

Wilhelm Lübke, Jacob Burckhardt und die Architektur der Renaissance

Autor(en): **Meier, Nikolaus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **85 (1985)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-118159>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Wilhelm Lübke, Jacob Burckhardt und die Architektur der Renaissance

von

Nikolaus Meier

Der «Tausendkerl Lübke»

So nannte ihn Jacob Burckhardt. «Es geht Leben von ihm aus», so charakterisierte er ihn ein anderes Mal¹. Er schätzte Lübkes Organisationstalent, sein Geschick im Umgang mit Verlagen und seine rednerische Begabung, Eigenschaften, die ihn zu einem der einflussreichsten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts werden ließen. Heute freilich ist er nur gerade den Fachleuten bekannt. Im Leben Jacob Burckhardts spielte er während weniger Jahre freilich eine bedeutende Rolle, und aus in anderen verschiedenen Nachlässen erhaltenen Briefen Lübkes geht hervor, dass seine Freundschaft zu Jacob Burckhardt neben derjenigen zu Theodor Fontane, dem Musiker Julius Stockhausen und vor allem dem Mediziner Hermann Kestner die einzige langandauernde in seinem Leben gewesen ist und über das bloss Fachliche und Administrative hinausging².

¹ An Bernhard Kugler am 11. Dez. 1872; Briefe V, S. 180, und an Friedrich von Preen am 19. Dez. 1884; Briefe VIII, S. 264.

² Die Briefe Lübkes an Hermann Kestner aus den Jahren 1846–1859 sind 1895 herausgegeben worden (vgl. Anm. 20); Lübkes Briefe sind an viele Orte zerstreut; etwas über hundert Briefe befinden sich in der Handschriftenabteilung der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund von verschiedenen, teilweise nicht identifizierten Adressaten; an anderen Orten befinden sich folgende wichtigere Briefgruppen: 73 Briefe an das Ehepaar Stockhausen in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe; 12 Briefe Paul Heyses in der Bayerischen Staatsbibliothek München; 17 Briefe an Eduard Paulus d.J. im Deutschen Literaturarchiv in Marbach; 13 Briefe an Friedrich Theodor und Robert Vischer in der Universitätsbibliothek Tübingen; 9 Briefe an Gottfried und Johanna Kinkel in der Universitätsbibliothek Bonn, davon zwei abgedruckt in: Wolfgang Beyrodt: Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker. Darstellung und Briefwechsel (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn) Bonn 1979, Nrn. 38 und 71. – Zu Lübke: Lemcke: Wilhelm Lübke, in: Allgemeine Deutsche Biographie LII, München 1906, S. 106–111. – Ludwig Rohling: Wilhelm Lübke, in: Westfälische Lebensbilder, Hauptreihe VI, Münster 1957, S. 145–165. – Seine Lebenserinnerungen, Berlin 1891 führen nur bis zum Jahr 1864.

Sein kunstwissenschaftliches und sein kunstschriftstellerisches Werk ist sehr umfangreich, die Qualität aber schwankt sehr. Auch wenn Lübke wenig sagen wollte, glaubte er, mit vielen Worten ein angenehmes Ganzes machen zu müssen. In einem weitschweifigen Text, der nur Bekanntes zu wiederholen scheint, kann jedoch durchaus eine neue wichtige Erkenntnis oder eine treffende erhellende Beobachtung zu finden sein. Probleme zu durchdenken, liess ihm seine Produktionsfreude keine Zeit; seine Stärke war das Sammeln. Man kann aus Lübke also nachträglich nicht einen der bedeutendsten Kunsthistoriker machen; so sah ihn sein Jahrhundert. Indes ist noch heute von Interesse seine Teilnahme an der Diskussion und später an den Streitereien um die Neurenaissance.

Allem und jedem seiner Schriften und seines Lebens nachzugehen lohnt sich nicht; es sind nur einzelne Aspekte, die eine Beschäftigung verdienen; deshalb mögen die folgenden Ausführungen auch etwas disparat erscheinen.

Der 1826 in Dortmund geborene Sohn eines Schulmeisters durchlief eine kaum vergleichbare Karriere. Wer sich mit der Kunst und vornehmlich der Architektur und der Kunstwissenschaft des vergangenen Jahrhunderts beschäftigt, trifft früher oder später auf seinen Namen: er hat zu viele Bücher geschrieben und war an zu vielen wissenschaftlichen Unternehmen beteiligt. Seine «Geschichte der Architektur» war lange Zeit das ausgezeichnete «Weihnachtsgeschenk für Bauschüler» und ein «Schmuckstück der Bibliothek eines jeden Kunstfreundes»³. So 1875 und zwei Jahre später: «Als erfreulichen Beweis, wie sehr die Kunstgeschichte als Lehrgegenstand in den Schulen sich überall einzubürgern beginnt, verzeichnen wir die Thatsache, dass von dem unter W. Lübke's Auspicien bei Ebnert und Seubert in Stuttgart bereits in vierter Auflage herausgegebenen «Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte» nicht weniger als sechs Übersetzungen erschienen sind»,⁴ nämlich je eine französische, holländische, englische, schwedische, portugiesische und vlämische. Zu dem «Grundriss» und zur «Geschichte der Architektur» gesellten sich 1863 eine «Geschichte der Plastik», 1869 eine «Geschichte der Renaissance in Frankreich», 1873 eine «Geschichte der Renaissance in Deutschland», 1878 eine «Geschichte der italienischen Malerei», und zuletzt 1890 eine allgemeine Darstellung der deutschen Kunst, fast alles mehrbändige Werke, von denen die meisten auch in mehre-

³ Zeitschrift für Bildende Kunst XI, 1875, Chronik, S. 1.

⁴ Zeitschrift für Bildende Kunst XII, 1877, Chronik, S. 352 f.

ren Auflagen und in verschiedenen Übersetzungen erschienen sind. Lübke charakterisierte denn auch in einer der Seefahrt entnommenen Metapher seine Arbeiten, «welche ich im Laufe der Jahre habe vom Stapel laufen lassen»⁵.

Als Cornelius Gurlitt 1899 die «Ziele und Taten der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts» schilderte und prüfte, welches die Beiträge der deutschen Kunstwissenschaft gewesen seien, zählte er Karl Friedrich von Rumohrs und Jacob Burckhardts Verdienste um die italienische Kunst auf, Carl Schnaases «Niederländische Briefe» und Franz Kuglers «Handbuch der Malerei», beschloss seinen Überblick aber: «Und endlich darf man nicht vergessen, was Wilhelm Lübke für die Verbreitung einer allgemeinen Bildung durch seinen Grundriss der Kunstgeschichte tat, der in neununddreissig Jahren zwölf starke Auflagen erlebte⁶.» Dass kein anderer wie Lübke für die Verbreitung des Sinnes für die Kunst und Kunstgeschichte in den weitesten Schichten der Gebildeten Deutschlands gewirkt hat, darüber war man sich einig. Einen Grund für diesen Erfolg nannte Theodor Fontane: «Die Bedeutung des Grundrisses der Kunstgeschichte besteht darin, dass erst seit dem Erscheinen dieses und verwandter Lübkescher Bücher auf den spezielleren Gebieten der Plastik und Architektur ein allgemeines Sich kümmern der Gebildeten um diese Dinge und Fragen Platz gegriffen hat. Diese (im besten Sinne) Popularisierung des Stoffes war Lübkes vorgesetztes Ziel... Die raschen Erfolge waren allerdings nur dadurch möglich, dass das Verlangen nach Orientierung über diese Dinge allmählich immer lebendiger geworden war... Diese Bücher erschienen zur rechten Stunde.»

Lübke, begabt zur gefälligen Schriftstellerei, wusste das Bildungsbedürfnis des wilhelminischen Bürgertums zu befriedigen wie den Bedarf der jungen Kunstverlage⁷. Er spürte genau, was

⁵ An Gottfried Kinkel am 22.X.1866 (Universitätsbibliothek Bonn). – Die siebte Auflage seines Grundrisses erschien in einer Auflage von 20 000 Exemplaren.

⁶ Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899, S. 321. Gurlitt war 1869–1872 Schüler Lübkes in Stuttgart; dass seine Charakterisierung trifft, bestätigen die Rezensionen der zahlreichen Werke Lübkes, die aufzuzählen allerdings belastend wäre.

⁷ Lübke war «Hausautor» des Stuttgarter Verlages Ebner und Seubert; Rudolf Schmidt: Deutsche Buchhändler, deutsche Buchdrucker, Berlin 1902, und des Seemann-Verlages in Dresden: Alfred Langer: Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann-Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung der Kunst, Leipzig 1983, S. 27 f., zuerst «Geschichte der Architektur» und «Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst des deutschen Mittelalters».

seine Leser wissen wollten, so etwa im Aufsatz «Die Kunst und der Kaufmann»⁸. Da schilderte er, wie die Phönizier, ein handeltreibendes Volk, zur Verbreitung der Kunst viel mehr getan hätten als die unter dem Despotismus lebenden Babylonier und die Ägypter. Und auch die Griechen wie die Römer, zwar aus eigener Kraft zu politischer Unabhängigkeit und republikanischer Selbstherrlichkeit gelangt, verdienten das Lob, eine kaufmännische Kultur begründet zu haben, ebenso wenig wie die Mittelalterlichen, deren Kultur ja eine hierarchisch-aristokratische gewesen sei. Erst die Renaissance sei wieder eine durchaus kaufmännische. Zwar in Frankreich bleibe die Renaissance an den Hof gebunden; in Deutschland jedoch sei sie getragen allein von dem Bürgertum, der Kaufmannschaft! Die Fugger seien das beste Beispiel. Das war ein grossartiges, verführerisches Modell kunstpolitischer Identifikation. Die Deutschen des zweiten Kaiserreiches die neuen Phönizier! Wenn auch weniger der kunstpflegende Bürger als der wilhelminische Fabrikant und Banquier.

*Lübkes kunstwissenschaftliches Programm:
Kunst, Staat, Wissenschaft*

Hat hier Lübke, bloss um des Erfolges willen, auf das Publikum geschielt, oder ist es ihm darum gegangen, einer bestimmten Bevölkerungsschicht in didaktischer Manier Kunst und Kultur mundgerecht zu machen? Ursprünglich für den Schuldienst ausgebildet, war es ihm, wie er in Vorworten und Briefen oft wiederholte, ein Anliegen, dass «alle Klassen unseres Volkes ihre herzliche Freude» an der Kunst haben, denn zumal «seit der Reformationzeit ist die Bildung unseres Volkes eine gar zu einseitig gedankliche, gelehrte geworden»⁹; indes war er überzeugt, dass gerade die Bildende Kunst vor Poesie und Musik rangiere, und vor allem, dass sie ein Indikator des nationalen Zustandes sei. So schrieb er denn 1866 in seiner wichtigsten Programmschrift «Die heutige Kunst und die Kunstwissenschaft»: «Wir werden von den Wellen desselben Stromes dahingetragen, auf dessen Rücken sich auch die Kunst bald ruhig schaukeln lässt, und mit dessen aufgeregten

⁸ WL.: Die Kunst und der Kaufmann, in: Kunstwerke und Künstler, Breslau [1887], S. 123–156, laut Vorwort zuerst erschienen in der Zeitschrift Nord-Süd.

⁹ WL.: Grundriss der Kunstgeschichte, 7. Aufl., Stuttgart 1876, S. X.

Wogen sie bald auf Leben und Tod ringen muss¹⁰.» So entwarf er das Bild einer Einheit von Künstler, Kunst und Publikum.

Der Künstler schaffe zwar aus seinem persönlichen Erleben und aus seiner «völligen Entfesselung der subjektiven Phantasie», gerade deshalb jedoch sei er auf das Mitleben des ganzen Volkes, des Publikums angewiesen.

Das Publikum hinwiederum sei «ein wichtiger Faktor im nationalen Kunstleben. Denn das Schöne ist zwar die schöpferische Tat des einzelnen Meisters; aber sein ganzes Volk arbeitet mit an der Hervorbringung desselben, und der Künstler ist nur der hochbegabte Genius, der das im gesamten Volkgeiste gleichsam latente Schöne aus dem Marmor befreit oder auf die Leinwand mit Farben hinzaubert.» Lübke diagnostizierte aber, dass das Publikum diese Aufgabe noch nicht erfüllen könne, weil es gespalten sei: nämlich in «fein angelegte Geister, denen in der scharfen Luft der Gegenwart der Atem ausgeht». Sie geniessen, «ohne auf die Kämpfe zu blicken, ohne die Wehen mitzufühlen, unter denen noch zu allen Zeiten das wahrhaft Grosse geboren wurde». Diesen ganz entgegen seien die «echauffierten Optimisten», freilich weit gefährlicher, weil sie «kein Kriterium für die Unterscheidung des Grossen und Echten» haben und alles Neue in die «Treibhaushitze von unverständlichem Enthusiasmus» setzten. Aus diesen beiden Parteien müsse jetzt ein einziges grosses Publikum entstehen, die Konservativen müssen die moderne Kunst kennenlernen, die Optimisten müsse man dämpfen. Und dieses Publikum dürfe sie nicht, wie bis anhin oft, «aus frivoler Genussucht» lieben, sondern müsse sich «auf dem Grunde einer ernsten wissenschaftlichen Betrachtung» mit ihr beschäftigen.

Diese Erziehung obliege nun der Kunstwissenschaft. Zwar einer «der jüngsten Sprösslinge des modernen Geistes, eine letztgeborene Tochter der Wissenschaft» sei sie seit Lessings und Winckelmanns Schriften wie ein «Baum einer historisch-kritischen Kunstforschung» kräftig gewachsen, den auch die «Schlingpflanze» des

¹⁰ Dieses wie die folgenden Zitate: W.L.: Die heutige Kunst und die Kunstwissenschaft, in: Zeitschrift für Bildende Kunst I, 1866, S. 3–13, wieder abgedruckt in: Bunte Blätter aus Schwaben, Stuttgart 1885, S. 1–20. – Ähnlich auch W.L.: Die Aufgabe der Kunstgeschichte, in: Zeitschrift für Bildende Kunst II, 1867, Chronik, S. 41–42. Ein anderer Text «Die Kunstgeschichte und die Universitäten» ist ein Referat aus der Allgemeinen Zeitung, wieder abgedruckt in: Bunte Blätter aus Schwaben, S. 42–49, ist eine Aufforderung, die Kunstwissenschaft an den deutschen Universitäten zu institutionalisieren. Er stellt fest, dass das erst an den Polytechnica von Zürich, Stuttgart, Karlsruhe, Braunschweig, München der Fall sei.

Hegelschen Systems nicht zu ersticken vermochte. Er zählte dann eine Reihe vornehmlich deutscher Kunstforscher auf, die mit ihren Werken die noch beschränkte klassizistische Schau auf alle Länder, auf den Orient sogar und alle Zeiten ausgeweitet haben, zuletzt vor allen Franz Kugler und Carl Schnaase mit ihren allgemeinen Darstellungen der Geschichte der Kunst. Dank dieser kunsthistorischen Arbeiten verfüge die Kunstwissenschaft über eine sichere Grundlage des künstlerischen Urteilens: «Die Kunstgeschichte ist es, die uns aus der Betrachtung der höchsten Meisterwerke den idealen Massstab für jede neue Schöpfung herleitet; die für das einzelne Werk aus seiner geschichtlichen Stellung den Schlüssel des tieferen Verständnisses gewinnt; die vor allem den Grundgedanken zu befestigen sucht, dass alle Kunst aller Zeiten eine und dieselbe ist, nach ewigen Gesetzen fortschreitend und nach innerer Notwendigkeit den Inbegriff des Geisteslebens der Menschheit zu schönen Gestaltungen verklärend.» Sie suche «eine Quelle der edelsten Erquickung, der geistigen Erhebung und der ethischen Läuterung klar zu erhalten und durch vorsichtige Fassung vor Trübungen zu bewahren». Die Zeitgenossen sprachen deshalb von der «Mission der Kunstwissenschaft».

Um diese Mission erfüllen zu können, die Erziehung eines kunstliebenden Publikums, nahm sich Lübke vor «über Künstlerisches nur künstlerisch zu schreiben»¹¹. So leicht er das auch sagte, er wusste genau, «dass ein gutes populäres Buch unendlich viel schwerer zu schreiben ist als ein streng wissenschaftliches»; er forderte dazu «nicht bloss Gelehrsamkeit, sondern vor allem ein Hauch nachempfindender Phantasie, ein kleines Stück dichterischer Begabung und vor allem das von sehr Wenigen besessene Geheimnis anziehender, lebensvoller Schilderung»¹². Lübke war überzeugt, dass das genau auf seine Schreibkunst zutrifft; und die zeitgenössischen Rezensionen lobten denn immer wieder seine Gestaltungskraft¹³. Gutes Handwerk möchte man ihm zugestehen; vor allem aber den für das Erreichen pädagogischer Ziele wichtige Sinn für das richtige Mass. Er wusste das auch selbst; dieses Mass «trug vielleicht am meisten dazu bei, meinen Arbeiten schnell die

¹¹ Selbstbiographie, wie Anm. 2, S. 214.

¹² ebendort, S. 323.

¹³ Beliebig herausgegriffene Urteile: «nachhaltige Gestaltungskraft», Zeitschrift für Bildende Kunst XIV, 1879, Chronik, Sp. 318; «glückliche Gestaltungskraft», Zeitschrift für Bildende Kunst XV, 1888, S. 154; «vortrefflich geschrieben und deshalb leicht und angenehm zu lesen», Zeitschrift für Bildende Kunst NF III, 1892, S. 70.

Gunst grosser Leserkreise zu gewinnen»¹⁴. Er konnte nicht genug in Tageszeitungen und Blättern für Kunstliebhaber kleine Aufsätze und Besprechungen erscheinen lassen, denn er sah «das Bedürfnis der verschiedenartigsten Zeitschriften, ja selbst der Tagesblätter, ihren Lesern durch Referate über neu entstehende Kunstwerke sich angenehmen zu machen»¹⁵. Wenn das schon geschehen soll, dann wenigstens auf gute Art, denn die Kunst war längst nicht mehr Luxusartikel, und deshalb durfte sie nicht zeitungsschreibenden Dilettanten überlassen werden. Aus diesem erzieherischen Eifer setzte er auch als erster durch, dass Frauen wenigstens als Hospitantinnen seine Vorlesungen besuchen durften.

Der Titel seiner Programmschrift stellte die Kunstwissenschaft der Kunst der Gegenwart gegenüber; und da er überzeugt war, dass seit der Renaissance und der Reformation die Wissenschaft prinzipiell führend sei, nahm er auch in Anspruch, die Künstler zu ihrer Aufgabe hinzuführen. Denn wie das Publikum geeint sein soll, so auch die Künstler. Die Kunst darf nicht zur Opponentin öffentlichen Lebens werden. Es lebt da noch die romantische Idee weiter, dass die gotischen Kathedralen zwar von Architekten gebaut und von Malern und Bildhauern geschmückt wurden, diese aber eben alle Kinder eines einzigen Volkes gewesen seien, wie ja auch die Ilias das Werk eines Dichters und eines Volkes sei. Lübke gab in seinem Programm nicht fertige Rezepte; er stellte nur eine Hierarchie der Künste auf. An erster Stelle steht die Architektur; ihre wichtigste Aufgabe sei, «die ruhige Sicherheit eines unbeirr-baren Stilgefühles» zu finden; dieses sei zu bestimmen entsprechend der Tatsache, dass die Architektur der «Ausdruck eines Lebens (sei), das in mannhafter Arbeit, in ernstem Erfassen seiner materiellen und geistigen Zwecke den Schwerpunkt der Entwicklung wieder in die natürliche Mitte, in den Bürgerstand geworfen hat». Die Plastik aber müsse wieder in ein Verhältnis zur Architektur treten, und die Malerei vor allem «bedeutende Momente» nationaler Geschichte zeigen. Das Kunsthandwerk endlich müsse sich «aus charakterlosem Flitterwesen zu kunstgeweihter Formenwelt» entwickeln, die «Grundlage eines natürlichen Gefühles für Schmuck des Lebens entfalten» und so Kunst und Leben verbinden. In diesem System und Programm zeigt sich Lübkes Pragmatismus. In anderen Systemen stand die Architektur an letzter Stelle, weil sie zweckgebunden ist. Lübke sah aber, dass sie im 19. Jahr-

¹⁴ wie Anm. 12, S. 214.

¹⁵ wie Anm. 10.

hundert quantitativ die wichtigste künstlerische Aufgabe geworden ist. Und das Kunsthandwerk hat eine wichtige Funktion, weil das Volk auch in den unbedeutendsten Formen die Gesetze der Schönheit erblicken soll, denn dann erfasst es auch in den selbständigen Werken der Kunst die tiefere Bedeutung.

Das alles ist auf ein nationales Kunstleben hin programmiert. Künstler, Kunsthistoriker und Publikum sind eine Schicksalsgemeinschaft wie Kunst und Staat. Nation, Wissenschaft und Kunst sind in höherem Sinne verbunden, weil der Staat für das Gerechte und Gute sorgt, die Wissenschaft das Wahre sucht und die Kunst das Schöne zeigt. Es ist eine andere Dreiheit für die romantische von Kunst, Religion und Vaterland.

Lübkes Ideen waren nicht neu; schon während des Vormärz bemühte man sich, der Kunst ein Publikum heranzubilden¹⁶. Man sah, dass die Zeiten sich geändert hatten: «Vordem bemühte sich das Publikum um die Kunst, jetzt bemüht sich die Kunst um das Publikum.» Und man ging immer noch von der Voraussetzung aus: «Ein rechter Künstler beabsichtigt, wie jeder tüchtige Mensch, das Wohl der Welt und ihr Fortkommen im Guten.» Vor allem Franz Kugler stellte 1847 ein präzises Programm für das gesamte Kunstleben auf und glaubte, Kunstproduktionen wie auch ihre Rezeption durch die Staatsverwaltung organisieren zu können¹⁷. Der Aufgabenbereich der Kunsterziehung und des künstlerischen Lebens trat dann in der Folge auch in den Handbüchern für Verwaltungslehren auf. Damit wurde freilich nur die Trennung zwischen offizieller und oppositioneller Kunst forciert. In einem Staatswörterbuch von 1861 bemerkte denn der Kulturhistoriker Moriz Carriere lakonisch, dass diese Kunstförderung auch ihre Kehrseite habe¹⁸. Lübkes Programm war nochmals ein Versuch, Staat, Kunst und Wissenschaft für eine grosse Aufgabe zu vereinen, geschrieben in der Atmosphäre von 1866.

¹⁶ Anonym. Das kunstliebende Publikum, in: Deutsches Kunstblatt 1830, Nr. 5, S. 18–20 und Nr. 6, S. 23–24.

¹⁷ Franz Kugler: Über die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung mit besonderem Bezüge auf die Verhältnisse des preussischen Staates, Berlin 1847. Lübke kannte diese und andere kulturpolitische Schriften Kuglers; vgl. seine Selbstbiographie, wie Anm. 2, S. 156 f.

¹⁸ Moriz Carriere: Art. Kunstakademie, Kunstpflege, in: Johann Caspar Bluntschli und K. Brater: Deutsches Staatswörterbuch VI, Stuttgart und Leipzig 1861, S. 167 f.

Kunstwissenschaft als Vehikel der Emanzipation

Dieses nationale Pathos darf man nicht einfach belächeln. Die Kunstwissenschaft war für Lübke das Vehikel seiner persönlichen Emanzipation. Seine ärmliche Herkunft drückte ihn lange, und in Berlin moquierte man sich über seine billigen Stehkragen¹⁹. «Und das Allerschlimmste wird sein», so klagte er damals seinem Freund Hermann Kestner, «dass ich als katholischer Gymnasiallehrer ewig werde unfrei bleiben müssen»²⁰. Jedoch wollte er Lehrer werden, denn zum Lehrer geboren zu sein, davon allein war er sein Leben lang überzeugt. Während seiner philologischen Studien in Berlin, im Kreis um Franz Kugler, interessierte er sich freilich immer mehr für die Kunstgeschichte und verfasste neben seinem Lehramt kunsthistorische Artikel. Nachdem sich nach und nach kleinere literarische Erfolge eingestellt hatten, wandte er sich gleichsam aus «unerquicklichen Verhältnissen» flüchtend immer mehr seinen «Lieblingsstudien»²¹, der Kunstgeschichte, zu, und um seine Karriere mit einem ersten wissenschaftlichen Werk fest zu begründen, borgte er sich einige hundert Taler und schrieb sein Buch «Die mittelalterliche Kunst Westphalens», das 1853 erschien²². Theodor Fontane, den er aus Berliner Zeit kannte, meinte anerkennend dazu: «Ohne Wagestück geht es nicht»²³.

