



Hans Gerhard Evers’ fotografisches Sehen und sein Architekturverständnis

Sechs Glasdias aus der Sammlung des Fachgebiets
Architektur- und Kunstgeschichte

Frederike Lausch

Mit der Fotografie verband der Kunsthistoriker Hans Gerhard Evers (1900–1993) eine »Geschichte des Sehens«¹. Sie habe unser Sehen verändert und dies wirke sich auf das Reisen und die leibliche Wahrnehmung von Kulturgütern, Kunst und Architektur aus: »Jedes Foto ist ein Speicher. Schon sagt mancher: ich habe die Zeit nicht, ein Motiv während einer Reise genau anzusehen, aber ich werde es fotografieren. [...] Die Fotografie, die während einer Reise gemacht wird, könnte auf eine gespenstische Weise die Gegenwart der Reise aufheben. Das unmittelbare Erleben wird durch die speichernde Kamera verdrängt. Das Einprägen wird gespart, das Erinnern wird gespart, es bleibt die Fotografie als ungeheurer Aktenschrank.«² Genau das ist von Evers' Reisen geblieben: zahlreiche Negative und Dias in Archivschränken. Für mich bietet es die Gelegenheit, Evers' Blick auf Architektur und sein fotografisches Sehen in Bezug auf Architektur anhand von Fotografien zu erzählen. Zugleich geben diese Bilder wissenschaftshistorische Hinweise über Praktiken des Bilder-Sammelns in verschiedenen Kontexten: als Kunsthistoriker im Wehrdienst sowie als Reisender und Betrachter von Architektur im Rahmen von Exkursionen mit Studierenden kurz nach dem Zweiten Weltkrieg. Verwendung fanden die Bilder in der Lehre sowie in Vorträgen und Publikationen. Darüber hinaus bildeten die Diaschränke für Evers sicherlich auch ein Archiv gesehener Bauten und Kunstwerke.

Evers, der von 1950 bis 1968 Professor für Kunstgeschichte an der TH Darmstadt war, hat eine umfangreiche Sammlung an Fotografien und Dias im Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte des Fachbereichs Architektur hinterlassen. Insgesamt sind es circa 60 000 großformatige Glasdias und 15 000 Glas- und Zelluloidnegative.³ Neben zahlreichen Reproduktionen und Ankäufen existieren rund 4 900 Aufnahmen, die von Evers zwischen 1917 und 1975 fotografiert worden sind. Als Mitarbeiterin des Fachgebiets habe ich mich diesen Dias zunächst ohne viel Vorwissen über Evers' Werdegang und seine Schriften genähert. Die Motive, insbesondere die fotografierte Architektur, interessierten mich. Mit jedem Dia kamen neue Fragen auf: In welchem Kontext sind die Aufnahmen entstanden? Wieso hat er dieses Gebäude fotografiert? Warum wurde von diesem Negativ ein Dia gefertigt? Meine Methode lässt sich wie

¹ Manuskript »Photographie und Bewußtsein« von Hans Gerhard Evers, undatiert [Mappe »Manuskripte 1957–1960«], UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 33, S. 2.

² Evers, Hans Gerhard: *Fotografie, Wirklichkeit, Bewußtheit* [1963a], in: *Schriften*, Darmstadt 1975, S. 43–50, hier S. 48 f. Original: Evers, Hans Gerhard: *Fotografie, Wirklichkeit, Bewußtheit*, in: *Das deutsche Lichtbild* 1964, Stuttgart 1963.

³ Vgl. Salge, Christiane: *Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte*, https://www.architektur.tu-darmstadt.de/150-jahre-kunstgeschichte/lehre_forschung_150/lehre_150/lehrmittel/Lehrmittel.de.jsp [Zugriff: 13. 04. 2021]. Nicht berücksichtigt ist die Sammlung an Kleinbilddias.

folgt beschreiben: Der Ausgangspunkt sind die Bilder, wobei ich mich auf Aufnahmen konzentriere, die außerhalb Deutschlands entstanden sind. Ich ziehe Evers' Publikationen und Literatur, die über ihn geschrieben wurde, heran, um diese Fotografien einzuordnen und zu verstehen. In diesem Aufsatz werde ich anhand von sechs Dias, aufgenommen 1940 und 1952, untersuchen, wie Evers Architektur verstand und welchen Stellenwert er der Fotografie für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Architektur beimaß.⁴

Die ausgewählten Aufnahmen sind insofern von Interesse, als sie erstens ein weit gefasstes Architekturverständnis zu erkennen geben, das im Einklang mit einer generellen Aufweitung des Architekturbegriffes und einem Interesse für Mobilität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht. Zweitens zeugen die Entstehungskontexte der sechs Dias von einer Verknüpfung von kunsthistorischer Arbeit und Politik: Zum einen sind es Aufnahmen, die während des Kriegseinsatzes entstanden sind; zum anderen wurde wenige Jahre nach Kriegsende auf Exkursionen nach Frankreich und England fotografiert, für deren Finanzierung bei hohen politischen Amtsträger*innen und Institutionen Anträge gestellt werden mussten. In diesem Sinne erzählen die Dias zusammen mit Archivmaterial aus dem Nachlass von Evers auch von den ökonomischen Rahmenbedingungen des kunstgeschichtlichen Lehrstuhls an der TH Darmstadt nach 1945.

Dia 1 und 2: Englisches Barackenlager 1940

In der Dia-Sammlung unter »Frankreich« entdeckte ich die Unterkategorie »Schlachtfelder 20. Jahrhundert«. Das überrascht mich. Zwischen Kirchen und Palästen, Straßen und Plätzen tauchen Bilder von Soldaten in Wehrmachtsuniformen, Szenen des Krieges auf. Vor allem das Dia, datiert auf 1940 und mit »Englisches Barackenlager« beschriftet, weckt mein Interesse (**Abb. 1**).⁵ Es ist von Evers in Nordfrankreich bei Lille aufgenommen. Wieso macht ein deutscher Kunsthistoriker mitten im Zweiten Weltkrieg Bilder von englischen Barackenlagern in Nordfrankreich? Entstanden die

⁴ Alle abgebildeten Dias wurden von Jürgen Schreiter, Darmstadt, abfotografiert, wofür ich ihm herzlich danke.

⁵ Das Dia sowie die Papierhülle des Zelluloidnegativs sind mit »ph. Evers 1940« beschriftet. Auf der Papierhülle ist »bei Lille« vermerkt. Das Dia trägt die Nummer 44341, eine hohe Nummer, woraus geschlossen werden kann, dass es erst spät gefertigt wurde. Eventuell, so die Vermutung von Christiane Salge, wurden diese Dias am Ende von Evers' Dienstzeit erstellt, da noch nicht klar war, ob auch die Negative im Besitz des Fachgebiets verbleiben.



