

Fritz Burger (1877-1916)
Kunsthistoriker und Wegbereiter der Moderne
am Beginn des 20. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Rolf M. Hauck

Ludwig-Maximilians-Universität München

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Department Kunstwissenschaften / Institut für Kunstgeschichte

| | | |
|--------------------|--------------------------|------------------------------|
| Referent: | Prof. Dr. Hubertus Kohle | Institut für Kunstgeschichte |
| Koreferent: | Prof. Dr. Avinoam Shalem | Institut für Kunstgeschichte |
| Mündliche Prüfung: | 04. Februar 2005 | |

Der nachfolgenden Ausarbeitung liegt die ursprüngliche Idee zugrunde, einen Beitrag zur Entwicklung und Bedeutung von Kunstgeschichte und Kunstkritik am Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts zu gestalten, der einen besonderen Bezug zu München aufweisen sollte. Nach den ersten Recherchen ergab sich die Verbindung zur Person Fritz Burgers, dessen Werk von der bisherigen Fachliteratur noch nicht in seinem vollem Umfang dargestellt worden ist. Herr Professor Dr. Hubertus Kohle hat mich darin bestärkt, dieses Thema aufzugreifen und weiter zu verfolgen; ich fühle mich ihm für seine substantiellen Vorschläge, kritischen Hinweise und seine stete Bereitschaft zum Gespräch sehr verbunden. Mein Dank gilt ebenso Herrn Dr. Thomas Lersch, der mir in einem Gespräch am Beginn "Wegweiser" war, wie auch Herrn Dr. Jens Kräubig, der mir aus seiner Erfahrung heraus wichtige Hinweise zu Burger vermittelte. Ganz besonders jedoch möchte ich an dieser Stelle der Familie Burger in Heidelberg – Frau Birgit Burger und Herrn Bert Burger – danken, die mir in großzügiger Weise alle noch verbliebenen Unterlagen aus dem Nachlass zur Verfügung stellten.

Während einer längeren intensiven Arbeitsperiode stand dem privaten Umfeld nur eingeschränkte und begrenzte Zeit zur Verfügung; dieser Akzeptanz und dem entgegengebrachten Verständnis bin ich – last not least – ebenso zu Dank verpflichtet.

München – Februar 2005

Fritz Burger (1877-1916)

Kunsthistoriker und Wegbereiter der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|------------|
| 1. Zur Einführung | 5 |
| 2. Die Werke über Renaissancekunst - deren Auswirkungen auf die kunsthistorische Rezeption | 14 |
| 2.1 "Die Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo" (1904) | 15 |
| 2.1.1 Die Entwicklung des Trecentograbmals | 16 |
| 2.1.2 Die Grabmalkunst der Hochrenaissance | 23 |
| 2.1.3 Die Grabdenkmäler Michelangelos | 24 |
| 2.1.4 Die Rezensionen der Burgerschen "Geschichte des florentinischen Grabmals" | 28 |
| 2.2 "Francesco Laurana" (1907) | 29 |
| 2.3 "Vitruv und die Renaissance" (1909) | 32 |
| 2.4 "Zu Palladios vierhundertjährigem Geburtstag" (1908) | 36 |
| 2.5 "Die Villen des Andrea Palladio" (1909) | 37 |
| 2.5.1 Die Struktur und Genese der Villenarchitektur Palladios | 41 |
| 2.5.2 "Wahrheit und Klarheit" der Villen Palladios | 49 |
| 3. Fritz Burger als Universitätslehrer an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1906-1914 | 53 |
| 3.1 Fritz Burgers Lehrtätigkeit – das kunstwissenschaftliche "Praktikum" als Grundlage der Stilkritik | 54 |
| 3.2 Die Universitätslaufbahn Fritz Burgers | 65 |
| 4. Zu Positionen Fritz Burgers in Kunsttheorie und Kunstgeschichte | 70 |
| 4.1 Riegls "Kunstwollen" und das "Problem der Form" – der Beginn des 20. Jahrhunderts | 70 |
| 4.2 Künstlerische Erkenntnis - Kunst als Weltanschauung und Welterkenntnis | 76 |
| 4.3 Weltanschauungsprobleme in der Kunst der Vergangenheit | 90 |
| 4.3.1 Das "klassische" und das "gotische" Prinzip Worringers | 93 |
| 4.3.2 Die Neubewertung von Gotik und deutscher Renaissance durch Burger | 96 |
| 4.4 Die Moderne und ihre kunsttheoretischen Begründungen | 99 |
| 4.4.1 Weltanschauung und Moderne | 101 |
| 4.4.2 Kulturkritik und Gegenästhetik – Der Einfluss Nietzsches | 106 |
| 4.5 Kunst und Nation | 111 |
| 5. Burgers Sicht auf die Kunst des 19. Jahrhunderts und die europäische Moderne um 1910 | 120 |
| 5.1 "Gedanken über die Darmstädter Kunst" (1901) | 120 |
| 5.2 "Die Schackgalerie München" – Die Deutschen Meister (1912) | 128 |
| 5.3 "Cézanne und Hodler - Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart" (1913) | 135 |
| 5.3.1 Über Ferdinand Hodler und Paul Cézanne | 141 |
| 5.3.2 Über Kubismus | 149 |

| | |
|--|------------|
| 6. Fritz Burgers "Systematik der Kunstwissenschaft" | 153 |
| 6.1 Die "Systematik" der Kunstwissenschaft | 154 |
| 6.2 Das "Handbuch der Kunstwissenschaft" Fritz Burgers | 158 |
| 6.2.1 Burgers Handbuch als konzeptioneller Neubeginn | 162 |
| 6.2.2 Die Geschichte des "Handbuchs der Kunstwissenschaft" | 170 |
| 6.3 "Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance" (1913) | 176 |
| 6.3.1 Vom Mittelalter und dem Wesen der deutschen Kunst der Renaissance | 177 |
| 6.3.2 Die künstlerischen Anschauungen der lokalen weltlichen Kunstzentren (ca.1350 – 1420) | 181 |
| 7. Künstler und Wegbereiter der modernen Kunst - Fritz Burgers Nähe zur Kunstwelt | 187 |
| 7.1 Wassily Kandinsky und Franz Marc – Burgers Bezug zu beiden Künstlern | 188 |
| 7.2 Das künstlerische Werk Fritz Burgers | 195 |
| 7.3 Burgers Charisma – Leitbild der Moderne für junge Kunsthistoriker und Künstler | 203 |
| 8. Der erste Weltkrieg – Briefe und Kriegstagebücher | 208 |
| 9. Die Werke Fritz Burgers ab 1916 – Bekenntnisse zur Moderne | 222 |
| 9.1 "Einführung in die Moderne Kunst" (1917) | 222 |
| 9.1.1 Geist und Stil des 19. und 20. Jahrhunderts | 224 |
| 9.1.2 Der Anteil der Nationen an der Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert | 228 |
| 9.1.3 Die historische Entwicklung der modernen Kunst | 231 |
| 9.2 Der "Totentanz" (1916) | 238 |
| 9.3 "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit" (1918) | 240 |
| 10. Fritz Burger im Urteil der Kunstgeschichte | 247 |
| 10.1 Moderne Kunst und deren Rezeption nach 1900 | 247 |
| 10.2 Die unmittelbaren Würdigungen und Nachrufe | 252 |
| 10.3 Phasen der Burger-Rezeption bis 1933 | 254 |
| 10.4 Die Rezeption Burgers in der Nachkriegszeit nach 1945 | 258 |
| 11. Zusammenfassung und Thesen der Ausarbeitung | 264 |
| 12. Anlagen | 268 |
| 12.1 Literaturverzeichnis / Quellen | 268 |
| 12.2 Fritz Burger (1877-1916) - Zeittafel | 277 |
| 12.3 Fritz Burgers Lehrveranstaltungen an der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München | 280 |
| 12.4 Fragmente zur "Systematik der Kunstwissenschaft" | 283 |
| 12.5 Burgers Gliederungsentwurf für eine geplante Systematik der Kunstwissenschaft | 293 |
| 12.6 Gliederung "Handbuch der Kunstwissenschaft" | 298 |
| 12.7 Personenindex | 302 |

„Das Hauptproblem bleibt der Unterschied zwischen den beiden Kategorien:
des Bildes und der Sprache.“¹ Carl Einstein

1. Zur Einführung

Es ist sicher nichts Ungewöhnliches, wenn nach einer Zeit von nahezu einhundert Jahren Erinnerungen, Würdigungen und Bezugnahmen auf das Werk eines Kunsthistorikers, gleich welche Zeitbedeutung er besaß, zu verblassen beginnen. Umso mehr muss es dann allerdings erstaunen, wenn Fritz Burger (*10. September 1877 in München; gefallen 22. Mai 1916 bei Verdun) in aktuellen Nachschlagwerken auch heute noch in seiner Bedeutung herausgehoben wird: „...In der kleinen Phalanx der Kunsthistoriker, die sich als erste vehement für die neue Kunst des frühen 20. Jahrhunderts einsetzten, nimmt Burger einen wichtigen Platz ein...“ Und über eines seiner Werke wird im gleichen Text fortgeführt, dass: „...das von ihm initiierte, vielbändige Handbuch der Kunstwissenschaft, eine Spitzenleistung der deutschen Kunstforschung...“² gewesen ist. Diese Einschätzung der Person und des Werkes galt aber ebenfalls bereits zu Burgers Lebenszeit. Julius Meier-Graefe bescheinigt ihm, ein "feinerer Geist"³ zu sein. Die kunsthistorischen Besprechungen von 1913 maßen seinem Buch "Cézanne und Hodler" außerordentliche Bedeutung bei: „...das Werk Burgers (hat -R.H.) eine unleugbare Wichtigkeit ...Burgers Arbeit ist seit Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte, die vor einem Jahrzehnt herauskam, ...der erste Ansatz zu einer synthetischen Betrachtung lebender Kunst.“⁴ Doch auch kritischere Beurteilungen waren sowohl in dieser Zeit – hier vom gleichen Autor – wie in späteren Jahrzehnten über dieses Werk Burgers nicht selten:



„...Burger gibt auf die Dauer nichts als eine schöngeistige Dialektik über kunstphilosophische Dinge. Er gibt nicht...eine unmittelbare und tatsächliche Würdigung der künstlerischen Exekutivkräfte...“⁵ Trotz allem war diese Publikation Burgers sehr erfolgreich, übte eine außerordentlich große Wirkung vor allem auf junge Kunsthistoriker und Künstler aus und erlebte bis zum Beginn der zwanziger Jahre eine Vielzahl von Neuauflagen. Neben Worringer ist es damit Fritz Burger, der mit diesem Werk und seiner späteren "Einführung in die moderne Kunst" in engagierter Weise das Le-

...

¹ Einstein, Carl, *Anmerkungen zum Kubismus*, in: Siebenhaar, Klaus (Hrsg.), *Carl Einstein – Prophet der Avantgarde*, Berlin 1991, S.54

² Bethhausen, Peter, u.a. (Hrsg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, Stuttgart 1999, S.45

³ Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München 1966, S.196

⁴ Peccator, Ipse, *Die Kunst der Gegenwart*, in: *Güldenammer III*, 11, Aug. 1913, S.697

⁵ Peccator, Ipse, *Die Kunst der Gegenwart*, in: *Güldenammer III*, 11, Aug. 1913, S.696

bensrecht der neuen Kunst verteidigt und der - ähnlich Worringer - von Fiedler und Riegl beeinflusst, die großen Zusammenhänge zwischen den verschiedensten Ausprägungen dieser "Ausdruckskunst" zu verdeutlichen sucht.

Es war wohl ursächlich auch die Person Fritz Burgers, der nicht nur Kunsthistoriker war, sondern über den Beruf des Architekten zur Kunstgeschichte gelangte; künstlerisch in Plastik und Malerei arbeitete und beachtliche schriftstellerische Fähigkeiten besaß, die seine Umgebung zu unterschiedlichen Urteilen herausforderte. Immer wieder äußerten sich Fachvertreter daher auch kritisch über Fritz Burger, der im Rahmen der Anforderungen, "die die Gegenwart an das Handwerk stellt", selbst zum Maler werden konnte und dann von da aus Kunstgeschichte schrieb⁶. Dies enthält allerdings nicht nur die Frage, ob eine Richtung der Kunstgeschichte aus diesem Ansatz heraus möglich ist, sondern auch die verdeckte Kritik an der Gegenwartskunst, für die sich Burger leidenschaftlich einsetzte und die nach Meinung des Herausgebers offensichtlich nur begrenztes Können zur Ausführung erforderte. Nach seinem frühen Kriegschicksal gehörte Burger - in der Hauptphase des Expressionismus - nicht mehr zum Mittelpunkt der maßgebenden Künstler und Kunsthistoriker seiner Zeit und geriet dadurch "bald in den Schatten anderer". Deshalb erscheint es geradezu notwendig, den Versuch zu unternehmen, Fritz Burger und sein Gesamtwerk - ehe allzu viele Spuren verwehen - in dieser Arbeit zusammenzufassen und darzustellen. Es war während der Tagung "200 Jahre Kunstgeschichte in München" im Juni 2001, als im Rahmen der Vorträge über Vertreter des Faches an der Universität München und deren kunstgeschichtliche Positionen die Frage entstand, ob nicht auch das Wirken Fritz Burgers einer erstmaligen umfassenden Würdigung bedarf⁷. Willibald Sauerländer hatte es bereits in seiner Einleitung zu einer Rede anlässlich des hundertsten Geburtstages Fritz Burgers 1977 folgendermaßen zum Ausdruck gebracht: „Wenn wir uns des Münchner Kunsthistorikers Fritz Burger erinnern, so erfüllen wir damit eine Ehrenpflicht gegenüber einem Manne, der in unserer Stadt entscheidend an dem geistigen und künstlerischen Aufbruch der jungen Generation kurz nach der Jahrhundertwende beteiligt war. Er ist im Alter von 38 Jahren vor Verdun gefallen, aber seine wissenschaftliche Leistung hat noch bis heute ihre hohe Bedeutung behalten.“⁸

Fritz Burger wuchs in einem vermögenden Hause auf; die Familie besaß in bester Münchener Lage ein Bankgeschäft. Nach einem Studium der Architektur an der Technischen Hochschule in München und praktischer Ausbildung als Architekt wechselte Burger 1900 Studienfach sowie Studienort und begann ein Studium der Kunstgeschichte bei Henry Thode in Heidelberg. Er unternahm ausgedehnte Bildungsreisen ab dem neunzehnten Lebensjahr, zuerst nach Paris und Italien, war 1902 längere Zeit in England und vermählte sich im gleichen Jahr mit Clara von Duhn, der Tochter des Heidelberger Archäologen Friedrich von Duhn. Burger beendete 1903 das Studium in Heidelberg mit der Promotion; er verbrachte mit seiner Familie 1903/04 längere Zeit in Freiburg im

⁶ Jahn, Johannes (Hrsg.), *Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S.134.

⁷ Diese Tagung fand im Juni 2001 in München statt und entstand als Kooperation des Zentralinstituts für Kunstgeschichte und des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München. s.a.: Drude, Christian und Kohle, Hubertus (Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 - 1980*, Berlin 2003

⁸ Sauerländer, Willibald, *Zum 100.Geburtstag Fritz Burgers (Manuskript)*, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

Breisgau und zwischen 1904 -1906 in Florenz und Paris. Im gleichen Jahre habilitierte er sich für neuere Kunstgeschichte in München an der Universität, wo er bis zum August 1914 Kunstgeschichte lehrte. Jährliche Studienaufenthalte in Italien und Frankreich blieben ihm dabei die Regel. Zusätzlich zu seiner Universitätslehrtätigkeit unterrichtete Burger ab 1912 Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste in München und kurze Zeit nach seiner Einberufung, unmittelbar nach Kriegsausbruch im August 1914, entschied sich für ihn die Berufung zum a.o. Professor. Über verschiedene Einsätze in Straßburg und Mainz erfolgte im Frühjahr 1916 die Verlegung in die vorde Frontlinie nach Douaumont / Verdun, wo Fritz Burger im Mai 1916 gefallen ist.

Tatsächlich zeigte ein erstes Recherchieren eine erstaunliche Lücke in der Rezeption der Person Burgers und seines Werkes auf. Ab 1933 sind keine Neuauflagen seiner Bücher mehr erschienen, es existiert keine monographische Publikation über Burger und außer Nachrufen und Würdigungen, die sich im Nachlass auffinden lassen, gab es im Verlauf der Jahre nur wenige kurze Erwähnungen oder Darstellungen seiner Person. Diese fast ausnahmslos auch nur dann, wenn im Zusammenhang mit größeren Themenstellungen Einzelaspekte seines Werkes gestreift wurden⁹. Im Zusammenhang mit den universellen Deutungsversuchen des künstlerischen Schaffens in der Zeit des Ersten Weltkrieges wird von dem "heute fast vergessenen Münchner Kunsthistoriker Fritz Burger" gesprochen¹⁰. Genaue Gründe lassen sich dafür nicht einfach finden, obwohl Hinweise und Vermutungen nahe liegen. Sein Tod 1916 an der Westfront hat sicher ein in seiner vollen Ausreifung noch nicht vollendetes Werk hinterlassen; ein Gedanke, der ihm selbst größte Bedrückung durch das Bewusstsein verursachte, als Wissenschaftler ein halbfertiges Gebäude zu hinterlassen¹¹. Aber auch sein Beginn als Künstler wurde damit jäh unterbrochen; er konnte als Maler aufgrund dieses Umstandes der Nachwelt nur ein Anfangswerk hinterlassen. Sein Lebensweg, der eine breite Schaffenspalette zwischen dem des wissenschaftlichen Kunsthistorikers, des Schriftstellers über Probleme der Kunst, des engagierten und begeisternden Hochschullehrers und dem selbst künstlerisch tätigen Menschen der Umwelt präsentierte, entzog sich wohl auch der gewohnten Beurteilung seiner Zeit und deren Folge. Einer Zeit, einer Grundausrichtung des Faches Kunstgeschichte, die sich stark an eine positivistische Katalogisierung des Fachgegenstandes anlehnte, die übrigens Fritz Burger - wohl auch aus innerer Berufung heraus - stets für die Beurteilung von Kunstwerken selbst abgelehnt hatte. Sein kunsthistorisches Hauptwerk blieb zwangsläufig unvollendet, bestand aber aus einer Reihe von herausragenden Einzelpublikationen und dem Gesamtwerk des "Handbuchs der Kunstwissenschaft", das er mit anspruchsvollen Zielen versah und die ersten Jahre als Herausgeber und Autor betreuen konnte. Burger gilt in Fachkreisen als "Theoretiker des Expressionismus" und ohne diesen Begriff zur Klärung bringen zu können, bleibt festzuhalten, dass er mit seinen Auffassungen über das Wesen der modernen Kunst die traditionellen Positionen der Kunsthistorik maßgeblich in eine neue Richtung gelenkt hat. Burger verkörperte den sich unmittelbar und partei-

⁹ Dieser Bezug betrifft besonders die Autoren: Hedicke 1924, Kultermann 1966, Kräubig 1986, Bushart 1990, Burkhardt 1998 und einen Vortrag von Müller-Lentrod 2003 (s. Literaturübersicht)

¹⁰ Renda, Gerhard, „Nun schauen wir Euch anders an“ – Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus, Phil. Diss. Friedr.–Alexander Universität Erlangen-Nürnberg 1990, S.65

¹¹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Mitte April 1916 (188), in: Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)

isch engagierenden Künstler-Wissenschaftler¹². Seine Schriften, die außerordentlich erfolgreich waren, bestehen aus kunsthistorischen Erörterungen und – sofern diese eine breitere Öffentlichkeit adressierten – oft zum Teil auch einer Mischung von visionärer Prosa, die eigentlich der expressionistischen Literatur zuzurechnen wäre. Friedlaender stufte dies als "anarchisch - expressionistischen Subjektivismus" ein und bemerkte zum Erfolg der Schriften Burgers: „Um so mehr möchte es (das Publikum –R.H.) aber in seinem Bildungshunger... mit in die Mysterien eingeweiht sein, Aufklärung haben über die scheinbar wirt durcheinander schießenden Richtungen, über die fremd und unverständlich klingenden Kunstphrasen. Daher erklärt sich die auffallende Erscheinung, dass so esoterische und schwer verdauliche Bücher, wie die von Burger, eine solche Massenverbreitung gefunden haben.¹³“ Nur wenige von den vielen, die hoffen, in diesen Büchern eine bequeme Anleitung und Aufhellung ihres Wissensdranges zu erhalten, würden den "verschlungenen und verworrenen Pfaden des Autors durch eine philosophische oder pseudophilosophische Phraseologie" bis zu Ende zu folgen¹⁴. Seine vom künstlerischen Standpunkt ausgehende Annäherung an das Kunstwerk brachte Burger zudem noch den Vorwurf der Subjektivität ein, da er sich der Kunst unmittelbar, intuitiv nähern wollte. Diese Haltung schien Burger jedoch der einzig mögliche Weg zu sein, Kunst von ihrem Wesen her als bildliche Erkenntnis begreifen zu können. Burger strebte somit eine Kunstwissenschaft an, die alle wesentlichen Elemente des Faches: Kunstgeschichte als ordnender Umgang mit der Kunst, Kunstkritik als künstlerisches Urteil und künstlerische Erziehung zur bildhaften Erkenntnis, vereinigen sollte. Diesem Ziel einer "Systematik der Kunstwissenschaft", die er nicht nur konzipierte, sondern bereits in einigen Bereichen begonnen hatte auszuarbeiten, sollten sich als geistigem Konzept seine Werke ein- und unterordnen. Damit sind sowohl Anlass wie auch Ziel der vorliegenden Arbeit, die ihren Standort zwischen einer biographischen Disziplingeschichte und einem Beitrag zur Geschichte kunsthistorischer Methodik sucht¹⁵, aufgezeigt: Fritz Burger soll als Kunsthistoriker mit seinem Werk eine umfassende Darstellung erfahren, wobei eine Einordnung der Bedeutung Burgers nicht losgelöst von den Zeitumständen gesehen werden kann, die seine Umgebung, aber auch die Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Arbeit bestimmt haben.