Es ist bezeichnend, dass Lübke ausschliesslich an technischen Hochschulen lehrte. Dort war – an den Architekturabteilungen – die junge Disziplin der Kunstwissenschaft am frühesten eingerich-

¹⁹ Theodor Fontane: Von Zwanzig bis Dreissig, hrsg. von Kurt Schreinert und Jutta Neuendorff-Fürstenau, München 1973.

²⁰ An Hermann Kestner am 7. Juli 1847, in: Briefe von W. Lübke an H. Kestner aus den Jahren 1846–1859, ed. von seiner Gattin, Karlsruhe 1895, S. 48. Kunstgeschichte als Möglichkeit der Emanzipation stellte er auch in der Biographie Kinkels fest: W.L.: Gottfried Kinkel, in: Zeitschrift für Bildende Kunst XVII, 1882, Chronik, Sp. 177–187; «aus den beengenden Schranken der Theologie ins freie Reich der Kunst» sei Kinkel getreten.

²¹ An Hermann Kestner am 16. Nov. 1850, wie Anm. 20, S. 161.

²² W.L.: Die mittelalterliche Kunst in Westphalen, Leipzig 1853. Diesem Buch sind Arbeiten vorausgegangen über die mittelalterliche Kunst in Niedersachsen (Deutsches Kunstblatt 1850, Nrn. 20 und 21, und 1851, Nrn. 7, 8, 10 und 11); weitere topographische über Mecklenburg (Deutsches Kunstblatt 1852, Nrn. 34, 36, 37, 38, 39) und zur mittelalterlichen Malerei in Westphalen (Deutsches Kunstblatt 1853, Nrn. 43, 44, 45); Kunstwerke des Mittelalters in Osnabrück (Deutsches Kunstblatt 1853, Nrn. 1, 2, 3, 10).

²³ Fontane an Wilhelm und Henriette Merckel am 13. Jan. 1857, in: Theodor Fontane: Gesammelte Werke, Berlin 1908–1914, Serie II, Bd. 10, S. 164.

tet worden, und sie waren die meist geförderten Lehrstätten jener Zeit. Zuerst Lehrer der Berliner Bauakademie, war Lübke seit 1861 als Nachfolger Burckhardts am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, seit 1866 an demjenigen von Stuttgart, 1885 wechselte er nach Karlsruhe. An all diesen Schulen konnte er direkt auf die Bildung künftiger Architekten wirken und so Kunst und Leben zu verbinden suchen.

Dass ein so marktbeherrschender Kunsthistoriker von seinen Kollegen bisweilen heftig kritisiert wurde und es ihnen zudem bei einem Vielschreiber wie Lübke auch leicht fiel, versteht sich von selbst. Während des 19. Jahrhunderts hatte sich die Kunstgeschichte von einer Beschäftigung der Dilettanten zu einer veritablen wissenschaftlichen Disziplin entwickelt. Da Lübke jedoch von Anfang an von seiner Schreiberei leben musste, entwickelte sich ein Werk aus dem andern, ganze Partien aus einem alten kamen in einem neuen wörtlich wieder vor; seine lebhaftige Einbildungskraft gaukelte ihm historische und landschaftliche Unmöglichkeiten vor, in der Eile unterliefen ihm grobe Fehler. Er hatte Feinde genug, die auch den letzten fanden. Und da er überall Konkurrenten witterte, und ihm die Selbstironie fehlte, antwortete er auf jede kleinliche Nörgelei mit einem Zeitungsartikel, bis aus dem Hin und Her der Polemiken ganze Streitschriften entstanden: Man blieb sich nichts schuldig. In einer dieser Schriften findet sich trotz aller Übertreibungen ein Körnchen Wahrheit über Lübke: «Ein Schönsprecher und Vielschreiber, ausgestattet mit jener Beredsamkeit, von welcher Strauss sagt, sie wisse immer noch Worte zu finden, wenn ihr längst die Gedanken ausgegangen²⁴.»

Man darf indes Lübkes kunstwissenschaftliche Qualitäten und Verdienste nicht unterschätzen. Sein erstes Buch verzeichnete zum ersten Mal die mittelalterlichen Kunstwerke jenes Landes und war ein früher Beitrag zur Denkmälerinventarisierung wie zur Kunstgeographie, inspiriert von Franz Kuglers Pommerschen Kunstgeschichte. Seine «Geschichte der Plastik» bot den ersten Überblick über die Entwicklung dieser Gattung. Zahlreiche seiner Aufsätze

²⁴ [Ludwig Pfau]: Zur Charakteristik des Herrn Lübke, Stuttgart 1884, S. 24. Die Broschüre fasst Artikel zusammen, die zuerst in loser Folge im Stuttgarter Beobachter erschienen und für die Broschüre überarbeitet worden sind. Der Vorwurf des Schnellschreibers haftete ihm seit seinem ersten Buche an: C. Becker: Nachträge zu Lübkes mittelalterlicher Kunst in Westphalen, in: Deutsches Kunstblatt 1855, S. 141–142 und S. 148–149, bemerkt – neben grossem Lob – süffisant, dass er nur fünf Monate für seine Publikation gebraucht habe, ergänzt ihn für alle Gattungen und man ist erstaunt, dass L. nicht mehr entgangen ist.

waren kleinen Entdeckungen gewidmet. Als in den späten sechziger Jahren der Wunsch nach einer den modernen wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Zeitschrift wuchs und man schliesslich das «Repertorium für Kunstwissenschaft» gründete, fiel die Ehre des ersten publizierten Beitrages Wilhelm Lübke zu²⁵.

«Wir Kunsthistoriker sind ein empfindliches Geschlecht. Wir lassen uns nicht gerne beraten und bald bildet jeder Einzelne allein seine Partei»²⁶, sagte der Wiener Kunsthistoriker und Leiter der Albertina Moriz Thausing. Und richtig: müsste man das Berufsbild der deutschen Kunsthistoriker des neunzehnten Jahrhunderts skizzieren, müsste es ungefähr so aussehen: Sie begannen ihre Studien als Philologen, wie Thausing und Lübke etwa, waren ausgebildete Juristen wie etwa Schnaase, ehemalige Theologen wie Kinkel und Otto Mündler, oder zuerst Journalisten wie Springer. In der ersten Jahrhunderthälfte konnte man gerade nur in Berlin Kunstgeschichte studieren bei Waagen oder kunsthistorische Vorlesungen hören an der Bauakademie bei Franz Kugler. Ein Brotberuf war es ohnehin nicht. Die kunsthistorischen Kollegien, die an anderen Universitäten von Historikern oder Ästhetikern von Fall zu Fall gehalten wurden, waren «besucht von vornehmen jungen Herren, die sich für die grosse Tour durch Europa etwas vorbereiten wollten»²⁷. Als Burckhardt und Wilhelm Lübke sich der Kunstgeschichte widmeten, war das ungewöhnlich, für Lübke vor allem, den armen Lehrersohn. Die Väter der berühmten Kunsthistoriker waren Privatier (Schnaase), Kaufleute (J.D. Passavant, Kugler), Pfarrherren (Burckhardt, Carl Justi), Professoren (Grimm, J.P. Richter), Maler (Waagen). Noch die Teilnehmer des ersten und zweiten Internationalen Kunsthistorischen Kongresses von 1871 und 1873 entstammten dem höheren Beamtentum und dem Offiziersstand, Kaufleuten und Unternehmern²⁸.

Erst in den siebziger und achtziger Jahren begann die Kunstgeschichte, allgemein nicht mehr nur als ein gediegener Herrensport betrachtet, sondern als strenge wissenschaftliche Disziplin aner-

²⁵ W.L.: Zur Geschichte der holländischen Schützen- und Regentenbilder, in: Repertorium für Kunstwissenschaft I, 1876, S. 1–27. – Lübkes wissenschaftlicher Ruhm war am grössten in den Sechzigerjahren: «eine unserer achtungswerthesten Autoritäten», in: Zeitschrift für Bildende Kunst I, 1866, S. 228.

²⁶ M. Th. in seiner Rezension von Anton Springers Buch Raphael und Michelangelo, in: Repertorium für Kunstwissenschaft III, 1880, S. 427–435.

²⁷ So im Nachruf auf Springer, in: Zeitschrift für Bildende Kunst XX, 1885, S. 173–180.

²⁸ Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt 1879, S. 50 f.

kannt zu werden. Nicht zuletzt der unermüdliche Lübke trug dazu bei. Aber gerade diese Entwicklung der Kunstgeschichte zu einer historisch-kritischen Wissenschaft brachte es mit sich, dass man sich des fleissigen Handbuchschreibers zu schämen begann. Wissenschaftliche Anerkennung verdiente man sich jetzt mit Aufsätzen, Quelleneditionen und Künstlermonographien. Die Zeit der Handbücher war vorbei; sie waren in den Verdacht gekommen, blosse coffee-table-books zu sein²⁹. Als Wilhelm Lübke 1891 den ersten Band seiner Selbstbiographie publizierte, wollte er sich vor allem gegen den Vorwurf der Kompilation verteidigen: Über alle seine Reisen gab er Rechenschaft, um zu beweisen, dass seine Kenntnisse auf Autopsie beruhen. In seinem Nachlass finden sich denn auch Skizzenbücher voll von selbst aufgenommenen architektonischen Grundrissen und Ansichten. Auch kehrte er deutlich heraus seinen Fleiss und sein Streben als moralische Argumente gegen seine Neider.

Lübke sammelte in vier Bänden seine kleineren Schriften³⁰; keine war einem seiner Kollegen gewidmet. Dafür nahm er eine Skizze eines anderen Aussenseiters auf, eines Archäologen: Heinrich Schliemann³¹. In ihm schien sich Lübke zu spiegeln, als er ihn als eine «Persönlichkeit» schilderte, «die fern vom Staube der Schule ihren Weg durchs praktische Leben gemacht hatte und an die Stelle unfruchtbarer Silbenstecherei die frischen Thatsachen der Wirklichkeit setzte». Ihn fesselte, wie Schliemann als Waisenkind ohne Mittel sich den Lebensweg suchte: vom Kaufmannslehrling zum Kajütenjungen, zum Soldaten in den Kolonien und zuletzt zum erfolgreichen Kaufmann. Er sollte wie kaum ein ande-

²⁹ Lübke rechtfertigte seine Handbücher mit einem Artikel «In eigener Sache», in: Zeitschrift für Bildende Kunst XXI, 1886, S. 228–231 mit dem Argument, dass es nicht nur um das Sammeln äusserer Tatsachen gehe, «sondern die ihnen zu Grunde liegenden geistigen Prinzipien sind das Ziel jeder echten historischen Darstellung». Er konnte sich scharf gegen billige Publikationen wenden, so etwa in seiner Rezension des Handbuches der Kunstgeschichte von A.H. Springer in: Deutsches Kunstblatt 1856, S. 76–78. – In einer Rezension von Adolf Stahrs «Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten», Erster Teil, Braunschweig 1854, in: Deutsches Kunstblatt 1855, S. 271–274, betonte Lübke, dass gerade ein Buch, das an ein breites Publikum sich wendet, frei von Irrtümern, kleinen Fehlern und Ungenauigkeiten sein muss, weil diese Leser nicht fähig sind, diese zu erkennen.

³⁰ Kunsthistorische Studien, Stuttgart 1869; Bunte Blätter aus Schwaben, Stuttgart 1885; Kunstwerke und Künstler, Breslau [1887]; Altes und Neues, Breslau 1891.

³¹ W.L.: Heinrich Schliemann, in: Kunstwerke und Künstler, Breslau [1887], S. 1–68, laut Vorwort zuerst erschienen in Nord-Süd.

rer Vorbild der Jugend sein, denn seine Geschichte war eine der bedeutendsten Erfolgsgeschichten des Jahrhunderts und Schliemann als Vorbild geeignet wie kaum einer, denn für ihn war «Begabung . . . nichts anderes als Energie und Ausdauer»³².

Auch Lübke war von zähem Fleiss, und er tat Burckhardt leid, wie er unter dem Druck immer neuer Auflagen seiner Werke litt, dieser «von Hause aus baumstarke und kerngesunde Lübke»³³. Diese Überlastung und eine Diabetes raubten ihm die Kräfte so, dass er bereits mit siebenundsechzig Jahren 1893 starb³⁴. Das Leichenbegräbnis in Karlsruhe war grossartig³⁵: der Grossherzog und die Grossherzogin hatten Vertreter entsandt, die Rektoren der Technischen Hochschulen in Stuttgart und Karlsruhe sprachen im Beisein des badischen Erziehungsministers, und sein Nachfolger auf dem kunstgeschichtlichen Lehrstuhl, Adolf von Öchelhäuser lobte in seiner Grabrede Lübkes Methode mit derjenigen der naturwissenschaftlichen Forschung verwandt. Diese Würdigung war gut gemeint, im Sinn des berühmten Berliner Physiologen Emil Du Bois-Reymond, der zwei Jahre zuvor Naturwissenschaft und Bildende Kunst gegen einander gestellt und betont hatte, dass die Kunst sich nur Geltung verschaffen könne, wenn sie sich naturwissenschaftlichen Gesetzen unterwerfe, und erst recht gelte das für die Kunstwissenschaft. Solche Gedanken begeisterten den jungen Heinrich Wölfflin; Wilhelm Lübke fand sie «wunderlich»³⁶.

Unter seinen dankbaren Verehrern sammelte seine zweite Gemahlin Geld für ein Denkmal; der Auftrag ging an den Bildhauer Heinrich Weltring. Am 5. Juni 1895 wurde es auf dem Platz der Malerinnenschule in Karlsruhe enthüllt: Wilhelm Lübke sitzt vor den Trümmern einer romantischen Architektur und ist mit

³² Schliemann an seinen Stiefbruder Ernst am 9. April 1863, in: Heinrich Schliemann: Briefwechsel, 1842–1875, Bd. I, S. 121.

³³ An Robert Grüninger am 1. August 1877; Briefe VI, S. 149.

³⁴ Carl von Lützow: Wilhelm Lübke, in: Zeitschrift für Bildende Kunst NF IV, 1893, Chronik, Sp. 337 und 340; im Repertorium für Kunstwissenschaft erschien, bezeichnend für den streng wissenschaftlichen Charakter, den die Zeitschrift pflegen wollte, kein Nachruf.

³⁵ Die Schilderung des Begräbnisses, eine redaktionelle Mitteilung in: Zeitschrift für Bildende Kunst NF IV 1893, Chronik, Sp. 380 f.

³⁶ Heinrich Wölfflin: Autobiographie. Tagebücher und Briefe, hrsg. von Joseph Gantner, Basel und Stuttgart 1982, S. 30. – Wilhelm Lübke: Kunst und Künstler (wie Anm. 3), S. 549; auch in seiner Geschichte der italienischen Malerei, Stuttgart 1878, Bd. 1, S. VI; er sieht darin ein «Verkennen der Gränzen kunstgeschichtlicher Betrachtung», und: «Nie wird sie die Bestimmtheit und Allgemeingültigkeit gewinnen, welche der Naturwissenschaft in ihren Untersuchungen zu erreichen möglich ist.»

dem Schreiben eines Buches beschäftigt³⁷. Wilhelm Lübke scheint der einzige Kunsthistoriker zu sein, dem man ein Denkmal gesetzt hat. Trotzdem ist er heute vergessen³⁸.

Der anfangs schon zitierte Cornelius Gurlitt stellte am Ende des Jahrhunderts fest: «Die Absicht, durch Kunstgeschichte das Volk zum Schönen zu erziehen, kann aber heute als ebenso gescheitert gelten, wie die ästhetischen Versuche . . . Ganz und gar aufgegeben ist aber die Absicht, durch Kunstgeschichte die Künstler zu erziehen, wie man wohl einst gehofft hatte³⁹.» Lübkes Einfluss galt als so gross, dass Max Liebermann einmal bitter bemerkte: «Die Lübkes haben viel Schuld daran, dass in Deutschland der Sinn für Bildende Kunst weniger ausgebildet ist als in anderen Ländern⁴⁰.» Nun denn, Künstler und Kunsthistoriker sind kaum zur Freundschaft da; und manchmal möchte es scheinen, als adle die Ablehnung der Kunstwissenschaft erst recht des Künstlers Werk und der Künstler ziehe aus diesem Widerspruch einen Teil der Kräfte seiner Existenz. Auch Adolph Menzel sprach Lübke eine «tiefere Berechtigung des Urtheils» ab bei allem Respekt vor seinem Wissen; aber zu den Kritiken Franz Kuglers und anderer meinte er: «alles unsagbar lächerlich»⁴¹.

³⁷ Zum Denkmal von Weltring vgl. Zeitschrift für Bildende Kunst NF V, 1884, Chronik, Sp. 385. – Weltring hatte in Karlsruhe schon die «Nymphengruppe» im Garten des Erbprinzenpalais geschaffen, von Lübke vorgestellt in der Zeitschrift für Bildende Kunst NF III, 1892, S. 20–21.

³⁸ Wilhelm Waetzold: Deutsche Kunsthistoriker, Bd. 2: Von Passavant bis Justi, Leipzig 1924, erwähnt Lübke nur am Rande, wie auch Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Wien und Düsseldorf 1966. Wolfgang Beyrodt: Kunstwissenschaft. Entwicklungslinien der Kunstgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert bis zum kunstwissenschaftlichen Kongress von 1873, in: Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Bd. 1 von Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, hrsg. von Wolfgang Beyrodt u.a., Stuttgart 1982, würdigt Lübke mit der Vorstellung des Textes «Die heutige Kunst und die Kunstwissenschaft». Bezeichnenderweise unter dem Kapitel «Kunstwissenschaftliche Gesamtdarstellungen», S. 321–346 neben den Kapiteln «Das wissenschaftliche Interesse an Quellen und Originalen» und «Von der allgemeinen Kunstgeschichte zur Spezialforschung». – Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt 1979, verzichtete leider auch auf eine Darstellung des «Phänomens» Lübke, obwohl er gerade im Zusammenhang der Institutionalisierung der Kunstwissenschaft interessant ist.

³⁹ Cornelius Gurlitt, wie Anm. 6, S. 322 f.

⁴⁰ Zitiert von Johanna Richter: Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens, Leipzig 1909, S. 45.

⁴¹ Fontane an Karl Zöllner am 30. Juni 1871; wie Anm. 23, Serie II, Bd. 10, S. 287 f.

Wie es sich mit diesen generellen Urteilen auch verhält, eine Qualität Lübkes und ein Zug seines Charakters werden sehr gut greifbar in seinem freundschaftlichen Verhältnis zu Jacob Burckhardt.

Mit Burckhardt in Berlin

Wilhelm Lübke traf Jacob Burckhardt zum ersten Mal 1846 in Berlin. Seine Studien der Philologie hatte er in Bonn begonnen und dort auch bei Gottfried Kinkel kunsthistorische Vorlesung gehört. Als er im Winter 1846 nach Berlin kam, brachte er Burckhardt zu Handen Kuglers Andreas Simons Publikation über die Kirche von Schwarz-Rheindorf mit, die in einzelnen Passagen verdeckt gegen Kugler polemisierte⁴². Mit Burckhardt verkehrte er im «Tunnel», einem literarischen Kreis um Franz Kugler⁴³. Burckhardt überarbeitete damals Kuglers «Geschichte der Malerei» und dessen «Handbuch der Kunstgeschichte» und lebte ob der vielen Arbeit sonst zurückgezogen, wogegen Lübke auch Mitglied der «Ellora», eines anderen literarischen Kreises um Kugler war⁴⁴. Später wurde er auch Mitglied des «Rütli», einer 1852 begründeten Abzweigung des «Tunnels»⁴⁵. Es ist überliefert, dass Kugler Lübke nicht uneingeschränkt geschätzt hat; Lübke seinerseits fand ihn anfangs einsilbig, ja etwas Abstossendes sei in seinem Wesen⁴⁶; da mag Lübkes naher Umgang mit Fontane mitgespielt haben, der über den «Tunnel» etwa urteilte: «Es ist da weder Herz noch Geist» sondern nur «aller trivialste Neugier»⁴⁷. Und daher erklärt sich wohl auch Paul Heyses unverhohlene Abneigung gegen Lübke. Unter solchen Rivalitäten scheint die Beziehung zwischen Burck-

⁴² Welches Burckhardt im Deutschen Kunstblatt 1847 Nr. 5 vom 30. Jan. rezensierte. – Lübke zu seiner Begegnung mit Burckhardt in Berlin: Selbstbiographie, wie Anm. 2, S. 100 ff. und 139 ff. – Burckhardts Antwort an Kinkel vom 6. Dez. 1846; Briefe III, S. 43.

⁴³ Lübkes Verkehr im Tunnel: Selbstbiographie, wie Anm. 2, S. 100 ff., 139 ff. und weiteres bei Theodor Fontane, wie Anm. 19.

⁴⁴ Mitglied der Ellora zusammen mit dem Kunsthistoriker Friedrich Eggers und dem Architekten Richard Lucae: Theodor Fontane an Friedrich Wille am 4. Dez. 1852; wie Anm. 23, Serie II, Bd. 10, S. 54.

⁴⁵ Theodor Fontane an Friedrich Eggers am 22. Juli 1853, wie Anm. 23, Serie II, Bd. 10, S. 76, und Selbstbiographie, wie Anm. 2, S. 185 f.

⁴⁶ An Hermann Kestner am 13. Oktober 1847; wie Anm. 20, S. 52.

⁴⁷ Allertrivialste Neugier, Theodor Fontane an Friedrich Eggers am 22. Juli 1853; wie Anm. 23, Serie II, Bd. 1, S. 76; Lübke wanderte mit Fontane auch in der Altmark: Stendal, Salzwedel, Tangermünde; Fontane an Storm, Mitte Juli 1860, ebendort S. 207.

hardt und Lübke nicht gelitten zu haben. Man sah sich dann und wann und pflegte einen regen Gedankenaustausch⁴⁸, bis Burckhardt im Herbst 1847 Berlin verliess, um nach Italien zu reisen.

Gemeinsam befreundet waren sie auch mit Hermann Kestner, einem Grosskinde Charlotte Buffs. Ihn hatte Lübke in Bonn kennengelernt. Da Hermann nicht mit nach Berlin kam, teilte Lübke ihm seine Begegnungen mit Burckhardt mit und unterrichtete ihn später im Juni 1848 auch darüber, dass Burckhardt in Basel Lehrer am Gymnasium sei und «Direktor des dortigen Museums»⁴⁹. Lübke machte vorerst sein Lehrerexamen. Im Oktober bekannte er: «Ich bin Republikaner geworden, und zwar entschiedenst; Socialrepublikaner obendrein⁵⁰.» Für Lübke war es schmerzlich zu erfahren, dass Hermann an einem anderen Ort stehe, wie Burckhardt ja auch.

Sei es dieser verschiedenen politischen Ansichten, sei es auch bloss der geographischen Trennung wegen, Burckhardt und Lübke verloren sich aus den Augen. Als Burckhardt aber am 7. Februar 1858 am Zürcher Polytechnicum demissionierte, um endgültig die historische Professur an der Basler Universität zu übernehmen, da empfahl er zu seinem Nachfolger Wilhelm Lübke. Dieser hatte in Berlin inzwischen ein Lehramt an der Bauakademie erhalten und benutzte die Verhandlungen mit Zürich zuerst dafür, seine Stellung dort zu verbessern. Zürich vermochte ihn nicht zu locken und er blieb in Berlin⁵¹.