Abbildung 1 »Englisches Barackenlager 1940, ph. Evers 1940«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, TU Darmstadt, Inv.-Nr. 44341, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Aufnahmen nach dem Frankreichfeldzug der deutschen Wehrmacht, dem Überfall auf Frankreich vom 10. Mai bis 25. Juni 1940? Evers war Ende September 1940 vom Wehrdienst abkommandiert worden, um als Teil eines Sonderstabes unter der Leitung des Kunsthistorikers Richard Hamann kunstwissenschaftliche Aufnahmen für den Kunstschutz im besetzten Frankreich anzufertigen.⁶ Vor 1940 war Evers, der in Göttingen, Heidelberg und Berlin Deutsch, Geschichte und Turnen studiert hatte und 1923 das Staatsexamen für das höhere Lehrfach ablegte, zunächst Assistent bei Carl Neumann am Kunsthistorischen Institut Heidelberg, später bei der Ägyptologie unter Hermann Ranke und ab 1928 am Lehrstuhl für Kunstgeschichte bei Wilhelm Pinder an der Universität München. In München habilitierte er und war ab 1933 Privatdozent.⁷ Beim Kunstschutz ging es zum einen um die Dokumentation sowie um die Sicherung und den Erhalt von Kulturgütern, worunter Kunstwerke sowie Baudenkmäler gefasst wurden. Zum anderen waren damit auch Aufgaben, wie »Vorbereitung der Rueckfuehrung des Deutschland geraubten Kunstgutes[,] Kontrolle und Steuerung des deutschen Kunsthandels in Frankreich [und] Propagandistische Auswertung der Kunstschutzarbeit«⁸, verbunden. Der Kunstschutz war also eine kunsthistorische und denkmalpflegerische Tätigkeit, zugleich eine hoch politische Angelegenheit. Laut seinen Söhnen sei Evers für das Fotografieren ausgewählt worden, weil er sich als sehr gut fotografierender Kunsthistoriker, insbesondere mit seinen Aufnahmen aus Ägypten⁹ und den Fotografien für das Buch »Staat aus dem Stein« (1929), einen Namen gemacht hatte.¹⁰ Evers selbst beschreibt seine Tätigkeit für den Kunstschutz als ein »rein kunsthistorisches, friedensmäßiges Unternehmen«¹¹. Er habe initiiert,

6 Lebenslauf von Hans Gerhard Evers, vermutlich 1945. Besitz der Familie Evers.

7 Siehe Fuhrmeister, Christian: Optionen, Kompromisse, Karrieren. Überlegungen zu den Münchener Privatdozenten Hans Gerhard Evers, Harald Keller und Oskar Schürer, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 219–242.

8 Beschreibung der Kunstschutz-Aktivitäten, Bericht vom 15. 06. 1943, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin, R 61087a, S. 3. Zitiert nach: Fuhrmeister 2005 (wie Anm. 7), S. 238, Anm. 50.

9 Evers war 1925/26 mit einem amerikanischen Stipendium in Ägypten. Einige der in diesem Zeitraum entstandenen Fotografien verkaufte Evers an Foto Marburg: Brief von Evers an Smithsonian Institution, 29. 05. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 57; und Steindorff, Georg: A Royal Head from Ancient Egypt, Washington 1951, Tafel 19 und 24. Beide Abbildungen stammen von Evers und sind in der Publikation mit »Photograph Kunstinstitut Marburg« versehen.

10 Anmerkung von Tilman und Karsten Evers beim Online-Symposium »Zwischen Enklave und Vernetzung: Kunstgeschichte an der TU Darmstadt«, 29. 01. 2021.

11 Lebenslauf von Hans Gerhard Evers, vermutlich 1945. Besitz der Familie Evers.

nur in Paris zu fotografieren, vor allem Bauten des 19. Jahrhunderts: »Mein Vorschlag hing zusammen mit einem großen Forschungsplan über die Baukunst des 19. Jahrhunderts, den ich seit über zehn Jahren verfolge, in Seminaren und Kollegs schon behandelt habe, und der meine Aufgabe sein wird, wenn ich wieder an die wissenschaftliche Arbeit komme«, schreibt Evers nach dem Zweiten Weltkrieg.¹²

Nun existieren in der Dia-Sammlung Aufnahmen im Sinne des Kunstschutzes außerhalb von Paris: zum Beispiel von Schäden an der Zitadelle von Lille, Gerüsten in der Kathedrale von St. Quentin und Sicherungen an der Fassade der Kathedrale von Amiens. Daneben finde ich Negative von französischen Panzerkraftwagen und einer Panzerabwehrkanone mit der Angabe »vor Amiens«,¹³ zwei Negative mit der Beschriftung »Brunechamel Vormarsch 1940« sowie ein Negativ mit Soldaten in Antheny (ebenso wie Brunechamel nördlich von Reims gelegen) datiert auf den 21. Mai 1940 – also während des Westfeldzuges der Wehrmacht. Diese Fotos müssen also aus der Zeit vor dem Kunstschutz stammen,¹⁴ als Evers in der Truppen-Entgiftungskompanie diente: »für den Frankreichfeldzug wurde die Einheit der Panzerarmee v. Kleist zugeteilt, und rollte mit dieser bei allen Schlachten mit, zuerst zur Kanalküste, dann nach Burgund, dann in die Gegend von Bordeaux.«¹⁵ Da es zu keinem Entgiftungseinsatz kam, hatte Evers vermutlich Zeit und Gelegenheit zum Fotografieren. Die Fotografien englischer Barackenlager sind also vermutlich in diesem Kontext entstanden. Die Verschiedenartigkeit von Evers' Aufnahmen während dieser Zeit zeigt sich darin, dass er – neben Aufnahmen zerstörter Baudenkmäler – beispielsweise bei Lille die »Schlachtfelder von 1914–1918«¹⁶ und zugleich das im Bau befindliche Universitätskrankenhaus (1934–1953) von Lille, entworfen von Jean Walter und Louis Madeline, fotografierte.¹⁷ Evers' Fotografien kurz vor seiner Kunstschutzzeit in Paris dokumentieren somit die Möglichkeit fotografischen und kunstwissenschaftlichen Arbeitens während des Wehrdienstes bzw. in Zeiten des Krieges. Doch sind Barackenlager kein klassisches Motiv der Architektur- oder Kunstgeschichte – es scheint zu-

12 Ebd.

13 Auch von den Panzerkraftwagen wurden Dias angefertigt. Sie tragen die Nummern 44040 und 44041.

14 Daher sind die Aufnahmen, auch jener zerstörter Kulturgüter, nicht in der Datenbank von Foto Marburg zu finden. Sie waren nicht Teil der offiziellen Fotokampagnen des Kunstschutzes in Frankreich.

15 Lebenslauf von Hans Gerhard Evers, vermutlich 1945. Besitz der Familie Evers. Evers wurde am 09. 08. 1939 eingezogen.

16 Es handelt sich um das Dia mit der Nummer 44343.

17 Die Dias tragen die Nummern 44319 und 44320.

nächst eine private Aufnahme aus Evers' Zeit in Frankreich zu sein. Nur warum wurde von dem Negativ ein Dia gefertigt?