Wesentliche Faktoren der Entwicklung von Kunst und Kunstgeschichte gelangten ganz besonders im München der Jahrhundertwende bis zu Ersten Weltkrieg zur Entfaltung. Obwohl diese Zeit nur wenige Jahrzehnte umfasst, hat kaum ein anderer Zeitabschnitt eine derartige Fülle von wechselnden Stilentwicklungen in der bildenden Kunst, Kunstanschauungen und die dazu gehörenden geistigen Auseinandersetzungen erlebt; ein Zeitabschnitt, der hier unter dem Begriff "Moderne" angesprochen werden soll. Stand im 19. Jahrhundert die "Natur" im Mittelpunkt künstlerischer Entwicklungen, so sollte dies im 20. für das "Leben" gelten, wobei sich dieser Begriff des Lebens später

¹² Renda, Gerhard, „Nun schauen wir Euch anders an“ – Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus, Phil. Diss. Friedr.–Alexander Universität Erlangen-Nürnberg 1990, S.65

¹³ Friedlaender, Walter, *Zur Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 12 (1919), S.286 - 297, hier S.289

¹⁴ S.o.: hier mit Bezug auf: Scheffler, Karl, *Kunst der Künstler*, 1918, Heft 2, S.79

¹⁵ Vgl.: Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979

zu dem der "Existenz" gewandelt hat¹⁶. Nachdem Historismus, der verklingende Impressionismus des ausgehenden Jahrhunderts, der Naturalismus und Akademismus dieser Zeit nach Ablösung verlangten, werden neue Akzente in Frankreich von Cézanne, van Gogh, Gauguin, Matisse; in der Schweiz von Hodler und im Norden von Munch gesetzt. Damit einher verläuft eine neue Sicht der Natur, bei der das persönliche Temperament, etwas Geistiges und Subjektives dominieren. Neue Bezirke des Seelischen werden ohne Rücksicht auf die reale Formenwelt der Natur mit neuen Mitteln erschlossen. Dies führt in Deutschland allmählich zur völligen Loslösung von der Natur und mündet schließlich in der abstrakten Kunst. 1905 wird in Dresden die Künstlervereinigung "Die Brücke" gegründet und 1911 entsteht in München der "Blaue Reiter"¹⁷; Zusammenschlüsse von Künstlern, die einer "äußeren" akademischen Form eine "innere" entgegensetzen und nur dieser wirkliche Offenbarungskraft zugestehen. Das Kunstwerk sollte hinfort nicht mehr dem ästhetischen Genuss dienen, sondern das elementare Erlebnis in völlig neuer Weise zum Ausdruck bringen. Mit diesem künstlerischen Aufbruch, der ab 1911 als "Expressionismus" bezeichnet wird, erfolgt eine Rückbesinnung, eine gewisse Renaissance der deutschen Kunst des Mittelalters mit deren "nichtrealistischen" Figurationen und Farbflächen. Darüber hinaus wird Verwandtes in der außer-europäischen Kunst, so etwa in der Masken- und Dämonenkunst der Primitiven, in der chinesischen und japanischen Malerei und auch in der Buntheit der eigenen Volkskunst entdeckt. Durch Deformierung der Formen zu Ausdruck übersteigernden Entstellungen und mit großen Flächen ungebrochener Farben gewinnen die Bilder der neuen Richtung eine stark suggestive Ausdruckskraft. Die Namen, die bald bekannt werden, sind Kandinsky, Marc, Klee, Jawlensky, Macke, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein, Nolde, Otto Mueller und viele andere. „Fritz Burger, der als junger Privatdozent 1906 seine Vorlesungen an der Universität München begann und selbst künstlerisch hochbegabt war, bekannte sich sehr bald zu der neuen Richtung. So wurde er ein Theoretiker der Neuen Kunst, die er auch als Universitätslehrer mit Enthusiasmus vertrat. Als glänzender Redner verstand er es schnell, die Jugend mitzureißen und seine Vorlesungen wie Seminare waren ständig überfüllt. Er sprach frei mit dem Pathos und der Dynamik eines Revolutionärs, indem er die Ausdruckskraft der neuen Malerei ins Sprachliche übersetzte¹⁸.“ Es war aber nicht nur das Mittel der Sprache, mit dem er seiner inneren Einstellung Ausdruck verlieh, sondern Burger setzte sich auch in seinen Publikationen mit voller Leidenschaft für die neue Kunst ein.

Am Anfang stand 1901 eine Betrachtung über die neuen Kunstbestrebungen in Darmstadt als Gegenstand seiner ersten Veröffentlichung, die noch das Interesse des jungen Architekten widerspiegelt. Dann setzte sich jedoch zunächst seine wissenschaftliche Laufbahn in traditionellen, historisch angelegten Bahnen der Beschäftigung mit der italienischen Renaissance fort. Seine Dissertation

¹⁶ Sauerländer, Willibald, *Zum 100. Geburtstag Fritz Burgers (Manuskript)*, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat). Die folgenden Ausführungen in diesem Absatz beziehen sich auf den Text Sauerländers.

¹⁷ "Der Blaue Reiter" ist genau genommen eine Sammelschrift mit programmatischen Texten, die von Wassily Kandinsky und Franz Marc herausgegeben wurde und im Mai 1912 im Reinhard Piper Verlag in München erschien. Unter dem Namen "Die Redaktion 'Der Blaue Reiter'" wurden 1911/1912 mit Künstlern aus ihrem Umkreis sowie zahlreichen in- und ausländischen Gästen zwei eigene Ausstellungen, die Sammelbecken der neuesten Kunstbestrebungen darstellen wollten, organisiert.

¹⁸ Sauerländer, Willibald, *Zum 100. Geburtstag Fritz Burgers (Manuskript)*, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

wurde Bestandteil der umfangreichen "Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo" (1904), in der Formanalyse, Stilgeschichte und Quellenauswertung unter Einbeziehung des soziokulturellen Hintergrunds miteinander verbunden wurden. In den Folgejahren war Burger dann mit einer rasch anwachsenden Zahl von Veröffentlichungen in Büchern und Aufsätzen an dieser von vielen intensiv betriebenen Forschung zur italienischen Renaissancekunst beteiligt. Nach längerem Studienaufenthalt in Florenz, zu dem Reisen durch ganz Italien gehörten, konnte er sich 1906 mit dem Thema "Studien zu Francesco Laurana" – als eines der Forschungsergebnisse – in München habilitieren; einem Thema, dem anschließend die Beschäftigung mit Palladio folgte, was 1909 zur Veröffentlichung seiner "Die Villen des Andrea Palladio" führte. Ab diesem Zeitpunkt rückte in seiner Arbeit die Beschäftigung mit der Kunst des 19. Jahrhunderts und den aktuellen Kunstströmungen immer stärker in den Vordergrund. Ein großes Projekt kam hinzu: spätestens ab 1912 entwickelte er ohne den Rückhalt eines Lehrstuhls oder einer namhaften Institution den Plan zum "Handbuch der Kunstwissenschaft", das er mit einer Systematik der Kunstwissenschaft ergänzen wollte. Diese sollte nicht nur kunstgeschichtliches Wissen historisch gliedern, sondern theoretisch-methodologisch Kunst untersuchen und praxisorientierte Ausführungen zu Kunstbetrachtung, Kunstkritik, Museumsarbeit und künstlerischen Techniken umfassen. Im Unterschied zu vergleichbaren zeitgenössischen Bemühungen¹⁹, verfolgte Burger von Beginn an ein neues Konzept: große Aufmerksamkeit wurde dem Gedanken einer Weltkunst zugewiesen, wobei die Bearbeitung der einzelnen Gebiete von verschiedenen Autoren, den jeweils kompetentesten Fachgelehrten, erfolgen sollte. Eine Reihe von Themen hatte sich Burger dabei selbst vorbehalten, so z.B. das Thema der Entwicklung der deutschen Malerei vom ausgehenden Mittelalter zur Renaissance. Sein ganzes Interesse verlagerte sich dann in der Folge endgültig auf die Themenbereiche der aktuellen Kunst. 1913 erschien das der Gegenwart gewidmete Buch "Cézanne und Hodler", in dem Burger die Polarität der neueren Kunstentwicklung analysierte und ausführte, dass für ihn der Gedanke leitend gewesen sei, dass Kunsthistorik nicht ständig nur untersuchen sollte, wie geschichtliche Erkenntnisse für die Gegenwart zu verwerten seien, sondern ebenfalls, welche Erkenntnisse uns die Gegenwart für die Beurteilung der Vergangenheit vermittelt²⁰. Burger setzte sich ebenfalls deutlich gegen die impressionistische Kunst ab und nahm Partei für die neuen Richtungen des Kubismus und Expressionismus. Er stellt fest, dass sich mit einem neuen Willen der Zeit große Umwälzungen auf dem Gebiete der modernen Kunst vollziehen; ein ehemals naturwissenschaftliches Zeitalter schicke sich an, ins Lager der Mystik überzugehen und die Entwicklung der Kunst habe die Bahnen eines "materialistischen Impressionismus" verlassen²¹.

Ganz mit seiner Zeit und deren Strömungen verbunden, nimmt Burger im Oktober 1913 an dem Treffen der Freideutschen Jugend auf dem Hohen Meißner teil und hält vor den über 2000 Teilnehmern die programmatische Rede über den geistigen Aufbruch in der gegenwärtigen Kunst. Fritz Burger gehörte damit zu einem herausragenden Personenkreis, in dessen Mittelpunkt Ferdi-

¹⁹ Hier bezogen auf: Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* (1900-1911) und André Michel, *Histoire de l'art* (ab 1905)

²⁰ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.7

²¹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.6

mand Avenarius stand und der der Jugendbewegung in Deutschland – fern von nationalistischer Deutschtümelei – aus seiner Weltschau ein Bekenntnis vermittelte, das Leben in eigener Bestimmung und aus eigener Verantwortung zu gestalten²².

Für die Behandlung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts im Handbuch, die sich Burger mit anderen Autoren ursprünglich teilen wollte, die aber später Hans Hildebrandt übernahm, schrieb er eine prinzipielle "Einführung in die moderne Kunst", die unvollendet 1917 erschien. Brinckmann, der das Handbuch allein weiterführte, nahm in diese Einführung die Abbildung eines abstrakten Gemäldes Burgers auf, das dieser am Todestag von Franz Marc und ganz in dessen – zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr gegenständlichen – Stil gemalt hatte. Diese Einführung – dann auch als separater Band erschienen – erreichte bis 1931 eine Gesamtauflage von fast 50 Tsd. Exemplaren und wurde damit zum seinerzeit am weitesten verbreiteten deutschen Buch über die neuen Kunstauffassungen. Die Fertigstellung seiner weiteren geplanten Teile im Handbuch, vor allem einer Systematik der Kunstwissenschaft, unterbrach der Kriegsbeginn im August 1914. Trotz allem gelang es Burger noch, kulturphilosophische Texte zu beginnen, die dann als "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit" 1918 in fragmentarischer Form erschienen. Den gleichen Abbruch erfuhren auch seine künstlerischen Anfänge, die sich bis zu dieser Zeit – 1916 – in einer Vielzahl von Zeichnungen und einigen Pastellbildern manifestiert hatte. Ganz besonders sein letztes Werk, das Pastellbild "Es werde Licht!", fand breite Anerkennung und wurde ab 1929 in Paul Brandts Standardwerk "Sehen und Erkennen" erstmalig aufgenommen. Unter der Kapitelüberschrift "Absolute Malerei" wurde es in eine Reihe mit Wassily Kandinskys Bild "Komposition VI" von 1913 gestellt.

Der in seinen Werken über die Renaissancekunst anerkannte Kunsthistoriker Burger hatte mit seinen letzten Veröffentlichungen jedoch den traditionellen Rahmen der etablierten Kunstgeschichte verlassen und mehrfach versucht, neues Terrain zu erschließen, was nicht auf ungeteilte Fachresonanz stieß. Er vertrat nachhaltig die Meinung, dass mit bisherigen kunsthistorischen Methoden, die er bibliothekarisch und kulturhistorisch nannte, das Eigentliche der Kunst nicht zu erkennen sei. In seinen Praktika versuchte er deshalb junge Kunsthistoriker direkt an künstlerische Methodik heranzuführen, um sie in die Lage eines kritischen Urteilens zu versetzen. Dieses Denken und Gestalten führte nach seiner Überzeugung in der Entwicklung der Kunst zu stets gleich bleibenden künstlerischen Formen; die so genannten historischen Stilformen würden dagegen lediglich Variable dieser Grunderscheinungen bilden. Ganz ausgeprägt vertrat Burger die These, dass die Renaissance in ihrer Bedeutung für die deutsche Kunst weit überschätzt worden war und betonte die Rückbesinnung auf das Mittelalter; dessen Wiederaufleben in der Romantik und nun erneut in der jüngsten Kunst. Burger führte allerdings die geistesgeschichtliche und subjektzentrierte Erklärung von künstlerischen und kulturellen Phänomenen bis zu einer Grenze, die ihn in den Ruf eines "subjektivistischen Expressionisten" brachte. Seine beeindruckenden Bildanalysen und historisch weit ausgreifenden Gegenüberstellungen von Werken bleiben dagegen vorbildlich, und von den Künstlern, die Burger als avantgardistischer Kunsthistoriker – oft in euphorischer Weise im Gegensatz zu

²² Buddensieg, Hermann, *Fritz Burger und die freie deutsche Jugendbewegung*, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

vielen Zeitgenossen - als bedeutsam einschätzte, behielt nahezu jeder auch in der Wertung der neueren Kunstgeschichte einen hohen Rang.

Zu der Einschätzung der Person Burgers gehören eine Reihe weiterer Topoi, die sich in der Fachliteratur wiederholen und die in eine Reihe von Fragen und Feststellungen münden, deren Relevanz im Rahmen dieser Arbeit insgesamt nachgegangen wird:

- Fritz Burger hat als Hochschullehrer pionierhaft neue Ausbildungswege beschritten. Anhand des "Praktikums" wird dessen Bedeutung und Ausstrahlung für die kunstgeschichtliche Ausbildung dargestellt.

- Das "Handbuch der Kunstwissenschaft" sollte durch die Erweiterung mit der "Systematik" zu einer neuen Grundlage für das gesamte Fachgebiet werden.

- Fritz Burger war als Kunsthistoriker ein Wegbereiter der Moderne. Dies wird anhand seiner Publikationen (vor allem: Cézanne und Hodler 1913, Einführung in die moderne Kunst 1917) und seiner geistigen Verbundenheit zum Gedankengut des "Blauen Reiter" aufgezeigt.

- Der persönliche Werdegang und bestimmte Positionen werden in der Fachliteratur oft nicht zutreffend interpretiert oder ungeprüft wiederholt: z.B. erwähnt Kultermann eine Berufung nach Basel für 1913; verschiedene Würdigungen erheben Fritz Burger zum Vordenker des Bauhauses; Bushart und Eschenburg interpretieren kriegsbegeisterte und nationalistische Überzeugungen; Wölfflin bemängelt mangelnde Wissenschaftlichkeit durch zu große Subjektivität und eher geringere Authentizität im Urteil. Nahezu alle Autoren unterstreichen dazu eine enge persönliche Nähe und Freundschaft zu Franz Marc. In den betreffenden Kapiteln wird versucht werden, zu diesen einzelnen Punkten eine durch Quellen gesicherte Position aufzuzeigen.

In der vorliegenden Ausarbeitung werden die Publikationen Burgers in drei grundsätzliche Bereiche aufgeteilt. Sie entsprechen den wichtigsten kunstgeschichtlichen Tätigkeitsfeldern, in denen Fritz Burger gearbeitet hat und folgen gleichzeitig auch chronologisch eng den wichtigsten Stationen seines Wirkens als Kunsthistoriker. Der Umfang des ersten Teils der Publikationen umfasst im Wesentlichen kunsthistorisch orientierte Arbeiten Burgers zur Renaissancekunst. Diesem Teil folgen das Projekt des Handbuchs der Kunstwissenschaft und dann der Bereich seiner außerordentlich erfolgreichen Schriften über moderne Kunst, wobei die posthumen Veröffentlichungen einer gesonderten Betrachtung unterliegen müssen. Nach Kriegsbeginn und Militärdienst war ein wissenschaftliches Arbeiten nicht mehr gegeben; statt dessen rückten Betrachtungen und Meinungen in den Vordergrund und in der Rezeption des Schaffens von Burger wird deshalb ab diesem Zeitpunkt häufig ein Bruch in der wissenschaftlichen Bedeutung dieser Werke zu seinen kunsthistorisch orientierten Publikationen der Vorkriegszeit vermerkt.

In der Person, dem Werk und den Auffassungen Fritz Burgers spiegeln sich zwangsläufig die geistigen Zeitströmungen der Jahrhundertwende wider und damit zusammenhängend das geistige Panorama der Zeit um 1910. Deshalb wird diesen Strömungen auch ein zum Verständnis notwendiger Raum in den folgenden Darstellungen zugeordnet werden müssen. Burger hat seine kunsttheoretischen Ausführungen nicht zusammenfassend darstellen können, sie verteilen sich über verschiedene Kapitel in einzelnen Werken. Deshalb wird im Mittelteil versucht werden, eine gewisse Zusammenfassung der grundsätzlichen Anschauungen Burgers aufzuzeigen. Damit lässt

es sich allerdings nicht vermeiden, dass einzelne Themen in ähnlicher Form bei den Einzelpublikationen teilweise nochmals kurz angesprochen werden müssen. Bei der Erläuterung von kunsthistorischen Positionen in Burgers Werken wird zunächst der Argumentation Burgers gefolgt, wobei allerdings dann nicht jede dieser Anschauungen zu den heute geläufigen und vertretenen Standpunkten in Kontext gestellt werden kann. Dies begrenzt sich allein bereits durch die große Anzahl der einzelnen Werke und Gedankengänge, die Burger in seinen Veröffentlichungen anspricht. Damit müssen Schwerpunkte auf seine Veröffentlichungen zu den Themen: Darmstädter Kunst, Palladio, Handbuch und die Werke zur modernen Kunst gesetzt werden. Die Vielzahl der Themenbereiche, die dabei berührt werden (Villen Palladios, Renaissance – Skulptur, philosophische Ästhetik, Farbenprobleme...etc.) lassen überdies keine umfassenden Gesamtdarstellungen zu; dem daran Interessierten muss eine weitere, eingehende Beschäftigung mit dem jeweiligen Thema empfohlen werden. Der Abschluss dieser Arbeit wird dann die Rezeption Burgers in den verschiedenen Zeitabschnitten der Vergangenheit aufzeigen.

Die Persönlichkeit Burgers, seine Ausstrahlung und Überzeugungskraft gelangten vor allem auch durch seine Sprache zur Wirkung und deshalb gehört diese als untrennbarer Bestandteil zu seinem Werk. Es würde seinem Werk nicht gerecht werden, wenn es lediglich auf die formalen Aussagen oder erkenntnistheoretischen Ansätze hin untersucht wird, die sich daraus ableiten lassen. Aus diesem Grunde ist in den Kapiteln, die sich mit den Publikationen Burgers befassen, auch in der Sprachform eine "Burgernahe" Diktion beibehalten worden, selbst wenn diese – als "expressionistisch", stark emotions- und ausdrucksbezogen im Sprachstil empfunden – dem heutigen Gebrauch der Sprache und heutiger Argumentationsweise z.T. fremd erscheint. Die Fachliteratur wird in vier Teilen dargestellt: die Publikationen Burgers, Quellen, die sich auf Burger unmittelbar beziehenden Werke und die Begleit- oder Sekundärliteratur²³. Die im Text eingefügten Abbildungen stammen entweder – falls nicht anders aufgeführt – aus Publikationen Burgers oder aus dem Teilnachlass. Es bleibt damit noch notwendig, die Fachterminologie zu erläutern. Da hier über die vergangenen Jahrzehnte kein einheitlicher Gebrauch vorliegt, folgt der Autor dem Vorschlag Hermann Bauers²⁴. Unter dem Ausdruck "Kunstgeschichte" soll die Geschichte der Kunst verstanden, die methodische Beschäftigung mit dieser Kunstgeschichte als "Kunsthistorik" angesprochen werden. Das schließt jedoch leider nicht aus, dass eine Vielzahl weiterer Begriffe wie "Kunstwissenschaft", "Kunstmethodik", "Systematik" etc.- je nach Autor, auf den Bezug genommen wird – in den zu besprechenden Zusammenhängen erscheinen werden.

²³ In den Fußnoten der einzelnen Kapitel erscheinen die Titel der Burgerschen Werke z.T. in Abkürzung, z.B.:

statt: Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913

erscheint: Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913

Diese Abkürzungen bleiben jedoch auf die Werke Burgers beschränkt.

²⁴ Bauer, Hermann, *Kunsthistorik*, München 1976, S.10

2. Die Werke über Renaissancekunst - deren Auswirkungen auf die kunsthistorische Rezeption

Die Universität Heidelberg beging am 22. November 1902 mit einer Feier den traditionellen Geburtstag ihres bedeutenden Förderers Karl Friedrich von Baden¹ und im Anschluss an die Festreden fand die Preisverteilung für die jeweils besten Lösungen der von den Fakultäten gestellten Preisaufgaben statt. Die kunstgeschichtliche Auszeichnung wurde von Fritz Burger gewonnen und mit einer Goldmedaille gewürdigt². Burger hatte 1900 das Studium der Kunstgeschichte in Heidelberg bei Henry Thode³ begonnen und mit seiner Arbeit: "Das florentinische Grabmal von den ältesten Zeiten bis Michelangelo" wurde ihm nun die erste große Anerkennung zuteil⁴. Diese Arbeit war das Ergebnis erster Forschungsaufenthalte in Italien und Henry Thode schrieb ihm wenig später darüber, am 2. Januar 1903, in einem Brief: „...Mit herzlicher innerer Teilnahme habe ich während der letzten Jahre Ihre geistige Entwicklung und Vertiefung beobachtet...Ihre Preisschrift bestätigte mir die Wahrnehmung, dass Sie die Liebe zu einer sorgfältigen Untersuchung des Einzelnen mit dem Sinn für das allgemein Bedeutsame verbinden...“⁵ Die Beschäftigung mit dem Thema der mittelalterlichen und Renaissancegrabmäler Mittelitaliens ist dann Fritz Burgers Forschungsschwerpunkt für einige Jahre geworden. Mit dem damit verwandten Thema "Die Entstehung und Entwicklung des Trecentograbmals in Mittelitalien" promovierte er 1903 bei Thode. Seine Dissertation erschien 1904 in Straßburg gedruckt und wurde dann zum Teilthema der zur gleichen Zeit von ihm erscheinenden „Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo“⁶. Die anfänglich enge Beziehung zu Thode schien Ende 1904 allerdings eingetrübt gewesen zu sein, denn Burger beschwert sich, dass Thode ihm auf eine Bitte hin nicht geantwortet habe: „...Ich bäte ihn aber, mir zu gestatten, meine römische Plastik ihm zueignen zu dürfen etc. Auf diesen Brief wäre eine postwendende Antwort etwas Selbstverständliches gewesen...So wie die Dinge aber jetzt liegen, sind sie für mich gerade zu beleidigend!...Im übrigen könnte auch mein verehrter Lehrer - und dies kann ich wohl ohne Ueberhebung sagen - manches in meinem Buche finden, was er in seinem dritten Bande Michelangelo eigentlich berücksichtigen müsste. Wie er ein Colleg über das Juliusgrabmal oder gar die Medicigräber halten will ohne wenigstens die Abbildungen meiner

¹ Karl Friedrich von Baden (1728-1811); von 1806-1811 Großherzog von Baden. Er gilt als Musterbeispiel eines Herrschers des aufgeklärten Absolutismus durch seine Reformen und Förderung von Wissenschaft und Kunst.

