaltung in Ulm, dem 1996 das Archiv Otl Aichers (1922-1991) anvertraut wurde, veranstaltete schwerpunktmäßig und noch während der Auswertung der Archivalien eine Ausstellung über den Mitbegründer der HfG. Die als Spätwerk geschaffenen Bronzeköpfe Hans und Sophie Scholls am Beginn der Ausstellung verweisen auf Aichers Anfänge als Künstler und *homo politicus*. Beendete er seine bildhauerische Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in München (1946-47) bald, so blieb er einer in der Weigerung, der Hitlerjugend beizutreten, erstmals dokumentierten politischen Grundhaltung sein Leben lang treu. Sie bestimmte seine Kunst und umgekehrt prägte diese das Erscheinungsbild politisch-demokratisch motivierter Handlungen. Kunst und Bildung hatten für ihn eine moralische Dimension, die im Sinne eines demokratischen Hu-

manismus eine erneute Instrumentalisierung durch Propaganda verhindern sollten.

Die frühen Zeichnungen der Jahre nach 1945 sind Picasso und Matisse verpflichtet. Zeitgleich entwarf Aicher Plakate für die von ihm noch 1945 unmittelbar nach Kriegsende initiierte und dem Bedürfnis nach aktiver Mitwirkung am Aufbau einer Demokratie entsprungene philosophisch-theologische Vortragsreihe, die die Religionsphilosophen Romano Guardini und Theodor Steinbüchel zu den Referenten zählte. Anfangs noch unbunt in schwarz und weiß, selten beige, und ausschließlich typographisch gestaltet, wurden die Plakate für die 1946 von Aicher mitbegründete Ulmer Volkshochschule bald sparsam koloriert und figural gestaltet.

Ziel für die Gründung der Hochschule für Gestaltung (1953-1968) durch Aicher, Max Bill und Inge Scholl war nicht das Künstlerin-