Es bedarf einer bewussten Entscheidung, von einem Negativ ein Dia herzustellen.¹⁸ Die Intention einer Dia-Anfertigung ist, dass die Bilder gezeigt werden sollen. Sie besitzen damit eine programmatische Komponente. Zum Status als aufgenommenes und damit potentiell erinnerbares Bild kommt der Status als vorzeigbares Bild hinzu, das eine Bedeutung oder eine Geschichte zu vermitteln vermag. Meine These ist, dass in dem Dia des Barackenlagers Evers' weit gefasstes Verständnis von Architektur zum Ausdruck kommt. Nach der Lektüre seines Buches »Vom Historismus zum Funktionalismus«, veröffentlicht 1967, ist mir klar geworden, dass Architektur für ihn nicht nur sakrale Gebäude, Herrschaftssitze, Wohnhäuser oder von berühmten Architekt*innen entworfene Bauten umfasste, sondern im Grunde ist alles Architektur: Straßen, Schienennetze, Radarstationen, Satelliten etc.¹⁹ Diese Ansicht war durchaus zeittypisch, so formulierte Hans Hollein zur gleichen Zeit seinen paradigmatischen Text »Alles ist Architektur«, in dem Architektur als Umwelt und als Medium der Kommunikation begriffen wird.²⁰

Vor diesem Hintergrund lässt sich vermuten, dass die Barackenlager der Armee auch Architektur waren, die den zukünftigen Architekt*innen gezeigt werden müssen. Bei den tonnenförmigen Überdachungen aus Wellblechstahl handelt es sich um den Typ »Nissenhütte«, der ab 1916 von dem kanadischen Ingenieur und Offizier Peter Norman Nissen entwickelt wurde. Als Fertigbauweise waren die Hütten schnell zu errichten und kostengünstig.²¹ Da es keine Innendämmung gab, diente ein Ofen als Heizung – daher die auf dem Dia zu sehenden Schornsteine. Ein zweites Dia der Barackenlager zeigt die Anordnung der Hütten (**Abb. 2**).²² Im Vordergrund dominiert die Landschaft, im Hintergrund stehen die Hütten in zwei verschiedenen Ausrichtungen, erschlossen durch einen Weg. Das Lager ist umzäunt – ein Ort wurde durch

18 Von den meisten der großformatigen Glasdias (8,5 × 10 cm), die von Evers oder Mitarbeiter*innen fotografiert wurden, existieren entweder Fotonegativplatten aus Glas oder Zelluloidnegative. Bei der Dia-Herstellung wurden von diesen Kontaktkopien erstellt, d. h. die Diapositiv-Platte wurde auf das Negativ gelegt, belichtet, entwickelt, fixiert und zusammen mit einer schützenden Deckscheibe verklebt.

19 Evers, Hans Gerhard: Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967, S. 19–35.

20 Hollein, Hans: Alles ist Architektur, in: Bau – Schrift für Architektur und Städtebau 23 (1968), Nr. 1/2, S. 2.

21 Carstens, Uwe: Die Nissenhütte, Norderstedt 2020, S. 21 f.

22 Das Dia ist ebenfalls mit »ph. Evers 1940« beschriftet.



Abbildung 2 »Englisches Barackenlager 1940, ph. Evers 1940«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, Inv.-Nr. 44342, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Grenzziehungen markiert. Mit diesen beiden Dias wurde die tonnenförmige Wellblechhütte als Architektur und das Lager als raumplanerisches Areal dokumentiert.

Dia 3 bis 5: Überfahrt mit dem Dampfer und Brückenbauten

Zwischen englischen Baudenkmälern finde ich in der Schublade der Dia-Sammlung mit dem Etikett »England Topographie Architekten« das Lichtbild einer Reise nach England im Juli 1952 (**Abb. 3**). Auf dem Deck eines Schiffes sitzen in langen Stuhlreihen der zweiten Klasse junge Menschen mit Sonnenbrillen, teilweise schlafend, ein paar wenige schauen direkt in die Kamera. Die Aufnahme ist nicht von Evers,²³ denn ich erkenne ihn – er sitzt in der vordersten Reihe, auf seinem Schoß ein aufgeklappter Koffer. Er schreibt oder skizziert etwas. Ein Kind schaut ihm interessiert zu. Er scheint dem Kind etwas zu erklären – vielleicht die Konstruktion eines Dampfers. Schiffsbau war für Evers Teil der Baukunst. In »Vom Historismus zum Funktionalismus« widmete er diesem Thema mehrere Seiten: »Ein Versuch, die Schiffsbaukunst aus dem Überblick über die Architektur heraus zu halten, wäre ganz müßig. Immer schon hätte die Kunstgeschichte dieses geniale Kapitel der menschlichen Baukunst berücksichtigen müssen.«²⁴ Er sah voraus, dass die zukünftigen Dampfer – die heutigen Kreuzfahrtschiffe – die Größe von ganzen Städten erreichen, gar übertreffen werden: »Kann man sich noch klar machen, was alles an berühmten Bauwerken in diesen Umfassungswänden verschwinden könnte? Viermal hintereinander der Parthenon in Athen.«²⁵ Wie bei Le Corbusiers *Unité d'Habitation*, so Evers, werden Einzelzimmer, Ladenstraßen, Gesellschaftsräume und Sonnendächer übereinander untergebracht. Der Dampfer ist eine planerische, eine architektonische Leistung, was bereits Le Corbusier in »*Vers une architecture*« (1923) betonte, indem er neben Fabriken und Flugzeugen zahlreiche Passagierdampfer abbildete. Während Le Corbusier auf einer Doppelseite Fotografien des Tempels von Paestum und des Parthenons zwei Automobilen gegenüberstellte, zeigte Evers in »Vom Historismus zum Funktionalismus« den Schnitt der Pariser Oper auf der einen und den Schnitt durch einen Ozeandampfer auf der anderen Seite. Genauso wie bei Evers der Historismus und

23 Zu diesem Dia lässt sich kein Negativ finden. Auf dem Dia ist kein Verweis, wer die Fotografie aufgenommen hat.

24 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 35.

25 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 33.



Abbildung 3 »Dover, Überfahrt m. d. Dampfer: »Prin[s]es Josephine-Charlotte«, Juli 1952«, Glasdiagramm des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, Inv.-Nr. 5030, Repro: Jürgen Schreier, Darmstadt.

Funktionalismus vom »gleichen Geist«²⁶ sind, so gehören Opern- und Schiffsbau zusammen. Daher überrascht es nicht, dass an der TH Darmstadt und unter Evers Forschungsarbeiten über Schiffsbau geschrieben worden sind, zum Beispiel Peter Kleines Promotion »Die Architektur der Nordatlantik-Passagierdampfer 1837–1914« (1962).²⁷ Zugleich erklärt es, warum Evers auf der Englandreise mehrmals die Docks in London fotografierte.

Was kann ich über diese Reise nach England im Sommer 1952 in Erfahrung bringen? Zunächst vergegenwärtige ich mir, dass Evers im April 1950 die Berufung auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der TH Darmstadt annahm.²⁸ Die Abteilung Architektur samt Lehrmaterial und Lichtbildern wurde im Krieg, im September 1944, zerstört. Evers' Vorgänger, Oskar Schürer, begann mit dem Wiederaufbau des kunstgeschichtlichen Lehrstuhls inklusive Bibliothek und Lehrsammlung.²⁹ Evers führte diese Anstrengungen fort. Insbesondere setzte er sich für den Aufbau einer neuen Dia-Sammlung ein. Das Reisen spielte dabei eine wichtige Rolle. Dies wird aus den Briefen ersichtlich, die ich im Archiv der Technischen Universität lese. Am 15. Oktober 1950 bat Evers die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft um Mittel für die Anschaffung eines »Leica-Fotoapparates samt Spezialzubehör, Dunkelkammergeräten und Bildwerfer«: »Das beantragte Gerät ist grundlegend wichtig zur Durchführung der kunstwissenschaftlichen Forschung des Instituts. Es müssen vom Institut eigene Aufnahmen hergestellt werden können, die den wissenschaftlichen Anforderungen entsprechen. Die bisherige Handhabung der Auftragsvergebung an Fachfotografen ist oft nicht durchführbar und in vielen Fällen umständlich und nicht zum gewünschten Ergebnis führend.«³⁰ Vermutlich bezog sich die Nicht-Durchführbarkeit auf den finanziellen Aufwand, Fachfotograf*innen auf Reisen zu schicken, um

26 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 8. Evers war der Ansicht, dass der Funktionalismus keine Abkehr vom Historismus war, sondern die Bestrebungen des 19. Jahrhunderts fortsetzte, die da sind: »Dichte, Gedrängtheit, Expansionskraft« sowie »Bauwut, Unternehmertum, Spekulation, Industrialisierung«: S. 45.