² Hochschulnachrichten der Universität Heidelberg vom 28. November 1902, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger, Heidelberg (privat)*

³ Szylin, Anna Maria, *Henry Thode (1857-1920) Leben und Werk*, in: *Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 170*, Frankfurt/M. 1993. Henry Thode, der erste Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg widmete sich zunächst seinen Italienstudien: 1885 "Franz von Assisi", 1898 "Mantegna", 1899 "Tintoretto" und zwischen 1902 und 1914 sein opus magnum, die Michelangelo-Monographie. Seine nationale Ausrichtung scheint charakteristisch für seine Zeit, sodass Thode in gewisser Weise Modellcharakter zukommt.

⁴ Die erste größere Veröffentlichung Fritz Burgers war jedoch: *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901

⁵ Brief von Henry Thode an Fritz Burger vom 2. Januar 1903(Abschrift), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

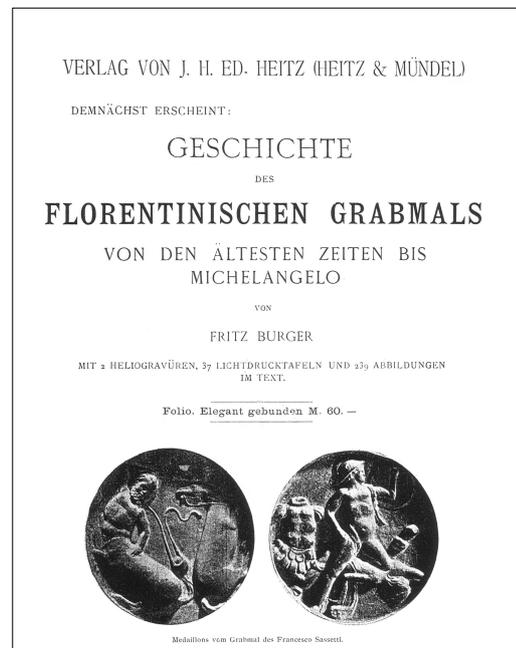
⁶ Burger, Fritz, *Die Entstehung und Entwicklung des Trecentograbmals in Mittelitalien (Diss.)*, Straßburg 1904

Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Straßburg 1904

Zeichnungen zu berücksichtigen, ist mir ganz unverständlich!⁷ Die "Geschichte des florentinischen Grabmals" ist Burgers umfangreichste Einzelpublikation, welche ebenso die Entwicklung der Plastik wie der dekorativen Architektur, vor allem des Quattrocento in ihren wichtigen Teilen beschreibt. Als Endpunkt seiner Forschungen wurden die Grabanlagen Michelangelos in diesem Rahmen gewürdigt, was später in der Schrift "Studien zu Michelangelo" noch ergänzt wurde. Die Beschäftigung Burgers mit diesem Themenkreis galt darüber hinaus der in ihren Zusammenhängen noch wenig erforschten römischen Plastik und eine große Abhandlung wurde 1907 dem süditalienischen Bildhauer Francesco Laurana gewidmet.

2.1 "Die Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo" (1904)

Burger bezieht sich am Beginn auf erstmalige Grabmalbeschreibungen des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts und betont, dass nach fast hundert Jahren damit das Thema von neuem aufgegriffen werde⁸. Unter Einbeziehung eines ausführlichen Quellenstudiums werden von Burger alle wesentlichen wissenschaftlichen Publikationen⁹ bis zum Ende des 19. Jahrhunderts berücksichtigt und er kann selbstbewusst feststellen, dass nach den grundlegenden Vorarbeiten von Burckhardt und Bode nun zum ersten Mal der Genese des mittelitalienischen Grabmals von ihren ersten keimenden Anfängen bis zu den dann für ganz Italien vorbildlichen Schöpfungen umfassend nachgegangen wird. Damit ging es Burger – und so wird sein Werk auch heute noch beurteilt – vorwiegend darum, eine Typengeschichte für die Grabmäler zu verfassen, die auch heute noch Bedeutung als Standardwerk hat¹⁰. Die plastischen Werke der einzelnen Grabdenkmäler sind – aufgrund der Materialfülle – allerdings nur insoweit von ihm in die Betrachtung einbezogen worden, als dies die künstlerische Würdigung des Gesamten er-



⁷ (unveröff.) Brief von Fritz Burger an Friedrich von Duhn vom 13. Dezember 1904 (Abschrift), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁸ Die erste Beschreibung florentinischer Grabdenkmäler erfolgte durch Gozzoni 1819. Diese Zusammenstellungen waren nach Orten, Kirchen, Dome etc. geordnet und beinhalteten keine entwicklungsorientierten Gesichtspunkte.

⁹ So vor allem auf die Veröffentlichungen von Jacob Burckhardt ("Geschichte der Renaissance in der Toscana", "Cicerone"), Cornelius von Fabriczy ("Brunelleschi"), August Schmarsow ("Zur Frage des Malerischen"), Heinrich Wölfflin ("Renaissance und Barock") u. a. m. Über die Werke Michelangelos sind es besonders Carl Justi ("Michelangelo") und Henry Thode ("Michelangelo und das Ende der Renaiss."), auf die Bezug genommen werden.

¹⁰ Bauch, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin-New York 1976, S.6.um eine Typengeschichte des Grabmals geht es also, wie sie Borgwardt 1939 für Deutschland, Franzius 1955 für Frankreich und schon Burger 1904 für Florenz unternommen haben...."

forderte¹¹. Eine weitere Zielsetzung, die Burger in seinem Werk sah, sollte aufzeigen, wie aus den eher bescheidenen romanischen und frühgotischen Grabmälern in Italien – man kannte hier im frühen Mittelalter weder das figürliche Grabmal noch die Großplastik – der anfangs nur die religiösen christlichen Ideen verkörpernde künstlerische Schmuck in zunehmendem Maße in den Dienst eines erwachenden Selbstbewusstseins des Individuums trat und das Grabmal durch die Einführung einer Schmuckarchitektur allmählich zum Denkmal wurde. Diese später aufwändigen Grabmonumente machten sichtbar, was von den irdischen Dingen den Tod überdauern sollte: der Ruhm des Verstorbenen, die Würde seines Amtes; die Legitimität seiner Herrschaft. Damit gelangte auch das christliche Grabmal, das seine prächtigste Ausbildung in Florenz und Rom entfaltete, schließlich zum Endpunkt einer Entwicklung, die vorrangig eine Apotheose des Toten verkörperte. Es kehrte zwar nicht in der Form, wohl aber der Idee nach dorthin zurück, woher es gekommen war, zur römischen Antike.

Der enorme Umfang der Einzelbetrachtungen gestattet es nicht, alle von Burger aufgeführten und beschriebenen Grabmäler auch nur annähernd detailliert zu erörtern¹². Es sollen in der vorliegenden Zusammenfassung lediglich wesentliche Punkte aufgezeigt werden, denen Burger besondere Bedeutung beimaß und vor allem versucht werden, die von ihm beschriebene Genese der italienischen Grabmalkunst skizziert nachzuzeichnen.

2.1.1 Die Entwicklung des Trecentograbmals

Die beiden Formen, die von grundlegender Bedeutung für die Entwicklung des Grabmals besonders in Florenz geworden sind, stammen aus frühchristlicher Zeit. Zum einen ist es das zusammengefügte Grabmal, in der Form des Sarkophags heiliger Märtyrer und dem Altar als Stätte des Gebetes mit der darüber auf Säulen ruhenden, steinernen Bedachung. Als die zweite bestimmende Form ist das Nischengrabmal der Katakomben von Bedeutung gewesen. Über lange Zeit hinweg waren die räumlichen Orte des Grabmals und der Kirche bis ins 8. Jahrhundert hinein voneinander getrennt geblieben¹³. Die Überführung von Märtyrergebeinen in die Basiliken – die frühesten Nachrichten hierüber stammen aus dem 8. Jahrhundert – schaffte dann eine Veränderung; aber erst im 11. und 12. Jahrhundert hat schließlich das Grabmal seinen Einzug in die Kirche gehalten. Allerdings musste die steigende Anzahl der Gräber von selbst eine Reduktion ihrer räumlichen Ausdehnung nach sich ziehen. Dies führte u.a. dazu, dass man den Sarkophag aus räumlichen Rücksichten heraus über Konsolen hoch oben an der Kirchenwand zur Aufstellung brachte. Die so geschaffene neue Aufstellung – versehen mit einem ädikulaartigen Aufsatz – fand in allen mittelitalienischen Städten rasch großen Anklang und verdrängte andere Formen der Grablegungen. Die von der christlichen Kirche geforderte Hinwendung auf das Jenseitige war die Ursache dafür, dass plastisch-körperliche Darstellungen des Toten am Grabmal, wie sie in der römischen Antike üblich gewesen waren, danach zunächst nicht mehr auftraten. Dagegen wurden andere Elemente der anti-

¹¹ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.VIII

¹² Dies gilt ebenfalls für die Besprechung der Grabmäler Michelangelos, zu denen überdies eine umfangreiche Literatur existiert. Burger bezieht sich in seinem Werk (420 S.) auf über 350 Kunstwerke, bespricht detailliert annähernd 200 Grabmäler und führt im Anhang eine Vielzahl von Quellen (Inschriften, Testamente, Urkunden etc.) auf.

¹³ Körner, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997, S.7 ff.

ken Grabkunst wie Inschrifttafeln oder Wappen durchaus übernommen. Parallel dazu vollzieht sich im römischen Umfeld auf dekorativem Gebiete eine neue Entwicklung. Es sind die Cosmaten, die mit Marmorinkrustationen und Mosaikintarsien im byzantinischen Ornamentstil dem Grabmal eine neue prächtige Form verleihen. Der Sarkophag als Behältnis des Toten wird zu einem dekorativ - architektonisch gestalteten Teil des Wandgrabmals¹⁴.

Das monumentale Grabmal mit der im "Bett" liegenden Figur des Toten hat anscheinend auf toskanischem Boden zuerst in Pisa seine grundlegenden Formen erhalten und nach Burger scheint hier das früheste Zeugnis für den allmählichen Untergang der mittelalterlichen Ideenwelt, für das Zurücktreten des Transzendentalen gegenüber dem Sinnlichrealen gewesen zu sein¹⁵. Burger beschreibt dieses erste Auftreten der figürlichen Plastik in einer für ein wissenschaftliches Werk heute ungewohnten Blumigkeit¹⁶. Aus Textquellen folgert er, dass sich diese entscheidende, alle weiteren Modifikationen bedingende Einführung in der Gestaltung des liegenden Toten bereits um die Mitte



Grabmal Hadrian V.

des 12., spätestens in dem ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts vollzogen haben könnte, obwohl keine Monumente davon erhalten sind. Das würde dann bedeuten, dass das Auftauchen von Grabmälern mit liegenden Toten rund fünfzig bis einhundert Jahre vor den ältesten erhaltenen Denkmälern dieser Art erfolgte. Diese Erkenntnis Burgers aus dem Quellenstudium wird in der Fachwelt einhellig gewürdigt¹⁷. Das früheste erhaltene Grabbild mit dem Verstorbenen ist Teil des Grabdenkmals Papst Clemens IV. (um 1272); ein weiteres ähnliches Beispiel dieser Grabtradition ist das Monument für Hadrian V. (nach 1282); beide Grabmäler befinden sich in S. Francesco in Viterbo. Der Entwurf des Ganzen, der Kopf, die Masken sprechen dafür, dass dieses Grabmal auf Arnolfo di Cambio zurückgeht. Es verkörpert damit eines der fünf nachgewiesenen Grabmäler, die dieser in seiner 30-jährigen Tätigkeit geschaffen hat¹⁸. Das monumentale Prachtgrabdenkmal scheint damit

¹⁴ Körner, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997, S.30 ff. Vergleichbare Tendenzen der Architektur im Grabmal gab es auch im Norden: s. architektonische Gestaltung des Grabmals für Rainald von Dassel um 1290 im Kölner Dom, das Architekturzitat verweist auf das "Himmlische Jerusalem".

¹⁵ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.20 ff.

¹⁶ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.19. „Ein kräftig pulsierendes Leben ringt hier...nach Ausdruck...Der Morgenstern ging in Toskana auf, die Sonne...sollte erst um Mittag den römischen Boden bescheinen; ihre glühenden Strahlen wussten dem so lange brach gelegenen Lande dann aber nur um so herrlichere Früchte zu entlocken.“

¹⁷ Fabriczy, Cornelius von, Literaturbericht *Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII. Band 1905, S.523 „...Wichtig ist die (von Burger -R.H.) aus dem Candelabrum eloquentiae des in Bologna lehrenden Florentiners Buoncampagni zuerst festgestellte Tatsache, daß die Darstellung des liegenden Toten auf Grabmälern frühestens in die zweite Hälfte des zwölften, spätestens in das erste Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts fällt -- also mindestens ein halbes, wo nicht ein ganzes Säkulum vor den ältesten erhaltenen Monumenten dieser Art (Arnolfos di Cambio Brayedenkmal in Orvieto um 1282)...“

¹⁸ Bauch, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin-New York 1976, S.141, 145

durch Niccolò Pisano in Anlehnung an die antiken römischen und etruskischen Vorbilder zuerst seine grundlegende Gestalt erhalten zu haben¹⁹ und eines der ältesten erhaltenen Monumente ist dann zugleich als das bedeutendste dieser Zeit zu betrachten. Es wurde wiederum von dem Schüler Niccolò Pisanos, Arnolfo di Cambio im Jahre 1282 für den Kardinal De Braye in Orvieto (S. Domenico) erbaut²⁰. Giovanni Pisano hat dann diesen Typ des figurenreichen Denkmals übernommen und eine, das Realistische betonende Formerweiterung hinzugefügt, wie z.B. in dem Grabmal der Kaiserin Margaretha von Brabant (um 1311, Genua). Er hat erreicht, dass der Gedanke der Auferstehung im Grabmal in naturalistischer Weise durch die Befreiung der Verstorbenen aus dem Totengewand zur Darstellung gebracht wurde. Giovanni Pisanos Grabmal der Kaiserin Margaretha ist mit seinen freien Figuren dadurch zu einer Anfangsform von Michelangelos Juliusgrabmal geworden. In diesen beiden Schöpfungen stehen sich Anfang und Ende einer Entwicklung in verwandter Gestalt gegenüber²¹.

Das florentinische Grabmal bis zum Beginn der Renaissance

In Florenz haben sich, soweit es von Burger beurteilt wird, lange die einfachen Formen des Grabmals erhalten, die im wesentlichen auf einer Wiederverwendung von antiken Sarkophagen oder deren vereinfachten und schmucklosen Nachahmung beruhten. Nur wenige der Denkmäler, die bis zum 13. Jahrhundert entstanden, sind heute erhalten²². In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bildete sich dann - vor allem in der Toskana - das an der Wand hängende, von Konsolen oder Tieren getragene und von einer Bogen- oder Wandbaldachinrahmung eingefasste Grabmal für Kleriker aus. Der vorherrschende Typus von Grabmälern - wenn auch am Beginn nur für den Adel reserviert - war allerdings der frei eingestellte Sarkophag in eine vor- oder eingebaute Bogennische an Kirchenmauern. Ganz entsprechend der Sitte in den Gräbern der Katakomben wurde hier die Rückwand mit Malereien, oder auch nach altchristlicher Weise mit Symbolen geschmückt. Diese "Avelli" haben in Florenz mehr als an anderen Orten eine bedeutsame Rolle gespielt und werden von vielen zeitgenössischen Dichtern und Schriftstellern erwähnt²³. Stets war es nur eine der Kirchen, die als ganz besonders gesuchte Begräbnisstätte in den einzelnen Jahrhunderten mit den Avelli umgeben wurde. Im Florenz des 11. und 12. Jahrhundert war das Baptisterium der bevorzugte Bestattungsplatz; S. Maria Novella war es dann mit mehr als hundert Avelli bis zum 14. Jahrhundert und in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gewinnt S. Croce in dieser Hinsicht die größte Bedeutung. Dabei sind zwei Formen der Avelli zu unterscheiden. Der ältere Typus war durch die Vorliebe für die Verwendung antiker Sarkophage bedingt, die frei unter den Bögen, ohne mit diesen durch irgendeinen organischen Zusammenhang verbunden zu sein, standen. Diese Art Grabmäler umzogen wahrscheinlich ehemals das Baptisterium, allerdings ist kein Denkmal dieses Ty-

¹⁹ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.21 ff.

²⁰ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.22 ff. Burger bezieht seine Datierung von 1282 auf Vasari. Bauch datiert das Monument später, er nimmt an, dass es zwischen 1285 und 1293 entstanden ist (Bauch, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin - New York 1976, S.148).

²¹ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.32

²² Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.37 ff., 44 ff.

²³ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.47 ff.

pus mehr erhalten. In dem anderen, einfacheren Typ, wurde in einer durch einen Bogen überwölbten Mauernische eine Wand bis etwa einen Meter Höhe stehen gelassen oder eingezogen. Diese wurde als Sarkophag markiert und in diesem Mauerteil häufig auch der Tote bestattet. Das Gebot der Erdbestattung, das selbst für Päpste noch bis zum 11. Jahrhundert verbindlich war, galt jetzt offensichtlich nicht mehr uneingeschränkt, die überirdische Bestattung war auch in Italien zur Regel geworden²⁴. Die Trecentograbmäler, die dann zunehmend auch innerhalb des Kirchenraumes entstehen, nehmen ihren Ausgang von diesen Aveli und zwei Formen resultieren daraus: das Wandnischengrabmal und das Konsolengrabmal, letzteres bestehend aus einem auf Konsolen ruhendem Sarkophag und der darüber sich in Gestalt eines Bogens aufbauenden künstlichen Nische²⁵. Mit ihrer Einfachheit und teilweise Nüchternheit besitzen die florentinischen Grabmäler bis in diese Zeit hinein keine besondere künstlerische Bedeutung. Sie sind in Komposition, Formenvielfalt und plastischer Gestaltung vorwiegend dem pisanischem Einfluss verpflichtet und mit der Errichtung von Grabdenkmälern wurden zumeist nur Künstler zweiten oder dritten Ranges betraut²⁶.

Das Quattrocentograbmal in Florenz

Burger weist am Übergang zur Renaissance auf die neu entstehende Bedeutung der dekorativen Architektur als einer wichtigen Entwicklung in der Grabmalsgestaltung hin²⁷. In Mittelitalien ist der Ursprung der Dekoration von Bauten in der Kunst der Cosmaten zu suchen, die in Florenz schon im 11. Jahrhundert in ausgereifter Gestaltung an S. Miniato zum Ausdruck kam²⁸. Die Entwicklung dieses mit ornamentierten Flächen operierenden Stiles brach allerdings ab, als mit der Gotik die gestaltete Fläche an Bedeutung verlor. In der gleichen Weise jedoch, mit der Brunelleschi später die Monumentalbaukunst erneuert hat, geschah dies dann durch Donatello für die dekorative Architektur in der Grabmaldekoration²⁹. Architektonische Motive des Monumentalbaus treten in Fülle besonders als rein dekorative Architektur auf: Säulen, kannelierte Pilaster, Giebel, Triumphbogenmotive u.a.. Beide Formen der Architektur können sich gegenseitig durchdringen und oft wird dabei die dekorative Architektur zum stilistischen Vorläufer der Monumentalbaukunst: „... (die Stilbildung erfolgt -R.H.) nicht in den grossen schwerbeweglichen Formen der Baukunst, sondern in den kleineren dekorativen Künsten. Hier befriedigt sich das Formengefühl... unmittelbar und von hier aus findet dann auch die Erneuerung statt: die Geburtsstätte eines neuen Stils liegt stets in der Decoration³⁰.“

²⁴ Körner, Hans, *Formen des mittelalterlichen Grabmals*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Köln 04/2001, S.57

²⁵ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.53 ff.

²⁶ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.76 ff.

²⁷ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.286 ff. Der Begriff dekorative Architektur bedeutet, dass Dekoration der wesentlichste Zweck dieser architektonischen Formen ist und die Statik hier nicht wie bei den baulich-realen Schöpfungen der Architektur berücksichtigt zu werden braucht. Dort gelten die Prinzipien der Monumentalbaukunst: der harmonische Ausgleich von Stütze und Last und das Verhältnis von horizontaler und vertikaler Gliederung. Die Künstler oder Architekten versuchten zusätzlich, diese Wirkung durch einen gesteigerten Reichtum an Dekoration zu erhöhen.

²⁸ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.288 ff.

²⁹ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.297 ff.

³⁰ Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock*, Basel 1965, S.63 (Habilschrift 1888)

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts vollzieht sich in Florenz in allen Bereichen der Kunst eine Blütezeit und an keinem zweiten Ort Italiens hat sich das Grabmal hinsichtlich seiner Form mit der gleichen logischen Konsequenz entwickelt, nirgends haben die Größten der heimischen Künstlerwelt so glänzende Ergebnisse auf diesem Gebiete unter Verwendung des antiken Formenschatzes erreicht³¹. Ein zentraler Gedanke beherrscht die Gestaltung des Grabmals: die Apotheose des Menschen und der Ruhm der befreiten geistigen Persönlichkeit. Das allen wichtigen Grabmälern gemeinsame Neue fasst Burger in einigen Punkten zusammen³²:

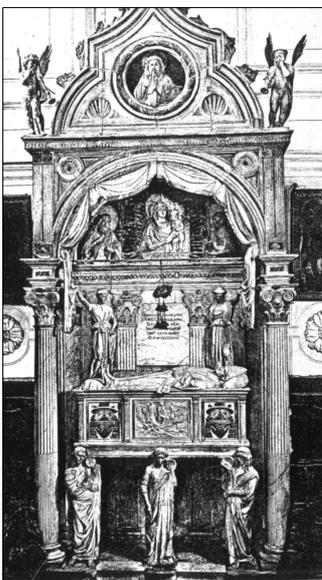
- Die Architektur wird im Grabmal – besonders durch Donatello - Gestaltungselement und die im Trecento bereits verwendete Nische wird in konsequenter harmonischer Weise durchgebildet.