Gemeinsame Arbeit an Kuglers Handbüchern

In nähere Verbindung mit Burckhardt kam er jedoch auch einer anderen Sache wegen: Am 18. März 1858 war Franz Kugler gestorben. In den fünfziger Jahren hatte er eine Geschichte der Baukunst zu schreiben begonnen, deren erster, der Architektur der Alten Welt, der Ägypter, Griechen und Römer, der altchristlichen Zeit und des Islams gewidmeter Teil 1856 erschienen war. Bei seinem Tode waren der zweite und der dritte Band, welche die Baugeschichte des Mittelalters schildern, im Druck. Geplant hatte er als

⁴⁸ An Hermann Kestner am 7. Juli 1847; wie Anm. 20, S. 47.

⁴⁹ An Hermann Kestner am 23. Juni 1848; wie Anm. 20, S. 81.

⁵⁰ An Hermann Kestner am 27. Oktober 1848; wie Anm. 20, S. 87.

⁵¹ Lübkes Berufsungsverhandlungen an die Eidgenössische Polytechnische Schule im Protokoll und im Missivprotokoll des Schweizerischen Schulrates und im Protokoll des Präsidenten des Schweizerischen Schulrates im Archiv der Eidg. Technischen Hochschule Zürich; Lübkes Briefe in der Schachtel 1860 ebendort.

letzten, der modernen Zeit gewidmeten Band, eine Geschichte der Renaissance-Baukunst. Parallel zu diesem grossen Unternehmen hatte Kugler wieder selbst die neue dritte Auflage seines Handbuches der Kunstgeschichte vorbereitet, dessen zweite Auflage einst Jacob Burckhardt besorgt hatte.

Schon am 28. März unterrichtete Paul Heyse Burckhardt über den Stand der verschiedenen Arbeiten⁵². Er schlug ihm nun vor, ja drängte ihn, die neue Auflage des Handbuches der Kunstgeschichte fertig zu bearbeiten und für die umfangreiche Geschichte der Baukunst den letzten vierten Band ganz zu schreiben; er beschäftige sich ja ohnehin mit der Renaissance. In seiner Antwort vom 4. April schlug Burckhardt jedoch vor, den Teil der Gotik des Handbuches solle Lübke liefern, er sei der bessere Kenner dieser Periode, obwohl Heyse in seinem Brief sich abschätzig über Lübke geäussert hatte; den modernen Teil solle man nach der zweiten Auflage herausgeben; was aber die Geschichte der Baukunst betreffe, sei er bereit, wenigstens einen kurzen Anhang zu schreiben⁵³. Paul Heyse war mit diesen Vorschlägen nicht einverstanden: Lübke sei doch wohl nicht der rechte Mann, am Kuglerschen Werke mitzuarbeiten⁵⁴. Worauf Burckhardt im nächsten Brief darauf beharrte, Lübke müsse die Gotik bearbeiten, sein Angebot aber, die Geschichte der Renaissancebaukunst wenigstens kurz abzuhandeln, rasch wieder zurückzog: Kuglers Baukunst müsse nicht um alles fertig gemacht werden⁵⁵. Heyse akzeptierte am 17. April wohl oder übel und teilte mit, dass er Lübke in Burckhardts Sinne geschrieben habe⁵⁶.

Diese Aufforderung war für Lübke der Grund, am 20. April an Burckhardt selbst zu schreiben⁵⁷: Auch er bat Burckhardt, die fehlenden Teile des Handbuches zu ergänzen, denn er, Lübke, brächte ein drittes, fremdes Element in den Text, zudem wolle er, schon 32jährig, endlich einmal nach Italien reisen. Was Burckhardt ihm darauf geantwortet hat, wissen wir nicht, da seine Briefe nicht

⁵² Paul Heyse an Jacob Burckhardt am 28. März 1858, in: Der Briefwechsel von Jakob Burckhardt und Paul Heyse, hrsg. Erich Petzet, München 1916, S. 42; – zum Folgenden Walther Rehm: Jacob Burckhardt und Franz Kugler, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde XLI, 1942, S. 155–252, vor allem S. 244–247; Werner Kaegi IV, S. 191–194.

⁵³ Burckhardt an Heyse am 4. April 1858; Briefe IV, S. 16.

⁵⁴ Heyse an Burckhardt am 6. April; wie Anm. 52, S. 48.

⁵⁵ Burckhardt an Heyse am 9. April; Briefe IV, S. 18.

⁵⁶ Heyse an Burckhardt am 17. April; wie Anm. 52, S. 54.

⁵⁷ Die Briefe an Lübke im Jacob Burckhardt-Archiv, deponiert im Staatsarchiv Basel (im folgenden JBA), JBA 207.52.L.

erhalten sind. Jedenfalls, nachdem noch einige gewechselt worden waren, machte sich Lübke an die Darstellung der Gotik; der Band erschien noch im gleichen Jahr, und Lübke konnte nach Italien reisen⁵⁸.

Die Suche nach einem neuen Stil: die Renaissance

Dass Burckhardt damals an einem Buch über die Renaissance schrieb, war bekannt; auch Lübke hatte sich im Frühsommer nach dem Fortgang erkundigt. Der vornehmste Interessent seiner Arbeit aber war der bayerische König Maximilian II. gewesen. Er hat durch Geibel oder Heyse von den Plänen gehört. Aufschlussreich ist nun, dass der König davon ausging, Burckhardt werde eine «Geschichte der Renaissance und des Rokoko-Styles» schreiben⁵⁹. König Max erwartete also ein kunsthistorisches und nicht ein kulturhistorisches Buch, das um so mehr, als damals der Begriff Renaissance noch ein ausschliesslich architekturhistorischer⁶⁰, und die positive Würdigung der Renaissance-Architektur die grosse Neuheit des «Cicerone» gewesen war. Denn beim Erscheinen dieses Buches, 1855, herrschte immer noch die eine Meinung, dass nur die griechische und gotische Architektur gross sei, die griechische zeige das Ruhige und Beständige, die gotische das Handelnde und Strebende. Die Bauten beider Stile seien ein organisches Ganzes⁶¹. Obwohl oder gerade weil man nicht genau wusste, was diese Begriffskombination sagen wollte, war sie in der Architekturtheorie eine beeindruckende mystagogische Metapher. Die römische und die Renaissance-Architektur dagegen waren nur abgeleitet. Auch Burckhardt hatte in der zweiten Auflage von Kuglers «Handbuch der Kunstgeschichte» die Kritik, dass die Renaissance sich der Vorzüge der organischen Architektur entäussert habe, weder gestrichen noch modifiziert⁶². Erst im «Cicerone» trug er

⁵⁸ Noch am 9. Mai schrieb Burckhardt an Heyse, dass er keinen Beitrag leisten könne für Kuglers Baukunst der Renaissance; aus einem Brief Lübkes vom 12. Mai muss man annehmen, dass Burckhardt sich auch für diese Mitarbeit bereit erklärt hat. Jedenfalls kurz darauf schied er die kunsthistorischen Excerpte aus seinem Vorbereitungsmaterial für sein Buch über die Kultur der Renaissance aus; Kaegi IV, S. 194.

⁵⁹ Der Brief ist abgedruckt in GA V, S. XLV und Kaegi III, S. 663.

⁶⁰ Vgl. dazu Adolf Philippi: Der Begriff der Renaissance, Leipzig 1912, S. 150.

⁶¹ Georg Germann: Das organische Ganze, in: archithese II, 1972, S. 36–41.

⁶² Franz Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte, 2. Aufl. mit Zusätzen von Jacob Burckhardt, Stuttgart 1848, S. 659–660; schon Kugler schrieb im positiven Sinn, dass die Renaissance-Architektur mit ihrem «Rhythmus der Massen» «eine

dann vor, dass der Mangel dieses Stiles, eben nicht organisch zu sein, offensichtlich sei, fügte aber doch bei: «Ich glaube indes, dass es eine bauliche Schönheit gibt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen⁶³.» Diese Bemerkung genügte dem Rezensenten Gustav Friedrich Waagen, auf dieses neue Verständnis der Renaissance ausdrücklich hinzuweisen und auf Burckhardts Formulierung «des eigentümlichen italienischen Gefühls für Räume, Linien und Verhältnisse»⁶⁴. Das war Burckhardts Versuch einer ungefähren Formel, um den eigenständigen Wert der Renaissance sichtbar zu machen. Erstaunlich ist ebenfalls seine fast prophetische Bemerkung: «Es lässt sich voraussehen, dass die Renaissance noch lange in der heutigen Architektur eine grosse Rolle spielen wird⁶⁵.»

Die Neu-Renaissance pflegte man damals noch kaum, am ehesten übernahm man einzelne ihrer Elemente; in der Regel griff man auf den griechischen und gotischen Stil zurück. Man erwartete jedoch, dass das Jahrhundert bald einen eigenen entwickeln werde. Man hoffte auf eine reichere Zukunft und Kugler vermutete 1837, dass man sich bald einem Höhepunkt nähere⁶⁶. Die weite historische Sicht liess aber je länger je mehr den Mangel eines eigenen Stiles sehen. Man war ratlos und spürte ein Ungenügen und war sich auch bewusst, dass man sich an vergangene Stile anlehnte aus Mangel eines besseren. Diesen Zustand erklärte man mit etwas diffusen Begriffen: es fehle an Leben und Anschauung, es herrsche kein günstiger Weltzustand⁶⁷. Erst viele Jahre später wird Burckhardt dazu sagen: «Wir riskieren es nicht mehr»⁶⁸.

So veranstaltete Maximilian II. 1850 ein Preisausschreiben zur Gewinnung eines neuen Stiles. Er wollte damit den seit dem Ende

neue Schönheit der Verhältnisse» erreicht habe; er nannte diese Baukunst eine «malerische» im Gegensatz zur «organischen» der Gotik, die einen «Rhythmus der Bewegung» ausgebildet habe.

⁶³ Die wichtigsten Stellen GA III, S. 153–155.

⁶⁴ Deutsches Kunstblatt 1855, S. 218–219. – Auch Lübke hatte schon 1855 zu Gunsten der Architektur der Renaissance geschrieben, sich aber nicht um solche architekturtheoretischen Überlegungen gekümmert: W.L.: Dresden in architektonischer Beziehung, in: Zeitschrift für Bauwesen V, 1855, S. 42.

⁶⁵ GA III, S. 153.

⁶⁶ F.K.: Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit, Berlin 1837, Bd. 2, S. 318.

⁶⁷ Zu diesen Problemen vorzüglich: Michael Brix und Monica Steinhauser: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland, in: «Geschichte allein ist zeitgemäss». Historismus in Deutschland, hrsg. von M'B' und M'St', Giessen 1978, S. 199–327.

⁶⁸ An Max Alioth am 20. November 1880; Briefe VII, S. 187.

des 18. Jahrhunderts dauernden Prinzipienstreit zwischen klassisch und romantisch, zwischen Antikisieren und Gotisieren endlich schlichten⁶⁹. Den neuen Stil sah er als eine Synthese aller bekannten an. Aus diesem Interesse also schrieb er denn auch an Burckhardt, weil er von ihm die kompetente Darstellung der Renaissance erwartete.

Burckhardt publizierte bekanntlich dann nur eine Darstellung der «Kultur der Renaissance in Italien». Dass er damit die an ihn gestellten Erwartungen nicht erfüllte, wusste er genau, denn er versprach seinen Lesern im Vorwort, den kunsthistorischen Teil bald nachzuliefern. Man begreift die Verlegenheit des Publikums. Man las ein kulturhistorisches Buch und hatte ein vornehmlich kunsthistorisches erwartet⁷⁰.

Inzwischen war Lübke von Italien zurückgekehrt und hatte den Ruf nach Zürich schliesslich doch angenommen⁷¹. Burckhardt hatte jetzt einen Freund in der Nähe, mit dem er schwatzen konnte, «was das Zeug hält»⁷². Sie hatten genügend gemeinsame Bekannte aus früheren Tagen, Gottfried Kinkel, Paul Heyse und aus Zürich Gottfried Keller, Gottfried Semper, Friedrich Theodor Vischer. Dann werden sie sich gemeinsamer froher Berliner Tage im Kreis um Franz Kugler erinnert haben. Sie besuchten zusammen Hermann Kestner in Mülhausen und verkehrten gemeinsam im Hause von Eduard His-Heusler, dem Präsidenten der Kunstkommission und bekannten Holbeinforscher, wobei Burckhardt sich für das Essen entschuldigte und nur zum Kaffee kam⁷³.

*Hie Gotik – hie Renaissance, oder
wie es zur «Geschichte der Renaissance in Italien» kam*

Es sind indes nicht diese geselligen Zusammenkünfte, weswegen Wilhelm Lübke eine besondere Rolle im Leben Burckhardts gespielt hat. Es ging einmal mehr um Publikationen! Nachdem Lübke aus Italien zurückgekehrt war, spielte er mit dem Gedanken,

⁶⁹ Dazu Eberhard Druce: Die Maximilianstrasse in München. Zum Problem des neuen Baustils, in dem in Anm. 68 genannten Sammelband, S. 107–120.

⁷⁰ Die zweite Auflage erschien 1868, die dritte 1877, die vierte 1885.

⁷¹ An den Präsidenten des Schweizerischen Schulrates Carl Kappeler schrieb er am 19. August 1860: «Mit dem grössten Vergnügen bin ich nun Lübke's gegenwärtig und werde ihm gerne jeden Rath widmen, den er irgend wünschen kann»; Briefe IV, S. 54 f.

⁷² An Paul Heyse am 3. April 1864; Briefe IV, S. 143.

⁷³ Lübke äussert sich in seiner Selbstbiographie, wie Anm. 2, S. 368 f., über diese Besuche nur kurz. Besuche bei Burckhardt ergeben sich auch aus seinem

Reiseskizzen über die Renaissance herauszugeben⁷⁴. Vorerst kam er jedoch nicht dazu: «Einstweilen liegen noch Schulz und andere Berge auf mir: der altchristliche Fanatiker Hübsch, der Dalmatiner Eitelberger, der norddeutsche Backsteinmensch Adler u. dgl.» So schrieb Lübke an Burckhardt am 3. Januar 1861 noch aus Berlin. «Die Mittelalterforschung nimmt eine entsetzliche ‹Siegerpose›, um mit Semper zu reden, an, und man möchte jetzt rufen: ‹In die Ecke, Besen, Besen.› Es hilft nichts, die Schleusen sind geöffnet.» Auch Spanien, Polen und Russland seien von der Epidemie ergriffen: «Es ist hohe Zeit, einen Damm aufzusetzen und auf das zeitlich Bedingte, Beschränkte und Verzwickte der meisten dieser Dinge schärfer hinzuweisen – kam ich doch einmal mit Quast in eine Krypta, wo man keine Hand vor Augen sehen konnte, und ehe noch Licht gebracht war, rief Q. in dumpf feierlichstem Enthusiasmus: Welch ein herrliches Material!» Lübke selbst hatte seine frühesten Arbeiten der mittelalterlichen Kunst gewidmet, vornehmlich der romanischen und gotischen Baukunst. Nachdem die Reise nach Italien ihm die Augen für die Kunst der Renaissance geöffnet hatte, musste ihm die schwärmerische Verehrung des Mittelalters horribel sein. Ferdinand von Quast, mit dem er in Berlin noch Mitglied des Vereins für Mittelalterliche Kunst war⁷⁵, und seinen blinden Eifer konnte er nur belächeln. Rudolf Eitelbergers Publikation über die mittelalterlichen Kunstdenkmäler Dalmatiens war ein beispielhaftes Zeugnis des damals jungen, vornehmlich auf die Erforschung mittelalterlicher Geschichte gerichteten Institutes für österreichische Geschichtsforschung in Wien, und mit anderen begann Eitelberger die Herausgabe der mittelalterlichen Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates nach moderner historisch-kritischer Methode⁷⁶. Der Architekt Friedrich Adler hatte gerade begonnen, sein Werk über mittelalterliche Backstein-Bau-

Briefwechsel mit Eduard His-Heusler im Staatsarchiv Basel. – Zu Lübkes Zürcher Jahren vgl. Johann Rudolf Rahn: Jugenderinnerungen, in: Zürcher Taschenbuch 1919, S. 1–98 und 1920, S. 1–90; jede Woche ein geselliger Abend, wo man sich traf; Lübke galt als Freund Jacob Burckhardts (1919, S. 97/98); zum Vorlesungsstil: nicht «geistreich und glänzend» wie Springer, aber «geordnet und gleichmässig fesselnd» (1920, S. 1); Lübke forderte Rahn auf, eine schweizerische Kunstgeschichte zu schreiben.

⁷⁴ Erschienen nicht. Er bearbeitete zuerst (wozu Burckhardt sich nicht hatte entschliessen können) Franz Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte, 4. Aufl., bearb. von Wilhelm Lübke, Stuttgart 1861; Lübke wird auch die 5. Aufl. bearbeiten in 2 Bden., Stuttgart 1872.

⁷⁵ Wilhelm Waetzold, wie Anm. 38, Bd. II, S. 75.

⁷⁶ Hubert Janitschek: Rudolf Eitelberger, in: Repertorium für Kunstwissenschaft VIII, 1885, S. 398–404.

werke des preussischen Staates auszuliefern⁷⁷. Der Architekt Heinrich Hübsch war nicht ein Fanatiker einer «altchristlichen» Gesinnung, wie Lübke meinte, sondern einzig ein Verfechter der Bogen- und Gewölbearchitektur aus bautechnischen Gründen; da er deshalb bei Profanbauten vornehmlich romanische und bei sakralen frühchristliche Bauformen wiederbelebte, gehörte er aber für Lübke zu jenen, welche das dunkle Mittelalter lebendig erhalten wollten⁷⁸. Angesichts dieser Mittelaltermode war ihm die Lektüre von Burckhardts Renaissance-Buch eine «wahre Erquickung». Burckhardt war ihm der Antipode all dieser dunklen Borniertheit: «Dass Ihnen in mir ein heimlicher Anbeter aus alten Zeiten auf den Leib rückt, will ich Ihnen nur schon verraten, denn es wird sich doch verraten, sollte die Glut auch nicht lichterloh durch meine Weste brennen – aber ich werde mich zu menagieren wissen und mich hüten, Ihnen unbehaglich zu werden. Mindestens sollen Sie mich doch als standhaften Freischärler einrangieren, und Sie sollen mich mit dem Feldgeschrei: «Hie Renaissance» immer auf dem Platz finden.»

All diesem Enthusiasmus fügte Lübke doch eine kurze kritische Bemerkung bei: Sein Freund, der vorzügliche Gemäldekenner Otto Mündler, freue sich am Cicerone, bedaure jedoch, dass Burckhardt die englischen Galerien nicht gesehen habe, denn viele Originale seien von Italien nach England verkauft und in Italien durch Kopien ersetzt worden, das habe Burckhardt nicht überall gemerkt; mit Kuglers Geschichte der Malerei verhalte es sich ähnlich⁷⁹. Deshalb schlug Lübke Burckhardt vor, im nächsten Jahr gemeinsam nach London zu einer Ausstellung alter Meister zu fahren. Solche Hinweise mussten Burckhardt in seiner Überzeugung bestärken, dass seine kunstwissenschaftlichen Kenntnisse kaum mehr genügen, und eine neue, junge Generation «richtiger» Kunsthistoriker herangewachsen sei. So zögerte er erst recht, die zwei, drei versprochenen Bände über die Kunst der Renaissance zu schreiben.

Dass er schon seine Kultur der Renaissance für Kunsthistoriker geschrieben hatte, geht etwa daraus hervor, dass er sein Buch dem

⁷⁷ Zu Friedrich Adler: Thieme-Becker, Leipzig 1907, Bd. 1, Sp. 84–85.

⁷⁸ Zu Hübsch vgl. Wulf Schirmer: Einige Bemerkungen zu Heinrich Hübsch und dieser Schrift, in: Heinrich Hübsch: In welchem Style sollen wir bauen? Nachdruck der Ausg. von 1828, Karlsruhe 1984.

⁷⁹ Zu Mündler vgl. Wilhelm Lübke: Otto Mündler, in: Zeitschrift für Bildende Kunst VI, 1871, S. 1–7. – Auch Burckhardt kritisierte wissenschaftliche Arbeiten von Ferdinand von Quast und Heinrich Hübsch in einem Brief an Eduard Paulus vom 7. Juni 1867; Briefe IV, S. 254.

Gemäldekennner Waagen nach Berlin geschickt hatte. Dieser liess sich mit dem Danken Zeit, weil er nicht einfach Floskeln schreiben, sondern das Buch lesen wollte. Dafür dankte er dann am 11. April 1861, «dass mir seit Jahren kein Buch so viel Freude gemacht, so viel Belehrung gewährt hat als das Ihrige». Er habe in seinen kunsthistorischen Vorträgen immer wieder über die Renaissance sprechen müssen; aber erst jetzt könne er sich ein Bild davon machen⁸⁰. Er muss gerade in jenen Tagen gehört haben, dass Burckhardt die weitere Arbeit aufgeben wolle, allein schon, weil sich das Buch schlecht verkaufe. Deshalb schrieb er nur wenige Tage später noch einmal an Burckhardt: «Mit dem grössten Unwillen hat es mich erfüllt, dass Ihr treffliches Werk über die Kultur der Renaissance so wenig Resonanz gefunden hat, mit dem lebhaftesten Schmerz aber, dass sie deshalb Ihren Plan, eine Kunst der Renaissance zu schreiben aufgegeben haben.» Und er spendete ihm freilich nur einen schwachen Trost: Von den 1800 Studenten der Universität Berlin kämen nur sechs bis zehn in seine Vorlesung über allgemeine Kunstgeschichte: das Bedürfnis nach Bildung sei nun einmal klein⁸¹.

Die Nachricht, dass Burckhardt seine Arbeit nicht fortführen wolle, muss wie ein Lauffeuer umgegangen sein. Auch Lübke sandte am 30. April Burckhardt ein Ermunterungsschreiben aus Zürich: «Erst seit wenigen Tagen taucht bei mir wieder Land aus der Sintflut empor. Ich habe mir wieder einen Schreibtisch und meine Bücher aufgebaut, meine Penaten aufgehängt und aufgestellt, und nun kann ich wieder leben. Verhöhnern Sie mich nicht, aber eine meiner besten Empfindungen ist die einer fast unpassenden Sehnsucht, Sie endlich nach fünfzehn Jahren von Angesicht wieder zu sehen.» Er beteuerte erneut, dass das Renaissance-Buch seine «tägliche Speise» sei: «Es ist eine so compacte Darstellung, dass man fast jeden Satz auszuspinnen und mit der Phantasie weiter auszuführen versucht ist. Es kommt mir vor wie ein Bau aus lauter dicken, fest zusammengeschliffenen Marmorquadern. Welche Versuchung für Leute meines Schlages, die eigenen Backsteinbauten mit dünnen Platten aus Ihrem soliden Material hübsch zu bekleiden! Bei Ihnen ist nicht Incrustation, alles solide Construction.»

Die beiden trafen sich in Basel, Lübke freute sich an Burckhardts weissen Haaren, man verkehrte bei Fräulein Kestner und ihrem Neffen, kam mit dem Architekten Riggenbach zusammen, aber

⁸⁰ Waagens Briefe; JBA 207.52.W.1.

⁸¹ Waagen an Burckhardt am 20. April 1861; JBA 207.52.W.1.

für die Renaissancepläne fruchtete das vorerst alles nichts⁸². Deshalb glaubte Lübke am 2. Juli, Burckhardt, dem «Grossfürsten der Schelmerei» erneut Passagen aus einem an ihn gerichteten Briefe Mündlers mitteilen zu müssen: «Wie mag der treffliche Mann nur seine gute Laune und seine Freudigkeit des Schaffens von solchen Nebensachen wie der augenblickliche und äussere Erfolg abhängig machen? Seine Bücher, so namentlich seine reichhaltigen, inhaltsschweren Studien über die Renaissance sind nicht für einen augenblicklichen Erfolg berechnet. Ich kann ihn versichern, dass sie auch in Italien schon anerkannt und bekannt sind; mein Freund, der treffliche Dr. Gio. Lor. Morelli in Bergamo ist sehr dafür eingenommen. B. soll um's himmelswillen nicht ermüden und im Gegenteil mit der festen Überzeugung einer endlich glänzenden Anerkennung und des Dankes aller wahren Kunst- und Geschichtsfreunde an seine Kunst der Renaissance gehen⁸³.»