27 Die Dissertation wurde 1967 im VDI-Verlag veröffentlicht.

28 Im Oktober 1941 wurde Evers durch die Befürwortung von Graf Metternich an die Feldkommandantur Antwerpen abkommandiert, wo er seine begonnene Arbeit zu Rubens vollendete. 1943 ging Evers als Militärverwaltungsrat nach Italien, zuerst nach Rom, später nach Verona und Mailand, und war dort für den Kunstschutz zuständig. Die Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft erfolgte am 03. 09. 1945. An die Universität München kehrte er als außerplanmäßiger Professor 1948 zurück. 1949 erhielt er einen Lehrauftrag, 1950 die Professur an der TH Darmstadt. Vgl. Fuhrmeister 2005 (wie Anm. 7), S. 225 f.

29 Vgl. Chronologie in diesem Band.

30 Brief Hans Gerhard Evers an die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, 15. 10. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

Objekte zu fotografieren – zumal Evers und seine Mitarbeiter*innen oftmals selbst hingereist sind und somit selbst fotografieren konnten. Ich frage mich, was genau mit »wissenschaftlichen Anforderungen« gemeint ist – ich werde darauf am Ende dieses Aufsatzes eingehen.

Mehr als zwei Jahre später, am 6. Januar 1953, schrieb Evers an Ludwig Leitz, Sohn des Inhabers der Optischen Werke Ernst Leitz in Wetzlar, jener Firma, welche die berühmten Leica-Fotoapparate herstellte. Evers berichtete, dass die Vereinigung der Freunde der Technischen Hochschule 600 DM zur Verfügung stellen, und fragte, ob mit dieser Summe wenigstens eine Leica mit Elmar-Objektiv erworben werden könne: »Wir haben bereits zweimal Auslandsreisen mit je 40 Studierenden machen können, und das Exkursionsprogramm gehört zum Unterricht des Kunstgeschichtlichen Lehrstuhls und ebenso die Reproduktion nach vorhandenen Bildvorlagen verlangt den Einsatz und die Verwendung einer institutseigenen Leica.«³¹ Sechs Tage später erhielt Evers die Antwort: Die Leica IIIIf wurde für 600 DM in Rechnung gestellt. Der Rest der Ausrüstung – Universalsucher, Gelb- und Grünfilter, UV-Schutzfilter, Blitzlichtgerät und optisches Naheinstellgerät – im Wert von circa 1000 DM wurde dem Institut geschenkt.³² Anhand dieser Briefe wird deutlich, dass die Exkursionen und Studienreisen immer auch im Hinblick auf das Sammeln von Fotografien und potenziellen Lichtbildern für die institutseigene Dia-Sammlung durchgeführt wurden.

Selbstverständlich dienten die Exkursionen mehr als einem Sammeln von Bildern. Sie waren ein wichtiger Baustein der kunsthistorischen Lehre im Studiengang Architektur. In einem Brief vom 16. Februar 1952 erläuterte Evers dem Rektor der TH Darmstadt, dass sowohl Inlandsexkursionen als auch einmal pro Jahr eine Auslandsreise nötig seien, um den Studierenden die Baukunst näher zu bringen. Er betonte die Bedeutung einer direkten »Berührung«: »Es ist unmöglich, jungen Menschen einen Begriff davon zu übertragen, was Architektur und Kunst ist, wenn man sie nicht mit Denkmälern in Berührung bringen kann.«³³ Die gesammelten Fotografien und Dias konnten also nicht das leibliche Erleben von Architektur und Kunst ersetzen.

Wohin reisten die Studierenden mit Evers? Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Auslandsreisen. 1951 fanden gleich zwei Exkursionen nach Frankreich statt.

31 Brief Hans Gerhard Evers an Ludwig Leitz, 06. 01. 1953, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

32 Brief Ernst Leitz GmbH an Hans Gerhard Evers, 12. 01. 1953, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

33 Brief Hans Gerhard Evers an den Rektor der TH Darmstadt, »Betrifft: Verteilung der für Exkursionen zur Verfügung stehenden Mittel«, 16. 02. 1952, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

Die erste führte 90 Studierende in zwei Omnibussen vom 28. Juli bis 4. August drei Tage nach Paris und jeweils einen Tag nach Chartres, Versailles und Reims. Vom 12. bis 30. September fuhren 39 Studierende in einem Omnibus und einem Auto einmal quer durch Frankreich.³⁴ Finanziert wurde die zweite Exkursion durch eine Förderung der Direction Générale des Affaires Culturelles in Mainz.³⁵ Im Universitätsarchiv blättere ich durch einen regen Austausch zwischen Herrn Eydoux, Chef du Service des Relations Artistique und Evers in den Jahren 1949 bis 1954. Aus diesem Briefwechsel ist zu erfahren, dass die Abteilung der französischen Kunstliteratur in der Institutsbibliothek, so Evers, nur dank der Unterstützung der Direction Générale des Affaires Culturelles bestand.³⁶ Gespendet wurden unter anderem Jahrgänge der »Gazette des Beaux-Arts« und Louis Hautecoeurs mehrbändiges Werk »Histoire de l'architecture classique en France«.

Wie muss es gewesen sein 1951, sechs Jahre nach dem Krieg, als Gruppe deutscher Studierender nach Frankreich zu reisen? Evers notierte, dass keine Ressentiments spürbar gewesen seien: »[J]edoch gehörte es darüber hinaus zu den guten Erfahrungen der Reise, daß alle französischen Dienststellen sowie die Bevölkerung sich freundschaftlich und in jeder Beziehung entgegenkommend zeigte«³⁷. Besondere Ereignisse des Reisens, wie die Autoreparatur am 25. September 1951, kurz vor Exkursionsende auf dem französischen Land, wurden fotografiert, aber es wurden davon keine Dias hergestellt.³⁸ Anders verhält es sich mit einer Fotografie, die das Verladen des Omnibusses auf das Fährschiff Prinses Josephine-Charlotte zeigt (**Abb. 4**).³⁹

34 Die Reiseroute führte über Nancy, Toul, Vignory, Langres, Dijon, Fixin, Beaune, Tournus, Cluny, Bourg-en-Bresse, Lyon, Vienne, Le Puy-en-Velay, Saint-Flour, Garabit, Brioude, Issoire, Saint-Nectaire, Clermont-Ferrand, Royat, Volvic, Saint-Léonard-de-Noblat, Limoges, Solignac, Le Dorat, Montmorillon, Saint-Savin, Poitiers, Richelieu, Loches, Chenonceau, Amboise, Blois, Chambord, Orléans, Chartres und Versailles nach Paris: Brief Hans Gerhard Evers an den Generalkonsul der Bundesrepublik, Dr. Hausenstein, 19. 10. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

35 Brief Wiss. Assistent an die Direction Générale des Affaires Culturelles, 04. 04. 1952, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

36 Brief Hans Gerhard Evers an die Direction Générale des Affaires Culturelles, Herr Eydoux, 12. 09. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

37 Undatiertes Typoskript, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

38 Es existieren davon zwei Negative auf Zelluloid. Auf den Papierhüllen stehen die Nummern 66 sowie 67.

39 Auf der Papierhülle des Zelluloidnegativs ist das Datum 28. 07. 1952 sowie die Nummer 80 vermerkt, aber kein Verweis darauf, wer fotografiert hat. Normalerweise ist auf den Papierhüllen »ph. Evers« geschrieben, wenn die Bilder von Evers fotografiert wurden.