- Die Heiligengestalten fallen im Quattrocento vielfach ganz fort oder haben zumeist nur noch eine ornamentale Bedeutung.

- Der Tote, die Bahre und der Sarkophag treten aus dem Ganzen als selbständige Glieder hervor, die anderen Teile des Grabmals erhalten eine sekundäre Bedeutung.

- Im Trecento wurde der Tote von Engeln gen Himmel getragen und kniete dort demütig vor der Gottheit. Jetzt hält der Verstorbene, auf würdiger Bahre liegend, an Stelle des Gebetbuches weltliche humanistische Werke der Weisheit in der Hand.

Die Apotheose der Antike und der transzendente Gedanke des Christentums gehen in diesen Grabdenkmälern des Quattrocento eine Verbindung ein, die durch die Modifikation beider zu einem harmonischen Gesamtbild führte. Es sind zwei wesentliche Grabmäler, die Burger ausführlich im Einzelnen untersucht und deren Auswirkungen auf vergleichbare Monumente anderer Städte



Brancacci - Grabmal

aufgezeigt werden:

Grabmal des Kardinals Brancacci (nach 1428, Neapel, S. Angelo): Donatello scheint den Auftrag für dieses Werk erhalten zu haben und während man sich über den Schöpfer der Architektur, für den allgemein Michelozzo gehalten wird, einig ist, gehen die fachmännischen Urteile über den skulpturalen Teil weit auseinander³³. Dem Betrachter wird ein Drama vor Augen geführt, das sich wie auf der Bühne abzuspielen scheint. Der Sarkophag, über dem einen Vorhang haltende Engel, Maria mit Kind und Heilige positioniert sind, wird von Karyatiden getragen und ein tabernakelartiger Aufbau, der in einem Giebel in Eselsrückenform endet, überdeckt das Ganze. Unter der Last des Sarkophages wankend, tragen - wie bei den Leichenzügen - drei Gestalten den Toten heraus. Mit großer Freiheit tritt hier die Plastik gegenüber der Architektur auf: aus der

³¹ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.82 ff.

³² Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.87

³³ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.113 ff.

Tradition heraus wird etwas Neues geschaffen³⁴. Die überzeugende Einheitlichkeit in der Durchführung der dem Ganzen zugrunde liegenden künstlerischen Idee scheint für Burger nur den einen Schluss zuzulassen, dass Donatello, der hier als großer Neuerer auftritt, der alleinige Schöpfer des Ganzen ist³⁵. Er bezieht sich dabei auf Bode, der ebenfalls – unabhängig von verschiedenen stilkritischen Analysen, die andere Meister nachweisen, – den Gesamtentwurf Donatello zugeschrieben hat³⁶.

Grabmal Johann XXIII. (Cosciamonument): Unter Bezug auf Burckhardt wie Bode steht für Burger bei diesem Grabmal im Baptisterium von Florenz eine Urheberschaft von Donatello und eine gemeinsame Ausführung von Donatello und Michelozzo zwischen 1425 - 1427 fest³⁷. Plastik und Architektur haben einen gemeinsamen Nenner mit den charakteristischen Eigenschaften der Formwelt Donatellos gefunden und eine Reihe von Merkmalen sind stilbildend geworden, vor allem das Madonnmotiv in einer Lünette. Burger stuft das Cosciamonument als Wiege der beiden wichtigsten Grabmalstypen des Quattrocento, des monumentalen Nischengrabmals und des Arcosoliengrabmals der Frührenaissance ein³⁸. In ganz Italien ist der Einfluss dieser neuen Komposition zu erkennen und hat bis gegen Ende der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fortgewirkt³⁹.

In beiden Grabmälern hielten sich Architektur und Plastik noch die Waage, aber von diesem Zeitpunkt an beginnen sich die Wege der Entwicklung, die das florentinische Grabmal genommen hat, zu verzweigen; die eine Richtung sucht unter beschränkter Teilnahme der Plastik mit einer rein architektonischen Form die Aufgabe der Komposition zu lösen, bei der anderen tritt die Architektur mehr und mehr zurück, bis schließlich die Plastik allein die künstlerischen Ideen im Grabmal verwirklichte. Als Beispiele dafür dienen Burger eine weitere Reihe von Monumentalgrabmälern⁴⁰, von denen er besonders das um 1450 errichtete Wandnischengrabmal des Leonardo Bruni (Florenz, S. Croce) von Bernardo Rossellino hervorhebt. Die Dominanz der dekorativen Architektur im Brunel-

³⁴ Fabriczy, Cornelius von, Literaturbericht *Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII. Band 1905, S.525. "Was das Brancaccimonument betrifft, so stimmen wir mit dem Verfasser darin überein, daß dessen Entwurf Donatello selbst angehört, können ihm aber, was seine Beteiligung an der Ausführung anbetrifft, nur zum Teil folgen,...."

³⁵ Bode, Wilhelm, *Fritz Burger – Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Kunstchronik*, Siebzehnter Jahrgang 1906, Leipzig 1906, S.442/443. „Zwischen Trecento und Quattrocento erscheint Donatello als Vermittler, wie als bahnbrechender Neuerer, von dessen Schöpfungen auf diesem Gebiete ...das Quattrocento gezehrt hat.“

³⁶ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.116 ff.

³⁷ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.93 ff.

³⁸ Fabriczy, Cornelius von, Literaturbericht *Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII. Band 1905, S.525. "Das Grabdenkmal des Quattrocento wird vom Verfasser treffend als "Apotheose des Menschen als geistiger Persönlichkeit" charakterisiert...Donatellos Cosciamonument erfährt eine seiner Bedeutung entsprechende Analyse, als "Wiege der beiden wichtigsten Grabmalstypen des Quattrocento: des monumentalen Nischengrabmals und des Arcosoliengrabmals". Sein Einfluß auf die Komposition anderer Monumente in Venedig, Bologna, Perugia, Lucca, Padua, ja selbst Messina wird nachgewiesen."

³⁹ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.101 ff.

⁴⁰ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.134 ff.

leschi - Stil⁴¹, wie auch die Gestaltungselemente der Lünette mit Marientondo und Engelhalbfiguren werden als stilbildend für die Folgezeit eingestuft.

Arcosoliengrabmonumente

Im Monumentalgrabmal war der Gedanke des Denkmals vorherrschend; bei den Arcosoliengrabmonumenten ist der wesentlichste Teil und Mittelpunkt der Anlage der schlichte Sarkophag, der in einer von einem Bogen überwölbten Nische aufgestellt wird und damit die ursprünglichste Form des Grabmals darstellt. Dieser Typus wurde von allen bedeutenden Künstlern des Quattrocento gestaltet; wir finden Anlagen von Donatello ebenso wie von Alberti, Rossellino, Desiderio und vielen anderen. Burger beschreibt in der Folge eine sehr große Zahl dieser Nischengräber, aus denen nur die beiden Sassetigrabmäler (S. Trinità) von Giuliano Sangallo herausgehoben werden sollen. Durch Burger wurden diese Grabmäler, die zwischen 1485 und 1491 entstanden, zusammen mit ihren antiken Vorbildern zu ersten Mal veröffentlicht. Sie befinden sich in der nach Francesco Sassetti benannten Kapelle, die mit Fresken von Ghirlandaio geschmückt ist und die schlichten dunklen Porphyrsarkophage mit antiken Formen sind in Bogennischen aufgestellt. Das Vorbild der Antike ist das alleinige Gestaltungsmoment geworden, anstelle der Heiligen- oder Prophetenköpfe, die bisher in den Medaillons der Nischenverzierungen erschienen, werden nun nur noch antike Kompositionen verwendet. Damit wird dieses Monument für die Genesis des Grabmals ein besonderer Markierungspunkt: an die Stelle der symbolischen und allegorischen christlichen Darstellungen sind Szenen mit humanistischem Sinngehalt getreten, die in keiner Weise mehr auf das Religiöse, sondern allein auf das rein Menschliche Bezug nehmen⁴².

Als eine Übergangserscheinung der Florentiner Grabmalkunst sieht Burger Mino da Fiesole, der die Architektur wie Ornamentik einsetzt und damit auch inhaltlich das eigentliche Wesen der dekorativen Architektur interpretiert⁴³. Als wesentliches Beispiel führt Burger das Salutati - Grabmal (um 1464, Fiesole, Dom) auf, welches durch seine klare Architektur und einen hochgestellten



Sassetti - Grabmal

Sarkophag gekennzeichnet wird. Das Monument hat für die Genesis des Grabmals noch eine weitere, besondere Bedeutung: das gesamte Grabmal bildet einen monumentalen Rahmen für die lebensgroße Büste des Verstorbenen. Nach Burger kündigt sich hier das Cinquecento an und für diese besondere Hervorhebung der Bedeutung Minos wird er von Fabriczy gewürdigt⁴⁴.

⁴¹ Bemerkenswert: kannelierten Pilaster wie in der Pazzi-Kapelle

⁴² Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.200 ff.

⁴³ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.214 ff.

⁴⁴ Fabriczy, Cornelius von, Literaturbericht *Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII. Band 1905, S. 527. "...Des ebengenannten Künstlers (Minos - R.H.) Würdigung in seiner Bedeutung als Denkmalbildner ist eine der Glanzpartien unseres Buches. Sehr richtig ist die Beo-

2.1.2 Die Grabmalkunst der Hochrenaissance

Mit dem wieder erstarkten Papsttum wird in der Folge Rom zu einem wichtigen Platz für Künstler und für sie besteht auch hier eine wesentliche Aufgabe darin, Grabmäler für Prälaten und Päpste zu errichten. Das antike Rom wurde hier das Vorbild der Gestaltung und die obersten Herrscher der Christenheit fühlten sich als Nachfolger der römischen Imperatoren, das Persönlich-Individuelle weicht der imperialen Demonstration von Macht. Antike Gottheiten, Tugenden, Wissenschaften und Künste huldigen dieser Macht; das Verhältnis von dominierender Architektur, Triumphbogenmotiven und Plastik gewinnt grundlegende Bedeutung. Mino da Fiesole, Antonio Pollaiuolo, Antonio Rossellino u. a. haben sich diesen Aufgaben zugewandt und mit erstaunlicher Geschicklichkeit römische Tradition in sich aufgenommen, so dass ihre in Rom entstandenen künstlerischen Produkte ebenso sehr der florentinischen wie der römischen Kunst angehören⁴⁵. Neben einer Vielzahl von Grabmälern, die von Burger besonders beschrieben werden, wird vor allem eines herausgehoben, das diese neue Entwicklung repräsentativ verkörpert. Es ist das Grabmal des Kardinals Roverella (Ferrara, S. Giorgio), das von Antonio Rossellino und Ambrogio da Milano im Jahre 1475 errichtet wurde. Es sind eine Reihe von Merkmalen, die als neue Elemente hervortreten: der Sarkophag ruht auf einer niedrigen Sockelleiste direkt über dem Boden; die betonte Bogenarchitektur der Nische hat eine reiche Ausgestaltung und lastet auf den Pfeilern. Diese selbst verlieren ihre Pfeilerstruktur und werden zu gestalteten Wandelementen. Burger sieht hier römischen Stilelemente zum ersten Mal entstehen, die er nach Wölfflin kurz zusammenfasst: Vereinfachung und Vereinheitlichung der Komposition; der Bogen wird als herabsinkend empfunden und die Pfeiler werden zur ungegliederten Wandmasse⁴⁶. Panofsky hebt später zu diesen architektonischen Merkmalen des Stilwandels im Grabmal zum Beginn der Hochrenaissance noch eine Reihe weiterer, die Grabmalplastik betreffende Punkte hervor: das Wiederaufleben der klassisch-antiken Grabsymbolik sowohl mythologischer als ritueller Art; das wiedererwachte neue Interesse am Biographischen, das seit dem Beginn des Christentums normalerweise nur Märtyrer oder Heiligen verdienten; die Einführung von Figuren, die er die "beraubten Künste" nennt bzw. die Darstellung der Tugenden⁴⁷.

Ein für diese Merkmale herausragendes Werk dieser Zeit wird von Burger in dem Grabmal Sixtus IV. (Rom, S. Pietro) von Antonio Pallaiuolo von 1493 gesehen. Zehn mächtige Akanthusblätter tragen sich einbiegend eine Platte, über der auf einer niedrigen Bahre die Gestalt des Papstes im priesterlichen Ornat liegt. Zu Füßen der Gestalt berichtet - von den Wappenbildern flankiert - die In-

bachtung, wie unter dem Einfluß des römischen Triumphbogens als Vorbildes ...die Architektur an erste Stelle, der figürliche Teil aber in strenger Gebundenheit zu ihr tritt...“

⁴⁵ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.224 ff.

⁴⁶ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.240 ff. Burger führt allerdings nicht konkret die Quelle der Wölfflin'schen Merkmale an; wahrscheinlich ist ein Bezug auf "*Renaissance und Barock*". Burger verweist weiter darauf, dass Adolf von Hildebrand diese Komposition in dem Grabmal der Familie Röhrer auf dem Südfriedhof in München aufgegriffen hat; durch Vereinfachung in der Gestaltung manche Schwächen des Vorbildes beseitigte und mit großem Gespür der Komposition einen neuen künstlerischen Ausdruck verliehen habe.

⁴⁷ Panofsky, Erwin, *Grabplastik*, Köln 1964, S.81. Entweder die vier weltlichen Kardinaltugenden (Prudentia, Temperantia, Fortitudo und Iustitia), die drei theologischen Tugenden (Fides, Spes und Caritas) oder die ganzen Siebenzahl als Charakterzeugen.

schrift von Verdiensten und Tugenden des Papstes, die dann in Gestalt der sieben Tugenden die Figur des Toten umgeben. Die seitlichen, aufstrebenden Reliefs verkörpern allegorisch die Wissenschaften und Künste; meist nackte, jugendliche Frauengestalten, von denen eine, mit Köcher und Bogen behangen, als Göttin Diana die Krone der Wissenschaft verkörpert. Diese anmutige Figur empfindet Burger als die schönste liegende Figur des Quattrocento⁴⁸. Mit der Darstellung der "beraubten Künste" wird kundgetan, dass der Tod sie ihres Förderers beraubt hat. Für den Bildhauer ist die einzelne Figur jedoch nur ein Vorwand, um ein reizvolles Formen- und Bewegungsspiel zu entfalten, das er äußerlich durch einen realen Zweck zu motivieren sucht⁴⁹.

Das Grabmal gewann dann durch den päpstlichen Absolutismus im 16. Jahrhundert seine prächtigste Ausbildung. Zwar blieb eine große Zahl von römischen Grabdenkmäler für die künstlerische Entwicklung in Mittelitalien ohne Bedeutung, aber in einigen von ihnen ist die Komposition des Quattrocento wirklich weiterentwickelt worden und diese wiederum sind auf nur zwei Namen zurückzuführen: Andrea Sansovino (1460-1529) und Michelangelo (1475-1564)⁵⁰. In den Grabdenkmälern Sansovinos fand die traditionelle Form des Nischengrabmals ihre klassische Vollendung, wobei die der Komposition zugrund liegende Idee nicht über die Gestaltungen des Quattrocento hinausging. Der für Sansovino typische Grabmalaufbau ist in dem um 1505 entstandenen Monument des Kardinals Ascanio Sforza (um 1505, Rom, Santa Maria de Populo) ausgebildet. Der mittlere Teil lehnt sich im Wesentlichen noch an das florentinische Nischengrabmal mit der Madonna in der Lünette und der Feldgliederung der Rückwand an. Das Gesamtschema des architektonischen Aufbaues folgt mit dem stark betonten Mittelbau in seiner Form den römischen Triumphbogen und damit sind die Schöpfungen Sansovinos, vom architektonisch-dekorativen Standpunkt aus betrachtet, in der Hochrenaissance unübertroffen. Jedoch stellen seine Werke nur das Endglied der Entwicklung des florentinischen Grabmaltyps dar, das hier eine vollendete Form erhalten hat und eine weitere inhaltliche Entwicklung nicht mehr erfuhr. Es sind Grabmäler deren Hauptwert - wie Burckhardt es charakterisierte - in der Dekoration liegt⁵¹.

2.1.3 Die Grabdenkmäler Michelangelos

„...Michelangelo erscheint nirgends so sehr als das ins titanenhafte gesteigerte Wollen der vorangegangenen Zeit als auf dem Gebiete des Grabmals. Die Entwicklung hatte sich hier in den Formen erschöpft, sie bedurfte eines Genius⁵².“ Mit schwärmerischen Worten leitet Burger seine Ausführungen zu den Grabmälern Michelangelos ein und führt aus, dass der Geist Donatellos aufs neue in Michelangelo lebendig wird, nur hätte ihm jetzt ein Jahrhundert eine glänzende Stufenleiter errichtet, auf der ihn sein Genius zum höchsten Gipfel der Kunst geleitete.

Es bedurfte dazu einer Michelangelo verwandten Persönlichkeit, wie es Papst Julius II. war und durch die Vermittlung von Sangallo scheint es 1505 zu den ersten Entwürfen einer Grabkapelle für das Juliusdenkmal gekommen zu sein. Burger analysierte die sich in der Casa Buonarroti befindenden

⁴⁸ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.262 ff.

⁴⁹ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.264

⁵⁰ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.272 ff.

⁵¹ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.274 ff.

⁵² Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.313 ff.

den Entwürfe, die sämtlich eine mächtige monumentale Grabgruft vorsehen, welche die Mitte eines Zentralbaues einnimmt⁵³. Weitere Entwürfe variieren die Gestaltung; insgesamt bleibt es allerdings bei der Idee eines runden Zentralbaus mit klar angeordneten Räumen. Es ist nicht bekannt, wie die Fassaden dieses Mausoleums gestaltet werden sollten und wie weit dabei plastische Ausformungen durch Michelangelo vorgesehen waren. Nur ein einziges Skizzenblatt ist darüber vorhanden und befindet sich im Britischen Museum⁵⁴. Das Grabmal selbst hat eine sehr wechselvolle Entwicklung genommen und Burger zeichnet dessen Geschichte unter Bezugnahme auf das umfangreiche Michelangelo-Opus von Henry Thode nach⁵⁵. Die ersten Fassadenentwürfe für das Grabmal, die wahrscheinlich um 1505 entstanden, planten einen zweistöckigen Freibau mit rechteckigem Grundriss, der mit insgesamt 39 Statuen, darunter Sklaven als Sinnbild der freien Künste und Viktorien, welche die christlichen Tugenden verkörpern sollten, bevölkert war. Die Bahre sollte von zwei Figuren getragen werden: dem heiteren Himmel und der trauernden Erde, und an den Ecken sollten vier Kolossalstatuen platziert werden: Paulus, Moses, die Vita contemplativa und die Vita activa. Es ist wahrscheinlich, dass dieser erste Entwurf niemals vollendet ausgearbeitet wurde⁵⁶. Durch verschiedene andere Aufgaben gebunden, wurde die Arbeit am Grabdenkmal von Michelangelo mehrfach unterbrochen. Obwohl einzelne Figuren zum Teil fertig gestellt waren, kam es nicht zur Verwirklichung der ursprünglichen Ideen. Ab 1516 scheint Einverständnis darüber geherrscht zu haben, dass statt eines Freigrabmals ein Wandgrabmal entstehen sollte; ab 1532 liegt auch der neue Ort fest: statt im Chor von St. Peter soll die Aufstellung in S. Pietro in Vincolo (Rom) erfolgen⁵⁷ und um 1542 wurde die endgültige Ausführung Raffaello da Montelupo übertragen. Inzwischen kam Michelangelo zur Ansicht, dass sich Sklaven an dem Monumente nicht mehr unterbringen ließen und im Februar 1545 stellte er seine drei Statuen – Moses und die zwei Sinnbilder des Lebens – auf, womit dann endlich das Grabmal seine Vollendung gefunden hatte⁵⁸. Dieser schließlich zur Ausführung gelangte letzte Entwurf – der zum Wandgrabmal geworden ein Zerrbild der ursprünglichen Idee darstellt – trägt nach Burger das Kennzeichen eines gewaltsamen Kompromisses in sich. Um dem Untergeschoss den Charakter eines Grabmals zu geben, mag sich Michelangelo zur Fortlassung der Sklaven⁵⁹ und der Herstellung zweier neuer Figuren entschlossen haben, einer Umwandlung der Spes und Fides in die Personifikationen des aktiven und kontemplativen Lebens als das einzige Zeichen des Humanismus am Grabmal⁶⁰. Der Oberbau stehe aber ebenfalls in keinem

⁵³ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.316 ff.

⁵⁴ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.319 ff.

⁵⁵ Thode, Henry, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin 1902

⁵⁶ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.321 ff.

⁵⁷ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.331 ff.

⁵⁸ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.333 ff.

⁵⁹ Burger widerspricht hier der Anschauung Justis, der meinte, hierin ein Zeichen für den religiösen Wandel erblicken zu müssen. Nach Burger mag sich Michelangelo in dem Augenblick, da er dem Denkmal seinen Namen geben wollte, entschlossen haben, von der Verwendung der Sklaven abzusehen, denn diese mussten ganz unverständlich erscheinen und den grotesken Eindruck des Ganzen nur steigern. Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.344 ff.

⁶⁰ Thode widerspricht hier Burger entschieden in der Deutung der Figuren. Der in der Mittelnische des Unterbaus thronende Moses werde von zwei weiblichen Figuren flankiert: Lea als Symbol des aktiven und Rahel als Sinnbild des kontemplativen Le-

adäquaten Verhältnis zum Unterbau. Die beinahe winzige Grabfigur zwischen den mächtigen vertikalen Pfeilern wirkt nahezu verloren. Der kleinlich wirkenden, unscheinbaren Madonna wendet der Papst den Rücken zu und dominant ist allein die Figur des Moses am Unterbau. Nur hat diese den Zusammenhang zum Gesamtdenkmal verloren. Moses ist als Moses gedacht und sollte ursprünglich einem völlig anderen Teil des zusammenhängenden Ganzen zugehören⁶¹.