Burckhardt machte sich also an die Arbeit. König Maximilian hatte inzwischen auch ohne das Renaissancebuch in München weitergebaut und Lübke spottete denn auch nach einem Besuch der Stadt in einem Briefe vom 8. Oktober 1861 tüchtig über die Münchner Architektur, an der Maximilianstrasse seien Giftpilze in die Höhe geschossen, es sei «zum Totlachen», aber es stimme auch «wehmütig». Und Lübke sah klar: «Theuerster, ich glaube, das sind die Folgen der Kunstgeschichte. Als man noch keine Kunstgeschichte trieb, arbeitete man für die Kunstgeschichte. Jetzt aber erlebt die Architektur ein Satyrspiel, und was für eins. Gothischer Hexensabbat und klassische Walpurgisnacht durcheinander? Das kommt davon, wenn die Leute so gescheit werden.»

Ende 1861 trug sich Burckhardt mit dem Gedanken, den Aufbau seines Textes zu ändern. Am 5. Januar schrieb er an Mündler, es gebe nur ein «Gerippe»⁸⁴, und am 26. September begann er ein neues Manuskript⁸⁵: Er ordnete ein architekturgeschichtliches

⁸² Im Mai 1961; im Juni sandte Lübke an Burckhardt den ersten Band der vierten Auflage des Kuglerschen Handbuches der Kunstgeschichte.

⁸³ Zu Giovanni Morelli: Carlo Ginzburg: *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in: *Corsi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Turin 1979, S. 57–106. – Burckhardt ironisierte später den Attribuzzer Morelli: «Dann kommt und zeigt den Lälli der schreckliche Morelli», an Grüninger am 22. August 1882; Briefe VIII, S. 73 f.; vgl. auch Briefe IX, S. 303.

⁸⁴ Mündler an Burckhardt am 3. Januar 1862; JBA 207.52. M. Burckhardt antwortete am 5. Januar 1862; Briefe IV, S. 103. Mündler hatte ihm geschrieben, dass die englische Übersetzung des Cicerone Fortschritte, wenn auch langsame, mache.

⁸⁵ Kaegi IV, S. 228–229.

Material nicht mehr nach Künstlern, sondern nach Bauaufgaben. Es sollte nur ein «Grundriss» werden⁸⁶. Vielleicht stellte Burckhardt um, weil er, etwa den Architekten, so besser zeigen konnte, wie damals bestimmte Aufgaben gelöst worden waren, denn schon im «Cicerone» hatte er einzelne Stellen für die Architekten geschrieben. Von dieser Umstellung muss er auch Lübke berichtet haben. «Die alten Götter sollen Sie dafür segnen», antwortete er am 5. Dezember 1862. Es ist bezeichnend, dass Lübke die methodische Absicht nicht erkannt hat: «Zwar wäre es schöner gewesen, wenn Sie die ganze Herrlichkeit in anmutiger Erzählung, wie sie Ihnen so einzig zu Gebote steht, ausgebreitet hätten; allein da Sie nun einmal nicht wollen, so müssen wir Ihnen auch für die kürzeste Fassung dankbar sein. Die lange kunstgeschichtliche Dünnbrühe werden wir Andern doch unfehlbar darüber giessen⁸⁷.»

Vielleicht hätte Burckhardt wirklich lieber erzählt, nämlich zu jedem Bauwerk den unmittelbaren, frischen Eindruck geschildert. Länger nach Italien reisen konnte er aber nicht, da er durch seine Professur an Basel gebunden war. Das Darstellen nach Sachen bereitete ihm offensichtliche Mühe. Am 15. Februar 1863 schrieb er an Friedrich Salomon Vögelin, dass er «sehnlich» wünsche, «bis Ende April damit fertig zu sein»⁸⁸. Das muss Vögelin an Lübke weitererzählt haben, denn an ihn hatte Burckhardt Vögelin wegen Publikationsproblemen gewiesen. Darauf versuchte der gute Lübke am 18. März Burckhardt erneut Mut zu machen: «Je mehr ich an Ihre neue Arbeit denke und an das, was ich davon bei Ihnen erfahren habe, um so inständiger möchte ich Ihnen zurufen: lassen Sie nicht ab und führen Sie das Ganze nach Ihrem Plan durch.» Das Buch fertig zu machen, schien Lübke um so dringender als im Morgenblatt Nr. 124 zur Bayrischen Zeitung eine Polemik eines gewissen Koch erschienen war gegen die Loggia dei Lanzi mit Ausfällen gegen Jacob Burckhardt und seine Freunde. Lübke wollte getreu der Maxime «Hie Renaissance» Burckhardt darüber informieren, um ihm klar zu machen, wie wichtig dieser Kampf für die Renaissance sei.

Da teilte ihm Burckhardt plötzlich am 15. Mai 1863 mit, dass er nicht mit von der Partie sein werde, sondern $\frac{7}{8}$ des vollendeten

⁸⁶ An Paul Heyse am 30. Nov. 1862; Briefe IV, S. 123.

⁸⁷ Zwischen dem vorher zitierten Brief vom 8. Oktober 1861 und diesem vom Ende des Jahres 1862 schrieb Lübke am 19. Januar 1862 Grüsse vom Maler Stückelberger ausrichtend, und am 3. Mai wegen Berufungsfragen, vgl. dazu Burckhardts Brief an Andreas Heusler-Ryhiner vom 4. Mai 1862; Briefe IV, S. 119.

⁸⁸ Briefe IV, S. 128.

Manuskriptes in die Schublade gelegt habe. Auch an Wilhelm Vischer Sohn und an Otto Ribbeck berichtete er darüber; sie waren am Fortgang der Arbeit freilich weniger interessiert als Lübke und kamen in ihren Antworten nicht darauf zu sprechen⁸⁹. Dagegen ereiferte sich Lübke: «Nun aber bitte ich Sie: Was heisst denn das, dass Sie die $\frac{7}{8}$ des vollendeten Manuscriptes in den Kasten legen und Ihr Buch nicht fertig machen? Ich hoffe noch immer, es ist das nur in einer unvernünftigen Stimmung geschrieben, denn nicht bloss ich, sondern Alle, die von Ihnen schon lange das erwarten, was ausser Ihnen keiner uns geben kann, würden es tief beklagen, wenn Sie hartnäckig bei Ihrem Entschluss blieben. – Sie lachen und sagen, das kümmere Sie wenig? – Aber es muss Sie kümmern, und ich hoffe, dass die Geister, die in einer einmal begonnenen Arbeit stecken, ihre Kraft bereits bewährt und Sie zur Fortführung des Werkes bereits gezwungen haben. Selbst Semper hofft und wartet auf Ihr Buch. Was wollen Sie mehr? Und Sie wissen doch, was der thut, der den *«besten seiner Zeit genug gethan»*. » Weder der Brief noch das Schiller-Zitat jedoch vermochten Burckhardt umzustimmen. Das Manuskript blieb in der Schublade. Noch am 3. April 1864 berichtete Burckhardt an Paul Heyse vom kassierten Manuskript⁹⁰. In der Antwort jedoch kein Wort des Umstimmens. Früher hatte Heyse sich um Burckhardts Buch der Renaissance bemüht, wenn auch mit kurzen Worten, er bestärkte seinen Freund darin, sich Zeit zu lassen, alles müsse eben reifen, schwatzte ihm aber doch schon von weiteren Auflagen. Das lockere, unbeschwerte Animieren eines Lübke, die jugendliche drängende Art lagen ihm nicht; und so wichtig schienen ihm Burckhardts Pläne nicht zu sein wie gerade die eigenen, deren sich freilich Burckhardt ausführlich und sorgfältig annahm.

«Unsere grosse Sache der Renaissance»

Als alles Zureden und alle Briefe nicht halfen, fädelte der praktische Lübke im Spätherbst 1864 die Verbindung zum Stuttgarter Verleger Ebner ein, schrieb am 26. November Burckhardt einen Brief, legte ein Schreiben Ebnerts bei und erinnerte Burckhardt an Franz Kugler: Burckhardts Studien zur Architektur der Renais-

⁸⁹ Briefe IV, S. 130 und 133. Die an Jacob Burckhardt gerichteten Briefe Otto Ribbecks sind nicht erhalten; Wilhelm Vischer, damals junger Professor für mittelalterliche Geschichte in Tübingen, beschäftigten in seinen Briefen an Burckhardt seine eigenen Themen, die Zuhörer und die Vortragsweise.

⁹⁰ Briefe IV, S. 142.

sance sollten als vierter Band von Kuglers Geschichte der Baukunst erscheinen. Burckhardt hatte schon kurz nach Kuglers Tod sich einmal kurz bereit gefunden, Kuglers Werk mit einer Kurzfassung abzurunden. Damit er sich jetzt eher zu diesem Plane entschliesse, anerbote sich Lübke, die Illustrationen zu besorgen und erst noch die Darstellungen der deutschen und französischen Renaissance-Architektur zu übernehmen. Da antwortete Burckhardt am gleichen Tag, dass er sich dazu verstehe im Andenken an Franz Kugler. «Auch habe ich, ungelogen gesagt, den Wunsch, der grossen Sache der Renaissance einen Dienst zu erweisen; soweit meine Kräfte reichen⁹¹.» Er stelle sein Material zur Verfügung, wenn auf dem Titelblatt stehe: «Kuglers Geschichte der Baukunst, IV. Teil, von Wilhelm Lübke, mit Benützung des Materials von J. Burckhardt» und sein Name solle nur in kleinen Lettern gesetzt sein⁹².

Lübke machte sich also an die Arbeit, da er alles vermehren, überarbeiten und illustrieren sollte^{92a}. Beflissen orientierte er am 2. Dezember 1865: «Wenn es mir nur gelingt, Ihnen ein Beifallsgemurmel abzugewinnen, ist mir alles Andre Schleckwurst.» Wie Burckhardt dann zwei Jahre später das Buch in Händen hielt, war er nicht ganz glücklich darüber. Er hatte erwartet, dass Lübke seinen Text «umarbeiten und beleben» würde; auch einzelne Illustrationen gefielen ihm nicht⁹³. Trotzdem blieb Lübke für ihn in Sachen Publizieren «ein erfahrener Odysseus»^{93a}. Die «Geschichte der Renaissance in Italien» erschien 1867. Von Burckhardts kunsthistorischen Büchern, dem «Cicerone», den «Erinnerungen aus Rubens» und den «Beiträgen zur Kunstgeschichte Italiens» ist es das methodisch anregendste und meistdiskutierte. Die darin praktizierte Kunstgeschichte nach Aufgaben, auch «systematische Kunstgeschichte» genannt, ist – so sagt man – von Heinrich Wölfflin und Aby Warburg weiter gepflegt und entwickelt worden und wird auch heute noch als Modell genannt⁹⁴.

⁹¹ Der einzige erhaltene von Burckhardt an Lübke gerichtete Brief: Briefe IV, S. 167 f.

⁹² So in seinem Brief vom 1. Dezember 1864 an die Verleger Ebner und Seubert, Stuttgart; Briefe IV, S. 168.

^{92a} Vgl. Briefe IV, S. 188 (an Eduard Paulus) und S. 197 (an Otto Ribbeck).

⁹³ An Heinrich Schreiber am 2. Juni 1867; Briefe IV, S. 254; und an Eduard Paulus am 15. Dezember 1868; Briefe V, S. 42.

^{93a} An Bernhard Kugler am 11. Februar 1873; Briefe IV, S. 190.

⁹⁴ Norbert Huse: Anmerkungen zu Burckhardts «Kunstgeschichte nach Aufgaben», in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hrsg. von F. Piel und J. Traeger, Tübingen 1977, S. 157–166. – Dieter Jähnig: Kunstgeschichtliche Betrachtungen. Jacob Burckhardts Topologie der Künste, Bd. I, o.O. 1984, S. 324–575. – Peter Murray: Jacob Burckhardt's Geschichte der Renaissance in Italien, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 571–574.

Zu Lebzeiten Burckhardts wurde das Buch noch dreimal aufgelegt⁹⁵. Müssig ist die Frage, was geschehen wäre, wenn diese «Geschichte der italienischen Renaissance» nicht publiziert worden wäre. Die «Randglossen zur Skulptur der Renaissance», der zweite ausgeschiedene Teil, erst 1934 im Rahmen der Gesamtausgabe erschienen, blieben ohne Wirkung. Die «Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien», drei grosse, aus den Materialien zur Malerei entstandene Aufsätze über das Altarbild, das Porträt und die Sammler, von Hans Trog 1898 aus dem Nachlass herausgegeben, waren nach den Rezensionen nichts als Erzählungen. Die sechziger Jahre waren die richtige Zeit für Burckhardts Buch. Die Genesis des Buches hatte ihre heitere Seite. Lübke, unbeschwert, intellektuell bald einmal zufrieden, liess sich durch methodische Probleme, die Burckhardt bedrängten, nicht verunsichern. Für ihn gab es kein Zögern; er sah nur die grosse Aufgabe und half Burckhardt, seine Abneigung gegen das Publizieren zu vergessen. Der bisweilen burchikose Ton Lübkes hat diesen vielleicht an die ausgelassene Mai-käferzeit oder an die heiteren, unbeschwertem literarischen Zirkel um Kugler erinnert.

Jedenfalls waren verschiedene Hindernisse endlich überwunden. Der Misserfolg seines Buches von 1860 war wohl nicht das grösste. Er glaubte, den kunstwissenschaftlichen Erwartungen nicht mehr entsprechen zu können, dass es für die Darstellung der Kunst der Renaissance eben einen Kusthistoriker der jüngeren Generation brauche. Neben diesen jungen Fachleuten sah er sich als einen «steinalten Mann»^{95a}. Er charakterisierte seine Methode als eine «curiose und wildgewachsene Manier»⁹⁶, den Anforderungen einer aktuellen Architekturdiskussion nicht gewachsen. Dass er keine Reisen unternehmen konnte, war ein weiteres Argument, und vielleicht liegt auch darin ein Grund der neuen Methode nach Sachen, denn dazu hatte er das Material wenigstens schon beisammen. Zudem scheint sein Interesse an der Renaissance nach 1860 etwas zurückgegangen zu sein, denn seit er in jenem Jahr in London die Elgin Marbles gesehen hatte, beschäftigte ihn immer mehr der Plan einer griechischen Kulturgeschichte⁹⁷. Die Erinnerung an

⁹⁵ 2. Auflage vom Verfasser selbst durchgesehen und vermehrt, Stuttgart 1878; 3. Auflage unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Heinrich Holtzinger, Stuttgart 1891; 4. Auflage bearbeitet von Heinrich Holtzinger, Stuttgart 1904.

^{95a} An Albert von Zahn am 13. Dezember 1869; Briefe V, S. 63.

⁹⁶ An Otto Ribbeck am 10. Juli 1864; Briefe IV, S. 155.

⁹⁷ Zu diesem zunehmenden Interesse an der Griechischen Kulturgeschichte in den frühen sechziger Jahren: Kaegi VII, S. 5 f.

Franz Kugler und vor allem die grosse Sache der Renaissance jedoch halfen Lübke, Burckhardt umstimmen zu können.

Wie der junge Kunsthistoriker Eduard Paulus an Burckhardt 1865 schrieb von einer Publikation über die Renaissancearchitektur in der Toscana, die er mit dem Architekten Mylius herausgeben wolle, da freute sich Burckhardt nicht nur darüber, dass damit Brunellesco endlich eine Würdigung erhalte, sondern der zurückhaltende Burckhardt forderte ihn auf: «Wenn Sie mir sonst Jemanden zusenden wollen, dem ich *unserer* grossen Sache durch Notizen etc. nützlich sein kann, so thun Sie dieses immer.» Und als Paulus ihm seine Schrift «Hauptgedanken der italienischen Renaissance» sandte, lobte Burckhardt: «wieder einmal ein kräftiger Trompetenstoss mit Paukenwirbel zu Gunsten der guten Sache.» Jenen Carl Jonas Mylius aber pries er, «ein kräftiger und flotter Mitarbeiter im Weinberg der Renaissance» zu sein⁹⁸.

«Im Süden ist das Grosse und Schöne von selber heilig»

«Der grossen Sache der Renaissance» tat Burckhardt einen Dienst allein schon dadurch, dass er die Geschichte ihrer Architektur darstellte. Im neuen Buch ging er in der Würdigung der Renaissance im Vergleich zum «Cicerone» einen Schritt weiter: «Die gotische Baukunst war lauter Rhythmus der Bewegung, die der Renaissance ist Rhythmus der Massen; dort sprach sich der Kunstgehalt im Organischen aus, hier liegt er wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen.» Oder: «Der Raumstil, der das neue Weltalter in der Baukunst mit sich führt, ist ein exkludierender Gegensatz der organischen Stile, was ihn nicht hindert, die von diesen hervorgebrachten Formen auf seine Weise aufzubrechen⁹⁹.» Erst im Buch von 1867 beurteilte er die Baukunst der Renaissance gleichwertig der hellenischen und griechischen. Ja, er fügte sogar bei, dass die organischen Stile selbst in Raumstile übergehen, sobald sie von ihrem Haupttypus, dem griechischen oblongen rechtwinkligen Tempel oder der gotischen mehrschiffigen Kathedrale, wechseln und zu kombinierten Grundrissen übergehen. Der Raumstil der italienischen Renaissance aber sei der vollendetste dieser Wandlungen. Dieses hier statuierte Entwicklungsgesetz hat Burckhardt später ermöglicht, die

⁹⁸ Am 28. Juni 1865; Briefe IV, S. 188, und am 15. Dezember 1868; Briefe V, S. 41, und am 31. Januar 1868; Briefe V, S. 18.

⁹⁹ GA VI, S. 43 und 45.

Barockarchitektur als logische weitere Stilwandlung zu sehen. Er liebte die Renaissancearchitektur nun so sehr, dass er sie als Vorbild empfahl, etwa ihre Fassadenkunst, von der man wieder lernen werde, «wenn gewisse Täuschungen aus der Architektur unseres Jahrhunderts geschwunden sein werden»¹⁰⁰.

Carl Schnaase, ein Freund Lübkes, kritisierte in seiner Rezension diese Begriffsbildung: Burckhardts Unterscheidungen scheinen ihm nichts zu taugen. Sein wichtigster Einwand war, Burckhardt habe nicht erkannt, dass die Renaissancearchitektur im Individualismus begründet sei im Gegensatz zur Gotik, der Kunst einer Bauhütte. Das individuelle Element indes sei der Nachteil der Renaissance; nur deswegen habe sich die Barockkunst, auch sie ein Individualstil, aus ihr entwickeln können. Daraus solle man lernen, «dass die Renaissance an sich nicht unser ausschliessliches Panier sein darf; wer ihr die Thüre öffnet, mag sich hüten, dass nicht der Barockstil sich einschleiche». Das ist der mahnende Schlusssatz der Besprechung. Schnaase entschuldigte jedoch Burckhardts Fehlurteile mit dessen «liebenswürdiger Begeisterung»¹⁰¹.

Ein anderer Rezensent, Wilhelm Unger, wies besonders auf Burckhardts zweiten modernen Gedanken, dass die Renaissance einen eigenen, sakralen Stil entwickelt und gepflegt habe, der in seinem religiösen Gehalt dem gotischen ebenbürtig sei¹⁰². Dieses Problem, ob die Renaissance in ihrer weltlichen Gesinnung fähig gewesen sei, einen Kirchenbaustil zu formen, hatte Burckhardt in seinem Cicerone noch nicht zur Sprache gebracht. Er konstatierte damals einfach den «freien Schönheitssinn» der Renaissance, die sich an Ritual und Liturgie nicht mehr gebunden fühlte¹⁰³. Die Neugotiker verurteilten die Renaissance als unförmig, also der Entwicklung eines kirchlichen Baustiles unfähig. Burckhardt entgegnete ihnen nun: «Sehr bedenklich aber ist es, sich auf die geringere Religiosität des damaligen Italiens im Vergleich mit der gotischen Blütezeit des Nordens zu berufen, ganz als ob man Religiosität und kirchliche Rechtgläubigkeit unserer nordischen Baumeister des 13. und 14. Jahrhunderts genau messen könnte. Auf der anderen Seite haben auch die sehr frommen Italiener der Renaissance nicht heiliger gebaut als ihre Zeit- und Kunstgenossen.» Den Kritikern unterschob er: «Wenn dann irgend etwas die religiöse

¹⁰⁰ GA VI, S. 96.

¹⁰¹ Schnaases Rezension in: Zeitschrift für Bildende Kunst II, 1867, S. 156–167.

¹⁰² F.W. Ungers Rezension in: Göttingische gelehrte Anzeigen, 6. Februar 1867, S. 201–210.

¹⁰³ GA III, S. 168.

Unsicherheit unserer Zeit beweist, so ist es die ungemaine Empfindlichkeit gegen angeblich nicht heilige Formen». Die Neugotiker mochten da Burckhardt Neuheidentum nachsagen, Kirchenfeindlichkeit sogar, wenn er pointiert sagte: «Ihr souveränes Werk zumal, der Zentralbau, wäre ein Heiligtum in ihrem Sinne auch abgesehen von allem Zweck und auch ohne Kirchenweihe.» Seit seiner Reisen nach Italien war Burckhardt überzeugt: «Im Süden ist das Grosse und Schöne von selber heilig¹⁰⁴.» In dieser apodiktischen Überzeugung zeigt er sich ganz: Das Schöne ist ihm schön; Begriffe sollen ihn nicht hindern, sonst findet er sie schon dazu. Unger hielt dagegen fest: «Die schönsten Kirchen der italienischen Renaissance sind doch nur prunkende Festsäle, und nirgends erhält man den erhebenden Eindruck, wird so gleichsam wider Willen der Erde entrückt wie in einem gothischen Dome.»

Exkurs: Hegel oder Kulturgeschichte mit erhobenem Zeigefinger

In Schnaases Kritik liest man mit Erstaunen den Vorwurf, Burckhardt habe die Kunstgeschichte zu wenig mit der Kulturgeschichte verbunden und deshalb nicht erkannt, dass die Renaissance ein Individualstil sei. In dieser Kritik zeigt sich die methodische Verschiedenheit zwischen der Berliner Kunsthistorischen Schule, der Burckhardt zugehörte, und Carl Schnaase.

Kugler hatte seine Bände der Geschichte der Architektur nach Epochen und Regionen organisiert und sich «auf die Darstellung des *Künstlerischen* in der Architektur und ihrem historischen Entwicklungsgange» konzentriert. Er hatte den Stil beobachtet, die einzelnen Konstruktionsteile und ihre Funktion. Trotz seiner Überzeugung, dass die Geschichte der Baukunst «einen wichtigen Theil der allgemeinen Kulturgeschichte» begreife, hatte er weder kulturhistorisch noch ideologisch interpretiert, weil er einen Beitrag zur Erkenntnis «der allgemeinen Kunstlehre» hatte leisten wollen¹⁰⁵. Burckhardts Buch von 1867 war weniger aus der unmittelbaren Anschauung, als vielmehr aus der Quellenlektüre entstanden. So begann er sein Buch mit dem Kapitel über den Ruhmsinn und die damit verbundene Baugesinnung, über die Denkweise der Bauherren, weiter charakterisierte er sie nach künstlerischem Wissen. Erst im dritten Kapitel wandte er sich den Bauten selbst zu. Die ersten zwei Kapitel verbanden das Buch mit

¹⁰⁴ GA VI, S. 81 und 109.