Abbildung 4 »Ostende, Verladen des Omnibus auf ›Prin[s]es Josephine-Charlotte«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, Inv.-Nr. 4490, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Es handelt sich um die Überfahrt von Ostende nach Dover. Von ihr wurde ein Dia angefertigt. Der Schiffsname ist auf dem Rand des Dias vermerkt und unterstreicht Evers' Interesse an dem Dampfer. Dieser ist nicht nur ein Reisemittel, sondern als Verkehrsbau Teil der Architektur – genauso wie die Verladekräne am Hafen.

Die Englandexkursion, in deren Kontext das Bild entstand, fand vom 9. bis 30. Juli 1952 statt. 37 Studierende reisten mit einem Omnibus, einem Auto und einem Motorrad durch England.⁴⁰ Es wurden Schlösser, Kirchen, Museen und wie schon in Frankreich vor allem Brücken besichtigt.⁴¹ Es existieren mehrere Aufnahmen von Brückenbauten in Bangor, Bristol, Chester, London, Shrewsbury und York sowie von der Iron Bridge, der ersten Bogenbrücke aus Gusseisen. Auf einem Dia sehe ich drei Brücken von oben (**Abb. 5**).⁴² Sie alle überspannen den Fluss Conwy in Wales: links die Suspension Bridge, eine Hängebrücke fertiggestellt 1826, rechts die Railway Bridge, eine Hohlkastenbrücke erbaut zwischen 1846 und 1848, in der Mitte eine schmalere Fußgängerbrücke von 1904, die 1958 entfernt wurde, da links von der Suspension Bridge eine Straßenbrücke entstanden war. In »Vom Historismus zum Funktionalismus« lese ich: »Wenn man aus den letzten hundert Jahren nur ein einziges Bauwerk abbilden dürfte, dann müsste es eine Brücke sein.«⁴³ In dem von Ludwig Grote herausgegebenen Band »Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter« (1974) liefert Evers einen Beitrag zu »Brücken«. Er befasst sich mit dem Brückenbau nicht nur in entwerferischer und konstruktiver Hinsicht, sondern er versteht die Brücke als kulturelles Motiv, wenn er zum Beispiel Friedrich Hölderlins Verse zur Brücke in dem Gedicht »Heidelberg« (1801) analysiert und darin eine Parallele zwischen Vogelflug und Brückenschlag erkennt.⁴⁴ Interessant ist

40 Die Reiseorte führte von Ostende über Dover, Brighton, Chichester, Salisbury, Bristol, Gloucester, Stratford-upon-Avon, Warwick, Coventry, Birmingham, Ironbridge, Lichfield, Shrewsbury, Valle Crucis Abbey, Bangor, Beaumaris, Conwy, Manchester, York, Peterborough, Ely, Cambridge, Oxford nach London und zurück nach Dover: »Bericht über eine Reise des kunstgeschichtlichen Institutes der Technischen Hochschule Darmstadt nach England vom 9.–30. 7. 1952«, 4 Seiten, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

41 In Frankreich besichtigten die Studierenden das Viaduc de Garabit, die von Gustave Eiffel 1884 erbaute Eisenbahnbrücke, sowie Brücken in Blois und Orléans.

42 Das Dia trägt die Nummer 4472. Hinweise, wer fotografiert hat, fehlen sowohl auf dem Dia als auch auf der Papierhülle.

43 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 26.

44 Die Verse Hölderlins lauten wie folgt: »Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt, | Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt, | Leicht und kräftig die Brücke, | Die von Wagen und Menschen tönt.«, zitiert nach Evers, Hans Gerhard: Brücken, in: Grote, Ludwig (Hg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter, München 1974, S. 247–256, hier S. 247.

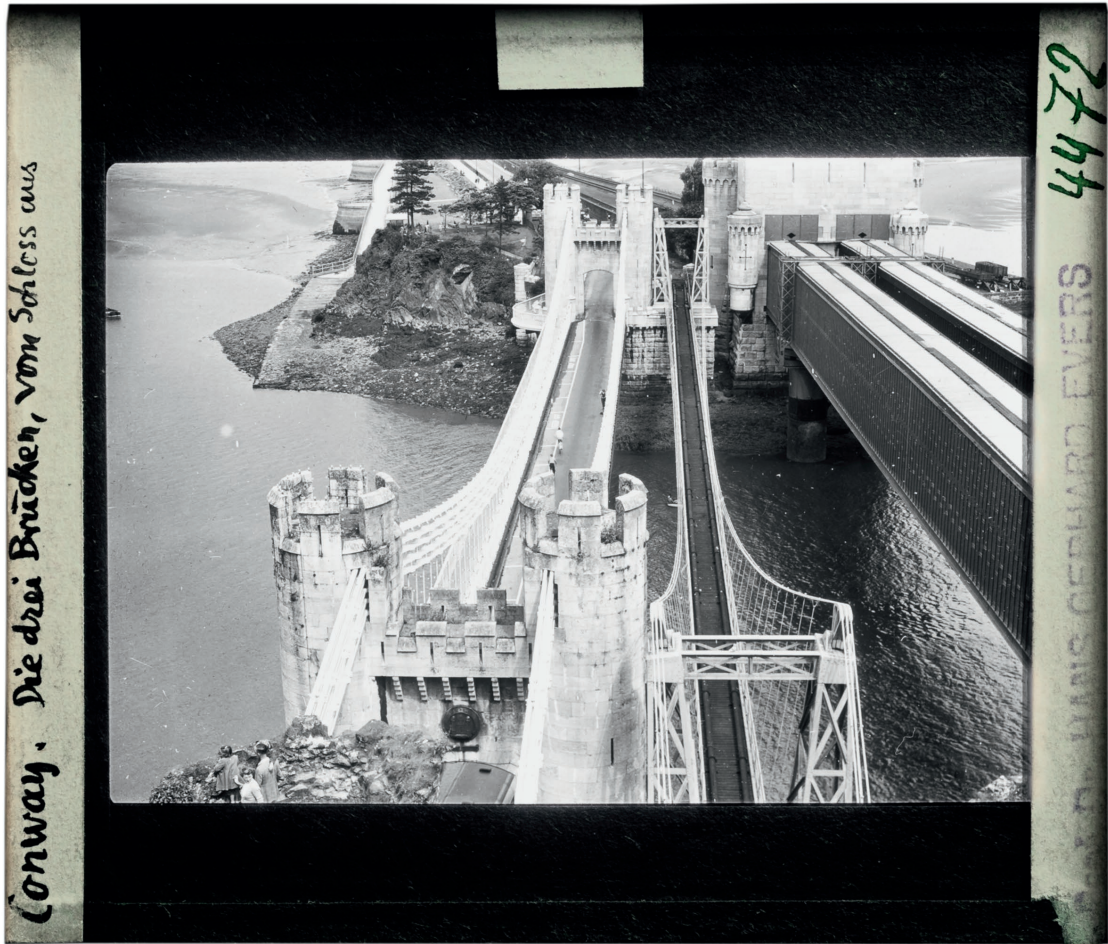


Abbildung 5 »Conw[y], Die drei Brücken, vom Schloss aus«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, Inv.-Nr. 4472, Repr: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Evers' Auseinandersetzung mit dem Blick bzw. dem »Gesichtspunkt«⁴⁵ auf Brücken, der mich an Evers' Theorie zur Veränderung des Sehens aufgrund des fotografischen Blicks denken lässt. Da wir durch die Erfindung des Flugzeugs die Vogelschau kennen, brauchen wir, so Evers, den poetischen Vergleich Hölderlins nicht mehr und müssen den Begriff der Brücke erweitern: Luftbrücken, Telegraphendrähte, Seekabel, Telephonie, Laserstrahlen – sie alle gehören zur Brückenbaukunst.⁴⁶ Allein diejenigen, die den Blick von oben nicht kennen, würden die Brücke nur vom ebenen Erdboden aus denken. Ob bewusst oder unbewusst sind auf dem Dia auch die »klassischen« Brücken über den Fluss Conwy von oben, »vom Schloss aus«⁴⁷ fotografiert.