Die Grabdenkmäler der Medici in der "Sagrestia Nuova"

Die Idee einer Mediceerkapelle ist um 1519 durch Clemens VII., der damals noch Kardinal war, entstanden⁶². Ab 1520 scheint sich Michelangelo dieses Projektes angenommen zu haben und erste Planungen sahen vor, dass in der Mitte einer Kapelle ein Freibau errichtet werden sollte, dessen vier Seiten Grabdenkmäler zieren, die für Lorenzo Magnifico; Giuliano den Älteren; Lorenzo, Herzog von Urbino und Giuliano, Herzog von Nemours bestimmt waren. Die sehr beschränkten Raumverhältnisse erzwangen letztlich die Form einer Kapelle, für die in der Folge einige Modelle entstehen. Ebenso wie beim Juliusgrabmal erfolgt auch hier eine Reihe von Änderungswünschen; durch die Umgestaltung der Grabdenkmäler der übrigen Mediceer wird diesen entsprochen, aber es kommt auch hier zu Unterbrechungen. Zwar nimmt Michelangelo um 1530 die Arbeiten wieder auf, es wird an vielen Skulpturen gearbeitet, aber mit dem Tod des Papstes 1534 legt er für immer die Arbeit an diesem Grabmonument nieder. Bereits zuvor war Montorsoli als Leiter der Steinmetzarbeiten in der Kapelle angestellt worden und ihm oblag dann die Ausführung der Planungen und Entwürfe Michelangelos. Auch spätere Versuche um 1555, diesen zurückzuholen, waren vergeblich und er erklärte wiederholt, dass der Neubau von S. Pietro inzwischen zu seiner eigentlichen Aufgabe geworden sei.

Michelangelo hatte mit dem ersten Entwurf das Problem des Freigrabes abermals aufgenommen und es in einer ganz neuen Gestalt zu lösen versucht. Die erhaltenen Entwürfe, die sich zum weitest- aus größten Teil in der Casa Buonarroti und dem Britischen Museum befinden, werden von Burger ausführlich analysiert und so wird die Genese dieser Idee bis zur endgültigen Form in ihrem Entwicklungsprozess aufgezeigt und mit Beispielen anderer Grabdenkmäler verglichen und erläutert⁶³. Vor allem sind es die räumlichen Probleme, die Michelangelo beschäftigen, besonders die dadurch bedingten Höhenausdehnungen seiner Architekturen. Durch sie bestand die Gefahr, dass seine Skulpturen in ihrer künstlerischen Wirkung erdrückt würden. Die Haltung der Figuren und ihre gegenseitige Beziehung sind aber in hohem Masse gegeneinander abgewogen. Sie sind in den Umrissen eng zusammengedrängt, die Glieder sind vielfach parallel geordnet und lassen sich, wenn man von den niedergehenden Unterschenkeln absieht, durch geometrische Figuren umschreiben⁶⁴.

bens. Die stehenden Figuren würden z.B. von Burger - falsch als Fides und Spes interpretiert. In: Szylin, Anna Maria, *Henry Thode (1857-1920) Leben und Werk*, in: Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 170, Frankfurt/M. 1993, S.220

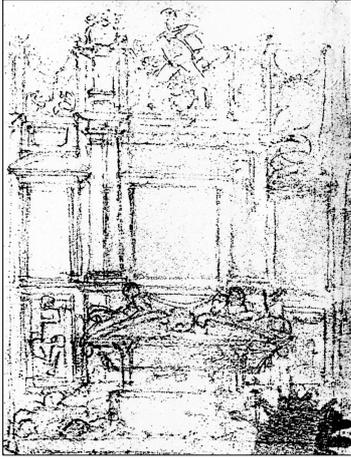
⁶¹ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.344 ff.

⁶² Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.346 ff.

⁶³ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.351 ff.

⁶⁴ Brandt, Paul, *Sehen und Erkennen*, Leipzig 1925, S.116

Eine weitere Untersuchung zu der plastischen Ausstattung der Medicigräber veröffentlichte Burger



1907 unter dem Titel "Studien zu Michelangelo"⁶⁵. Diese bildet eine direkte Fortsetzung seiner Untersuchungen über die Entwicklung der Form dieses Grabmals, nur werden darin die Entwürfe Michelangelos für die plastische Ausstattung und deren Entwicklung analysiert. Burger geht von der These aus, dass die figürliche Dekoration der Medicikapelle in der Form wie der Idee nach aus dem Deckenschmuck der Sixtina hervorgegangen sei. Zunächst wird aufgezeigt, dass die ursprüngliche figurale Ausstattung mit einer erheblich größeren Anzahl von Figuren geplant war. Burger verweist auf eine Skizze Michelangelos im

British Museum, aus der ersichtlich wird, dass die Architekturen nicht horizontal abgeschlossen - wie in den Medicimonumenten geschehen - sondern durch eine sitzende Figur inmitten weiterer Gestalten bekrönt werden. Aus den Umrissen der Figur folgert Burger eine starke Verwandtschaft der Gestalt mit der des Weltenrichters in der Sixtinischen Kapelle⁶⁶. Damit sprechen eine ganze Reihe von Umständen dafür, dass an diesem Grabmal, welches schließlich als eine charakteristische Manifestation des Humanismus bezeichnet wird, die traditionelle himmlische Apotheose, ursprünglich weit mehr zum Ausdruck gelangen sollte, als angenommen. Weitere Figuren waren zu Füßen der Sarkophage geplant, von denen Ende des 19. Jahrhunderts Modelle eines lagernden Flussgottes aufgefunden wurden. Burger weist nun nach, dass die heutigen Raumverhältnisse eine solche Aufstellung nicht zugelassen hätten und dass damit nicht nur die endgültigen Grabdenkmäler, sondern auch die Architekturen der Kapelle nur teilweise Michelangelos Absichten entsprechen. Er folgert daraus, dass die Geschichte dieses Grabmals am Ende der 1520er Jahre genau an dem Punkte angekommen war, wie das Juliusgrabmal ein Jahrzehnt vorher: Michelangelo scheint nach seiner Meinung des Monuments überdrüssig geworden zu sein. Die Figuren der "Tag" und die "Nacht" reflektieren nach Burger diese Schaffensunlust⁶⁷. Damit ist in den Medicigrabmälern letztendlich nur ein verhältnismäßig geringer Bruchteil dessen, was Michelangelo geplant hatte, verwirklicht worden. Geplante Statuen in den Nischen zur Seite der thronenden Figuren, liegende Figuren neben dem Sockel des Sarkophags und schließlich die Statuen der Blendarkaden über den Türen sind nie vollendet worden. Burger verweist darauf, dass überdies die ganze farbige Dekoration der Kapelle fehlt. Angesichts dieser Tatsachen ist es schwer, sich eine Vorstellung von der ursprünglichen beabsichtigten Wirkung der Planungen Michelangelos zu machen. Doch mit umso größerer Eindringlichkeit zieht dadurch der figürliche Schmuck die Aufmerksamkeit auf sich⁶⁸.

Die Art, wie Michelangelo die Skulpturen mit den Architekturen verband - eines seiner Hauptprobleme - gehört zum Bemerkenswertesten, was er je geschaffen hat, besonders wenn berücksich-

⁶⁵ Burger, Fritz, *Studien zu Michelangelo*, Straßburg 1907 (=Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 49)

⁶⁶ Burger, Fritz, *Studien zu Michelangelo*, Straßburg 1907 (=Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 49), S.14 ff.. Ähnliches geht aus einer Entwurfszeichnung Michelangelos, die sich im Louvre befindet hervor.

⁶⁷ Burger, Fritz, *Studien zu Michelangelo*, Straßburg 1907 (=Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 49), S.29

⁶⁸ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.362 ff.

tigt wird, dass Michelangelos Absichten nur fragmentarisch verwirklicht worden sind. Er zwingt der Architektur die Eigenart seines künstlerischen Charakters auf und unterwirft sie derselben Behandlung wie die Plastik. Es kommt ihm nicht auf die Klarheit eines konstruktiven Gedankens an, sondern auf die Lebendigkeit der Linien und den reichen Wechsel von Licht und Schatten, durch den die Architektur jenen Charakter erhält, der ihr erst ein Zusammengehen mit der Plastik ermöglicht. Burger zitiert hier Burckhardt: „...Sein erster Gedanke ist nie die Einzelbildung, auch nie der konstruktive Organismus, sondern das grosse Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmassen, von einwärts und auswärts tretenden Partien, oberen und unteren, mittleren und flankierenden Flächen. Er ist vorzugsweise der im Grossen rechnende Komponist.⁶⁹“ Die Größenverhältnisse der eigentlichen Grabmalsarchitekturen passen sich den Dimensionen der Figuren an. Der Pilastergröße entspricht kaum die Länge einer aufrecht stehenden menschlichen Figur und wird durch die eingeschobene Attika begrenzt. Das Kapitell ist kleiner als ein menschlicher Kopf, die Gesimse schmäler als die Breite einer Hand, die Konsolen an den Nischen schmäler als die Breite eines Armes. Die Nische, in der Lorenzo sitzt, ist nicht so breit, dass er darin ausreichend Platz findet. Wenn die Figuren aufstehen könnten, würden sie gegen das Gesims stoßen. Die architektonischen Linien, vielfach gebrochen, vor- und zurückspringend suchen sich also den plastischen, reich bewegten Formen anzupassen, indem sie sich diesen zugleich dimensional unterordnen. Damit führt Michelangelo die freiplastischen Gestalten in unübertroffener Weise unmittelbar mit einer Raumbildenden rein dekorativen Architektur zusammen, die keine konstruktive, sondern nur mehr eine der Plastik dienende Aufgabe wahrnimmt: die Sagrestia Nuova ist somit zum Glanzpunkt dekorativer Architektur geworden. Mit dem Medicigrabmal vollzieht sich der Endpunkt einer Entwicklung, in deren Verlauf die Renaissance in steigendem Masse die Apotheose des Toten erstrebte. Obwohl Michelangelo in der neuen Sakristei hier wieder die Form des Wandgrabes aufnahm, werden doch Grabkapelle und Wandgrabmal, dekorative und monumentale Architektur, Plastik und Architektur in seinem Werke in unübertroffener Weise vereinigt. Michelangelo hat ein Werk geschaffen, das seinem ideellen Gehalte nach - von allem religiösen und dogmatischen Zwange befreit - nur noch auf dem Boden des Humanismus steht. Wie römische Heroen thronen die beiden Medici-Gestalten in der Architektur, losgelöst von jedem persönlichen und historischen Hintergrund und die sinnlichen Formen ihrer Körper, verbunden mit den Allegorien der vier Tageszeiten werden zu Symbolen einer sittlichen Idee. Die beiden Arten der Herrscher stehen sich gegenüber: erwägende Vernunft und rücksichtsloser Wille, List und Gewalt, Gesetz und Willkür, beschauliche Ruhe und Leidenschaft. Es sind diese humanistischen Ideen platonischer Philosophie, die hier aus dem Werk des größten Renaissancebildners sprechen⁷⁰.

2.1.4 Die Rezensionen der Burgerschen "Geschichte des florentinischen Grabmals"

Es gibt auch heute noch keine Veröffentlichung über mittelalterliche Grabmalskunst, in der nicht auf Burgers Standardwerk Bezug genommen wird. Als Beispiele der jüngeren Vergangenheit sei

⁶⁹ Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone II*, Basel 1852, S.299 Hier zitiert nach: Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.363

⁷⁰ Burger, Fritz, *Geschichte des florentinischen Grabmals...*, Straßburg 1904, S.374

hier auf Kurt Bauchs "Das mittelalterliche Grabbild"⁷¹, Hans Körners "Grabmonumente des Mittelalters"⁷² oder Erwin Panofskys "Vorlesungen über die Grabplastik"⁷³ verwiesen. Aber auch im universitären Lehrbereich findet sich das Werk Burgers gegenwärtig unter der empfohlenen Fachliteratur zum Thema⁷⁴. Burgers Grundwerk über die Grabmalkunst Mittelitaliens fand aber auch unmittelbar nach dem Erscheinen 1904 in der Fachpresse große Beachtung. Zwei der bedeutendsten Fachvertreter dieser Zeit für kunsthistorische Entwicklungen, Wilhelm Bode und Cornelius von Fabriczy, haben positive Rezensionen veröffentlicht. So urteilte Bode z.B.: „Burgers "Florentinisches Grabmal" lohnt...ein sorgfältiges Studium... Der Verfasser...schildert das Gemeinsame und Gegensätzliche der monumentalen und dekorativen Architektur der Renaissance...aus der heraus er die Architektur der Medicikapelle als eine Synthese der beiden typischen Vertreter jener Stilarten im Quattrocento, Brunnellescos und Donatellos, begreift...Die Geschichte der Florentiner Plastik...erfährt in dieser gründlichen Arbeit eine achtungswerte Bereicherung...⁷⁵“ Noch ausführlicher geht Cornelius von Fabriczy auf dieses Standardwerk Burgers ein und unterstreicht dessen Bedeutung. An einzelnen Punkten wurden im vorangegangenen Text bereits Kommentare von Fabriczy zitiert, der hervorhebt, dass das Grabdenkmal des Quattrocento von Burger treffend als die "Apotheose des Menschen als geistiger Persönlichkeit" charakterisiert wird. Besonders wird gewürdigt, wie Burger an den Sassettigräbern in S. Trinita aufzeigt, dass die Antike vorherrschend in der Gestaltung wurde und so zum Cinquecento hinüberleitet⁷⁶. Fabriczy stellt Burger in eine Reihe mit bedeutenden Kunsthistorikern: „...Es war somit...ein glücklicher Gedanke des Verfassers vorliegenden Buches, das florentinische Grabmal zum Gegenstand seiner ersten größeren Arbeit zu wählen...Ist doch...bisher noch immer dasjenige, was Burckhardt im Cicerone und in der Geschichte der Renaissancebaukunst ausgeführt hat, das einzige gewesen, was darüber im Zusammenhange geboten worden war.⁷⁷“

2.2 "Francesco Laurana" (1907)

"Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur" betitelt Fritz Burger seine Veröffentlichung und es ist im wesentlichen ein neu erwachtes Zeitinteresse an dem Werk des wenig bekannten Bildhauers, Medailleurs und Baumeisters Laurana, das Burger zu diesem Thema inspirierte⁷⁸. Er

⁷¹ Bauch, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin - New York 1976

⁷² Körner, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997

⁷³ Panofsky, Erwin, *Grabplastik*, Köln 1964

⁷⁴ In einem kunsthistorischen Seminar der Universität Basel im WS 2003 zum Thema "Italienische Grabmäler von Donatello bis Ferdinando Tacca" wird ausdrücklich neben den drei oben angeführten Publikationen Fritz Burgers "Geschichte des florentinischen Grabmals..." als Fachliteratur empfohlen.

⁷⁵ Bode, Wilhelm, *Fritz Burger – Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Kunstchronik*, Siebzehnter Jahrgang 1906, Leipzig 1906, S.442/443

⁷⁶ Fabriczy, Cornelius von, Literaturbericht *Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII. Band 1905, S.527 ff.

⁷⁷ Fabriczy, Cornelius von, Literaturbericht *Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII. Band 1905, S.524

⁷⁸ Die wesentlichen deutschsprachigen Veröffentlichungen über Francesco Laurana (1430 Vrana – 1501/02 Avignon) zu diesem Zeitpunkt waren: Bode, Wilhelm, *Desiderio da Settignano und Francesco Laurana*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunst-*

selbst hatte den ersten Teil dieser Arbeit, seine Untersuchungen zu der Mitarbeit Francesco Lauranas am Triumphbogen des Alfonso in Neapel, als Habilitationsschrift an der Universität München eingereicht und Burger schildert die Gründe für die Forschungen zu diesem Thema im Vorwort: „Vorliegende Arbeit versucht auf stilkritischem Wege das Dunkel zu erhellen, das die fast noch mythische künstlerische Persönlichkeit Francesco Lauranas umgibt...“⁷⁹ Die Untersuchungen Burgers und die Gliederung seiner Veröffentlichung erstreckten sich auf die Mitarbeit Lauranas an den Werken Gagginis⁸⁰ in Palermo und Neapel um 1450-1460 (z.B. des Triumphbogens des Alfonso), die Schaffensjahre in Avignon 1461-1466, den wechselnden Aufenthaltsorten in Italien und schließlich dem Ende der Lebenszeit Lauranas in Frankreich ab 1477. Die Reisen Burgers während der Zeit von 1904-06, die er zum größten Teil in Italien verbrachte, haben ihm die Gelegenheit zu diesen Nachforschungen gegeben und er erläutert: „...Die Spuren dieses Meisters zu verfolgen...war keine leichte Aufgabe, umso mehr als das einschlägige Material erst zum größten Teil photographiert werden mußte. An eine abgerundete Monographie war daher bei einer solch erstmaligen Zusammenfassung des so weitverstreuten Materials nicht zu denken...“⁸¹ Damit legt Burger klar, dass sein Bemühen nicht einer umfassenden Monographie Lauranas galt, sondern lediglich als ein Beitrag verstanden werden kann, der Teil eines Fundamentes für eine künftige umfassende wissenschaftliche Arbeit darstellen soll. In seinen Untersuchungen, anhand ausführlichen Quellenstudiums und vergleichender Betrachtungen kommt Burger zu einer Reihe von Schlussfolgerungen, die die Stellung Lauranas in der Kunstlandschaft des Quattrocento in Italien beleuchten und die neue Erkenntnisse zu diesem Künstler darstellten. Er stellt fest, dass Laurana wahrscheinlich als der Miterschöpfer von Reliefs in der Sala del Barone, wie als Architekt und Gestalter des Hauptbogens des Triumphbogens des Alfonso (um 1452) in Neapel in Frage kommt. Umfangreiche Studien, die Laurana an den antiken Bauten Neapels gemacht haben muss und die er am Bogen in Bau und Darstellung verwertet hat, lassen sich in vielen Details nachweisen⁸².

Das künstlerische Schaffen Lauranas beurteilt Burger zwiespältig: in seinen späteren idealisierten Frauenbüsten mit strengen Konturen sei Laurana zum Meister ersten Ranges geworden, während er in manchem seiner übrigen plastischen Werke, in denen die Figuren durch ihre Befangenheit und Geziertheit fast etwas Groteskes in Ausdruck und Bewegung erhalten, an künstlerischer Qualität kaum das Durchschnittsmaß erreichte. Burgers Untersuchungen ergaben, dass nicht Gaggini, sondern Laurana der eigentliche Klassiker der sizilianischen Quattrocentoplastik war, dessen Werke und deren Kopien nach seinen Schöpfungen über das ganze Gebiet noch heute verbreitet sind. Für Sizilien wie auch Neapel konnte Burger nachweisen, dass Laurana dort Bildhauerschulen be-

sammlungen, Berlin, XI 1888 und X 1889; Bode, Wilhelm, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, 1902; Fabriczy, Cornelius von, *Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castelnuovo zu Neapel*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Berlin, XX 1899

⁷⁹ Burger, Fritz, *Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur*, Straßburg 1907 (= Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 50)

⁸⁰ Domenico Gaggini, bedeutendster Vertreter dieser italienischen Bildhauerfamilie, gest. 1492 in Palermo

⁸¹ Burger, Fritz, *Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur*, Straßburg 1907 (= Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 50)

⁸² Burger, Fritz, *Francesco Laurana...*, Straßburg 1907, S.145 ff.

gründet haben muss. An einer Anzahl von Skulpturen und Grabmälern anderer Bildhauer, die teilweise Mitarbeiter Lauranas waren, erkennt er dessen Vorbildfunktion und konstatiert, dass der Einfluss von Laurana auf die Quattrocentoskulptur Neapels eine nicht zu unterschätzende Bedeutung besaß⁸³. Letztlich sind jedoch nach Burger die Frauenbüsten Lauranas mit ihrem feinen Liniennetz dessen herausragende künstlerische Werke geblieben und in ihnen hat zum ersten Mal ein italienischer Meister französische gotische Elemente empfunden und geformt. Allerdings war zur Zeit Lauranas die nationale Kunst längst dominant geworden und diese Synthese von fremden und eigenen Einflüssen fand im italienischen Quattrocento nur noch wenig Resonanz⁸⁴. Auch in der heutigen Fachliteratur wird diese Einschätzung Burgers weitgehend geteilt. Kruft eröffnet seine Monographie über Laurana mit den Worten: „Der Bildhauer Francesco Laurana hatte weder zu seinen Lebzeiten noch nach seinem Tode ein günstiges Schicksal. Marginalität bezeichnet seine Herkunft, seine Karriere und sein Nachleben in der Geschichte. Er fand seine ersten Biographen im 20. Jahrhundert, nachdem Vasari seinen Namen verschwiegen und sich auf fehlerhafte Andeutungen beschränkt hatte.“⁸⁵ Die Gründe für seine Unbekanntheit sind leicht zu erklären. Laurana war keinem festen Kunstzentrum zuzuordnen; seine Tätigkeit verlief sprunghaft, und seine Werke sind ungewöhnlich zerstreut. Kruft fährt fort, dass um 1900 das Werk Lauranas in der Bewertung einen kometenhaften Aufstieg nahm, was vor allem dem ästhetischen Interesse an einer Gruppe rätselhafter Frauenbüsten zu verdanken ist und um die Jahrhundertwende war eine ganze Generation von den geheimnisvollen Büsten fasziniert. Burger stellt dazu fest: "Wäre Laurana ein Leonardo gewesen, wir würden wohl vor dieser Büste zu philosophieren beginnen, so aber nimmt man sie mehr als eine naive Schöpfung eines Meisters zweiten Ranges...Es liegt...(in ihnen -R.H.) etwas von dem Geist der Salome, so wie die Moderne in Dichtung und Plastik sie auffasst.“⁸⁶ Zwei Publikationen über Laurana, von Wilhelm Rolfs und Fritz Burger, erschienen 1907 und zeugen von diesem erwachten Interesse. Nach Meinung von Kruft sind sie allerdings „...sowohl in ihren historischen Prämissen, wie in ihrer Methode mehr als fragwürdig, doch hat es (bis 1995 -R.H.)keinen neueren Versuch gegeben, dieses Bild in seiner Gesamtheit richtigzustellen.“⁸⁷ Allerdings werden einige Einschätzungen Burgers auch ausdrücklich bestätigt, der in Palermo in der Figur des Evangelisten Lukas eine freie Wiederholung des Stucktondos mit dem Evangelisten Johannes von Donatello in der Alten Sakristei von S. Lorenzo festgestellt hatte, was Rückschlüsse auf die Wanderbewegungen von Francesco Laurana zuließ⁸⁸. Für eine Porträtbüste der Battista Sforza konnte Burger die Urheberschaft von Laurana bestätigen und deren Verbleib bis zum 16. Jahrhundert im Medici - Besitz klären. Dazu unterstrich ein Vergleich mit einem Porträt von Piero della Francesca die Identität

⁸³ Burger, Fritz, *Francesco Laurana...*, Straßburg 1907, S.134 ff.