¹⁰⁵ Franz Kugler: Geschichte der Baukunst, Stuttgart 1856, Bd. 1, Vorwort.

demjenigen von 1860, der «Kultur der Renaissance Italiens». Später, im Vorwort zur 2. Auflage seiner «Geschichte der Renaissance», schrieb Burckhardt, dass er die «Präzendentien, von welchen der einzelne Meister bedingt war», habe aufzeigen wollen¹⁰⁶.

Deshalb versteht man Carl Schnaases Kritik kaum: «Auffallend und in gewissem Grade bedauerlich ist, dass der Verfasser bei diesem kunstgeschichtlichen Werke nicht tiefere Rücksicht auf seine vorhergegangene grosse kulturhistorische Arbeit genommen hat. Zwar wird die Kultur der Renaissance hin und wieder für Einzelheiten citirt, aber der Beweis, wie die dort geschilderten kulturhistorischen Erscheinungen auf die Baukunst eingewirkt haben, wie die einzelnen Eigenschaften der letzteren mit dem sittlichen Leben zusammenhängen, ist nicht einmal angetreten¹⁰⁷.» Immerhin gestand er ihm zu, die «naive» Art, Kunstgeschichte allein aus der Anschauung zu treiben, wie das am Anfang des Jahrhunderts geschehen sei, überwunden zu haben.

«Naiv», so bezeichnete Franz Kugler just in einer Rezension eines Schnaaseschen Werkes seine Methode: «die künstlerische Erscheinung möglichst naiv gerade heraus aufzufassen, die Bedingungen ihrer Existenz möglichst in ihr selbst zu suchen, ihre Eigentümlichkeit möglichst einfach aus den zunächst liegenden Motiven zu erklären¹⁰⁸.» Der so beschriebene Begriff naiv wurde fürderhin als Charakteristikum seiner Methode ausgegeben¹⁰⁹, und seit den fünfziger Jahren setzte man sie derjenigen Schnaases entgegen, die «geistreich» sei, was soviel sagen soll wie «von Hegel bestimmt». Burckhardt zählte man immer zur Schule Kuglers, man wies auf seine Verehrung für seinen Lehrer hin, vor allem auf seine vielen Bekenntnisse zur Anschauung und auf seine Ablehnung Hegelscher Denkweise. Dennoch wollte man ihn neulich zum Hegelianer machen und warf ihn mit Schnaase in einen Topf.¹¹⁰ Verweilen wir deshalb noch etwas bei diesem Thema.

Schnaase hatte 1866 den ersten Band der zweiten Auflage seiner «Geschichte der bildenden Künste» publiziert und der historischen

¹⁰⁶ GA VI, S. 304.

¹⁰⁷ Wie Anm. 102, S. 157 und S. 159; Kaegi IV, S. 217.

¹⁰⁸ Seine Rezension von Schnaases Geschichte der bildenden Künste, in: Deutsches Kunstblatt 1850, S. 334.

¹⁰⁹ Etwa Lübke in seiner Rezension von Kuglers Kleinen Schriften Bd. 1, in: Deutsches Kunstblatt 1853, S. 179.

¹¹⁰ Ernst H. Gombrich: In search of cultural history. The Philipp Maurice Deneke lecture 1967, Oxford 1969. – Dazu ganz kurz Kaegi VI, S. 58, Anm. 86. – Ausführlicher Peter Ganz in seiner Einleitung zu Jacob Burckhardt: Über das Studium der Geschichte, München 1982, S. 19–22.

Darstellung eine allgemeine Einleitung vorangestellt, die dem Schönen und der Kunst, der Idee des Kunstwerkes und seiner geschichtlichen Bedeutung gewidmet ist¹¹¹. Es ist da vom Genius der Menschheit die Rede, von der Seele des Volkes, die Kunst sei «der vollständigste, zugleich aber auch der zuverlässigste Ausdruck des jedesmaligen Volksgeistes». «Eine fortlaufende Kunstgeschichte gewährt daher zugleich eine Anschauung von der fortschreitenden Entwicklung des menschlichen Geistes.» Schnaase also ein Hegelianer? Die Freude an der Kunst und der Sinn für ihre Erscheinung kam Schnaase nicht in Hegels Hörsaal. Den verliess er bald, weil er sich der Gefahr bewusst war, «Abstractionen mit der Realität der Dinge zu verwechseln.» Er hatte, enttäuscht vom Rationalismus französischer Philosophie, einen «festen Standpunkt für das innere Leben» gesucht. Den fand er indes erst während seiner Reise nach Italien; dort, angesichts der Kunstwerke, erlebte er das «Gefühl, dass durch die Kunst mir die innere, religiöse Versöhnung werden würde, deren ich bedurfte»¹¹². Und dieses subjektive Erlebnis wurde ihm ein objektives Anliegen.

Es war übrigens dieses Verbinden von Kunst und Religion, Kunst und Ethik und Moral, die Lübke an Schnaases Werken schätzte. Es sei wichtig, «die Sehnsucht nach dem unbekanntem Ertrage, den die Kunst unserem selbstzufriedenen Wesen gewähren könne, zu wecken und zu nähren»¹¹³. Er unterstützte Schnaase, der bemerkte, dass die Kunst, und die seiner Zeit vor allem, «immer mehr ein hors d'œuvre, ein gleichgültiges Spiel für müssige Leute» sei. Zu seiner Methode meinte er: «Schnaase ist ebenso weit entfernt vom blossen Empiriker wie vom philosophischen Theoretiker, gerade weil er von Beiden so viel hat»¹¹⁴.» Was nun die Verbindung von Kunst und Moral betrifft, so sah auch Kugler ein Ziel der Kunst, die Sitten zu läutern, und was das Sehen der Kunst

¹¹¹ Düsseldorf 1866.

¹¹² Wilhelm Lübke: Carl Schnaase, Stuttgart 1879, S. 12 und 34. – Wenn also Brix und Steinhausen (wie Anm. 67) darauf hinweisen, dass Schnaase bei Hegel studiert habe (S. 294), sagt das nicht viel, sondern befördert nur eine vorgefasste Meinung. – In der Nachfolge Gombrichs Michael Podro: *The critical historians of art*, New Haven und London 1982, S. 31–43. – Jedoch schon Karl Mannheim: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* I (XV), 1921/22, S. 236–274, zu Schnaase: «eine im dilettantischen verharrende Universalgeschichte, die Methoden und Begriffe unkritisch durcheinander mengte.» (S. 237).

¹¹³ W.L.: Carl Schnaase, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* X, 1875, S. 289–301; S. 296.

¹¹⁴ Wie Anm. 112, S. 36 und in seiner Rezension von Schnaases *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. IV, in: *Deutsches Kunstblatt* 1855, S. 105.

in grösseren geschichtlichen Zusammenhängen betrifft, hielt sein Schüler Friedrich Eggers fest: «Kugler war immer gewohnt gewesen, die künstlerischen Entwicklungen im Zusammenhange mit der allgemein geschichtlichen zu betrachten¹¹⁵.» Von naiver Anschauung allein kann also keine Rede sein. Und so kann man denn auch bei Burckhardt etwa die Stelle finden: «Mein Surrogat ist eine täglich mehr auf das Wesentliche gerichtete, täglich sich schärfende Anschauung. Aber es ist mir durch unablässiges Parallelisieren der facta (was in meiner Natur liegt) gelungen, mir manches Allgemeine zu abstrahieren. Über diesem mannigfaltigen Allgemeinen schwebt, ich weiss es, ein höheres Allgemeines, und auch diese Stufe werde ich vielleicht erreichen können... Die höchste Bestimmung der Geschichte der Menschheit: die Entwicklung des Geistes zur Freiheit, ist mir leitende Überzeugung geworden¹¹⁶.» Eine solche Briefstelle genügt nicht, Burckhardt zu einem Hegelianer zu machen. Sie ist mit rascher Hand geschrieben, spielerisch ironisch und erst noch in einem Brief. Das ist kein Bekenntnis zu einem bestimmten philosophischen Konzept. Es ist vielmehr jugendliche sympathische Schwärmerei eines Vierundzwanzigjährigen, der sich damit nicht fürs ganze Leben festlegt. Und wenn er schreibt: «es erregt mir oft einen ehrfurchtsvollen Schauer, wenn ich in der Vergangenheit die Gegenwart schon deutlich daliegen sehe», so verrät der Begriff die seelenvolle, romantische Stimmung. Auch als er Kinkel für ein Buch über die niederländische Kunst riet, sich zu fragen: «Wie drückt sich der Geist des 15. Jahrhunderts in der Malerei aus?» und alles weitere werde sich ihm ergeben¹¹⁷, so war das Wort «Geist» hier nicht als strenger philosophischer Begriff gemeint. Er will wohl sagen, dass Kinkel den allgemeinen kulturellen Zusammenhang bedenken soll, wie er ja auch selbst später einzelne Erscheinungen auf Grundbegriffe zurückführen, ihnen aber gleichzeitig immer misstrauen wird¹¹⁸.

So wenig Burckhardt Hegelianer war, so wenig auch Schnaase. Der Begriff Volksgeist etwa ist in seinen Schriften nicht mehr als

¹¹⁵ Zur Läuterung der Sitten vgl. Kuglers Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten im preussischen Staate. Aus dem Nachlass hrsg. von Paul Heyse, Berlin 1859 [entstanden 1849]; und Friedrich Eggers: Franz Theodor Kugler. Eine Lebensskizze, in: Franz Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei, 3. Aufl. besorgt von Hugo Freiherr von Blomberg, Leipzig 1867, Bd. 1, S. 1–34, S. 17.

¹¹⁶ An Karl Fresenius am 19. Juni 1842; Briefe I, S. 206 f.

¹¹⁷ Am 4. Mai 1847; Briefe III, S. 70.

¹¹⁸ Aufschlussreich dazu Wilhelm Diltheys Rezension der Kultur der Renaissance in Italien, in: W.D.: Gesammelte Schriften, Bd. XI, S. 70–76.

andeutend, manchmal blosser Schmuck. Nie aber hatte er eine bestimmte Funktion in einem nach bestimmten Prämissen geordneten System. Bei näherem Zusehen löst sich der Gegensatz zwischen Kugler und Burckhardt, Schnaase und Lübke etwas auf: Während des 19. Jahrhunderts wollten alle Kunsthistoriker zeigen, wie alles durch einen lebendigen Bezug nahe miteinander verbunden ist, lebhaft das eine auf das andere einwirkt. Die einen waren mehr von dem Wunsch nach Anschauung des ganzen Lebens bestimmt, vielleicht ein etwas profanes Ziel für die anderen, denen jede Erscheinung ein dienender Ausdruck des Geistes, der Volksseele ist. Alle aber wollten sie den verschränkten Zusammenhang zeigen.

Burckhardts Verkehr mit Lübkes Freund Schnaase war denn zwar nicht spontan und herzlich wie derjenige mit Kugler; aber er war mehr als höflich. Schon in seinen «Kunstwerken der belgischen Städte» vermerkte er zum Antwerpener Dom, Schnaase habe ihm eine Analyse gewidmet «und zwar so vortrefflich wie sie kaum je von einem Bauwerk des Mittelalters gegeben worden ist»¹¹⁹. Und in späterer Zeit hat Burckhardt in seinen kunsthistorischen Vorlesungen aus Schnaases Geschichte der bildenden Künste zitiert¹²⁰.

Im ersten Band jener Geschichte der Kunst liest man, dass alle Kunst aus einem religiösen Trieb entstehe und dass sie der Moral verwandt sei, weil sie das Äussere durch innere Regeln bilde, «den Sinn für das Edle und Anständige, für das Kräftige und Beharrliche stählt». Als Schnaase nun in der Architektur der italienischen Renaissance das Fortschreiten des Weltgeistes zeigen wollte, stellte er fest, dass die Zeit da weltlich, voller Selbstgefühl, spielend und leicht geworden sei, nannte das Leben der Humanisten mindestens lose, wenn nicht schamlos, ihren Hang zu Invectiven, ihre religiöse Gleichgültigkeit, alles Zeugnisse eines ungehemmten Individualismus, kurz: er entwarf ein einseitiges Bild, sodass man kaum glauben will, dass er Burckhardts Buch gelesen hat¹²¹. Die Darstellung

¹¹⁹ GA I, S. 133; eine mokante Bemerkung lässt sich freilich auch finden, vgl. Brief in Anm. 117.

¹²⁰ Kaegi VI, S. 445. – Zwei Briefe Schnaases an Burckhardt sind überliefert (JBA 207.52.S.13); am 12. Juni 1861 schrieb er zum schlechten Absatz der Kultur der Renaissance in Italien, die «Welt» wolle heute «leicht nachzusprechende Resultate und Ihr Buch ist gerade für selbstdenkende Leser geschrieben, die an die Quellen historischen Lebens geführt werden wollen».

¹²¹ C.S., wie Anm. 101, S. 16 und Geschichte der Kunst, Stuttgart 1879, Bd. 6, S. 521–563. Er stützte sich denn auch mehr auf Voigts «Wiederbelebung des classischen Altertums». Zu Voigts und Burckhardts Renaissancebild vgl. Berthe

des «sittlichen Lebens» vermisste Schnaase in Burckhardts «Geschichte der Renaissance», und das hiess für diese Epoche, die Übelstände. Kulturgeschichte mit erhobenem Zeigefinger, das konnte Burckhardt gar nicht leiden; das war es, was ihn mit Kugler verband, wie das Moralisieren Schnaase mit Lübke!

Die deutsche Renaissance: Tugend und Kraft

Kunstgeschichte mit Kulturgeschichte vorbildlich verbunden zu haben, lobte Schnaase an Lübkes Werk «Die Renaissance in Deutschland», das 1873 in zwei Bänden erschienen war. Damit und mit einer schon 1869 publizierten «Geschichte der Renaissance in Frankreich» hatte Lübke sein Jacob Burckhardt gegebenes Versprechen eingelöst. Seine Darstellung war anders aufgebaut, er hatte nach Landschaften geordnet, voran aber einen allgemeinen Teil gestellt, der die Renaissance des deutschen Geistes, ihre Anfänge bei Malern und Bildhauern, die Entwicklung im Kunstgewerbe, ihre Theoretiker und ein «Gesamtbild der deutschen Renaissance» schildert. Da sei es Lübke gelungen, meinte Schnaase, die «Ursache, welche auf den Geschmack des deutschen Publikums und auf die Gestaltung der deutschen Renaissance einwirkte», zu zeigen, was umso wichtiger sei, weil die Bauwerke der deutschen Renaissance, betrachte man sie nur künstlerisch, von geringem Interesse seien. Ihre Bedeutung liege im Ausdruck des Edlen und Anständigen, des Kräftigen und Beharrlichen¹²².

Lübke¹²³ stellte seinen Lesern die Epoche vor als eine Zeit, «wo das Bürgertum mächtig aufblüht, die Städte im Reichthum und Bildung wachsen, die Lebenskunst sich überall kräftig regt», wie es das Hutten-Zitat, das er seiner Einleitung voransetzte, sagt: «O Jahrhundert, die Geister erwachen, die Studien blühen: es ist eine Lust zu leben!» Er verurteilte das deutsche Kaisertum jener Zeit, weil es auf seine Hausmacht und nicht auf das Wohl der Nation bedacht, die zentrifugalen Kräfte gefördert habe: «Damals begann jene Reihenfolge schmerzlicher Beraubungen, für welche es erst in unseren Tagen dem deutschen Schwerte gelang, die späte Sühne zu bringen.» Er kam aber nicht darum herum, einzugestehen, dass gerade in jenen kleinen Fürstentümern die Kunst und Kultur

Widmer: Enea Silvio Piccolomini in der sittlichen und politischen Entscheidung, Basel 1963.

¹²² Rezension von Schnaase, in: Zeitschrift für Bildende Kunst IX, 1874, S. 204–214, S. 207.

¹²³ Wilhelm Lübke: Die Geschichte der Renaissance in Deutschland, 1. Aufl., Stuttgart 1872, S. 3–45.

gepflegt und gefördert worden waren, dank der Reformation, wie er beifügte, und jeder Leser merkt, schon damals wäre allein ein stark einigendes protestantisches Kaisertum fähig gewesen, die «verknöcherten Vorstellungen des Mittelalters», die «dumpe Dogmengläubigkeit» ganz zu überwinden. Die neue Blüte der Kultur war also dem Bürgertum zu danken und dem damals erwachenden Individualismus. In Italien hatte zwar diese «mit hoher Begeisterung begonnene humanistische Bewegung vielfach in einen verpesteten Sumpf» geführt, weil daran neben dem Bürgertum auch der Adel, die Fürsten, ja der Papst selber beteiligt gewesen waren, und zum Beweis wies er auf Pius II. hin. In Deutschland dagegen sei dank des Buchdruckes «das lebendige Wort des Geistes, der Strom antiker Weisheit und Schönheit Allen ohne Unterschied» zugekommen, sogar dem armen Hirtenbuben Thomas Platter im fernsten Alpental, der über ganz Europa den Schulen nachgegangen sei. Sein Lerneifer rechtfertigte es sogar, dass er eine Gans stahl, um seinen Hunger zu stillen. Wo «so viel harte Arbeit, Entbehrung und Entsagung» zum Gewinnen der Kenntnis nötig ist, da ist auch «der tiefe Drang nach Wahrheit» nicht weit, und «erst auf diesem Boden erwuchs eine Wissenschaft, welche in Wahrheit diesen Namen verdiente».

Wie stand es nun aber mit der bildenden Kunst? Wie verteidigte Lübke die Reformation, der man seit anfangs vorgeworfen hat, sie lasse die Kunst frieren? Er nannte Dürer einen Verehrer Luthers und Cranach seinen Freund. Vor allem sei die neue Kunst eine durchaus profane mit dem grössten Ziele der «verklärten Menschengestalt». Und nun folgt eine mit ihrem Sowohl-als-auch für Lübke typische Passage: «Diese Tendenz hat die Reformation nicht hervorgerufen; eben hat sie dieselbe durch die Vertiefung des religiösen Lebens etwas eingeschränkt, andererseits aber zugleich fördernd eingewirkt, indem sie das Heilige schärfer vom Profanen trennte und den Zug der Kunst zur Lebensweisheit und Weltwirklichkeit in grösserer Reinheit hervorheben liess.» Und wenn er auch erzählte, dass Dürer in Venedig daran dachte, wie er zu Hause nur als Schmarotzer gelte, und Holbein nach der Reformation seinen Verdienst ausserhalb Basels suchen musste, so vermerkte er dazu, dass gerade in den Städten die Renaissance blühte dank gesundem Handwerk, das nicht mehr mit «conventionellen Schablonen» wie im Mittelalter, sondern individuell selbständig arbeitete. Und war die «Weltlust der Zeit» auch einmal «roh», so «veredelte sie sich allmählich durch die Pflege der Kunst». Nur der Adel sei noch zu sehr den «Zeiten des Raubritterthums mit all ihrer Rohheit» verbunden gewesen.

Solche Einleitungen und Kurzfassungen in Schwarzweiss-Malerei las das «breite Publikum». Das war die allgemeine historische Sonntagsbildung. Lübkes Verdienst lag ja nicht in solchen Einleitungen. Denkwürdig ist sein Buch, weil es zum ersten Mal die Architektur der deutschen Renaissance darstellte. Ein Unternehmen übrigens, das noch heute als «mühselig» gilt¹²⁴. Von der deutschen Renaissance kannte man das Heidelberger Schloss; der Rest war eine verworrene Masse. Lübke war ein vorzüglicher Sammler und mit Recht darf man ihn den eigentlichen Entdecker der deutschen Renaissance nennen. 1882 erschien die zweite Auflage, 1914 eine von Haupt bearbeitete dritte.

Lübke, Ideologe der deutschen Neurenaissance

Das war nun «Hie Renaissance»! Schon 1855 hatte Lübke Propaganda gemacht für die Neurenaissancebauten in Dresden. Dort hatte sich seit etwa 1840 ein Kreis um den Architekten Gottfried Semper und den Kunstpublizisten Pecht gebildet, eine bürgerliche Bewegung des Vormärz, die aus politischer Überzeugung die Neurenaissance als den der modernen Zeit angemessenen Stil pflegte und förderte. Sie hatten die Formen der italienischen Renaissance übernommen. In der deutschen Renaissance sah Lübke die Kunst, welche der politischen und gesellschaftlichen Lage Deutschlands der siebziger Jahre besser entsprach. Noch in der 1865 erschienenen dritten Auflage seiner «Geschichte der Architektur» stellte er fest, dass die Baukunst seiner Zeit noch nicht über ein sicheres Stilgefühl verfüge. Das sei ein Zeichen für die Unruhe der Zeit, aber auch ein Zeichen von «Streben nach Wahrheit und Schönheit». Nach einem neuen Baustil zu verlangen, dafür sei es noch zu früh¹²⁵. Anders 1870.

Nach der Überzeugung des Historismus, dass jede Epoche eine Individualität sei wie Herders «Völker», Hegels «Volksgeister», Droysens «sittliche Mächte», wurden Epochenstile zu Weltanschauungseinheiten, die man als Vorbild wählen und die gegen einander verglichen und ausgespielt werden konnten. Zu diesen Weltanschauungsstilen heisse er nun Neuromantik, Neugotik, Neurenaissance oder Neubarock, gehörte immer eine deutlich

¹²⁴ So Klaus Merten in seiner Rezension von Henry-Russel Hitchcock: German Renaissance architecture, Princeton 1981, in: Kunstchronik XXXVIII, 1985, S. 236.

¹²⁵ W.L.: Geschichte der Architektur, Leipzig 1865, S. 551.

politisch-ideologische Dimension. So beschäftigte Lübke nicht das Problem organischer oder abgeleiteter Architektur; er entschied sich für die deutsche Renaissance, weil sie den «Culturformen, Sitten und Einrichtungen des heutigen Lebens» entsprach, und so bat er denn im Vorwort, die deutsche Nation «möge dieses künstlerische Spiegelbild aus einer Zeit, die ebenfalls durch grosse Kämpfe um Erneuerung des gesamten Lebens bewegt ward, freundlich hinnehmen». Er wurde denn der Promotor der deutschen Neurenaissance. Noch in den dreissiger Jahren war das den Architekten bewusst¹²⁶.