Zurück zu den Lichtbildern der Überfahrt mit dem Dampfer: Sie sind nicht nur Erinnerungen an die Exkursion oder Momentaufnahmen des Reisens, sondern sie zeugen von dem Stellenwert von Verkehrsbauten in Evers' Architekturauffassung. Schiffe, Straßen, Kräne, Brücken etc. – sie alle sind Architektur, sie alle sind Kunst: »Wie der Bau der Kathedralen die Religionen zusammengehalten hat, so hält der Bau der Straßen, des Verkehrs, die Staaten zusammen. Eine Kunstgeschichte, die die Kunst, anstatt auf Empfindungen, vielmehr auf Kommunikationen aufbaut, muß dem Verkehrsbau eine grundlegende Wichtigkeit zuerkennen.«⁴⁸ Dies ist auch die Erklärung, warum Evers' in der Dia-Sammlung eine gesamte Schublade der »Technik. Brücken Verkehr Wasserbau etc.« gewidmet hat.

Dia 6: Eine Schule aus Aluminium

Die Dias, die von Fotografien der Englandexkursion gemacht worden sind, warten mit weiteren Überraschungen auf. Darunter ist ein Bild einer Aluminiumschule (**Abb. 6**), erkennbar im Bau, denn fünf Bauarbeiter*innen sind zu sehen. Im Übrigen erscheint der größte Teil der Gebäude noch leer, umgeben von Erdhaufen und Baumaterial. Zwei weitere Dias zeigen die Materialität besser: Aluminiumrahmenkonstruktionen mit Paneelen aus Aluminium verkleidet, im Inneren schlanke Stützen und Balken. Wieso wurde diese Baustelle im Rahmen einer kunsthistorischen Exkursion besucht? In einem Bericht von der Englandexkursion schrieb Evers, dass die Architektur des Landes das Wichtigste gewesen sei, wobei der Fokus auf »wichtigen

⁴⁵ Ebd., S. 249.

⁴⁶ Ebd., S. 250.

⁴⁷ Beschriftung auf dem Dia.

⁴⁸ Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 28.



Abbildung 6 »Coventry, Aluminiumschule, Aussen, Juli 1952«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, Inv.-Nr. 5058, Repr: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Brücken, Fabrikanlagen, Eisenbahnbauten udgl. aus dem 19. Jahrhundert«⁴⁹ lag. Daneben zeigte Evers ein Interesse für »Kriegsschäden und den Wiederaufbau in England«⁵⁰. Die leitenden Architekten der Stadt Coventry, so lese ich es in Evers' Exkursionsbericht, haben die Studiengruppe geführt: »Freilich ist in England das Gesamtbild der Städte heil und es sind Lücken, wenn auch schwere, zu finden im Gegensatz zu Deutschland, das dagegen aus Trümmern überall besteht. Daher ist auch der Wiederaufbau in Coventry nicht mit unseren Mühseligkeiten zu vergleichen«⁵¹. Hier wird deutlich, dass die Exkursionen auch einem Austausch der Erfahrungen mit dem Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg dienen. Der Vergleich von Evers ist allerdings insofern kritisch zu sehen, als ein deutscher Staatsbürger die Kriegsschäden Deutschlands als schwerwiegender und deren Beseitigung für die Bevölkerung als anstrengender darstellt, obwohl die Luftwaffe der Wehrmacht die Innenstädte und zahlreiche Kulturdenkmäler in englischen Städten und insbesondere in Coventry zerstört oder schwer beschädigt hatte. In vorangegangenen Bemühen um finanzielle Unterstützung betonte Evers, dass die Reise auch einen politischen Zweck besitze: »Durch die zahlreichen früheren Schreiben und durch die ganz neue telefonische Besprechung mit Herrn Regierungsrat Lindner bin ich dadurch unterrichtet, dass letzterer eine positive Entscheidung des Herrn Minister für möglich hält, da bei unserer Exkursion in besonderem Maße Gesichtspunkte der politischen Erziehung und Annäherung der Studierenden herausgearbeitet worden sind.«, schrieb Evers an den Rektor der TH Darmstadt.⁵² Mit dem Ziel einer Annäherung zwischen Studierenden einst verfeindeter Länder waren sicherlich die jeweils vier Tage in Cambridge und Oxford geplant, von denen Evers berichtete, dass sie die »freundlichsten und herzlichsten Eindrücke« vermittelt hätten.⁵³

Einen Hinweis auf eine Aluminiumschule in Coventry finde ich in dem Buch »Towards a Social Architecture. The Role of School-Building in Post-War England«

49 Brief Hans Gerhard Evers an Julius Pevsner, 30. 11. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

50 »Bericht über eine Reise des kunstgeschichtlichen Institutes der Technischen Hochschule Darmstadt nach England vom 9. – 30. 7. 1952«, 4 Seiten, hier S. 3, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

51 Ebd. Über den offiziellen Empfang der deutschen Studiengruppe in Coventry habe die lokale Presse berichtet.

52 Brief Hans Gerhard Evers an Rektor der TH Darmstadt, 28. 01. 1952, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

53 »Bericht über eine Reise des kunstgeschichtlichen Institutes der Technischen Hochschule Darmstadt nach England vom 9. – 30. 7. 1952«, 4 Seiten, hier S. 3, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

(1987).⁵⁴ In einem Kapitel geht es um die Zusammenarbeit des Bildungsministeriums mit der Bristol Aeroplane Company (BAC) im Bereich des Schulbaus, die forciert wurde, nachdem die Auftragslage in Bezug auf Flugzeuge nach dem Zweiten Weltkrieg eingebrochen war. Das sogenannte BAC-System bestand aus vorfabrizierten Wänden aus Aluminiumverkleidung, Dämmung und Fenstern, die in ein Doppelbalkensystem aus stranggepressten Aluminiumträgern eingefügt wurden. Die auf den Dias zu sehende Limbrick Wood Junior School war ein Prototyp mit dem Ziel, komplexere Grundrisse und gar mehrgeschossige Schulbauten aus Aluminium herstellen zu können. Räumlich und im Hinblick auf Baukörper und Fassaden ist dieses Schulgebäude eher herkömmlich. Es ist die Konstruktion und die Produktion, die hier im Vordergrund stehen.