⁸⁴ Burger, Fritz, *Francesco Laurana...*, Straßburg 1907, S.147

⁸⁵ Kruft, Hanno-Walter, *Francesco Laurana – Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München 1995, S.7

⁸⁶ Burger, Fritz, *Francesco Laurana...*, Straßburg 1907, S.115 ff. Auch Kruft zitiert diesen Ausspruch Burgers (S.132) und stellt fest, dass man sich Gipsabgüsse der von Bode erworbenen Büsten in die Wohnzimmer stellte.

⁸⁷ Kruft, Hanno-Walter, *Francesco Laurana – Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München 1995, S.7

⁸⁸ Kruft, Hanno-Walter, *Francesco Laurana – Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München 1995, S.56 ff.

tät der Dargestellten und führte zur Datierung um 1470⁸⁹. Für eine von zwei Porträtbüsten aus Palermo, die sich heute in Paris befinden und die auf Porträts der Isabella von Aragon zurückgeführt werden, hat Burger bereits 1907 die Echtheit bezweifelt: „Ob nun die Büste (im Musée Jacquemart-André -R.H.) ... überhaupt in der Frührenaissance entstanden ist, möchte ich bezweifeln. Eine solche fast groteske Pointierung des Steifen, Würdevollen der Haltung läßt auf einen minderwertigen Kopisten schließen, der einige Jahrhunderte später als Laurana gelebt haben mag.“⁹⁰ Dieser Meinung Burgers schließt sich Kruft an und bestätigt deren Gültigkeit auch für unsere Gegenwart⁹¹.

2.3 "Vitruv und die Renaissance" (1909)

Als eine der Aufgaben seiner Italienaufenthalte widmete sich Burger dem Thema der italienischen Renaissancearchitektur, das in einer Reihe von Publikationen zwischen 1908 und 1910 seinen Niederschlag fand. Thematisch lassen sich diese Beiträge in einer Folge anordnen, die von der Beschäftigung mit Vitruv und dessen Einfluss auf die Renaissancekünstler; über dessen Bedeutung in der Architektur Michelangelos bis zur venezianischen Renaissance der vitruvianischen Lehren durch Andrea Palladio führen.

Burger versucht in dieser Veröffentlichung den enormen Einfluss zusammenzufassen, den Vitruv mit seinen "De architectura libri decem"⁹² auf Architektur und bildende Kunst der Renaissance ausgeübt hat. Er beginnt allgemein mit einer Betonung des evolutionären Charakters der Kunst, um daraus später die Wurzeln, den Einfluss und die zeitgeschichtliche Bedeutung von Vitruvs Werk abzuleiten⁹³. Wenn sich alle Kunst im Zeitfluss entwickelt, sind für ihn feststehende Punkte umso wichtiger geworden, wie sie durch große Persönlichkeiten des Altertums mit ihrem Werk verkörpert werden, deren Wirksamkeit die Jahrhunderte der christlichen Epoche der Kunstgeschichte hindurch den Wandel der künstlerischen Anschauungen überdauerte. Vitruv ist vielleicht eine der wichtigsten und interessantesten Gestalten dieser Reihe. Was Aristoteles und Platon auf philosophischem, das bedeutet sicher Vitruv auf künstlerischem Gebiete des Bauens für die beiden Jahrtausende der nachchristlichen Zeit. Allerdings schätzt auch Burger dessen Rolle mehr als die eines stellvertretenden Vermittlers, denn als die des kündenden Apostels der antiken Vergangenheit ein. Nach heutiger Sicht scheint er sein Werk nicht in der Absicht geschrieben zu haben, ein Kompendium vorangegangener oder auch zeitgenössischer Kunst und Architektur für nachfolgende Generationen abzufassen, sondern ihm ging es in erster Linie um die Darstellung vorbildhaften, fehlerfrei-

⁸⁹ Burger, Fritz, *Francesco Laurana...*, Straßburg 1907, S.127

⁹⁰ Burger, Fritz, *Francesco Laurana...*, Straßburg 1907, S.118

⁹¹ Kruft, Hanno-Walter, *Francesco Laurana – Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München 1995, S.155

⁹² Fensterbusch, C., *Vitruv. Zehn Bücher über Architektur*, Darmstadt 1964. Die um 30 v. Chr. verfassten Bücher über Architektur sind aus heutiger Sicht als eine Zusammenfassung von meist Abhandlungen älterer griechisch-hellenistischer Autoren, die das Wissen der Zeit über sämtliche Fragen der Architektur und Bautechnik zusammengetragen hatten, zu betrachten. In der karolingischen Renaissance erfuhr Vitruv wieder gesteigerte Beachtung; das Werk entfaltete seine größte Wirkung in der Renaissance und beeinflusste bis in das 19. Jahrhundert hinein zahlreiche Architekten.

⁹³ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 32 (1909), S. 199 ff. Burger beginnt mit der Einschätzung, dass sich unter dem Einfluss der Naturwissenschaften auch in der Geschichte der Kunst der Entwicklungsgedanke siegreich durchgesetzt hat. So seien romanischer und gotischer Stil; die antike und christliche Kunst als miteinander verbundene Phasen der Entwicklungsgeschichte der Kunst zu betrachten.

en Bauens und um die damit zusammenhängenden Beurteilungskriterien⁹⁴. Als Vitruv sein Werk verfasste, war aus dem römischen Stadtstaat ein riesiges Reich geworden, an Stelle der Civitas war das Imperium getreten. Die einzelnen Völkerschaften der Provinzen und Verbündeten mussten in die Reichseinheit eingefügt werden und die sich hieraus entwickelnden kosmopolitischen Tendenzen bedeuteten auf dem Gebiete der Kunst gleichzeitig auch eine Normierung. Nur durch den Einbezug des hellenistischen Erbes konnte dabei dem umfassenden Herrschafts- und Friedensanspruch des Imperiums Rechnung getragen werden, da diese zivilisatorische Basis ihren Einfluss im Reichsgebiet bereits etabliert hatte⁹⁵. Vitruv misst darüber hinaus der Architektur eine überragende Bedeutung in der Entwicklung der Menschheitsgeschichte bei; sie ist bei ihm Wurzel aller geistigen und kulturellen Entwicklungen der Menschen. Dieser Entwicklungsgedanke führt zu einer hierarchische Komponente in Vitruvs Architekturbegriff; das gesamte Gebiet der Architektur besitzt ein System abgestufter Rangordnungen des Hohen und des Niederen⁹⁶. Dem Regelwerk Vitruvs, das in zehn Fachbänden festgehalten wurde, könnten aber auch noch zusätzlich einfachere und mehr auf die Baupraxis bezogene Ursachen zugrunde liegen. Wir kennen die Vorratshaltung und auch Wiederverwendung von Bauteilen und Spolien, vor allem Säulen, in vielen antiken Bauwerken⁹⁷. Das Regelwerk gestattete es nun, aus den gegebenen Abmessungen von bereits vorhandenen Gebäudeelementen heraus, z.B. vorhandenen Säulen, alle weiteren Gestaltungsmaße eines Bauwerks zu ermitteln und zu berechnen. Damit wären die "De architectura libri decem" nicht nur, wie sie in der Literatur bezeichnet werden, als Sachbücher zu Ausbildungs- oder Lehrzwecken zu verstehen⁹⁸, sondern im weitesten Sinne als Handbücher des Gebäudebaus zum praktischen Gebrauch aufzufassen.

Der Einfluss Vitruvs auf die Künstler der Renaissance

Burgers Hauptanliegen war es, den Einfluss Vitruvs auf das Denken der Renaissance aufzuzeigen. Er sah ihn darin begründet, dass die wissenschaftliche Fundamentierung künstlerischer Probleme –

⁹⁴ Knell, Heiner, *Vitruvs Architekturtheorie*, Darmstadt 1985, VIII

⁹⁵ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.200 ff.. Nach Burger fand Vitruv diese künstlerische Norm in der einfachen Sprache des fünften vorchristlichen Jahrhunderts. Dafür wurde der Begriff "klassische Kunst" geprägt. Rom besaß vor allem gegenüber dem hochkultivierten Osten des Imperiums ein eklatantes Defizit an Repräsentation und kultureller Ausstrahlung. Solche Defizite abzubauen, galt das Interesse von Augustus: Literatur, Kunst und Bauwesen wurden in vorher nie gekanntem Umfang protegiert und der Neubau der ganzen Stadt wurde programmatisch verkündet. (Knell, Heiner, *Vitruvs Architekturtheorie*, Darmstadt 1985, S.6 ff.)

⁹⁶ An ihrer Spitze steht der Symmetriebegriff, ergänzt durch Eurythmie, denen sich die übrigen Begriffe unterordnen müssen. Symmetrische Verhältnisse sind von Anfang an durch die Natur und deren Gesetze vorgegeben, z.B. in der menschlichen Gestalt. Deshalb habe man die Maßberechnungen, die "bei allen Baukörpern notwendig zu sein scheinen" den Gliedern des menschlichen Körpers zu entlehnen. Alle Teile des Bauwerkes sollen sich zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfügen und damit ergibt sich ein strenges Proportionssystem.

⁹⁷ Vielfach wurden Säulen auch auf Vorrat gefertigt und in kaiserlichen Lagern gelagert. Damit braucht das Steinmetzhandwerk feste Maße und Regeln für die auf Vorrat zu fertigenden Säulen, wie auch das Bauhandwerk Anweisungen, wie die Gebäudeproportionen und –maße gestaltet werden müssen, wenn man vorhandene Säulen einsetzen will. Dann ist sichergestellt, dass eine einheitliche und in der Gestalt als harmonisch definierte Architektur innerhalb der Grenzen des gesamten Imperiums verwirklicht werden kann.

⁹⁸ Knell, Heiner, *Vitruvs Architekturtheorie*, Darmstadt 1985, S.3 ff.

und die war durch das vitruvianische Regelwerk der Proportionen und die Beschreibung der architektonischen Ordnungen der Antike gegeben - für die florentinische Renaissance vielleicht der wichtigste Faktor für die Entwicklung ihrer nach Wissenschaftlichkeit strebenden Kunst war. Am nachdrücklichsten ist dies sicher bei Filippo Brunelleschi zu spüren. In seinen Schöpfungen beginnt sich die Antike mit einem Schlage durchzusetzen. Die Säule tritt wieder an ihren alten angestammten Platz und wird das Grund- und Leitmotiv aller baulichen Ideen. In dieser wiederbelebten Antike wurde die eigentliche Heimatkunst - der verhassten Gotik gegenüber - gesehen⁹⁹. Der erste große Theoretiker, der sich Vitruv zum Leitbild nimmt, ist für Burger dann Leon Battista Alberti. Doch obwohl sich sein theoretisches Werk über die Baukunst, wie auch seine Bauten wesentlich auf Vitruv beziehen, unterscheiden sich letztere doch oft davon. Symmetrie fordert Vitruv; einer freieren malerischen Auffassung huldigt Alberti und postuliert: nicht eine Linie soll das Ganze beherrschen, da gewisse Teile schöner seien, wenn sie groß, andere wenn sie klein sind; die einen, wenn sie in geraden, die anderen, wenn sie in geschwungenen Linien verlaufen¹⁰⁰. Vitruv vergleicht das regelmäßige und unregelmäßige Mauerwerk und erklärt, das erstere allein sei das schöne. Wenn der Palazzo Rucellai wirklich von Alberti gestaltet ist, dann war er allerdings damit der erste, der analog den Regeln des Vitruv die bisher verwendeten gewaltigen Blöcke durch regelmäßige, geschliffene, von feinen Pilastern gegliederte Quader ersetzte¹⁰¹. Im Gegensatz zu Vitruv steht allerdings die Anlage von S. Andrea in Mantua, die Alberti entworfen hat. Nach Burckhardt besitzt diese eine erzwungene griechische Tempelfront, der mit ihren Säulen und Giebeln jeder rationale Bezug zur dreischiffigen Anlage der Kirche fehlt¹⁰². Vitruv verlangte ausdrücklich, dass der Zweck die Form geben soll, dass sich die Art des Inneren im Äußeren auszudrücken habe. In Albertis Denken war hingegen trotz des bewussten Strebens nach einer strengen, organischen Einheit der Fassade die klassizistische Form die Hauptsache und der Gedanke der inneren Gestaltung des Bauwerkes offenbar nicht vorrangig¹⁰³.

Burger skizziert in der Folge die Wirkung Vitruvs auf andere Künstler. Michelangelo entwarf in der Architektur wie Plastik eine ganz persönliche, eigene Sprache. Er hat wie keiner vor ihm der Architektur den Stempel seiner Persönlichkeit einzuprägen verstanden. Aber das scheinbar Willkürliche, Regellose trägt doch noch die Wurzeln der Regeln in sich. Er war zwar der Antipode der Vitruvianer, aber doch einer, der in seinem kapitolinischen Bau in der Durchführung der Säulen durch beide Geschosse und der beherrschenden Stellung des bekrönenden Gebälkes in der Ge-

⁹⁹ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.202 ff. Den Domkuppelbau von Florenz mag jedoch Burger nicht einer Wissenschaftlichkeit, sondern mehr der "Intuition" zuordnen. Tatsächlich zeigt diese Kuppel noch viele traditioneller Elemente: Rippengewölbe, Strebewerk etc.

¹⁰⁰ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.205

¹⁰¹ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.204 ff. s. a.: Busch, Harald, *Europäische Baukunst – Das Zeitalter der Renaissance*, Frankfurt/Main 1972, S.XXV

¹⁰² Burckhardt, Jacob, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1891, S.46 ff. Alberti verstößt hier gegen die vitruvianische Regel von dem Entsprechen zwischen Innen- und Außenbau.

¹⁰³ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.209 ff.

samtlage – nach Burger - mit vitruvianischem Denken nicht kontrastiert¹⁰⁴. Am nachdrücklichsten, zugleich am fassbarsten, zeigen sich jedoch die Wirkungen Vitruvs an Bramantes Bauwerken. „Der Tempietto, den er im Auftrage des spanischen Königs auf San Pietro in Montorio errichtete, erscheint wie ein freies Gedicht in Marmor auf die Prosa Vitruvs...in dem er über die Peripteroi der Rundbauten spricht...¹⁰⁵“ Eine bedeutsame Wirkung Vitruvs sieht Burger aber ebenso in der bildenden Kunst vorhanden. Mit Sicherheit gehört Raffael dem Kreis der sich auf ihn beziehenden, theoretisierenden und antikisierenden Künstler an. Der Tempietto, der ebenso wie auf der analogen Schöpfung Peruginos, auf dem "Sposalizio" Raffaels¹⁰⁶ im Hintergrunde erscheint; die mächtige Halle der "Schule von Athen"¹⁰⁷ in den Stanzen des Vatikans, wo Raffael mit seinem Pinsel die Ideen Bramantes für Sankt Peter erstehen lässt¹⁰⁸, verkörpern beide die Lehren Vitruvs. Raffael war außerdem der erste Generalkonservator der antiken Monumente Roms und seine wissenschaftliche Schätzung der Kunstwerke ging mit dem Studium der theoretischen Schriften des Vitruv Hand in Hand. In einem Brief aus dem Jahre 1514 an den Grafen Castiglione zitiert ihn Burger: „Ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wieder finden, weiß aber nicht, ob mein Flug nicht ein Icarus-Flug sein wird; Vitruv gibt mir viel Licht, aber nicht so viel als genug wäre¹⁰⁹.“

Die Kunst in Italien war im 16. Jahrhundert allorts zu hoher Blüte gelangt, aber Rom allein war das Erbe von Florenz zugefallen und der Glanz der ewigen Stadt überstrahlte zum zweiten Mal die Welt. Die Kunst war ebenso wie das Denken kosmopolitisch geworden und nahm ein europäisches Gepräge an, für das dieses geistige und künstlerische Zentrum der Welt tonangebend wurde. Auch in der Kunst wird wieder nach allgemeinen, feststehenden Formeln gesucht - und Vitruv nun zum Dogma erhoben. Wenn im "Cortigiano" mit der Philosophie von Platon und Aristoteles die Norm für Anstand und Sitte gefunden wurde, so griff man auf dem Gebiete der Baukunst zu dem Vorbild, das ohnedies seit langem prägend war¹¹⁰. In Rom konnten allerdings die Vitruvianer, obwohl eine Akademie dort gegründet wurde, nur wenig Boden fassen. Der Geist Michelangelos und mit ihm der römische Barock breitete sich noch Jahrzehnte an den Stätten seiner Wirksamkeit aus. Auch Florenz wurde nicht zum Zentrum der neuvitruvianischen Architektur; wohl aber der Norden Italiens. Phantasie und schrankenloser Individualismus hatte sich – nach Burger - nirgends stärker ausgelebt als hier. Deshalb wurden nun, vermutlich im Gefolge eines breiten humanistischen Geisteslebens, umso offener die einfachen, ruhigen Formen der Vitruvianer angenommen. Venedig

¹⁰⁴ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.208 ff. Burger hat sich außerdem 1908 in einem Artikel mit frühen Architekturwüfen Michelangelos befasst (*Über zwei Architekturzeichnungen Michelangelos in der Casa Buonarroti in Florenz*).

¹⁰⁵ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.209

¹⁰⁶ Raffael, Vermählung Mariä, 1504, 170 x 117 cm, Öl auf Holz, Mailand Pinacoteca di Brera

¹⁰⁷ Raffael, Stanza della Segnatura im Vatikan(Wandfresko: Die Schule von Athen), 1509-1510, 500 x 700 cm, Fresko

¹⁰⁸ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.211 ff. Die Vorbildfunktion von Luciano da Laurana wird allerdings von Burger nicht belegt

¹⁰⁹ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.211

¹¹⁰ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.212 ff. In das Jahr 1521 fällt die Übersetzung Vitruvs von Cesare Cesariani, 1536 folgte die von Giambattista Caporali. Im Jahre 1542 erfolgte die Gründung der vitruvianischen Akademie, in der nun bezeichnenderweise nicht die Künstler, sondern Gelehrte und Humanisten die führende Rolle übernahmen.

wurde zum Zentrum der vitruvianischen Renaissancekunst¹¹¹. Der erste, der sich als ausgesprochener Vitruvianer rühmte, war Jacopo Sansovino. In seiner "Libreria"(Venedig, um 1540) gegenüber dem Dogenpalast hat er zweifellos den prächtigsten Bibliotheksbau der Welt geschaffen; und es ist bezeichnend für Geist und Richtung der Zeit, dass bei Herstellung der Ecke des dorischen Gebäudes der Sekretär der vitruvianischen Akademie sein Gutachten abgeben musste. Die eigentlichen Meister der Vitruv - Renaissance sind nach Burger allerdings Palladio aus Venetien und Giacomo Barozzi, nach seinem Heimatort Vignola genannt. Erst jetzt, so folgert Burger, wurde die Theorie Vitruvs mit all ihren Konsequenzen in die Praxis umgesetzt und ebenso wie durch ihre Bauwerke, haben die beiden Architekten durch ihre Schriften im Sinne Vitruvs auf Jahrhunderte hin gewirkt. Der "Trattato degli ordini" des Vignola hat zwei Jahrhunderte die Architektur beherrscht und Palladios "Regola degli cinque ordini d'architettura" habe noch Goethe zum Verständnis der antiken Ordnungen geführt¹¹².

Mit der Kunst der Renaissance, die nun ihren Siegeszug über ganz Europa antrat und mehr als ein Jahrhundert mit ihren Ideen befruchtend wirkte, begann auch die vitruvianische Akademie in Theorie und Praxis ihren Einfluss überall auszuüben. Dies allerdings erfolgte mit unterschiedlicher Wirkung in den einzelnen Ländern. In den Bibliotheken der deutschen Baumeister fehlten zwar nicht Vitruv, Palladio und die Bücher der Renaissancearchitekten, aber sie wurden mehr zum Studium der Geometrie und Perspektive oder zur Entlehnung einzelner Bauformen benutzt¹¹³. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts macht sich die Einwirkung der Lehren der vitruvianischen Akademie allgemeiner geltend, in erster Linie an dem Friedrichsbau in Heidelberg¹¹⁴. Die Pilaster, das Hauptmotiv der Dekoration, ziehen sich in einer geraden Linie durch die drei Geschosse hin. Die vertikale Tendenz und der auffallend strenge Organismus der Fassade sind alles Einwirkungen dieses italienischen Akademismus. Obwohl der Palladianismus in Europa und in Amerika eine große Verbreitung erlebte und mit dem Historismus des 19. Jahrhunderts ein Wiederaufblühen der antiken Kunst einherging, wird heute – und Burger spricht hier von der Zeit um 1910 – nicht mehr nach einer begrifflich erfassbaren und regelhaften Schönheit gesucht, sondern versucht, das individuelle Leben der Menschheit in seinen "tausendfachen Schattierungen" zu erfassen, um auch im Bauen eine Sprache der eigenen Zeit zu finden¹¹⁵.

2.4 "Zu Palladios vierhundertjährigem Geburtstag" (1908)

Das Jahr 1908 nimmt Burger zum Anlass, um sich in einem kurzen Artikel in den Monatsheften für Kunstwissenschaft mit der Frage der Lebensdaten von Palladio zu befassen. Er führt aus: "Aller Wahrscheinlichkeit nach fällt in das Jahr 1908 die vierhundertjährige Wiederkehr des Geburtstages Palladios. Leider steht unsere Kenntnis des Geburtsjahres des Vicentiner Theoretikers und größten

¹¹¹ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.213 ff.

¹¹² Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.214 ff. Vignola scheint dem ersten großen Vitruvianer, Alberti, zu folgen und ein Vergleich der Fassade von Il Gesù in Rom mit Leo Battista Albertis Fassade von S. Maria Novella in Florenz macht die Verwandtschaft der beiden Werke, zugleich aber auch die ganze künstlerische Entwicklung sichtbar.