¹²⁶ Etwa der Architekt Fritz Schumacher: Strömungen in der deutschen Baukunst seit 1800, Leipzig 1935, S. 68. Zeitgenössische Zeugnisse in Auswahl: P.F. Krell: Stuttgarts neuere Bauthätigkeit, in: Zeitschrift für Bildende Kunst X, 1875, S. 107–116. – Albert Hofmann: In welchem Style sollen wir bauen?, in: Allgemeine Bauzeitung 1890, S. 81–84, S. 89–92. – Eine Darstellung der Neurenaissance mit dem Wert einer zeitgenössischen Quelle: Friedrich Haack: Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. Bd.V. der 12. Auflage von Wilhelm Lübkes Grundriss der Kunstgeschichte, Stuttgart 1905, S. 153–269. Hier wird nach dem Kapitel «Romantik» und vor demjenigen über «Die Moderne» der «Renaissancismus» vorgestellt, sowohl die Malerei, die zeichnenden Künste, die Bildnerei wie auch die Architektur, S. 255–267; Hauptort der italienischen Neu-Renaissance sei Dresden, der deutschen München; als Hauptwerk gilt Lorenz Gedons Schackgalerie, die aber ihrer «Zusammenschachtelung» wegen bereits kritisiert wird, S. 260 ff; so auch noch in der 14. Auflage des gleichen Werkes, Stuttgart 1909, S. 305. – Zu Lübkes zweibändigem Werk: die neue Publikation von Henry-Russel Hitchcock (Anm. 124) nennt Lübke in seinem forschungsgeschichtlichen Rückblick nicht; dafür Hans-Joachim Kadatz: Deutsche Renaissancebaukunst von der frühbürgerlichen Revolution bis zum Ausgang des Dreissigjährigen Krieges, Berlin 1983: «Sein zweibändiges Werk über die «Geschichte der deutschen Renaissance» (1873) bildete dann ein Standardwerk, auf dem ebenso bekannte bürgerliche Kunstwissenschaftler wie Adolf Haupt (1914), Bezold (1908), Julius Hoffmann und Paul Klopfer (1909), Alfred Stange (1916) und viele andere, ihre Untersuchungen aufbauten, die wie bei Heinrich Wölfflin (1907) bis zur abstrakten Auflösung realgeschichtlicher Sachverhalte reicht.» – Gustav von Bezold: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark, Stuttgart 1909 = Handbuch der Architektur. Zweiter Teil: Die Baustile. Historische und technische Entwicklung, Bd. 7: Lübkes Buch sei keine Geschichte, sondern eine Statistik, aber war und sei Grundlage für die weitere Arbeit am Thema. – Alfred Stange: Die deutsche Baukunst der Renaissance, München 1927, glaubte bezeichnenderweise sich, im Vorwort, entschuldigen zu müssen, dieses Thema zu behandeln. Er wolle nur der deutschen Renaissance endlich die systematische Behandlung geben, welche Burckhardt für die italienische geleistet habe. Anders Carl Horst: Die Architektur der deutschen Renaissance, Berlin 1920, (Propyläen Kunstgeschichte), im Vorwort: «In unserer Zeit tiefer politischer, wirtschaftlicher und sittlicher Verelendung tut es not, dass sich der Deutsche auf seine Tüchtigkeit besinne . . .» – Zur Neurenaissance: Jutta Zander-Seidel: Kunstrezeption und Selbstverständnis. Eine Untersuchung zur Architektur der Neurenaissance in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Erlangen

Burckhardts Kritik

In seiner Geschichte der Architektur sagte Lübke den Städten Frankfurt und Wien eine grossartige, neue Architektur voraus. Und wirklich: Jacob Burckhardt schrieb im Sommer 1875 an seinen Freund und Architekten Max Alioth: «Samstag früh nach leidlich durchschlafener Schnellzugnacht in Frankfurt. Heftiges Palastbauen, von Juden und andern Gründern, jetzt auch in deutscher Renaissance, die unser Freund Lübke zu Ehren gebracht hat; es versteht sich, dass man unter diesem Prätext allerlei plumpe Zeug eingeschmuggelt; wer überhaupt nichts Schönes kann, kann es in keinem Styl und wer keine echte Phantasie hat, dem helfen alle «Motivcher» nichts; aber auch was in italienischer Renaissance gebaut wird, ist bei allem Reichthum zum Theil grässlich.»

Nach dieser Kritik an der Neurenaissance schwärmte er von der St. Elisabethenkirche in Marburg, die er auf der Reise nach Dresden gesehen hatte, und charakterisierte sie und andere Bauten des 13. Jahrhunderts mit einer Metapher, die den Begriff des Organischen in Erinnerung ruft: «Bauten wie lebendige Pflanzen aus dem Boden hervorgewachsen»¹²⁷. Das war eine Assoziation an das romantische Vokabular Kuglers.

Auch später, wenn er in Frankfurt war, kritisierte er in Briefen an den Architekten Alioth die grassierende deutsche Neurenaissance; den «italienischen Renaissance-Stil», etwa das «Hôtel Francfort» von Carl Jonas Mylius, oder das Theater von Richard Lucae, einem Freund Lübkes, goûtete er, weil die «italienische» Neure-

1980 (Erlanger Studien 28), die auf Lübke nicht zu sprechen kommen muss, und Kurt Milde: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen, Gültigkeit. Dresden 1981, der Lübke nicht nennt. An Lübkes Rolle erinnert wieder Ernst Badstübner: Zum Verhältnis von Kunstgeschichtsschreibung und historischer Kunstpraxis: deutsche Renaissance nach 1871, in: Künstlerisches und kunstwissenschaftliches Erbe als Gegenwartsaufgabe, Berlin 1975, S. 165–179. – Zuletzt zur Neurenaissance Heinz Gollwitzer: Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, ILII, 1979, S. 1–14. – Weitere Arbeiten Lübkes zur Renaissance: W.L.: Württemberg und die Renaissance, Stuttgart 1873, und W.L.: Deutsche Renaissance, in: Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben XVI, 1879, S. 359 ff.

¹²⁷ Am 24. Juli 1875; Briefe VI, S. 42 f. auch an Alioth am 24. Sept. 1850; Briefe VII, S. 190. Gleiches beobachtete Burckhardt auch in Berlin: «Einige deutsche Renaissance ist freilich sehr dubios ausgefallen und hierin wagen sie bisweilen, wie auch in Frankfurt, das Unerhörte.» An Carl Lendorff-Berri am 9. August 1882; Briefe VIII, S. 58.

naissance einen «reineren» Stil zu üben versuchte, in dem doch noch Alberti und Bramante nachklingen sollten¹²⁸. Alioth antwortete ihm einmal: «Als ich doch noch viel lieber wär a Frankfurter Jud, welcher gar eine Überzeugung hat, als die daitsche Renaissance, weil se gerad ist Mode! Und dass der Lübke daran schuld oder doch mitschuldig ist, gereicht ihm doch gewiss nicht zum Vorwurf; man mag ja den Deutschen vormachen was man will, so machen sie eine Principienfrage daraus, und häufen dann gesinnungstüchtig Schablone auf Schablone, bis man es vor Übersättigung und Ekel nicht mehr sehen kann. Die Franzosen kochen doch immer noch ihren Käs selber, wenn es dann schon hie und da arg wüst kommt¹²⁹.» Burckhardt vermutete, dass die Mode der deutschen Neurenaissance vielleicht in ziemlich kurzer Frist mit Krach aus der Welt weichen werde¹³⁰.

Auch Lübke wollte rufen «In die Ecke Besen, Besen», er sah zu viele geschmacklose, misslungene, in Verhältnissen und Einzelformen gründlich verfehlte Werke. Dass im Stil der Neurenaissance viel «gepfuscht» werde, liege im Umstand, dass in der Renaissance «das Belieben des Einzelnen stärker zum Ausdruck kam als das allgemeine Gesetz». Sie war eben doch kein organischer Stil. «Aus diesem Grunde», so schloss Lübke, «halte ich die deutsche Renaissance für eine Kunst, die nur für durchgebildete, reife Meister ist, welche an den ewig mustergültigen Werken der Antike und der italienischen Renaissance eine feste künstlerische Überzeugung gewonnen haben, weshalb ich diesen Stil als Lehrgegenstand auf unseren Bauschulen nur in sehr bedingter und vorsichtig eingeschränkter Weise zugelassen sehen möchte¹³¹.»

Lübke musste vor allem beobachten, dass die Neurenaissance immer mehr zu ihrer – wie er es nannte – Ausartung, dem Neubarock, führte. Und der war ihm ein Zeugnis von veraltetem Feudalismus und Frivolität. Bewunderungswürdig dagegen, wie Burckhardt auf seinen späten Kunstreisen sich dem Erlebnis des Barock öffnen konnte.

¹²⁸ An Max Alioth am 4. September 1877; Briefe VI, S. 212; gegen die Mischung von Haustein, Backstein, poliertem Stein und Majolik in der Neurenaissance vgl. Brief an Alioth am 8. Oktober 1880; Briefe VII, S. 196; gegen die deutsche Neurenaissance, welche die «göttliche Renaissance» verraten, polemisierte auch Eduard Paulus, etwa in seinem Brief an Burckhardt vom 23. November 1880; JBA 207.52.P.3.

¹²⁹ Brief an Burckhardt; JBA 207.52. A. 3,2.

¹³⁰ An Max Alioth am 14. Mai 1889; Briefe IX, S. 186.

¹³¹ W.L.: Geschichte der Renaissance in Deutschland, 2. Aufl., Stuttgart 1881/82, S. XIII.

«Unserer Väter Werke»

Die Neurenaissance hatte sich nicht nur in der Architektur, sondern auch im Kunstgewerbe ausgebreitet; man konnte auf ein reiches Material aus dem 16. Jahrhundert zurückgreifen. Die Geschichte des deutschen Kunsthandwerks der Renaissance zu schreiben, hielt Lübke deshalb für eine der grössten Aufgaben.¹³² Publikationen sollten Vorbilder liefern für Ateliers und Werkstätten, und das Kunsthandwerk könnte endlich ein echtes Bindeglied der Künste für einen einheitlichen, umfassenden Stil werden.

Kunstgeschichte fördern liess sich vor allem durch Ausstellungen. Die wichtigste fand 1876 in München statt unter dem Titel: «Unserer Väter Werke». Die deutsche Neurenaissance war dort der dominante Stil, und er blieb es während Bismarcks Zeit, als wäre er ihr adäquater Ausdruck. Jetzt erfüllte sich, was Lübke schon 1863 gefordert hatte: «Stützen wir das gewerbliche Schaffen auf die Renaissance¹³³.» Auch Rudolf Eitelberger, früher der Dalmatiner genannt, war jetzt mit Wilhelm Lübke im gleichen Lager: «Wie in der deutschen Renaissance, so liegt auch heute die Kraft der Nation im Bürgerthum, das auch auf dem Gebiete der Kunst und Kunstindustrie Anhaltspunkte zur Fortentwicklung sucht¹³⁴.» Der Begriff «Deutsche Renaissance» wirkte jetzt wie ein Zauberwort. Vielleicht konnte man sich da finden, nachdem weder Gotik noch Hellenismus Einheit hatten bringen können. Ein weiterer Verteidiger der Renaissance war Julius Lessing, der zu dieser Ausstellung eine besondere kleine Schrift erscheinen liess¹³⁵. Auf den

¹³² Wie Anm. 123, S. 91; in der zweiten Auflage des Werkes hat Lübke den kunstgewerblichen Teil deshalb erweitert. – Dazu auch W.L.: Kunstgewerbliche Publikationen, in: Zeitschrift für Bildende Kunst IX, 1874, Chronik, Sp. 633–641.

¹³³ W.L.: Styl und Style im Kunstgewerbe, in: Gewerbehalle I, 1863, S. 113–114.

¹³⁴ Rudolf Eitelberger: Die deutsche Renaissance und die Kunstbewegungen der Gegenwart, in: Zeitschrift für Bildende Kunst XI, 1876, S. 108–111. – Damals begann Lübke Eitelberger zu schätzen, weil dieser in Österreich sich für die Kunstwissenschaft und das Museumswesen einsetzte, die unter dem Metternichschen Polizeiregime gelitten hatten: W.L.: Rez. von Gesammelte kunsthistorische Schriften, in: Repertorium für Kunstwissenschaft III, 1880, S. 223–229. In jenen Gesammelten kunsthistorischen Schriften, Wien 1879, Bd. 2, war der oben genannte Aufsatz S. 370–404 wieder abgedruckt. – In der Basler Zeichenschule benutzte man Vorlagen italienischer Renaissance; vgl. Erich Müller: 200 Jahre Zeichenunterricht in Basel, Basel 1982, S. 19.

¹³⁵ Julius Lessing: Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe. Vortrag gehalten im wissenschaftlichen Verein der königl. Singakademie Berlin 1877, S. 22.

alten, aber immer noch vorgebrachten Vorwurf, dass die Renaissance ein von der Antike abgeleiteter Stil sei, entgegnete Julius Lessing, dass sie zwar antike Formen übernommen, sie aber «theils mit Bewusstsein, theils mit naiver Schaffenskraft so, wie sie dem damaligen Leben entsprachen», verändert habe. Auch heute gelte es, die Formen der Renaissance nicht sklavisch zu übernehmen. Und gerade darin, dass die Kunsthandwerker die alten Vorbilder willkürlich abänderten, sah Lessing die Stärke der Renaissancebewegung. Im übrigen wiederholte er die bekannten, ideologischen Begründungen.

*Widerstand des Neugotikers August Reichensperger
gegen die heidnische Renaissance*

Da meldete sich aber ein Kontrahent zu Wort, der später auch ein Gegner Lübkes werden sollte: August Reichensperger¹³⁶. Er war einer der bedeutendsten Propagatoren der Neugotik. Seit 1858 war er Mitglied der «Fraktion des Zentrums», die in den siebziger Jahren die neuen Realitäten anerkennen musste: dass die nationale Einigung nur nach preussischen Vorstellungen zu erreichen ist. Reichensperger zog sich aus der Politik zurück und widmete sich hauptsächlich der Kunstpublizistik. Die Gotik war ihm vornehmlich Vehikel politischer Propaganda für christlich-germanische Weltanschauung, und man ist versucht zu sagen: Nicht Liebe zur Form, sondern Absicht ist überall¹³⁷. Die Gotik war die Kunst des Volkes, ganz seine Sache, fromm und gut deutsch. Eine seiner Schriften von 1865 hiess denn auch «Die Kunst. Jedermanns Sache». Aber die Neugotik wurde nie eine Volksbewegung, die politische und konfessionelle Gruppen zu verbinden vermocht hätte. Reichensperger war zu einseitig, sah überall bald «Fortschritts – Moral oder – Religion», verlangte als einzige Erzieherin das Christentum, sah überall zuviele Freuden des Lebens und war gegen jegliches «antikisierendes Sammelsurium», gegen die «wäl-

¹³⁶ Zu August Reichensperger: Ludwig Pastor: August Reichensperger (1808–1895), sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und der Wissenschaft, mit Benutzung seines ungedruckten Nachlasses, 2 Bde., Freiburg i.Br. 1899; er nennt ihn einmal «Kunstagitator» (Bd. 2, S. 276). – Und Georg Germann: Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1974, S. 93–95, und 144–151.

¹³⁷ August Reichensperger: Vermischte Schriften über christliche Kunst, Leipzig 1856.

sche» Kunstmanier. Er betonte, dass die Kunst, «und zwar in eminentem Masse, Sache der Diener der Kirche ist»¹³⁸.

Eine alte Feindschaft bestand zwischen Reichensperger und den Kunsthistorikern, die um das «deutsche Kunstblatt» versammelt waren: Kugler, Passavant, Waagen, Schnaase, Eitelberger und Friedrich Eggers, ein Freund Wilhelm Lübkes¹³⁹. Im zweiten Jahrgang 1851 zog der Redaktor Eggers gegen Reichenspergers Mittelalterverständnis zu Felde. Reichensperger sah in diesem Blatt einen solchen Verrat an der deutschen Kunst, dass er empfahl, den den Titel zierenden Kopf Albrecht Dürers zu ersetzen durch die Devise «Vive la fantaisie»; sie entspräche dem in diesem Blatt gepflegten Bekenntnis zur Kunst ohne Religion besser. Doch das Kunstblatt präsentierte im neuen Jahrgang Hans Holbein und setzte hinzu: «Von den nordischen Malern ist Holbein zuerst vollkommen innerlich profan im edlen Sinne; selbst an den kirchlichen Aufgaben begeistert ihn rein das psychologische und malerische Interesse; der Glaubensstreit scheint ihn in seiner sozusagen kosmopolitischen Sicherheit gar nicht berührt zu haben. Seine Gestalten haben, wie diejenigen Shakespeare's, ihre innere von aller Convention unabhängige Nothwendigkeit.» Dieser Satz stammte von Burckhardt¹⁴⁰.

Reichensperger antwortete also Julius Lessing: Schon am Begriff der deutschen Renaissance stiess er sich und hielt grundsätzlich fest, dass der christliche Geist, den die Gotik veranschauliche, wie diese auch trotz aller Culturbewegung, Kunstkritik und Bürokratie lebe. Und «Luther's Geist, der Geist der Reformation, der Geist des Humanismus» könne nach den Schlachten von Wörth und Sedan wohl nicht das «Einigungsmoment» bilden. Die «Millionen glaubenstreuer Katholiken» könnten nicht an jene Periode anknüpfen. In Lessings Schrift drücke sich die Angst eines Kunstliteraten «vor dem Papst und dem Katholischwerden» aus. Charakterlos war ihm aber, dass die Renaissance der Ausgangstil

¹³⁸ August Reichensperger: Die Kunst. Jedermanns Sache, Frankfurt 1865, vor allem S. 4, 8, 18.

¹³⁹ Vgl. die polemische Rezension von August Reichensperger: Vermischte Schriften über christliche Kunst, Leipzig 1856, in: Deutsches Kunstblatt 1856, S. 305 f., und seine Tagebuchnotizen vom 19. April 1861: «Das weitaus wichtigste Moment in dem ganzen Culturleben des Mittelalters, die Kirche, ist Herrn Giesebrecht offenbar nur eine historische Erscheinung, desgleichen auf dem Kunstgebiet Schnaase, Kugler usw. – immer die Berliner Schule.» Pastor wie Anm. 136 Bd. 1, S. 546.

¹⁴⁰ Aus der zweiten von ihm besorgten Auflage von Kuglers Geschichte der Malerei, dazu Kaegi III, und Walter Rehm wie Anm. 52, S. 204 f.

für stilistisches Vor-und-zurück sein solle. Man solle einen Stil kennen und pflegen. Die mittelalterliche Bauhütte gebe dafür das beste Beispiel. Die Neurenaissance war ihm zudem ein Zeichen jenes Humanismus, der den «Bruch mit den mittelalterlichen Traditionen zuwege gebracht hat». So habe auch die humanistische Rechtslehre «die christlich-germanischen Ordnungen» verdrängt und die deutschen Kaiser mit derjenigen der Cäsaren bekannt gemacht, die heute in der «liberalen» Lehre von der Staatsomnipotenz weiterlebe. Und er schloss daraus: «Wie das Volksrecht, so war denn auch die Volkskunst vom «omnipotenten Staate», dem «Staatsgedanken» und von der «Wissenschaft» absorbiert. Nur nach den Grundsätzen des Christentums, nach der Maxime «Bete und arbeite» sei das Kunstleben zu fördern. Aber auch seiner Meinung nach hat die Architektur die Führung im Kunstleben zu übernehmen, die Malerei als monumentale sich ihr unterzuordnen, nur dann sei sie für das Volk; das Staffelei-Bild dagegen sei nur für den Genuss des Liebhabers¹⁴¹.

Seine kulturgeschichtlichen Thesen aber wissenschaftlich zu fundieren, half ihm Johannes Janssen. Janssen hatte seit 1876 eine «Geschichte des deutschen Volkes» erscheinen lassen; die Spätgotik erschien darin im Glanze hellsten Lichtes; düster und dunkel aber die Zeit der Reformation. Im 6. Band, 1888 erschienen, stellte er die Kulturgeschichte dar; er geisselte das Eindringen der «antisch-wälischen Manier» und polemisierte in den Anmerkungen kräftig und ausgiebig gegen Lübke¹⁴². Er befand sich sozusagen auf einem Kreuzzug; seine «Deutsche Geschichte» sah er als «einen heiligen Beruf» an¹⁴³.

Reichenspergers und Janssens Geschichtsbild war so einseitig, dass es auch bei den Katholiken nicht unbestritten bleiben konnte. Johannes Graus, Professor in Graz, setzte sich vor allem für die Rehabilitation der Renaissance ein in einer Serie verschiedener

¹⁴¹ August Reichensperger: Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe, Aachen 1879, S. 9, 10, 18, 25 und 33.

¹⁴² Johannes Janssen: Culturzustände des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters bis zum Beginn des Dreissigjährigen Krieges. Erstes und zweites Buch. Geschichte des Deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters. Sechster Band. Kunst und Volksliteratur bis zum Beginn des Dreissigjährigen Krieges, Freiburg i.Br. 1888. – Für die kunsthistorischen Teile half ihm Reichensperger vgl. Janssen an Reichensperger am 26. Januar 1888 (wie Anm. 143) – Ludwig von Pastor: Aus dem Leben des Geschichtsschreibers Johannes Janssen 1829–1891, mit einer Charakteristik Janssens, Köln 1929.

¹⁴³ An Benjamin Herder, November 1871, in: Johannes Janssens Briefe, hrsg. von Ludwig Freiherr von Pastor, Freiburg i.Br. 1920, 2 Bde.

Artikel, die 1888 auch als selbständige Publikation erschienen unter dem Titel: «Die katholische Kirche und die Renaissance». Der Stil der Gotik sei von der Kirche nie exklusiv beansprucht worden, und für die Renaissance spreche allein schon, dass sie aus einem Lande komme, welches nie dem Protestantismus verfallen sei; den Künstlern sei die Kirche eine lebendige Wirklichkeit gewesen; und was die Übernahme antiker Formen betreffe, so finde man diese ja schon in den Katakombenmalereien. Graus trennte zwischen Form und Ideologie und verlangte für die christliche Kunst keinen eigenen Stil. Sein Argument war letztlich ein religiöses: er war «überzeugt, ein absolutes Schönes, ein Schönes, das allein Recht hat zu bestehen, neben dem man allem anderen Schönen die rechtliche Existenz absprechen muss, das gibt es nicht unter Geschöpfen, das ist der Schöpfer, der Unendliche, das höchste Gut nur ganz allein . . . Deshalb hat auch niemand ein Recht, *einem* Schönen zugunsten allem andern das Verdammungsurtheil zu sprechen.» Zu Janssens Werk meinte er: «Der Exklusivismus moderner Gotik, diese Modekrankheit, wird kaum schwinden, ohne in eine Art Tollwut auszubrechen, ohne sich gewaltig auszutoben und dadurch sich zu blamieren. Eine Richtung, die derart um sich schlägt und niederwütet, was ausser ihr ist, wird nicht lange leben¹⁴⁴.»

Kesseltreiben gegen Lübke

Ein solcher Streit musste eskalieren: Reichensperger, der die Kunstsachen des sechsten Bandes durchgesehen hatte, wehrte sich für Janssen. Und natürlich musste Lübke polemisieren unter dem Titel: «Ultramontane Kunstforschung» im Januar 1890 im Feuilleton der Berliner Nationalzeitung. Worauf ihm Reichensperger im Sonntagsblatt der «Berliner Germania» am 3. August replizierte. Jedoch schon im Spätsommer 1890 hatten Janssen und Reichensperger sich in Lies zusammengetan, um Pläne gegen Lübke zu schmieden, und am 20. September schrieb Janssen an Reichensperger: «Unter den frischen Eindrücken von dort habe ich *Ehren-Lübke* inzwischen frisch und fröhlich abgefertigt und denke nun

¹⁴⁴ Johannes Graus: Die katholische Kirche und die Renaissance, 2. verb. Aufl., Graz 1888, S. 4. – Pastor wie Anm. 136, S. 395, verzichtet auf die Darstellung der Auseinandersetzung Graus – Reichensperger, weil Graus später 1898, nach Reichenspergers Tod also, seinen Frieden gemacht habe. – Zu Graus: Adolf Smitmans: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts. Theorie und Kritik, St. Augustin 1980, vor allem S. 50–62.

doch die Arbeit nicht in den «Historisch-politischen Blättern», sondern als Nr. 1 des neuen Jahrgangs der Frankfurter Broschüren Ende Oktober erscheinen zu lassen . . . Den Titel denke ich so zu fassen: «Reichensperger-Janssen und der Kunsthistoriker Professor Doktor Wilhelm Lübke. Zur Kennzeichnung neuester Kunstschriftstellerei, namentlich in Sachen der im 16. Jahrhundert in Deutschland eingeführten ‘antikisch-wälschen’ Kunstmanier genannt Renaissance». – Die Stelle von Kraus gegen Lübke in seiner Vorrede zu der «Kunst in Elsass und Lothringen» habe ich weder in Frankfurt noch in Freiburg erhalten können – auch an letzterem Orte ist kein Exemplar zu finden; der Verfasser selbst für längere Zeit verreist. Ist das Werk dort vorhanden, vielleicht hat es Schnütgen, so würde ich sehr dankbar sein, wenn Du mir die betreffende Stelle herausschreiben wolltest. *Sie soll für den Faiseur, wie ich höre, sehr kompromittierend sein*¹⁴⁵.» Reichensperger sandte ihm das Buch postwendend; Janssen dann: «Richtig erhalten, besten Dank. «Ego sum Phaëton» wird als echtes Motto paradieren. Auf Kraus konnte ich dieses Mal nicht eingehen¹⁴⁶.»