Ich vermute, dass die Dias der Aluminiumschule mit Evers' Interesse für die Bauindustrie zusammenhängen. Über die Entstehung von Wolkenkratzern schrieb er in »Vom Historismus zum Funktionalismus« Folgendes: »[D]as Problem der wachsenden Einwohnerzahl, die moderne Geld- und Kreditwirtschaft, der Arbeitsmarkt mit Arbeitslosen, Hilfsarbeitern und Fachkräften, der Stahl, die Baumaschinen, – das alles ist in der Bauindustrie zusammengefaßt. Sie steht dem Architekten zur Verfügung, er würde nicht bauen können ohne diesen Zusammenhang. Es wäre lächerlich, wenn man die Geschichte der modernen Baukunst zu schreiben unternähme, in welcher nur die Architekten vorkämen, nicht die Bauindustrie.«⁵⁵ Evers erklärte, dass der Werbung und den beigelegten Prospekten in Bauzeitschriften der gleiche Stellenwert zuteil werden müsse wie den abgedruckten Artikeln. Sie seien die »Grundlage für die kommende Geschichtsschreibung der Baukunst unserer Tage.«⁵⁶ Die Aluminiumschule ist kein kanonisches Werk, kein Bau berühmter Architekt*innen. Sie ist vielmehr ein Beispiel für die Kooperation zwischen Architekturschaffenden, dem Staat und privaten Industriefirmen. Die Anfertigung von Dias bezeugt, dass sie als Beispiel in der Lehre und in Fachvorträgen gezeigt wurde oder zumindest zum Zeigen bestimmt war.

54 Saint, Andrew: *Towards a Social Architecture. The Role of School-Building in Post-War England*, New Haven und London 1987, S. 138–139.

55 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 55.

56 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 72.

Evers' Auseinandersetzung mit Fotografie

Die Dias, die ich mir angeschaut habe, sind mehr als nur Erinnerungsfotografien, Dokumentationen, Lehrmittel oder Beispielabbildungen für Fachvorträge. Sie erzählen uns zum einen, was Evers unter Architektur verstand und wie er auf sie blickte, zum anderen wie vielfältig kunsthistorische Arbeit sein kann: Es wird nicht nur geforscht, geschrieben und gelehrt, sondern Materialien beschafft, Exkursionen und Studienreisen organisiert oder politische Aufträge erfüllt. Ich frage mich nun, welchen Stellenwert für Evers die Fotografie selbst in der Kunstgeschichte spielte. Die Dia-Sammlung beinhaltet eine Schublade mit dem Etikett »Photographie«. Evers hat demzufolge nicht nur fotografiert und Fotografien für seine kunstgeschichtliche Forschung verwendet, sondern er hat sich mit Fotografie als Kunstform und Medium beschäftigt.

In seinem ersten Aufsatz zur Fotografie, der Artikel »Über Architektur-Fotografie«, erschienen 1933 in den »Perutz-Mitteilungen«,⁵⁷ erklärte Evers, wie Architektur abgelichtet werden sollte. Es ist interessant, was er über die Bildkomposition schrieb: Moderne Bauten in der Nähe von historischen Gebäuden sollten nicht ausgespart werden, sondern »[g]erade das diskret erscheinende Moderne gibt in der Fotografie dem historischen Bauwerk das notwendige Relief und läßt den Zeitabstand doppelt fühlen. Wenn man sich ängstlich bemüht, alles Moderne zu vermeiden, sieht die Fotografie leicht wie ein fotografiertes historischer Roman aus, oder, um deutlicher zu sprechen, wie eine Filmkulisse.«⁵⁸ In erster Linie, so Evers, müsse die Architektur zur Geltung kommen, und nur in zweiter Linie die Fotografie selbst. Es ging ihm um »das sachlichste Bild von der Architektur«.⁵⁹ Es wird deutlich, dass hier die Fotografie als Kunstform in den Hintergrund trat und das Augenmerk auf eine möglichst objektive Darstellung von Architektur im Medium der Fotografie gelegt wurde. Die Fotografie erscheint als ein vermeintlich neutrales Werkzeug der Dokumentation.

Dieser Fokus verschob sich in den drei Aufsätzen über Architekturfotografie, die Evers nach dem Zweiten Weltkrieg verfasste. Nun fand der Einfluss des Mediums Fotografie auf das fotografierte Objekt und seine Repräsentation Betonung. 1954 erschien der Artikel »Brief über die Architektur-Fotografie« in »Baukunst und Werk-

⁵⁷ Perutz war eine Firma, die seit 1880 Fotoplatten und später Fotofilme herstellte. 1964 wurde sie von Agfa übernommen.

⁵⁸ Evers, Hans Gerhard: Über Architektur-Fotografie [1933], in: Schriften, Darmstadt 1975, S. 61–66, hier S. 62. Original: Evers, Hans Gerhard: Über Architektur-Fotografie, in: Perutz-Mitteilungen 2 (1933), S. 54–59.

⁵⁹ Ebd., S. 64.

form« mit Aufnahmen von Evers selbst. Er wehrte sich gegen Rudolf Schwarz' Aussage, dass die »fotografische Maschine« zum Kunstwissenschaftler passe, da es bei beiden um die Betrachtung der Welt von einem distanzierten, ästhetischen Standpunkt aus gehe und weniger von einem gemeinsam-menschlichen Standpunkt. Dem widersprach Evers und betonte, dass die Fotografie zu einer allgemeinverständlichen »Weltsprache« geworden sei.⁶⁰ Er formulierte drei zentrale Eigenschaften der Fotografie, die einer vermeintlich distanzierten Objektivität widersprechen: Erstens müsse sie verständlich sein, auch wenn sie zugleich immer eine Abstraktion liefere. So könne die Fotografie zum Beispiel das maßstäblich Große nur verkleinert zeigen, sodass es zu Täuschungen kommen kann. Evers veranschaulichte dies mit Fotografien von zwei Mauern, die eine 16 m hoch, die andere nur 1,80 m – einen Höhenunterschied, der auf den Fotografien nur schwer zu erkennen ist. Zweitens bedürfe die Fotografie der Phantasie der Betrachtenden, mithilfe derer sie das »das Ungeheure der Welt erraten«⁶¹. Aus einer Fotografie könne die Welt entfaltet werden. Unterstützt wurde dieses Argument durch seitliche Aufnahmen von zwei freistehenden Bogenarchitekturen, wobei die eine architektonische Struktur nicht ablesbar sei, weil es in einer »räumlichen ganz unklaren Situation« fotografiert worden sei. Schließlich leitet sich daraus der dritte Aspekt ab: Die Fotografie ist nicht die Wirklichkeit und sie muss klar machen, dass sie nicht die Wirklichkeit ist. Die Grenze zwischen der Abstraktion der Fotografie und der Wirklichkeit dürfe nicht verwischt werden. Zwei Detailaufnahmen hoben hervor, dass je nach Bildkomposition bestimmte Aspekte betont werden, zum Beispiel die wuchtige Masse eines Pfeilers der Caracella-Thermen.

Auf die Unterscheidung zwischen erlebter Wirklichkeit und Fotografie ging Evers in »Fotografie, Wirklichkeit, Bewußtheit«, veröffentlicht 1963 in »Das deutsche Lichtbild 1964«, näher ein. Er schrieb, dass zwischen der »lebendigen Wirklichkeit« des direkten Erlebens – das Erleben einer kontinuierlichen, lebendigen Zeit – und der »fragmentierten Wirklichkeit« der Fotografie – das Festhalten eines Augenblicks – ein Unterschied besteht. Dieser führe bei der Betrachtung eines Fotos zu einem »surrealen Schock«.⁶² Die »trägerische Decke, mit der die sogenannte Wirklichkeit uns umhüllt«, zerreiße und wir entdecken das »Verschieden-Wirkliche«⁶³. Hier wird die Fotografie gewissermaßen zu einer Maschine zur Entdeckung von Dif-

⁶⁰ Evers, Hans Gerhard: Brief über die Architektur-Fotografie, in: Baukunst und Werkform 7 (1954), S. 522–527, S. 524.