¹¹³ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.214

¹¹⁴ Vielfach auch als "Ottheinrichsbau" (1550-59) bezeichnet

¹¹⁵ Burger, Fritz, *Vitruv und die Renaissance...*, S.218

Baumeisters Venetianischer Kunst nicht auf absolut sicherer Basis¹¹⁶“. Burger führt weiter dazu aus, dass sich darüber viele Biographen geirrt hätten. Einer dieser Biographen Palladios, Tomaso Temanza, habe nach seinem eigenen Bericht im 18. Jahrhundert ein Gemälde des Bernardo Licinio gesehen, das laut Inschrift den angeblich 1518 geborenen 23jährigen Palladio in reicher Kleidung darstellt. Das Gemälde soll dann in den Besitz des Königs von England gekommen sein, wo es allerdings Burger in den königlichen Galerien nirgends nachweisen konnte. Unter Bezug auf Scamozzi bemerkt er außerdem, dass zu solchem Prunk zunächst noch gar keine Veranlassung bestand, denn das erste wirklich nachweisbare Bauwerk Palladios war erst wenige Monate, bevor das Bild angeblich gemalt wurde, entstanden und lässt in seinem Gesamteindruck durchaus noch nicht erkennen, dass der Architekt zu Größerem berufen war. Durch die Forschung war bekannt, dass Palladio – noch unter seinem Geburtsnamen Andrea di Petro della Gondola – zunächst eine ganze Reihe von Jahren als Steinmetz gearbeitet hat, seit 1524 als Lehrling bei Girolamo und Giovanni Pironi in die Maurer- und Steinmetzgilde eingeschrieben wurde und sich zunächst der Bildhauerei gewidmet hat. Burger schlussfolgert nun, dass Palladio also nicht 1518 geboren worden sein kann, sondern er musste, wenn man das übliche sechzehnte Lebensjahr als Zeit des Eintritts in die Lehre annimmt, 1508 – demnach genau 10 Jahre früher als nach Angabe von Temanza – zur Welt gekommen sein. Eine weitere Bestätigung brachten die Aufzeichnungen eines durchaus verlässlichen Schriftstellers und Zeitgenossen Palladios, Paolo Gualdo. Er schrieb über Andrea Palladio, dass er am 30. November 1508 in Vicenza geboren worden sei. Burger schließt: „Man hat also am 30. November den vierhundertjährigen Geburtstag Palladios zu feiern¹¹⁷“

Trotzdem bleibt hier ein weiterer Umstand offen: der Geburtsort wird auch von Burger als Vicenza angenommen. Rudolf Wittkower verweist in diesem Zusammenhang auf Giangiorgio Conte Zorzi, den auch Burger in seinem Beitrag erwähnt hat und der das Geburtsjahr urkundlich klärte¹¹⁸, sowie auf A. M. Dalla, der 1943 den Geburtsort Padua nachwies¹¹⁹. Umso verwunderlicher ist es, wenn auch heute noch verschiedene Angaben zu diesen Fragen auftauchen; z.B. wird in einem Standardlexikon der Kunstgeschichte als Geburtsdatum der 08.11.1508 angegeben¹²⁰.

2.5 "Die Villen des Andrea Palladio" (1909)

Palladio ist nicht zu jeder Zeit gleich hoch eingeschätzt worden. Mit dem nachlassendem Vorbild des Klassizismus sank auch im 19. Jahrhundert das Interesse an seiner Architektur. Im Italien-Baedeker von 1908 wird die Villa Rotonda gerade noch erwähnt; 1914 schreibt der Verfasser des Bandes über italienische Renaissance im Handbuch der Architektur¹²¹, dass der früheren "Überschätzung" Palladios eine "kühlere Beurteilung gefolgt" sei, der er sich anschließe¹²². Dieser Hinweis

¹¹⁶ Burger, Fritz, *Zu Palladios vierhundertjährigem Geburtstag*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1(1908), S.914 ff.

¹¹⁷ Burger, Fritz, *Zu Palladios vierhundertjährigem Geburtstag*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1(1908), S.915 ff.

¹¹⁸ Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1981, S.52

¹¹⁹ Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1981, S.145-3.

¹²⁰ Olbrich, Harald (Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, München 1996, Bd.5, S.392. In diesem Standardwerk wird das Geburtsdatum Palladios mit 08.11.1508(!) in Padua angegeben.

¹²¹ Dr. Dr. J. Durm, Geheimrat und Professor an der Karlsruher Technischen Hochschule

¹²² Rupprecht, Bernhard, *"Die Aktualität Palladios"*, in: Burger, Frank, *Palladio 1508-1580*, München 1981, S.9 ff.

mag sich auf Jacob Burckhardts Urteil im "Cicerone" von 1855 beziehen, der noch Palladio als den besten oder vielleicht sogar höchsten unter den Architekten des 16. Jahrhunderts schätzte. Mit dem gerade überwundenen Historismus war jedoch auch die Beschäftigung mit antikisierender Baukunst aus dem Blickfeld gewichen. Damit nimmt sich Burger mit seiner Veröffentlichung über die Villen Palladios von 1909 eines Gegenstandes an, der am Beginn des Jahrhunderts nicht mehr zu den bevorzugten Themen gehörte, mit denen sich die Kunstgeschichte auseinandersetzte. Burger sieht zunächst in Palladio den klassischen Vertreter eines doktrinären Dogmatismus auf baukünstlerischem Gebiete, der in einer Zeit um 1900, in der künstlerischer Individualismus im Vordergrund steht, ein erheblich geringeres Ansehen als in der vergangenen Epoche des Klassizismus genießt. Nach der starken Wertschätzung seiner Werke, die bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts andauerte, würde man nun in einer kühleren Beurteilung seiner Bauten nur das "gute Zeichen einer gesunden, auf feinerem künstlerischen Empfinden gegründeten Reaktion zu erkennen haben"¹²³. Es war jedoch primär der Wunsch, in das Wesen und die Geschichte der Kunst und Kultur Venedigs tiefer einzudringen, der Burger zu diesem Thema führte¹²⁴. Wie er bereits in seinen Ausführungen zum Thema "Vitruv und Renaissance" feststellte, fand in Norditalien eine viel konsequentere Auseinandersetzung mit der Lehre Vitruvs als in den anderen italienischen Regionen statt. Gleichzeitig aber brachte die spezifisch venezianische Bautradition - der es nach Burgers Urteil zwar an künstlerischem Instinkt für Proportionen und formalen Rhythmus gegenüber Florenz oder Rom mangelte - durch die Betonung des Dekorativen in der Baugestaltung künstlerische Besonderheiten hervor, die auch die Palladianischen Bauten auszeichnen. Obwohl in der Kunstgeschichte besonders Kirchen und Stadtpaläste Palladios gewürdigt worden waren, sah Burger in den Villenbauten den künstlerischen Willen von Bauherren und Architekt am klarsten verwirklicht, da diese nicht durch Traditionen wie im Kirchenbau oder räumliche Beschränkungen wie im städtischen profanen Palastbau beeinflusst worden waren. Burger geht damit davon aus, dass Palladios künstlerische Absichten der Verwirklichung eines antiken Baustils mit dem System der Säulenordnungen, der Mauerverwertung, Raumbildung, Dekoration und Formgebung überhaupt nur im eingeschossigen Villen- und Gruppenbau rein verwirklicht werden konnten und dass man nur hier zu einem klaren Verständnis der Ideen Palladios kommt. Damit wollte er aber nun die Aufmerksamkeit auf "diese fast vergessenen und doch zweifellos großartigsten baukünstlerischen Zeugnisse venezianischer Kunst und Kultur aufs neue...(hinlenken) und daran...erinnern, dass auch Venedig eine Baukunst hatte"¹²⁵, die eine bedeutende Stellung innerhalb der Renaissancearchitektur eingenommen hat.

¹²³ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur* / Vorwort, Leipzig 1909, S.1 ff.

¹²⁴ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur* / Vorwort, Leipzig 1909

¹²⁵ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur* / Vorwort, Leipzig 1909. Burger führt aus, dass das Buch Wölfflins trotz vieler unbestreitbarer Verdienste das Interesse von Venedig abgelenkt habe (Wölfflin, H., *Renaissance und Barock*, München 1888).

Burger gliedert sein Werk in verschiedene Teile, wobei mit der Stellung der Palladianischen Villen innerhalb der Renaissancebaukunst begonnen wird, an die sich umfangreiche Beschreibungen von 25 Landhäusern anschließen, die nach der Entstehungszeit der einzelnen Villen gegliedert sind. Er hat zum ersten Mal die über die altvenezianische Terra ferma in Oberitalien verstreuten Villen exakt aufgenommen, die Palladio in seinem Werk über die Architektur im zweiten Buche verzeichnet. Die für die Entwicklungsgeschichte der Renaissance wie des Barock und Rokoko hochwichtigen Bauten werden auf Grund genauer Pläne und Ansichten publiziert. Jede Idee des einzelnen Bauwerkes wird auf ihre Herkunft hin untersucht und ihr Verhältnis zu den traditionellen römischen oder toskanischen Villentypen aufgezeigt. Es wird damit eine Entwicklungslinie von den Jugendentwürfen Palladios der Zeit um 1540 bis zu den Spätwerken um 1570 aufgezeigt und in einem Gesamtüberblick werden Probleme und Tendenzen dieser verwirklichten Palladianischen Architekturdenkmäler zusammengefasst. Burger hat dazu 1908 intensive Studien zu den einzelnen Villen betrieben, die mit eingehender Quellensichtung der historischen Dokumente und der Originalzeichnungen Palladios – soweit diese noch verfügbar waren – ergänzt wurden. Ganz besonders zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang die Sichtung des so genannten "Kodex Burlington" in der Royal Academy of British Architects in London¹²⁶. Die Arbeit Burgers wurde von der königlich bayrischen Akademie der Wissenschaften unterstützt und brachte ihm auch in der Heimat Palladios Ehre und Anerkennung. Auf der Sitzung der "Accademia Olimpica" Vicenza vom 27. Dezember 1909 wurde Fritz Burger einstimmig zu deren Ehrenmitglied gewählt¹²⁷. Der noch immer gültige Inhalt seines Werkes wird dadurch unterstrichen, dass es zur Grundlagenliteratur in Seminaren über Palladio gehört und zur Zeit in Vicenza eine Übersetzung ins Italienische abgeschlossen wird, deren Erscheinen für 2004/05 angekündigt ist¹²⁸.

Die Wurzeln Palladianischer Villenarchitektur

Burger versucht zunächst, generell den Einfluss des einzelnen Künstlers auf eine Stilentwicklung zu kennzeichnen, um die Bedeutung Palladios einzuschätzen: „...Wir wissen, dass auch der Größte der Erde ein Handeln mitbestimmenden Gesamtwillens ist, der ihn wiederum beerbt und zugleich das Sammelbecken aller geistigen und kulturellen Arbeit bildet, durch die die Einzelleistungen über die Lebensgrenzen hinaus bewahrt und die Kontinuität des individuellen Wirkens erhalten wird¹²⁹.“ Gerade in der Architektur offenbart sich nach Burgers Meinung am klarsten dieser Gesamtwillen und hier wird unverkennbar auf das Kunstwollen Riegls Bezug genommen. Burger

¹²⁶ Burger, Fritz, *Der Kodex Burlington in der Royal Academy of British Architects in London*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 32 (1909), S.327-330. Burger hat hier Originalzeichnungen Palladios entdeckt und für sein Werk besprochen. Im Gegensatz dazu hat sich im Museo Civico in Vicenza kein Hinweis darauf ermitteln lassen, dass Burger dort Besuche abgestattet hat, obwohl sich auch dort Originalzeichnungen Palladios befinden.

¹²⁷ "Atta della seduta del Consiglio Accademico di lunedì 27dicembre 1909, ore 16,30, protocollo n. 173", Protokoll des akademischen Rates (1907-1915), S.81-83, Biblioteca della Accademia Olimpica, Vicenza. Darüber hinaus bewahrt dieses Archiv zwei Briefe Burgers auf (29.12.1909, 20.01.1910) in denen er für die Ehrung dankt und die Übersendung von zwei Exemplaren für die Bibliothek ankündigt.

¹²⁸ Prof. Dr. Christian Lenz, "Andrea Palladio", Vorlesung WS 2002/03, LMU München

Die Übersetzung "Die Villen des Andrea Palladio" wird von Frau Elena Filippi (Vicenza) vorbereitet

¹²⁹ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.121 ff.

bezieht sich damit auch auf Semper, wenn er folgert, dass man zwar zunächst nur den Stil im Auge haben könne, der den eigenen persönlichen Willen des Künstlers zum Ausdruck bringe; dann aber auch jenen betrachten müsste, der den Willen und die Anschauung einer größeren Gesamtheit offenbare, die Gestaltungsgesetze an spätere Generationen weiterreiche und dadurch entwickeln und verändern helfe¹³⁰. In der Baukunst kann die Entwicklung eines neuen Baustils, wie sie auf verhältnismäßig engem Raum während der italienischen Hochrenaissance in Rom und Venedig stattfand und in dem sich die Bauten Andrea Palladios als grundlegende Schöpfungen verkörpern, nicht häufig beobachtet werden. Diese Bauten sind allerdings nicht durch einfach rechnerische Fixierung architektonischer "Normalformen" im Anschluss an die Antike entstanden. Sein Schaffen bedeutet vielmehr eine künstlerische Auseinandersetzung mit mehreren Einflussgrößen; mit der klassischen vitruvianischen Lehre, mit seinen großen Zeitgenossen wie Sansovino, Serlio u.a. sowie mit der bodenständigen venezianischen Tradition, deren Bauwerke bis in das Quattrocento hinein nicht primär den Regeln der klassischen Antike folgten und meist nur als köstliche Kuriosa bestaunt wurden. Diese Bauten strahlen dann nicht nur eine antike Ruhe und Ernsthaftigkeit aus, sondern ebenso das Bemühen der begüterten Venezianer nach Pracht durch den äußeren Schein und dargestellter Größe¹³¹. Des Weiteren folgt – nach Burger – mit Palladio allerdings auch eine Abkehr von der Dekorationskunst der oberitalienischen Renaissance. Es vollzieht sich hier der umgekehrte Prozess wie in Rom¹³². Vom "freien malerischen" gelangt er zum "strengen" Stil. Mit dem Sinn für das baukünstlerisch Wesentliche verschwindet das Malerische aus der Dekoration¹³³. Burger sieht die Kunst Palladios, die sich durch Theorie und Regel selbst Fesseln auferlegte, schließlich nur scheinbar im Gegensatz zu der freieren Phantasie venezianischer Kultur, obwohl Jacob Burckhardt ausführte, dass nur ein hoher Respekt vor dem Überlieferten Palladio vor den Abwegen schützte. Tatsächlich sei jedoch nach Burger gerade das verstandesmäßige Zerlegen und die objektive Betrachtungsweise der antiken Kunst ebenfalls ein Charakteristikum venezianischen Geistes gewesen¹³⁴. Burger verweist auf Goethe, wenn dieser beim Anblick der "Rotonda" feststellte, dass Baukunst ihren Luxus vielleicht niemals so hoch getrieben habe, obwohl dieser andererseits bei deren Anblick ebenfalls die "edle Einfalt und stille Größe" zu empfinden geglaubt hatte. Die baukünstlerischen Leistungen Palladios wie die prinzipielle Seite seines Schaffens – die er in seinen "Quattro libri dell'architettura" schildert – sind deshalb beide nur innerhalb der Entwicklungsgeschichte venezianischer Kunst zu verstehen.

¹³⁰ Semper, Gottfried, *Kleine Schriften*, Berlin 1884, S.402, „...Stil ist die Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte ... Vom stilistischen Standpunkt tritt sie uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen. Stil ist der Griffel, das Instrument, dessen die Alten sich zum Schreiben bedienen. Daher ein sehr bezeichnendes Wort für jenen Bezug zwischen der Form und der Geschichte ihrer Entstehung...“

¹³¹ Elster, Hanns Martin, *Andrea Palladio (1505-1580)*, in: *Tägliche Rundschau*, 28.08.1911. In dieser Ausgabe wird vom Autor über Burgers "Villen des A. Palladio" in einem Artikel reflektiert

¹³² Hier wird auf die Abkehr von den klassischen vitruvianischen Regeln durch Michelangelo und den durch ihn beeinflussten Baustil Bezug genommen.

¹³³ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.124

¹³⁴ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.11 ff. Burger verweist hier als Beispiel auf die Werke von Gian Giorgio Trissino, des Förderers von Palladio, der sich streng an antikes Regelwerk gehalten hat.

2.5.1 Die Struktur und Genese der Villenarchitektur Palladios

Der Vergleich von venezianischen Stadtpalästen mit den Palladianischen Villen zeigt, dass Palladio im Außenbau vorrangig eine Eurhythmie klar differenzierter baulicher Massen anstrebte, während er im Innern eine bis dahin unbekannt scharfe Trennung von Nutz-, Wohn- und Repräsentationsräumen unter Wahrung strengster Symmetrie vornahm. Er verlegte die Nutzräume in ein halb unter der Bodensohle befindliches Erdgeschoß, das sich nach außen oft als ein Bossensockel präsentiert. Durch Anlage einer großen Freitreppe konnte die Loggia unmittelbar mit dem großen Mittelraum verbunden werden, der Empfangshalle, Festsaal und gleichzeitig den Kern des ganzen Gebäudes bildet. Um ihn herum gruppieren sich alle weiteren kleineren Fest- und Repräsentationsräume, während in das obere niedrigere Mezzaningeschoß die Schlafzimmer verlegt werden. Damit zeigt diese Architektur eine große Verbundenheit mit venezianischen Palästen und verkörpert aber nach außen das Prinzip strengster Subordination aller Teile unter den stark betonten Mitteltrakt¹³⁵. Wie der Mittelraum im Innern, so nimmt der mächtige Portikus über dem Sockelgeschoß mit der großen davor liegenden Freitreppe die ganze Gebäudehöhe ein.

Burger führt aus, dass die "villa suburbana" im 15. Jahrhundert in Venedig noch keine besondere baukünstlerische Gestaltung hatte und es ist Palladios Verdienst, das Problem einer Verbindung von monumentalen Wohn- mit den landwirtschaftlichen Nutzbauten in einer buchstäblich venezianischen Weise gelöst zu haben¹³⁶. Die stark in Erscheinung tretende Differenzierung von Haupt- und Nebenbauten entsprach Palladios theoretisch klar formuliertem architektonischen Prinzipien, denn ein vollendetes Bauwerk muss nach Palladio dem menschlichen Körper gleichen, der in seiner Erscheinung Haupt- und Nebenteile seines Organismus klar geschieden zum Ausdruck bringt, streng symmetrischen Charakter aufweist und trotz der Glieder ein Ganzes bleibt. Es ergeben sich dadurch Gruppenbauten, die eine sukzessive Nebeneinanderreihung zeigen und nur in der Fläche eine einheitliche Erscheinung bilden. Der venezianischer Tradition des Schmückens folgend, umkleidet er allerdings die Nutzbauten mit einem dekorativen Prachtgewand von Säulen und subordiniert diese baulichen Massen dem in ihre Mitte gelegten Hauptgebäude, dessen monumentale Erscheinung dadurch nach außen hin noch gesteigert wird. Palladios Villen sind damit im Gegensatz zu den toskanischen vorwiegend Gruppenbauten und bedingen daher die stärkste Betonung der Mittelachse, so dass der große Säulenportikus sogar als ein ästhetisches Postulat der Mittenbetonung erscheint. In der erstrebten Fernwirkung übertreffen diese Bauten damit zuweilen auch die römischen Villen, da der imposante Portikus die groß gestalteten Loggien römischer Bauten in seiner optischen Wirkung bei weitem übertrifft.

Der Kodex Burlington

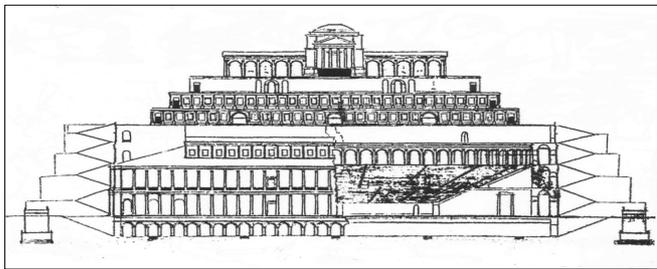
Im Zusammenhang mit seiner Palladioforschung beschäftigte sich Burger mit dem so genannten Kodex Burlington in der Bibliothek der Royal Academy of British Architects in London¹³⁷. Der aus 17 Bänden bestehende Kodex geht auf einen der wichtigen Palladioforscher des 18. Jahrhunderts,

¹³⁵ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.6 ff.

¹³⁶ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.8 ff.

¹³⁷ Burger, Fritz, Der Kodex Burlington in der Royal Academy of British Architects in London, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 32 (1909), S.327 ff.

Lord Burlington zurück, der in Vicenza alle Zeichnungen von Palladio, die zu dieser Zeit noch verfügbar waren, aufkaufte, gesammelt hat und plante, daraus ein großes Werk über die Palladio entstehen zu lassen. Dieses Werk blieb unvollendet und die Sammlung nahm über Zwischenbesitzer ihren Weg in die Bibliothek der Royal Academy of British Architects. An der Echtheit des weitaus größten Teiles der Zeichnungen kann nach Burger kein Zweifel bestehen. Die Bände enthalten Zeichnungen Palladios von Thermen, antiken Triumphbögen, wie die des Titus- und des Konstantinsbogens, sowie eine Reihe Originalentwürfe für Palastbauten Palladios, wie z.B. für den Palazzo Thiene, Trissino, Chiericato und Valmarana. Besonders interessant sind nach Burger eine Serie prachtvoller Rekonstruktionszeichnungen des großen Fortunatempels in Präneste¹³⁸ mit Grundriss, Schnitt und Aufrisszeichnungen, die zweifellos die umfassendsten Aufnahmen dieses mächtigen, sich pyramidenhaft an einem Hügel auftürmenden antiken Baukomplexes darstellen, die während der Renaissancezeit entstanden. In einer weiteren Veröffentlichung befasst sich Burger eingehend mit diesen Skizzen. Sie sind nach seiner Meinung Vorbild für die Villenanlage in Meledo¹³⁹.