Mit Kraus und Lübke verhielt sich das so: Franz Xaver Kraus, Kleriker und Professor für christliche Archäologie in Freiburg im Breisgau, jagte – nach Janssen – zu sehr «der Gunst des Hofes und der Liberalen» nach. Gegen seine Publikation über das Studium der Kunstgeschichte an deutschen Hochschulen hatten aber auch die «Liberalen» Springer und Lübke polemisiert¹⁴⁷. Als Kraus in einer Publikation Lübkes eine falsche Transcription einer Inschrift «Ego sum Phaëton» für «Ego sum Alpha et Omega» fand, wies er auf diesen Lapsus hin. Jene kleine Stichelei kam Janssen nun gerade recht, um sie in seiner Streitschrift zu verarbeiten.

Es war nicht das erste gegen Lübke gerichtete Pamphlet. Schon der Kunstkritiker Ludwig Pfau in Stuttgart hatte ihm unter anderem Schludrigkeit vorgeworfen, und Hermann Riegel ihn des Plagiates bezichtigt¹⁴⁸. Zudem hatte Lübke gerade in der Zeitschrift «Nord-Süd» seine Jugenderinnerungen publiziert für alle jene «vielen, welche mich seit einem Vierteljahrhundert zum Führer in die Kunstgeschichte erwählt haben»¹⁴⁹. Sie sind langatmig, nicht

¹⁴⁵ Am 20. September 1890 (wie Anm. 143).

¹⁴⁶ Am 30. Oktober 1890 (wie Anm. 143).

¹⁴⁷ Franz Xaver Kraus: Tagebücher, hrsg. von Hubert Schiel, Köln 1957, S. 322, Lübke auch gegen sein Buch «Kunst und Altertum», S. 364.

¹⁴⁸ Dem Herrn Wilhelm Lübke, Verfasser mehrerer kunstgeschichtlicher Handbücher und dergl. mehr in Stuttgart. Offener Brief von Hermann Riegel, Hannover 1874.

¹⁴⁹ Wie Anm. 2, S. 5.

originell und von unkontrollierter Eitelkeit, so wenn er von seinem Dortmunder Lehrer Uvermann schrieb: «Als er meine ersten literarischen Arbeiten erhielt, war er in seiner blinden Vorliebe so eingenommen, dass er zu sagen pflegte: ‹Wenn man solche Sachen lesen wolle, müsse man seinen Sonntagsrock anziehen, sich eine Pfeife feinsten Tabacks stopfen und dazu eine Tasse Mokka trinken›¹⁵⁰.» Janssen pflückte diese Stelle genüsslich heraus und braute aus den beiden vorgenannten Polemiken und aus August Reichenspergers in der «Germania» erschienenem Angriff ein Schriftchen zusammen, das auf Interesse rechnen konnte, weil es einmal mehr Gotik gegen Renaissance ausspielte. Etwas Neues brachte es freilich nicht. Es ging ihm ja zuerst darum, Lübke so lächerlich zu machen wie nur möglich, und erst nach zweiundzwanzig Seiten liess er die Katze aus dem Sack: es gehe ihm nicht um Kunstgeschichte, sondern um «religiös-sittliche Fragen». Die Darstellung des nackten Körpers, in der Renaissance wie im klassischen Griechenland, sei verwerflich: «Erzeugnisse einer entarteten Kunst»¹⁵¹.

*Die christliche Deutung der Renaissance:
Ludwig von Pastor und Heinrich von Geymüller*

Janssen hatte seinem Schüler Ludwig Pastor 1871 Burckhardts «Kultur der Renaissance» zum Lesen gegeben. Eine Mitteilung des Basler Konvertiten Dr. Fritz Speiser an Pastor, dass Burckhardt mit grossem Interesse den ersten Band seiner «Geschichte der Päpste» gelesen habe, regte ihn an, Burckhardt am 4. Mai 1889 zu schreiben: «Bei aller Verschiedenheit des Standpunktes stimmen wir doch in der Anerkennung des unvergänglichen Geistes der Renaissancekultur durchaus überein.» Und er fuhr fort: «Sehr interessieren würde es mich, zu vernehmen, was Sie zu der von mir versuchten Scheidung zwischen einer christlichen und heidnischen Renaissance denken. Die Ausdrücke, die Bezeichnungen sind hier

¹⁵⁰ Ebendort, S. 76.

¹⁵¹ Reichensperger-Janssen und der Kunsthistoriker Professor Doctor Wilhelm Lübke. Zur Kennzeichnung neuester Schriftstellerei, namentlich in Sachen der im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland eingeführten «antikisch-wälischen Kunstmanier», genannt «Deutsche Renaissance», Frankfurt a.M. und Luzern 1891, S. 22 und S. 30. – Dazu Pastor wie Anm. 136, S. 395: «Diese theilweise der Vertheidigung Janssens gewidmete Abhandlung zeigte wieder einmal, wie alle seine Geisteskräfte noch in jugendlicher Frische blühten, die Sicherheit des treffenden Arguments, die Feinheit der Behandlung des Gegners, die Urbanität der Polemik und doch zugleich auch die Freude am fröhlichen Kampf.»

discutabel, aber ich glaube die Sache ist wohl unleugbar¹⁵².» Diese Hilfskonstruktion, die Renaissance in eine heidnische falsche, repräsentiert durch Lorenzo Valla und Poggio, und eine christlich wahre, repräsentiert etwa durch Lorenzo Bruni, Vittorina da Feltre und Papst Nicolaus V., zu trennen, ermöglichte Pastor, aus dem Widerstreit der Meinung einen Ausweg zu finden. Pastors Konzept scheint aus der Betrachtung der italienischen Malerei, etwa eines Fra Angelico und eines Raffael, entstanden zu sein und hat ihre Wurzeln in den «Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders», wo die Zeit Raffaels als eine frommchristliche geschildert ist, und zugleich als eine «mittelalterliche», weil schon damals dem Klosterbruder Frömmigkeit und Renaissance unvereinbar waren. Diesen Konflikt wollte Pastor nun lösen.

Diesen Versuch, die Renaissance seinen Glaubensgenossen zu vermitteln, wusste Burckhardt wohl zu würdigen. Er antwortete ihm am 12. Mai 1889 mit einer überraschenden Offenheit: «Sie erwerben sich ein grosses Verdienst indem Sie das innerhalb Ihrer Kirche, wenigstens in Deutschland vorhandene Vorurtheil gegen die Renaissance überhaupt bekämpfen. Es hat mir immer wehe gethan wenn ernste Catholiken diesen Ton der Feindschaft anstimmten und nicht einsahen, dass innerhalb der künstlerischen und literarischen Renaissance Italiens der eine grosse und starke Strom der Ehrfurcht vor der Religion und der Verherrlichung des Heiligen gedient hat, mochte der andere Strom brausen wohin er wollte.» Da in den vergangenen Jahren fast jeder, der sich positiv mit der Renaissance beschäftigt hatte, ein Gegner der Kirche war, glaubte sich der alte Burckhardt am Schlusse des Briefes entschuldigen zu müssen: «Wenn ich sonst etwa Catholiken wehe gethan habe durch meine damaligen Anschauungen und Ausdrücke, so ist mir diess jetzt ernstlich leid wenn ich es auch nicht mehr gut machen kann¹⁵³.»

Daraufhin besuchte Pastor Burckhardt und notierte in seinen Tagebüchern das Verbindende; etwa die Hochschätzung für Pius II. oder die Verehrung für Raffael. Er stand auch nicht an, Partien des obgenannten Briefes in späteren Bänden seiner Papstgeschichte abzudrucken. Seine archivalischen und historiographischen Kenntnisse, sicher auch sein Verkehr gerade in den höchsten Kreisen des Vatikans beeindruckten Burckhardt so, dass es ihm nicht wichtig war, auf Differenzen aufmerksam zu machen. Die

¹⁵² Ludwig Freiherr von Pastor: Tagebücher – Briefe – Erinnerungen, hrsg. von Wilhelm Wühr, Heidelberg 1950, S. 47.

¹⁵³ Briefe IX, S. 184; zu Pastor und Burckhardt vgl. Kaegi VII, S. 165–181.

waren freilich wohl vorhanden: Ein alter Streitpunkt der Parteien war, ob die Architektur der Renaissance sich für den Bau von Kirchen eigne. Burckhardt hatte in seiner «Geschichte der Renaissance in Italien» kurz und bündig festgestellt: «Im Süden ist das Grosse und Schöne von selber heilig.» Und zitierte aus einem Brief Michelangelos «Schon das Ringen nach der Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht.» Der kirchliche Zentralbau war für Burckhardt dem gotischen sogar überlegen. Er war «einer künftigen Religiosität zum Vermächtnis hinterlassen¹⁵⁴». Diese rein ästhetische, eben «heidnische» Deutung lehnte Pastor ab. In den Werken Fra Angelicos und Raffaels blühe der fromme mittelalterliche Geist weiter. Bezüglich der Architektur verwies er zwar auf die Schriften von Graus, forderte aber doch nach alter Weise der Ultramontanen: «Entscheidend für die religionsphilosophische Wertschätzung eines Baustiles kann nur der Geist sein, in welchem die Werke desselben errichtet worden sind, nicht aber das noch so zutreffende Urtheil über die grössere oder geringere ästhetische Vollkommenheit . . . Gerade die Vermengung des religionsphilosophischen und des ästhetischen Gesichtspunktes hat die Beurtheilung der Kunst der Renaissancezeit oft sehr verwirrt¹⁵⁵.» Er selbst blieb bei der religionsphilosophischen Betrachtung: Das Papsttum war gross und herrlich und deshalb auch seine Architektur. Als Jacob Burckhardt 1895 in einem Gespräch mit Pastor sich darüber wunderte, dass Alexander VI. nichts gegen das Dogma unternommen, dass er Sakramentales und Leben habe trennen können, und eingestand «Ich verstehe nicht, wie das möglich ist», da antwortete ihm Pastor, dass man Katholik sein müsse, um das zu begreifen¹⁵⁶.

Ein Gemütsbedürfnis, die sakrale Renaissancearchitektur christlich zu deuten, hatte Baron Heinrich von Geymüller. Seit 1866 mit Jacob Burckhardt bekannt und in angeregtem Briefwechsel verbunden, gehörte er neben Mündler, von Zahn, Bode zu jenen jüngeren Kunsthistorikern, denen Burckhardt die Überarbeitung sei-

¹⁵⁴ GA VI, S. 81.

¹⁵⁵ Ludwig Pastor: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innocenz' XVIII. bis zum Tode Julius' II, erste und zweite Auflage, Freiburg i.Br. 1890, vor allem S. 49 f und S. 58. Zum Problem Gotik – Renaissance, verweist er auf Reichenspergers Schrift, «Die Kunst Jedermann Sache», 2. Aufl. 1891, sagt aber, dass die manchmal missglückte Nachbildung antiker Formen «vielfach mehr von den Fehlern auf ästhetischem Gebiete als vom Verlassen der christlich-gläubigen Basis abhängen.» (S. 58). – Am 28. Dezember 1895 berichtete Pastor an Burckhardt, dass er an einer Skizze seines Freundes Reichensperger arbeitet: «Wenn ich nicht irre, ist er 1839/40 mit Ihnen in Rom zusammengetroffen.» JBA 207.52.P.2.

¹⁵⁶ Kaegi VII, S. 172.

nes Cicerone überlassen hat, und wie sie verdankte er seinen kunstwissenschaftlichen Ruhm seinen Forschungen zur Renaissancekunst. In seinem Charakter aber war er zögernd, vorsichtig, und deshalb ist es verständlich, dass einzelne seiner Briefe Burckhardt «oraculös»¹⁵⁷ vorkamen. Er brütete gerne über vergilbten Papieren genialischer Künstler. Berühmt machte ihn die Entdeckung der Pläne Bramantes für den Bau der Peterskirche; und an seinen Funden entwickelte er eine eigene Kritik der Architekturhandzeichnungen¹⁵⁸. – Diese minutiösen Forschungen verband er allerdings mit suggestiven Behauptungen¹⁵⁹ vor allem in seinem 1911 postum erschienenen Buch «Architektur und Religion». Er suchte nach den Mitteln der Architektur, die auf das religiöse Gefühl des Betrachters wirken können und fand vier: die Form des Architekturstils; die Eigenschaften der verwendeten Materialien; die Religion, für welche gebaut wurde; die seelischen Eigenschaften von Architekt und Meister. Alle architektonischen Stile waren ihm «historische Dokumente der Pläne Gottes in der Geschichte der Menschheit¹⁶⁰». Dieses Anempfinden religiöser Gefühle an Architektur ist zu privat, als dass es sich systematisch mitteilen liesse.

Unter den Materialien zu einer Selbstbiographie Geymüllers findet sich die Notiz: «Ich liebe jede Kunstrichtung, die fähig ist, solche Werke hervorzubringen, dass ich ihre Schönheit von Gottesgnaden erkenne: Phidias, Bramante, Mozart.» Und in einem Brief schrieb er einmal: «La Renaissance est bien le symbole de cette Renaissance par le Saint-Esprit par laquelle tout chrétien doit passer selon les paroles de Notre Seigneur à Nicodème¹⁶¹.» Diese Renaissance des Heiligen Geistes hatte als erster der Zisterzienser Abt Joachim von Fiore verkündet. Auf ihn und dessen Geschichtsvorstellung der *Rinascità* als einer allgemeinen Erneuerung wies Geymüller also zurück und gehörte damit zu jenen Historikern, die in diesem Mönch und auch in Franz von Assisi den Anfang der Renaissance sahen: der protestantische Kirchenhistoriker, Paul

¹⁵⁷ An Wilhelm von Bode am 29. Oktober 1884; Briefe VIII, S. 256.

¹⁵⁸ Für Heinrich Geymüller fehlt eine Monographie; immer noch Carl Neumann: Jacob Burckhardt, München 1927, S. 367–400, zu Geymüllers Kritik der Architekturzeichnung: Dagobert Frey: Bramantes St. Peter Entwurf und seine Apokryphen, Wien 1915, S. 1–7.

¹⁵⁹ Heinrich von Geymüller: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, Stuttgart 1898, S. 673.

¹⁶⁰ Heinrich von Geymüller: Architektur und Religion, Basel 1911, S. XI.

¹⁶¹ An Antoine Sainte Marie Perrin am 15. Juni 1909; dieser Brief und die Materialien zu seiner Selbstbiographie in seinem Nachlass im Handschriftenkabinett der Universitätsbibliothek Basel.

Sabatier, Autor einer vielgelesenen Biographie des Heiligen von Assisi, Emil Gebhart und der Kunsthistoriker und Wagnerianer Henry Thode¹⁶². Die schlichte Gestalt des Heiligen sollte der ganzen Epoche einen frommen Glanz geben: Auch das ein Versuch, den Gegensatz von Renaissance und Gotik zu überwinden.

Solche Themen streifte Burckhardt in seinen an Geymüller gerichteten Briefen freilich nicht einmal am Rande. Als ihm Geymüller einen Vortrag über Bramante zusandte, der schloss, dass seine Werke nach tausendjähriger Anstrengung die wahrhaft moderne Architektur seien, fähig, das Empfinden des Südens mit demjenigen des Nordens zu verbinden, und deshalb die Peterskirche geradezu das Symbol christlicher Glaubenseinheit geworden wäre, wäre man nur bei Bramantes Plänen geblieben, da nannte Burckhardt dieses Bekenntnis scherzhaft einen «Toast»; «die Resultate über Authentie und Chronologie der Werke» waren es, die sein Interesse erregten¹⁶³! Burckhardt pflegte überhaupt eine eigentümliche Zurückhaltung gegen Geymüller. Erst in den Achtzigerjahren finden sich in den Briefen einzelne persönliche Bemerkungen. Nach 1883 war dann die Korrespondenz bestimmt von Abklärungen für die Neuauflage des Cicerone. «Ich muss recht bei mir selber lachen, wenn ich bedenke, durch welche Reihe von Zufällen ich zur Abfassung des Cicerone kam, und welche eigentümliche Konstellation zugunsten der Renaissance damals, 1853 bis 55, am Himmel muss gewaltet haben¹⁶⁴.»

Für Burckhardt war der Cicerone längst Vergangenheit: nirgends so wie in den an Geymüller gerichteten Briefen fällt auf, wie er sich immer mehr für die Kunst des Barock begeistern konnte. Während Geymüller bei seinem Urteil über «die Exzesse des barocco» blieb, rügte Burckhardt die italienische Regierung, dass sie die Kirche S. Maria Liberatrice in Rom abbrechen liess¹⁶⁵. Als Geymüller die fünfte Auflage des Cicerone anzeigte, betonte er, dass die Zusätze zur Kunst des Barock von Jacob Burckhardt stammten. Burckhardts Anteilnahme an Geymüllers Forschungen zur italienischen Renaissance war indes gross; er reagierte auf jede

¹⁶² Geymüller hörte 1891 an der Sorbonne Vorlesungen von Emil Gebhart über «Dante et son époque», wie er am 30. Dez. 1891 an Burckhardt berichtete, in: Jacob Burckhardt. Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller und mit Erläuterungen von Dr. Carl Neumann, München 1914, S. 122. – Zu Gebhart, Thode: Hendrik Schulte Nordholt: *Het Beeld der Renaissance. Een historiografische Studie*, Amsterdam [1948].

¹⁶³ Am 8. März 1892; ebendort S. 127.

¹⁶⁴ Am 29. Januar 1889; Briefe VII, S. 223.

¹⁶⁵ Am 28. Februar 1884; Briefe VIII. S. 189; und wie Anm. 162, S. 140.

Lieferung von Geymüllers Bramante-Werk mit einem ausführlichen Brief voller einzelner Bemerkungen: «Ihre mächtige letzte Lieferung habe ich mir erst flüchtig durchsehen können; der Reichtum schwirrt mir vor den Augen... Max bekömmst sein Exemplar morgen¹⁶⁶.» Und richtig: «Gestern Abend kam Köbi mit einer Rolle ins Wirtshaus...» so berichtete Max Alioth an Heinrich von Geymüller¹⁶⁷. Sie hatten seit 1858 Briefe getauscht, und hielt Burckhardt gegenüber Geymüller Privates zurück, so versorgte ihn Alioth mit Reisenachrichten und Meldungen über ihren gemeinsam Verehrten.

Es war aber nicht Max Alioth, sondern, um wieder einmal auf ihn zu sprechen zu kommen, Wilhelm Lübke, der Geymüller auf Burckhardt gewiesen hatte. Und in seinen biographischen Notizen bekennt Geymüller, Lübke sei es gewesen, der ihn auf nicht ausgeführte Entwürfe grosser Meister aufmerksam gemacht habe, auf jene Zeichnungen also, deren Analyse Geymüller seinen wissenschaftlichen Ruhm verdankt. Hier zeigt sich wieder Lübkes Qualität des Anregens. Ihm hätte für das Erarbeiten einer Architekturzeichnungskritik die Geduld vergleichenden Beobachtens und auch das Sitzleder gefehlt. Dafür wusste er, die richtigen Leute an die richtigen Gegenstände zu bringen! Aber es war doch das Zimmer Burckhardts, das Geymüller vorkam «wie der Mittelpunkt der Erde, von welchem wir Bürger und Diener der Renaissance angezogen wurden», und deshalb wollte er bei Burckhardts Begräbnis einige Worte sagen, hielt sich dann aber doch zurück. Werner Kaegi vermutete, dass er etwas von seiner «Metaphysik der Renaissance» habe andeuten wollen, und meinte dazu: «Vielleicht ist es gut, dass die Rede nicht gehalten worden ist¹⁶⁸.» So viel zur Architektur der Renaissance.

Lübke und Burckhardt in den späteren Jahren

Am 3. Juli 1870 bekannte Burckhardt seinem Freund Friedrich Preen in Karlsruhe: «Correspondenzen habe ich sonst keine, ausser mit Prof. Lübke¹⁶⁹.» Dieser Briefwechsel, nach Max Burckhardt demjenigen mit Preen gepflegten ebenbürtig¹⁷⁰, ist leider nicht

¹⁶⁶ Am 15. Mai 1879; Briefe VII, S. 31.

¹⁶⁷ Brief vom 16. Mai 1879 im Nachlass Geymüllers.

¹⁶⁸ Kaegi VII, S. 890.

¹⁶⁹ Briefe V, S. 95.

¹⁷⁰ Dazu Max Burckhardt in Briefe V, S. 10. – In anderen Briefen kommt Burckhardt auf seinen Briefwechsel mit Lübke zu sprechen: an Eduard Paulus

erhalten. Burckhardt liebte den Umgang mit Lübke, denn als Lübke 1885 nach Karlsruhe zog, empfahl Burckhardt Preen: «Sollten Sie ihn kennen lernen, so möge er Ihnen bestens empfohlen sein. Er hat noch eine erstaunliche geistige Frische, es geht Leben von ihm aus¹⁷¹.»

Von ihren Begegnungen nach dem Erscheinen der «Geschichte der Renaissance in Italien» ist kaum etwas greifbar. Als die Universität Tübingen Jacob Burckhardt für die Professur der Geschichte gewinnen wollte, da sandte der Erziehungsminister Wilhelm Lübke, die Verhandlungen zu führen. Ein Treffen in Freiburg erbrachte allerdings nichts¹⁷². Als Burckhardt im Sommer 1877 Lübke in München traf, da liess er sich bewegen, «etwas weniges Champagner» zu trinken, was umso erstaunlicher ist, als Burckhardt es gar nicht schätzte, während Galeriereisen auf Kollegen zu stossen, die einen in Fachsimpeleien verstricken¹⁷³. Dieser Trunk ist freilich das einzige Bild froher Geselligkeit, das uns überliefert ist. Besonders wird Burckhardt gefreut haben, dass Lübke den gleichen musikalischen Geschmack pflegte: er liebte Mozart¹⁷⁴ und verabscheute Wagner, und das hat ihn die politische Gesinnung des Bismarckverehrerers etwas vergessen lassen. Als die 2. Auflage des «Konstantin» erschien, liess Burckhardt drei Exemplare versenden, eines an Wilhelm Lübke nach Karlsruhe¹⁷⁵.

Burckhardt schätzte Lübke als Gesprächspartner vor allem in kunsthistorischen Dingen und freute sich, wenn sie gleicher Meinung waren¹⁷⁶. Sie besuchten die Schätze der Basler Öffentlichen Kunstsammlung und entdeckten dabei, dass zwei Zeichnungen Holbeins den Herzog von Berry und seine Gemahlin vorstellen, wie sie ihre Grabmäler in Bourges zeigen¹⁷⁷. Zur Vorbereitung seiner kunsthistorischen Vorlesungen benutzte auch Burckhardt die

am 22. März 1870 (Briefe V, S. 74), an Robert Grüninger am 2. August 1881 (Briefe VIII, S. 53), an Max Alioth am 20. März 1885 (Briefe VIII, S. 276), an Friedrich von Preen am 1. Januar 1889 (Briefe IX, S. 172).

¹⁷¹ Briefe VIII, S. 264. – Zu Besuchen Lübkes bei Burckhardt vgl. auch Briefe V, S. 74, S. 171; andere Besuche ergeben sich auch aus der Korrespondenz Lübkes mit Eduard His-Heusler im Staatsarchiv Basel.

¹⁷² An Heinrich Schreiber am 2. Juli 1867; Briefe IV, S. 253; Kaegi IV, S. 341.

¹⁷³ An Robert Grüninger am 1. August 1877; Briefe VI, S. 149.

¹⁷⁴ An Julius Stockhausen, Stuttgart 17. Dezember 1870, Badische Landesbibliothek.

¹⁷⁵ An den Verleger E.A. Seemann am 19. Juli 1880; Briefe VII, S. 166.

¹⁷⁶ An Preen am 24. April 1870; Briefe V, S. 83 f. Zu verschiedenen Auffassungen in kunsthistorischen Details, vgl. etwa Briefe VII, S. 67.

¹⁷⁷ An Eduard His-Heusler am 26. Sept. 1873; Briefe V, S. 211.

verschiedenen Publikationen Lübkes¹⁷⁸, und so mag sich denn eine Handbuchweisheit seines Freundes in seinem Vortrag in ein Wort des Weisen gewandelt haben.