⁶¹ Ebd., S. 525.

⁶² Evers [1963a] 1975 (wie Anm. 2), S. 47.

⁶³ Ebd., S. 48.

ferenz. Im Vergleich von Wirklichkeit und Fotografie komme es zu einem »Wieder-Erkennen«, gar einem »Neu-Erkennen, ja zu einem Erkennen überhaupt«. ⁶⁴ An dieser Stelle nahm Evers eine Unterscheidung zwischen zwei Arten von Menschen vor, die gewissermaßen zeittypisch ist und in ihrer Ausrichtung koloniales Denken übernimmt. Er schrieb vom »sensiblen Mensch[en], der ganz in der atmenden Zeit lebt (oder auf einer primitiveren Stufe: der die Wirklichkeit unbesehen und unbedacht hinnimmt)«. ⁶⁵ Für diesen sei eine Fotografie seelenlos, erstarrt: »Mythisch lebende Völker würden die Fotografie nicht entwickeln.« ⁶⁶ Die andere Art von Menschen ist »kritisch, mit wachem Verstand, mit dem Bedürfnis zu forschen, zu erlernen und zu begreifen«. ⁶⁷ Für sie liefere die Fotografie ebenjenen aktivierenden Schock, der zur »Daseins-Erhellung« führe. ⁶⁸ Deswegen sei die Fotografie in Europa erfunden worden, und deswegen nutzen die Wissenschaften die Fotografie. Evers betonte diese Unterscheidung und das Verdienst Europas, die Fotografie hervorgebracht zu haben, in dem Geleitwort zur Eröffnung der Wander- und Fotoausstellung »Das menschliche Antlitz Europas« in Darmstadt, ebenfalls 1963. Er sprach hier von einer besonderen Arbeitsmotivation und einem Arbeitstempo in Europa, von einer »besonderen europäischen Intelligenz, [...] von naturwissenschaftlicher Beobachtungskraft«, woraus sich erkläre, dass kein anderer Kontinent als Europa die Fotografie erfunden hat. ⁶⁹

Neben dieser problematischen Interpretation der Geschichte der Fotografie wird für mich erkennbar, dass es Evers bei der Fotografie immer auch um eine wissenschaftliche Methode ging. Zwar ist das fotografische Sehen ein wissenschaftliches, d. h. möglichst objektives Sehen, zugleich erschafft es durch Abstraktion eine andere Wirklichkeit, das »Verschieden-Wirkliche«, das zu einem Neu-Erkennen führe. In einem Lebenslauf, vermutlich 1945 verfasst, gab Evers eine persönlichere Einstellung zur Fotografie als sie in seinen Aufsätzen deutlich wird: »Wenn das Photographieren früher eine Art künstlerischer Tätigkeit gewesen ist, den [sic] ich aus Hang am bildmäßigen Sehen mich hingegeben habe, so ist es im Lauf der Jahre zu einem unentbehrlichen Teil meiner wissenschaftlichen Arbeit geworden. Meine Bücher sind zum größten Teil mit eigenen Aufnahmen ausgestaltet, meine Kollegs mit eigenen Licht-

64 Ebd., S. 47.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 46.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Evers, Hans Gerhard: Das menschliche Antlitz Europas [1963b], in: Schriften, Darmstadt 1975, S. 35–41, hier S. 36. Erstveröffentlichung des Vortrags vom 20. 04. 1963.

bildern gefüllt, und der im Stillen liegende Anteil der eigenen Photographien an meiner wissenschaftlichen Arbeit ist noch größer.«⁷⁰ Wenn die Fotografie, so Evers in einem Manuskript, alleinig als »Hilfsmittel für die Kunstgeschichte« begriffen werde und eine »Gedächtnisstütze« oder Dokumentation von Kunstwerken bleibe, dann sei sie »brav, problemlos und uninteressant«.⁷¹ Vielmehr schien es ihm um den veränderten Blick der Fotografie auf Kunstwerke, respektive Architektur zu gehen. Das fotografische Sehen führt zum Erkennen von Differenz, von Spezifika, die vielleicht nur die Fotografie sichtbar machen kann.

Fazit

Evers war ein Kunsthistoriker, der fotografierte und für den die Fotografie integraler Bestandteil seiner wissenschaftlichen Praxis war.⁷² Sein Interesse für Architektur war nicht das Resultat seiner Arbeit am Fachbereich Architektur der TH Darmstadt, sondern zeigte sich bereits in seinen frühen Schriften und in seiner Beschäftigung mit der Architekturfotografie. Meiner Ansicht nach spielte ein künstlerischer Anspruch an seine eigenen Aufnahmen eine untergeordnete Rolle, wobei seine Aufnahmen dennoch keine »Schnappschüsse« sind. Vielmehr ging es ihm um das Neu- und Anders-Erkennen von Kunstwerken und Architektur durch das Medium der Fotografie. Die von ihm angelegte Dia-Sammlung lieferte in diesem Sinne nicht nur eine Dokumentation der abgelichteten Werke, sondern auch der jeweiligen fotografischen Blicke auf diese Werke, inklusive seines eigenen Blicks. Zugleich war die Sammlung ein verfügbares Magazin vorzeigbarer Bilder für ein architektur- oder kunstgeschichtliches Argument in Lehre, Fachvorträgen oder Publikationen. Evers' Begriff von Architektur war breit gefasst: Er beinhaltete bedeutende Bauwerke und Innenarchitektur, dehnte sich aber auch auf Gebäudetypen, die im einschlägigen Kanon großer Architekturentwürfe nicht enthalten sind, wie beispielsweise Barackenlager, oder auf Infrastruktur, Verkehrselemente und Kommunikationsmedien aus. Für deren Verständnis reichte nicht die Beschäftigung mit Architekt*innen aus, weswegen Evers die Bedeutung der Bauindustrie betonte und auch jene Projekte besichtigte,

⁷⁰ Lebenslauf von Hans Gerhard Evers, vermutlich 1945. Besitz der Familie Evers.

⁷¹ Manuskript »Photographie und Bewußtsein« von Hans Gerhard Evers, undatiert [Mappe »Manuskripte 1957–1960«], UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 33, S. 2.

⁷² Siehe die »Typologie des/der fotografierenden KunsthistorikerIn«: Humboldt Universität, KunsthistorikerInnen als FotografInnen, https://wikis.hu-berlin.de/mediathek/KunsthistorikerInnen_als_FotografInnen [Zugriff 16.04.2021]

die nicht von bedeutenden Personen entworfen wurden. Die Verbindung von Hoch- und Alltagskultur, die Baukunst sowie Verkehrs- und Behelfsbauten auf eine Stufe setzt und in einer kunsthistorischen Dia-Sammlung zusammenbringt, überrascht zunächst für einen Kunsthistoriker, der sich stereotyp mit dem Schönen und Erhabenen beschäftigen müsste. Doch mir erscheint sein Interesse für Alltagsdinge, für Verkehr und Industrie durchaus zeittypisch – zumindest sind sie mit Blick auf Le Corbusier und Hollein im Architekturdiskurs nicht unüblich – und es passt zu seiner Beschäftigung mit der Fotografie, deren Bedeutung als Kunstform lange umstritten war. Evers zeigt mit seinen Aufnahmen und seinen Texten zur Fotografie, dass das Fotografieren nicht nur dokumentiert, sondern auch ein Neu-Erkennen ermöglicht. Die Fotografie wird zu einem Medium, um zu erkennen und zu zeigen, dass Architektur mehr als »schöne Baukunst« ist.