Burckhardt polemisiert gegen Lübkes Kunstpietismus

Während eines längeren Aufenthalts in Wien teilte Burckhardt seinem Freund Gustav Stehelin allerlei Neuigkeiten aus der Weltstadt mit, unter anderem, dass Makart «notorisch verwirrt» sei. «Bei Makart fällt mir Wagner ein, mit welchem ihn Lübke in einem famosen Aufsatz zusammengestellt hat»¹⁷⁹, so famos, dass er, 1871 schon erschienen, Burckhardt dreizehn Jahre später immer noch präsent war. Lübke zählte darin einzelne Werke Makarts zu den «schlimmsten ästhetischen Sünden des Zeitalters»; sie seien «wie die unklaren und wüsten Traumbilder menschlicher Gestalten, welche aus dem Gehirn eines nervös überreizten Träumers auftauchen». Er schätzte zwar den Farbenreiz seiner Bilder. Aber eben: «Makart will keine Wahrheit der Natur, weil seine Kunstan-schauung eine krankhafte Ausgeburt unnatürlicher Gesellschaftszustände, verschrobener künstlerischer Verhältnisse ist.» Vergleichbar mit Wagner sei er, weil er der Farbe einseitig den Vorzug gebe vor der Linie, wie Wagner dem Orchester vor der Gesangsmelodie: Beim einen wie beim anderen «ein Opiumrausch». «Mittags Makart, abends Wagner, das ist die beste Speisekarte.» Wenn man so gegen Wagner polemisierte, hatte Burckhardt seine Freude. Zu Makart freilich stand er anders: Als 1881 in der Basler Kunsthalle Makarts «Einzug Karls V. in Anwerpen» ausgestellt war, kam es in Basel zum Skandal. Streng gesinnte Bürger verlangten Verhandlungen im Grossen Rat, man besänftigte sie jedoch, dass doch auch in der Öffentlichen Kunstsammlung Bilder mit nackten Menschen zu sehen seien. Drei Jahre später hielt Burckhardt in der Aula des Museums an der Augustinergasse einen Vortrag «Über erzählende Malerei». Da stellte er als Beispiel guter Historienbilder den Malern seiner Zeit die Werke Peter Paul Rubens vor. Am Schluss jedoch, so mussten die Basler hören, fügte er zwar ein gemässigtes, aber doch ein Lob auf Makart an, der eben verschieden war: was

¹⁷⁸ Das Manuskript der Vorlesung über die Kunst des Altertums JBA 207.145.b ist voller Hinweise, auch kritischer, auf Lübkes Geschichten der Architektur und der Plastik. – Vgl. auch Kaegi VI, S. 419; III, S. 627.

¹⁷⁹ An Gustav Stehelin 27. August 1884; Briefe VIII, S. 244. Der Text zuerst erschienen im Neuen Reich 1871; wieder abgedruckt in: W.L.: Bunte Blätter aus Schwaben, Stuttgart 1885, S. 31–41.

man ihm auch vorwerfen möge, er habe – gleich Rubens – «seine eigenen Visionen gemalt». «Sie gingen nicht hoch, sie zahlten der Materie einen schweren Zoll, sie entsprachen sozial einem Medium, welches der Nachwelt nicht sympathisch sein wird, aber sie waren sein eigen¹⁸⁰.»

Wilhelm Lübke war immer wieder die moralische Argumentation zu vorderst. Deshalb wurde Burckhardt in seiner Vorlesung über die Antike Kunst gegen Lübke ausfällig. Dieser hatte in seinem «Grundriss der Kunstgeschichte» die Laokoon-Gruppe kritisiert, ihre lebendige Darstellung überschreite die künstlerischen Möglichkeiten der Plastik und sei zu malerisch; zudem sei die Gruppe für eine patriotische Darstellung zu unsittlich. Dieses Urteil kritisierte Burckhardt in der Vorlesung mit dem Schimpfwort: «Kunstpietisterei»¹⁸¹. Dieser Begriff diente ihm sonst zur Charakterisierung der nazarenischen Kunst, die ihren Sinn im Dienst der Religion sah. Und an Kunstpietisterei dachte er auch, als er im Konstantin, 1853, beklagte, dass die Kunst von Religion und Staat, «von ihren Gegenständen vollkommen beherrscht, ihren innern Gesetzen gar nicht oder nur unvollständig» nachlebte¹⁸². Schon bei den Streitereien um die historischen Stile stieg der Verdacht auf, dass die Kunstpietisten, welcher Couleur auch immer, so verschieden zuletzt doch nicht seien; und so bemerkt man denn amüsiert, dass ein Erzfeind Wilhelm Lübkes, Johannes Janssen, auf einmal mit ihm im gleichen Lager ist, wenn er Makarts Werke verurteilt als «Bordellmalereien»¹⁸³. Lübkes Texte zur Malerei seiner Zeit sind umfangreich; der Hinweis auf den Makart-Aufsatz genügt, die engen Grenzen seines Verständnisses zu zeigen¹⁸⁴.

¹⁸⁰ GA XIV, S. 315, oder auch an Max Alioth am 8. Oktober 1884: «Alle Euer jetzigen Pariser Maler miteinander haben nicht mehr die Magic ausgeübt wie der eben verstorbene Makart.» Briefe VIII, S. 252.

¹⁸¹ Arnold von Salis: Jacob Burckhardts Vorlesungen über die Kunst des Altertums. Gedenkrede gehalten an der am 7. November 1947 veranstalteten Feier zur Wiederkehr des 50. Todestages von Jacob Burckhardt. Basler Universitätsreden 23. Heft, Basel 1948, S. 21–23.

¹⁸² GA II, S. 226.

¹⁸³ Janssen an Josephin Fronmüller am 23. Juni 1884; wie Anm. 143.

¹⁸⁴ Lübke und die Kunst seiner Zeit wäre ein lohnendes Thema. Sein wichtigster Aufsatz dazu wohl «Zur modernen Kunstgeschichte», in: Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, Bd. XXVII, 1885, Nr. 1, S. 5–9. Dieser Aufsatz war im Besitze Jacob Burckhardts. Lübkes Artikel war gegen Friedrich Pecht gerichtet; vgl. dazu Michael Bringmann: Friedrich Pecht (1814–1903). Massstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin 1982.

Lübkes späteres Bekenntnis zum Stilpluralismus

Aufschlussreicher für sein Kunst- und Geschichtsverständnis sind seine Stellungnahmen zu einzelnen Restaurationen: Während des Deutsch-Französischen Krieges war die durch Blondel nach dem Brande von 1759 errichtete Kuppel des Strassburger Münsters zerstört worden; für den Wiederaufbau wollte man den romanischen Stil wählen. Dagegen empfahl Lübke in einem Aufruf in der Allgemeinen Zeitung den Bau einer «Bischofsmütze», wie sie im 14. Jahrhundert üblich gewesen sei¹⁸⁵. Zwar sei das Strassburger Münster im Innern der Apsis, in der Krypta und in einem Teil des Kreuzschiffes romanisch; vorherrschend jedoch sei der Stil der Gotik. Die Kuppel im romanischen Stil zu bauen, erscheine ihm deshalb als eine übertriebene antiquarische Lösung, als ein «archäologischer Purismus»; eine «Bischofsmütze» entspreche dem gotischen Stil und bilde eine «volle Harmonie mit dem Ganzen», «das historische Verhältnis der Bautheile» bliebe gewahrt. Er schrieb hier gegen den «vandalisme restaurateur» wie übrigens schon 1866, als man die Münchner Liebfrauenkirche restaurierte und dabei die barocken Altäre und den Renaissance-Triumphbogen entfernte¹⁸⁶. Schon damals verfocht er die Überzeugung, dass bei Restaurationen Stileinheit nicht das oberste Gesetz sein dürfe: «Wir schmeicheln uns ein historisches Bewusstsein zu besitzen, das so fein ausgebildet noch nicht vorhanden war . . . Wie wollen wir es nun mit diesem historischen Sinn in Einklang bringen, wenn unsere Restaurationen so wenig Ehrfurcht vor dem geschichtlich Gewordenen zeigen? . . . Nun weiss aber jeder Kunstverständige, dass das Menschenwerk in seiner Vollendung etwas Unharmonisches, Unfertiges hat, und dass es erst von der Zeit jenen feinen Überzug erwarten muss, der es stimmungsvoll mit der Umgebung, mit dem Naturganzen in Harmonie setzt¹⁸⁷.» Lübke sprach von der «Physiognomie voll charakteristischer Eigenart» eines Bauwerkes, er beobachtete darin das Wirken der

¹⁸⁵ Wieder abgedruckt in: WL.: Bunte Blätter aus Schwaben, Stuttgart 1885, S. 164-169.

¹⁸⁶ Das Restaurationsfieber, in: Sonntagsbeilage zu Nr. 356 der Allgemeinen Zeitung vom 22. Dezember 1866. Lübke zugeschrieben und abgedruckt von Norbert Kopp: Die Restaurierung der Münchner Frauenkirche im 19. Jh., in: Festschrift für Luitpold Dussler, Berlin 1972, S. 393-432. – Dazu auch Norbert Huse: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, hrsg. von N'H', München 1984.

¹⁸⁷ Ebendort, S. 431.

verschiedenen «Bauepochen», «Perioden». Ein Denkmal war ihm eine Summe mehrerer Epochen, deshalb war Lübke ein Stilpluralismus möglich.

In diesem Geschichtsverständnis ist denn Lübkes Stellungnahme in den Diskussionen um neue Bauaufgaben, etwa die Postämter, begründet¹⁸⁸. Er lobte den Generalpostmeister Stephan, weil er bei der Stilwahl der neuen Postämter auf die Bedingtheiten von Land und Volk, Umgebung und lokaler Tradition Rücksicht nahm. Es sei richtig, in Heidelberg den Stil der deutschen Renaissance, in den mittelalterlichen Städten wie Aachen die Romanik, in Erfurt die Gotik zu wählen. Dass das neue Gebäude in Trier im Rococo-Stil geplant wurde, fand er entsprechend den anderen Barock- und Rococobauten der Bischofsstadt, wiewohl er sonst diese beiden Stile verabscheute. Es gab nun für ihn auch nicht mehr den einen verbindlichen Stil, verlangt von einem politischen Programm wie die Neurenaissance; der Stil wurde nun bestimmt von Umgebung und Geschichte, also Stilpluralismus. So nahm er denn auch in den späteren Auflagen seiner «Geschichte der Architektur» die gesellschaftliche und politische Interpretation der Neurenaissance etwas zurück¹⁸⁹.

Als Kunstpolitiker in Stuttgart

Während seiner Jahre in Stuttgart erarbeitet sich Lübke die Bücher über die Renaissance in Frankreich und in Deutschland. Daneben war er auch «kunstpolitisch» tätig. Am 6. März 1872, dem «Geburtstag des Königs», hielt er eine Festrede «Über Kunstpflege»¹⁹⁰. Hatte er 1866 das Anliegen, der vergangenen wie der neuen Kunst ein geeintes Publikum zu erziehen, so betonte er jetzt, dass nicht nur das Volk, sondern auch der Fürst die Kunst fördern müsse. Lübke hatte eben von Zürich nach Stuttgart gewechselt! Die Pflege der Kunst sei seit 1871, wie schon nach den Befreiungskriegen in Preussen unter Wilhelm von Humboldt, «eine der höchsten Aufgaben nationaler Kultur», «eine staatliche Notwendigkeit». Der Staat erscheint nur als willensbegabte Einheit, in der alle, Kaiser, Fürsten und Volk geeint sind. War es schon nicht klug, in Süddeutschland Preussen als Vorbild hinzustellen, so machte sich

¹⁸⁸ W.L.: Das deutsche Reichspostbauwesen, in: Altes und Neues, Breslau 1891, S. 343–350.

¹⁸⁹ Vgl. dazu Brix / Steinhausen wie Anm. 67, S. 269.

¹⁹⁰ Über Kunstpflege, in: Bunte Blätter aus Schwaben, Stuttgart 1885, S. 88–105; zuerst selbständig: Über Kunstpflege, Stuttgart 1872.

Lübke sicher auch keine Freunde mit der Bemerkung, dass erst die Städte Norddeutschlands ihre Museen gegründet und einzelne Bürger grosszügige Stiftungen eingerichtet haben. Die Idee der Kunst als Dienerin des Staates hat in dieser Rede im Vergleich 1866 bedenklich zugenommen, und seine Rede strotzt von aufdringlichem Optimismus und Anmassung: «Man rufe nur unsre durch die Ungunst der Verhältnisse verkümmerte Kunst in die Schranken! Man gebe ihr freie Bahn und Lebensluft zur Entfaltung: sie wird ihre Mission mit Ehren erfüllen.» Die Kunst war hier keine humane Idee mehr, sondern blosses Vehikel staatlicher Interessen¹⁹¹. Zum Teil war diese Rede auch Anbiederung, denn Lübke tendierte etwas zum Höfischen. So berichtete Frau von Berlichingen an Fontane, wie sie das Kunstleben in Stuttgart schilderte: «Da ischt z.B. der Lübke. Aber kommt meischt nur, wenn die Königin da ischt.» Was Fontane an seine Frau weiter erzählte; man mokierte sich offenbar über Lübkes kleine Schwäche¹⁹².

Lübke ist ein Paradebeispiel eines vormals zahmen Rebellen, der ein guter Nationalliberaler geworden ist. Da ist er aber nicht allein: man darf da auch Droysen, Sybel und Treitschke nennen, Geibel und Heyse dazu. Seine Treue zu Bismarck aber hat Lübke in Süddeutschland Feinde gemacht: allen voran den Kunstschriftsteller Ludwig Pfau¹⁹³. Ein Achtundvierziger, musste er einst nach Zürich fliehen und hielt sich dann vor allem in Paris auf, bis er dank einer allgemeinen Amnestie 1863 nach Stuttgart zurückkehren konnte und die Redaktion des demokratischen «Beobachters» übernahm. Berühmt ist er geworden durch eine Besprechung der Münchner Ausstellung von 1876, wo er so ausfällig war, dass ihm wegen Staatsbeleidigung der Prozess gemacht und er zu drei Monaten Gefängnis verurteilt wurde¹⁹⁴. Er musste zu Lübkes Erzfeind werden, und so publizierte er 1884 in seinem Beobachter eine Folge von Texten, die er dann unter dem Titel «Zur Charakteristik des Herrn Lübke» gesammelt herausgab¹⁹⁵. Er wies ihm Fehler nach, ironisierte sein Musikverständnis, warf ihm seine Treue zu Berlin

¹⁹¹ Diese Forderung mag heute erstaunen, jedoch gab es Künstler, die sie erfüllten, etwa Anton von Werner. Was fand aber nun Lübke selbst an dessen Werk zu loben: nur gerade, dass der Hofmaler Bismarck treffend wiederzugeben wusste: W.L.: Kunstwerke und Künstler, Breslau [1887], S. 555.

¹⁹² Wie Anm. 23, Serie II, Bd. 7, S. 14.

¹⁹³ Erich Weinstock: Ludwig Pfau. Leben und Werk eines Achtundvierzigers, Heilbronn 1975.

¹⁹⁴ Dazu Vorwort von Ernst Ziel in: Ludwig Pfau: Politisches und Polemisches aus den nachgelassenen Schriften, Stuttgart [1896].

¹⁹⁵ Zur Charakteristik des Herrn Lübke, Stuttgart 1884.

vor und sagte zu seinem Kunstunterricht: «Von der männlichen Jugend in seiner Kernlosigkeit erkannt, bemüht er sich, seine Bänke mit lernbegierigen Verehrerinnen zu füllen, für deren Bedarf und Vorbildung sein ästhetischer Thee allenfalls ausreicht.» Daraufhin wechselte Lübke an das Polytechnikum in Karlsruhe. Burckhardt meinte zu Preen darüber: «Ich bin überzeugt, dass er sich in Karlsruhe viel freier fühlen wird als in dem zwar grössern aber engern Stuttgart. Mit den Schwaben ist auf die Länge schwer auszukommen weil sie das Gefühl einer geschlossenen Gesellschaft haben, welche den Nichtschwaben höchstens auf Zeit duldet¹⁹⁶.»

Letzte Jahre in Karlsruhe

Lübke konnte in Karlsruhe seiner Diabetes wegen keine eigentlichen wissenschaftlichen Arbeiten mehr leisten; und seine wenige Kraft verschwendete er ans Rezensionen-Schreiben: «sofort werde ich mich öffentlich darüber aussprechen», antwortete er Eduard Paulus, nachdem ihm dieser eine Publikation gesandt hatte¹⁹⁷. Bezeichnenderweise sind von den fünfundzwanzig Aufsätzen, die er 1887 im Band «Kunstwerke und Künstler» versammelte, nur gerade zwei zuerst in kunsthistorischen Zeitschriften, die Hälfte jedoch in der Allgemeinen Zeitung erschienen. In einem vier Jahre später erschienenen Band «Altes und Neues» sammelte er kritiklos allerlei, fünfzig Stücke: Rezensionen und vor allem Begleittexte zu einzelnen Reproduktionsstichen berühmter Meisterwerke. Angefügt waren auch Besprechungen belletristischer Bücher, etwa Theodor Fontanes und seines Freundes Roquette. Schon früher jedoch meinte Gottfried Keller zu Victor Widmann: «Dass ich bei Lübke überhaupt nicht frage, wie er über Dichter urteilt, da er hierfür von der Weltordnung nicht angestellt ist. Er kennt eigentlich nur einen Dichter, und das ist sein Freund Otto Roquette¹⁹⁸.»

Eines seiner Verdienste um die Kunstwissenschaft war einmal mehr ein organisatorisches; 1886 setzte er durch, dass auch Frauen, wenigstens als Hospitantinnen, kunstgeschichtliche Vorlesungen

¹⁹⁶ An Friedrich von Preen am 19. Dezember 1884; Briefe VIII, S. 1264. Paulus an Burckhardt am 23. Nov. 1880: «Lübke sehe ich ziemlich viel, er arbeitet fast mehr als ihm gut ist, und die Leute dankens ihm kaum.» JBA 207.52.P.3.

¹⁹⁷ Am 9. Dezember 1886; Brief im Deutschen Literaturarchiv, Marbach.

¹⁹⁸ Keller an Victor Widmann aus Zürich am 4. Oktober 1881; G.K.: Gesammelte Briefe, hrsg. von Carl Helbling, Bern 1952, Bd. 3.1, S. 231.

besuchen konnten¹⁹⁹. Kunsthistorikerinnen gab es noch nicht, höchstens Kunstschriftstellerinnen wie Johanna Schopenhauer, um ein frühes Beispiel zu nennen. Sonst waren Frauen bloss Übersetzerinnen kunsthistorischer Bücher. So besorgten Margaret Hutton und Lady Eastlake die englischen Übertragungen von Kuglers Geschichte der Malerei, und es waren auch zwei Engländerinnen, die unter Anleitung von Mündler Burckhardts Cicerone übersetzten.

In Karlsruhe konnte er sich politisch wohl fühlen. Dort hatten unter Anführung des Grossherzogs die liberalen Preussenfreunde das Sagen. 1891 siegten allerdings die Ultramontanen und die Demokraten, so dass Lübke am 10. Mai 1892 an Burckhardt berichtete: «Vor einigen Tagen fragte mich der Grossherzog, ob ich je ein so tiefes Niveau, wie das in dem jetzigen Landtage und selbst im Parlament gesehen hatte, und überhaupt ein solches Sinken unserer Kultur.» Und der Verehrer Bismarcks stellte fest: «Kein Wunder daher, dass seit Jahr und Tag der Alte in Varzin fabelhaft in der Anhänglichkeit unseres Volkes, besonders in Süddeutschland gestiegen ist.» Den pessimistischen Brief ergänzte er: «Die ganze 8 Stunden Agitation läuft ja nur darauf hinaus, dass der Mob um so länger in der Kneipe sitzen kann. Die Verhältnisse der Arbeiter werden ja dadurch nicht besser, Frau und Kinder gehen dabei leer aus.» Und zur Aufrüstung meinte er: «Italien geht daran zu Grunde, Deutschland und Österreich werden nachfolgen. Es ist zu grauenhaft wie alles dem Moloch des bewaffneten Friedens geopfert wird.» Aber was Wunder, der junge Kaiser sei ein «gekrönter Corpsbursch» und um ihm eine schönere Aussicht zu bieten, wolle man in Berlin «wirklich die Schinkelsche Bauakademie abreißen . . . Und dabei gibt es genug byzantinische Speichelleckerei, die alles dies zu fördern sich beeifert.»

Und so schlecht es um die Politik stand, so schlecht auch um die Kunstwissenschaft, wie er in einem Brief vom 9. Januar 1892 klagte: «Nur das weiss ich, dass unter dem ganzen heutigen Haufen von Kunstdocenten kein Einziger ist, der einen grossen weiten Blick und Redegabe besitzt. Es ist überall die kümmerlichste Kleinarbeit und Spezialistik. Kunstgeschichtler in diesem Sinne zu züchten ist wohl das Abgeschmackteste, das sich denken lässt²⁰⁰.»

¹⁹⁹ Klaus Lankheit: Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik, Karlsruhe 1966. Karlsruher Akademische Reden 24, S. 8 f.

²⁰⁰ Lübke an Kinkel am 14. Juli 1879: «Heutzutage ist die rein kritische Richtung mit ihren Schlagworten so im Schwung, dass die Leute ganz vergessen zu haben scheinen, wie viel Phantasie, gestaltende Künstlerkraft, plastische Leben-

Kleinarbeit und Spezialistik, das war auf Anton Springer gemünzt. Auch er aus dem Kleinbürgertum stammend und ein sanfter Revolutionär, auch er zuerst um des Geldes willen für die Tagespresse arbeitend, war er ein Liberaler und Deutschnationaler, der 1872 die Festrede zur Einweihung der Universität Stuttgart halten durfte. Und auch er gab in einer Selbstbiographie Rechenschaft über seinen Erfolg²⁰¹. Er verabscheute aber, «durch populäre Handbücher den Beifall der Halbgebildeten zu gewinnen». Wichtig war ihm, eine eigene kunsthistorische Schule zu begründen, die seine historisch-kritische Methode weiterpflegen sollte. 1892 nannte man ihn: «schlechtweg der Vertreter seines Faches», dem Erfassbaren und Beobachtbaren begegnete er mit methodischer Skepsis und Nüchternheit. Das war ein unüberbrückbarer Gegensatz zu Lübke. Als ein Student Springer sagte, er lese in den Ferien Lübkes kirchliche Baukunst, erwiderte Springer kühl: «Lassen wir das, wir sind hier in keiner Mädchenschule²⁰².» Aber über all das tröstete Lübke sich mit abendlichem Klavierspiel und mit Besuchen der Oper, wo leider fast ausschliesslich Wagner und Berlioz gegeben wurde.

Er starb am 5. April 1893. Daraufhin schrieb Hermann Kestner an Jacob Burckhardt und bat ihn, in der Allgemeinen Zeitung einen «würdigen Nachruf zu stiften»²⁰³. Burckhardt lehnte ab und teilte mit, dass er Lübkes Nachlass nichts beifügen könne, denn er habe alle Briefe Lübkes bis auf die in den letzten zwei Jahren erhaltenen verbrannt²⁰⁴. Das stimmt nun freilich nicht. Die Briefe aus den sechziger Jahren behielt er, als wollte er Lübkes Rolle bei der Genesis seiner «Geschichte der Renaissance in Italien» genau dokumentieren.

*Nikolaus Meier,
Hagenbachstrasse 34,
4052 Basel*

digkeit der Anschauung neben dem kritischen Blick dazugehört ein lebensfähiges Buch zu schreiben. Sie aber wissen dies zu beurtheilen.» (Universitätsbibliothek Bonn).

²⁰¹ Anton Springer: Aus meinem Leben. Mit Beiträgen von Gustav Freytag und Hubert Janitschek, Berlin 1892.

²⁰² Gustav Pauli: Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Tübingen 1936, S. 64.

²⁰³ Am 14. April 1893; JBA 207.52.K.8.

²⁰⁴ Entwurf des Briefes JBA 207.52.K.8.