Präneste

tempelartiger Kuppelbau. Man gewinnt den Eindruck, einen antiken kaiserlichen Palast mit großen Wandelhallen und Festräumen vor sich zu haben, und doch sollten zwei Drittel dieses Riesenbaues nur als Wirtschaftsgebäude dienen. Woher diese imponierenden baulichen Ideen stammen, wird durch das vorliegende Skizzenmaterial ohne weiteres ersichtlich. Es sind die Tempelanlagen von Präneste, die bei diesen Plänen Palladios als Vorbild dienten¹⁴⁰. Burger glaubt, dass in Palladio durch die Beschäftigung mit diesem antiken Werke die Vorstellung reifte, selbst ein so gewaltiges Werk zum Ruhm seines Namens errichten zu müssen. Obwohl Palladio nicht nur nachahmen, sondern etwas ganz Neues, Andersartiges schaffen will, das über das Vorbild der Antike weit hinausgeht, bleiben die Villen in Meledo und auch die Rotonda allerdings nur Teile von seinen mit Phantasie geladenen Baugedanken¹⁴¹.

Proportions- und Harmoniefragen

Wie auch bei anderen Baumeistern der Renaissance, war die Verwendung klassischer Motive durch Palladio das Ergebnis seiner unmittelbaren Beschäftigung mit den Bauprinzipien der römi-

¹³⁸ *Kodex Burlington, Royal Academy of British Architects*, (Bd. 9, Bl. 1, 2 u. 3)

¹³⁹ Burger, Fritz, Neue Rekonstruktionsentwürfe des Tempels in Präneste aus der Renaissance, in: *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* 2, Heidelberg 1908, Heft 9, S.203-210

¹⁴⁰ Burger, Fritz, Neue Rekonstruktionsentwürfe des Tempels in Präneste aus der Renaissance, in: *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* 2, Heidelberg 1908, Heft 9, S.205 ff.

¹⁴¹ Burger, Fritz, Neue Rekonstruktionsentwürfe des Tempels in Präneste aus der Renaissance, in: *Zeitschrift für Geschichte der Architektur* 2, Heidelberg 1908, Heft 9, S.210

schen Antike, die er durch Vermessung antiker Bauwerke bis ins Detail studiert hatte¹⁴². Gleichzeitig stand er aber auch fest in der Tradition der Renaissance, die deren harmonischen Proportionen eine zentrale Funktion zuwies¹⁴³. Diese Normen waren schließlich das letzte Ziel der Renaissance überhaupt und dadurch kam ein kosmopolitischer Zug in diese Kunst, der ihr zu ungeheurem Erfolg verhalf¹⁴⁴. Die Überzeugung, dass die Baukunst auf der Grundlage der mathematischen Wissenschaft beruhe, war das zentrale Dogma der Renaissance-Architekten¹⁴⁵. Die einzelnen Proportionen, das Mehrfache bezogen auf ein Grundmaß, wurden aus den Proportionen des menschlichen Körpers als Krone der Schöpfung; aus religiösen Überlegungen oder auch aus den harmonischen Intervallen der Musik abgeleitet. Palladios Werk, gedacht für die Praxis der Baukunde, enthält allerdings weniger eine Theorie über die Prinzipien der Proportionen als eine Fülle von Maßverhältnissen, die allgemeine Regeln für Relationen der Abmessungen von Baukörpern und Räumen vorgeben¹⁴⁶. Interessanterweise widmet sich Burger – der von seiner Ausbildung her Architekt war – diesem Thema nur sehr allgemein beschreibend. Er verweist z.B. darauf: „...das wesentliche des künstlerischen Prinzipes liegt also in der proportionellen Übereinstimmung der den Bau gliedernden Dekorationen mit dem eigentlichen Baukörper. Die optische Einheit der Proportionen gilt ihm (Palladio -R.H.) alles¹⁴⁷“. Aber nirgends findet sich ein Hinweis, was denn unter dieser "optischen Einheit der Proportionen" zu verstehen sei. Er führt an anderer Stelle fort: „Mit...(dem - R.H.)Anthropomorphismus Palladios in der Baukunst hängt auch die Übernahme des vitruvianischen Proportionensystems zusammen... Palladio charakterisiert...durch die Proportionen und damit trifft er zweifellos das Wesentliche der Baukunst...Doch hat auch er erfahren müssen, dass es mit dem Rechnen allein nichts ist und dass das Künstlerische letzten Endes immer in der Person des Künstlers als etwas Unfassbares und doch Wirkendes (liegt)...¹⁴⁸“ Burger nimmt keinen Bezug auf Palladios sehr genauen Zahlenanweisungen, die dieser in seinen Büchern für Bauten und Räume angibt¹⁴⁹ und verweist hier auf das "unfassbar Künstlerische", welches als das Wesentliche seiner Architektur zu betrachten sei. Ohne natürlich Palladio das geniale Künstlertum abzusprechen,

¹⁴² In den Jahren um 1540 hatte Palladio mehrere Studienreisen nach Rom unternommen.

¹⁴³ Es beruhte auf der Überzeugung, dass Gott das Universum nach ewigen mathematischen Gesetzen geordnet und eine Welt von allzeit gültigen "schönen" harmonischen Maßverhältnissen geschaffen hat. Palladio fasste mit seinen 1570 erschienenen "Quattro libri dell' architettura" noch einmal all das zusammen, was vor ihm 1450 Alberti in seinem Werk "De re aedificatoria" zu Harmonie und Proportion ausgeführt hatte, konnte aber zusätzlich noch die Erfahrungen von weiteren Humanistengenerationen berücksichtigen, die sein Werk bereicherten.

¹⁴⁴ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.14

¹⁴⁵ Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1981, S.83 ff.

¹⁴⁶ Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1981, S.88 ff.

¹⁴⁷ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.130

¹⁴⁸ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.133 ff.

¹⁴⁹ Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1981, S.89 ff. Hier wird u.a. auf: "Quattro libri", Buch I, Kap.23 verwiesen

muss doch festgehalten werden, dass gerade er eine außerordentliche Betonung auf die harmonische mathematische Durchgliederung seiner Bauwerke legte¹⁵⁰.

Der Baukörper der Gebäude zeichnet sich bei Palladio immer durch bestimmte harmonische Relationen zwischen Länge, Höhe und Breite aus, die ihnen "lichtvollste Klarheit" verleihen¹⁵¹. Regelmäßigkeit, Harmonie und Symmetrie sind also als wesentliche Merkmale dieser Architektur zu bezeichnen. Palladio spricht in einem Kapitel von "Missbräuchen in der Architektur" und bemerkt dazu: „Sicherlich wird Abwechslung und neue Erfindung jedermann erfreuen, aber man sollte dabei nicht gegen die Regeln der Kunst und gegen das Gebot der Vernunft verstoßen. Darum sehen wir, dass die Alten zwar reich an Erfindung waren, sich aber niemals von gewissen allgemeingültigen und notwendigen Regeln entfernten...¹⁵²“ Beim Entwurf seiner Villen hielt er sich folgerichtig an gewisse Regeln, gegen die er nie verstieß. Er forderte z.B. einen Saal in der Mittelachse und streng symmetrische Anordnung der kleineren Räume zu beiden Seiten. „Und man achte darauf, dass die Räume zur Rechten denen zur Linken genau entsprechen, auf dass das Gebäude rechts ganz so gegliedert sei wie links¹⁵³.“

Die Entwicklung der Fassaden in der Villenarchitektur Palladios

Der harmonisch gestaltete Baukörper bedurfte dann einer Fassade und Palladio ergriff Besitz von der klassischen Tempelfront, dem Portikus, einem Motiv von höchster Würde, und fügte es in die Fassaden seiner Villen ein. Diese Fassaden erreichen eine außergewöhnliche Schlichtheit, fast Strenge, durch die bevorzugte Verwendung von Kolossalordnungen. Palladio selbst erklärt seine Beweggründe: „Ich habe den Tempelgiebel bei allen Villen und auch einigen Stadthäusern verwendet...weil solche Giebel den Eingang des Gebäudes betonen und viel zur Vornehmheit des Werkes beitragen...Sie sind auch sehr geeignet, die Wappen oder Embleme der Besitzer anzubringen, deren gewöhnlicher Platz in der Mitte der Front ist. Auch die Antike machte in ihren Bauten von ihnen Gebrauch ... Sehr wahrscheinlich ... entlehnten sie das Motiv und die Kunstregeln den Privatgebäuden, d.h. den Wohnhäusern¹⁵⁴.“ Diese Annahme beruhte allerdings, wie Wittkower im Anschluss daran ausführt, auf einem Irrtum: Privathäuser waren auch in der Antike nicht Vorbilder für öffentliche Gebäude.

Burger hat in seinem Werk eine Reihe von umfangreichen Vergleichen durchgeführt, an denen er Entwicklungstendenzen der Villenarchitektur Palladios aufzuzeigen versucht. Als eine Forderung für die Gliederung der Fassaden gilt nach Burger, dass die ganze Fassadenfläche in die Bewegung der sie einheitlich ohne Rücksicht auf die Geschoßeinteilung gliedernden Rundsäulen einbezogen werden soll. Einige dieser Beispiele sollen aufgeführt werden, um daran Burgers Betrachtungen zu erläutern.

¹⁵⁰ Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1981, S.109 ff. Wittkower verweist z.B. darauf, dass in der Villa Maser der fundamentale proportionale Zusammenhang aller eingetragenen Zahlen bis ins Kleinste nachgewiesen werden kann

¹⁵¹ Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1981, S.63 ff.

¹⁵² Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1981, S.60 ff.

¹⁵³ Palladio, Andrea, *Quattro libri dell'architettura*, I, Kap.20, Venedig 1570, S.48 (nach Wittkower s.o., S.60, 148)

¹⁵⁴ Palladio, Andrea, *Quattro libri dell'architettura*, II, Kap.16, Venedig 1570 (nach Wittkower s.o., S.63, 149)

Burger beginnt die Reihe von Vergleichen mit der Fassade von Angorano¹⁵⁵, einem Frühwerk, das von Burger in das Jahr 1548 datiert wird und das er als einen ersten, weniger gelungenen Versuch Palladios beurteilt. Die ganze Fassadenfläche verharrt nach seiner Meinung als Mauer in einer leblosen Starrheit. Sie ist sockellos, die Fenster sind einfach Löcher in der Wand und setzen damit lediglich eine venezianische Tradition fort, wie sie fast immer vorher in Venedig galt¹⁵⁶. Das Gurtgesims zerschneidet die Fassade in zwei Teile und unterbricht damit die Aufwärtsbewegung der Säulen. Diese massiven Teile treffen in der Mitte des Obergeschoßes auf ein eher schüchternes und feingliedriges Arkadenmotiv. Das Kapitell der großen Säulen endet in der Höhe des Arkadenscheitels, dessen Kämpfergesims sich am Kapitellansatz der Säulen orientiert und damit das Auge des Betrachters zu einer Zusammenfassung von heterogen-proportionierten Motiven zwingt.

Einen Fortschritt dem gegenüber bedeutet die Fassade der Villa Barbaro in Maser. Burger datiert deren Fertigstellung spätestens auf das Jahr 1568¹⁵⁷. Hier hebt ein kleiner Sockel die Fassade etwas empor. Die Fenster sind größer, aber schmal gehalten und vermindern so die leere Mauerfläche. Eng zusammengedrückt schaffen sie eine vertikale imaginäre Sehlinie, die die Aufwärtsbewegung der Säulen begleitet. Die Fenster rücken mehr vom Sockel ab, die oberen stoßen mit den Giebeln auf das bekrönende Gebälk. Die Mittelachse wird durch eine Verschmelzung der beiden verbreiterten Mittelfenster zu einer Vertikalen betont, die sich in den gebrochenen Giebel eindringt. Das Ganze wird durch das Zusammenrücken konstruktiver und dekorativer Teile unter einer Dominante nach dieser Mitte zusammengefasst¹⁵⁸. Dadurch entsteht eine Klärung und Ausgewogenheit der Fassade und durch die Zusammenfassung der Teile wird ein kompositorischer Organismus mit einer Steigerung in seiner Bewegung erreicht.

Burger vermerkt aber auch "Ungeschicklichkeiten" in der Verwirklichung der Kompositionsgedanken Palladios. Er ortet solche als Beispiele in der Villa Foscari ("La Malcontenta") in Mira, die 1560 als fertig gestellt und bewohnt datiert wird¹⁵⁹. Die Seitenfenster rücken noch nach altem Venezianischem Vorbild vom Portikus zu weit nach außen ab, die Sockelfenster sind vertikal gestreckt und heben den zu hohen Sockel weit nach oben. Diese Bewegung hat Palladio offenbar selbst als unpassend empfunden und entsprechend 1570 in den "Quattro libri dell'architettura" korrigiert¹⁶⁰. Für die künstlerische Entwicklung Palladios sind besonders diese Korrekturen bezeichnend, die er an seinen Bauwerken in den Zeichnungen seines Architekturbuches vorgenommen hat. Ein neuer Aspekt seiner Vorstellungen wird nun sichtbar: da der Gestaltungsschwerpunkt der Monumentalfassade die vertikale Bewegung ist, soll dieses Aufrichten durch die Wahrnehmung des Entgegenstimmens von anderen Bauteilen zu dieser Vertikalerichtung verstärkt werden. Deshalb verliert

¹⁵⁵ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.26

¹⁵⁶ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.125. (vgl. auch Palazzo Ducale)

¹⁵⁷ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.105. „Der Beginn der Arbeit ist ebenso wenig wie die Beendigung genau zu bestimmen. Jedenfalls muss die Villa 1568 im wesentlichen fertig gewesen sein, da in diesem Jahre Paolo Veroneses Arbeit beginnt...“

¹⁵⁸ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.125

¹⁵⁹ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.90

¹⁶⁰ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.126 ff.. Burger nimmt hier Bezug auf: Palladio, Andrea, *Quattro libri dell'architettura*, II, Venedig 1570, Kap.XIV

der Sockel in der Zeichnung seine vertikale Ausrichtung, wird in der Horizontalen ausgesprochen betont und von Palladio in seiner Höhe reduziert. Die Sockelfenster werden quadratisch ruhend statt rechteckig aufstrebend gestaltet. Durch die Einfügung zweier Fenster in die Attika, sowie deren Verschiebung nach der Mitte zu, wird die Herrschaft der Mittelachse betonter. Die zusätzliche Beifügung von kleinen Voluten an den Seiten der Dachgiebel lässt einen Ansatz zum Ausgleich der horizontalen und vertikalen Linien erkennen. Die Übereinanderreihung zweier Giebel wurde oft kritisiert und kommt ebenso wenig wie die Attika als besonderer Abschluss für den Baukern bei späteren Villen wieder vor¹⁶¹.

Die Gliederung der Flächen der Baukörper

Das Hauptproblem für die Gliederung der Fassadenflächen der Baukörper ist es, deren körperliche Einheit und dabei ihre Monumentalität zu wahren. Als Grundprinzip strebt Palladio eine Gliederung der den Baukörper bildenden Flächen nach Analogie des menschlichen Körpers an¹⁶² und Eurhythmie wurde von ihm immer im Sinne der Verhältnisse des menschlichen Körpers verstanden. Nach dieser Analogie unterscheidet er deshalb den sich breit hinlagernden Gebäudefuß, den sich aufrichtenden Baukörper und die abschließende Bekrönung. Durch die klare Scheidung in Sockel, Mauerkörper und Bekrönung wiederholen die Flächen außerdem noch andeutungsweise den Aufbau und die Funktion der Säule¹⁶³. Beim Baukörper werden nach Möglichkeit zwei akzentuierte Geschosse vermieden, meist existieren nur ein Nobile und ein Mezzanin oder eine Attika, da mehrere Etagen von Palladio innerhalb dieser Proportionen immer als störend empfunden und deshalb durch eine große Ordnung, eine Kolossalordnung zusammengefasst worden sind. Der Portikus ragt als einheitliche Erscheinung aus der Fläche heraus, die dann diese aufragenden Bewegungen des Mittelteils wiederholt. Es kommt Palladio also auf die Bewegung der Fläche an und deshalb haben in seinen Werken Fenster und Fensterrahmen ausschließlich eine tektonische Funktion, sie wiederholen rhythmisch die Einteilung des Gesamtbaues. Dies erfordert ein erhebliches Feingefühl und Burger lehnt sich an Wölfflin an, wenn er konstatiert: "Palladio hat erfahren müssen, dass der feinste Sinn nötig ist, um die verschiedenen Fenstergrößen zueinander zu stimmen..."¹⁶⁴. Es ist daher auch unmittelbar zu verstehen, warum Palladio die leeren Mauerflächen niemals gliederte und auch die Ecken nie durch Bossenwerk betonte. Denn das hieße, die Fläche zergliedern, auflösen und damit den Baukörper zum Füllwerk degradieren. Daher betont Palladio eine möglichst übersichtliche Darstellung des Antagonismus aller statischen Kräfte nach Analogie des menschlichen Körpers: ruhender Fußpunkt, hochstrebender tragender Körper und lastende Bekrönung gewährleisten die Einheit des Baukörpers. Burger bezieht sich auf Semper und zitiert: "...die erste Bedingung einer existenz- und funktionsfähigen Gestaltung ist (es), dass...die beiden

¹⁶¹ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.127

¹⁶² Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.129. Die Lehre ist von Vitruv übernommen, bei dem die Schönheit der Proportionen vom menschlichen Körper hergeleitet wird „Die dorische Säule hat entsprechend dem männlichen Körper, dessen Größe sechs Fußlängen beträgt, eine Höhe von sechs unteren Durchmessern. Die jonischen, dem weiblichen Körper entsprechend, deren acht. Vitruv, 1.IV,1.“

¹⁶³ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.128

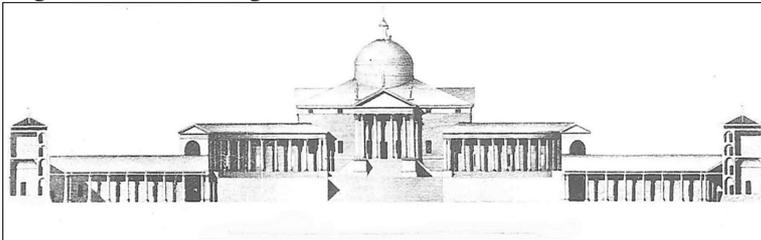
¹⁶⁴ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.128 ff.

Kardinalachsen (Horizontale und Vertikale -R.H.), aus denen das System besteht, sich das Gleichgewicht halten.“¹⁶⁵

Der Bezug der einzelnen Baukörper aufeinander

Palladios Gruppenbauten bestehen in der Regel aus einer Anzahl von Baukörpern, diese lose nebeneinander stehen und deren Zusammenhang nur durch die Symmetrie der Gesamtanlage erreicht wird. Auch hier musste sich der Sinn für die Funktion der einzelnen Baukörper innerhalb der Gruppen erst allmählich herausbilden. Das Hauptproblem war der reliefartige Zusammenschluss der Vertikalbewegung des Hauptbaues mit der Horizontalen der Flügel. Es dauerte geraume Zeit, bis Palladio erkannte, dass die Flügel einen optisch-linearen Bezug mit dem Hauptbau verlangen und dass es ein höheres, die Baugruppen selbst einigendes Proportionssystem gibt, das nicht von der Dekoration, sondern von der Form und den Größenverhältnissen der einzelnen Baukörper untereinander abhängig ist¹⁶⁶.

In der Villa Thiene in Cicogna, die um 1566 begonnen, aber nicht vollendet wurde, erscheint der Hauptbau als klobiger Riese gegenüber den beiden bewegungslosen, zwergenhaften Seitenbauten. Das Gesims der Flügel ragt kaum wesentlich über den Sockel des Hauptbaus hinaus. Anders bei der Villa Badoer in Fratta Polesine, einem Spätwerk, das 1566 erstmals erwähnt wird¹⁶⁷. Die Flügel rücken vorsichtig vom Hauptbau ab und erreichen fast dessen halbe Höhe. Der Hauptbau versucht auch seinerseits, durch eine mehr lang gestreckte Form auf die Horizontalbewegung der Flügel einzugehen. Ähnliches gilt auch für die Villa Emo in Fanzolo, deren Entstehung auf 1567 datiert



wird¹⁶⁸ und die Villa Barbaro¹⁶⁹. Die vollendete Lösung bietet die Villa Trissino in Meledo (s. Abb.), von der Palladio berichtet,

dass sie 1570 bereits begonnen worden sei, die allerdings nur Planung blieb¹⁷⁰. Hier scheinen alle Gestaltungsgrundsätze Palladios in vollkommener Weise verwirklicht. Die in zwei Absätzen weit ausgreifenden Flügel drängen, den eigentlichen Villenkörper überschneidend, stark nach dem Portikus der Mittelachse und reichen fast bis an das Mezzaningeschoss hinauf. Damit ergibt sich die stärkste Zusammenfassung der vertikalen Dominante und doch zugleich ein ruhiges Ausbreiten nach beiden Seiten in der Horizontalen¹⁷¹.

Hier tritt ein Merkmal in Erscheinung, das Burger von Wölfflin aufgreift und dieser mit dem "Malerischen" in der Baukunst umschreibt¹⁷²; das Verlassen der körperlichen Form und die Auseinan-

¹⁶⁵ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.129

¹⁶⁶ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.135 ff.

¹⁶⁷ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, Abb. Tafel XLII, 2

¹⁶⁸ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.102

¹⁶⁹ Muraro, Michelangelo, Marton, Paolo, *Villen in Venetien*, Köln 1996, Abb. S.175

¹⁷⁰ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.150

¹⁷¹ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.135

¹⁷² Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock*, Basel 1965, S.18 ff. Die Schönheit wird nicht mehr in der festen Form, in dem ruhigen Gefüge des Körpers gefunden, sondern ein Reiz wird in der Bewegung der Massen gesucht.

dersetzung mit dem umgebenden Raum. Das Malerische der Villenbauten Palladios sieht Burger deshalb auch nicht vorrangig in der Dekoration der Außenfront oder der Innenräume, sondern darin, dass eine Beziehung zu dem umgebenden freien Raum unter Negation körperlicher Geschlossenheit der Fläche eintritt. Der Portikus öffnet mit seiner Säulenhalle den Baukörper, durch die die Massen in den Raum "hinausströmen". sie verlaufen sich gewissermaßen im umgebenden Raum. Nicht mehr die Umgrenzung des geschlossenen Raums, sondern die freie Bewegung der Massen ist der künstlerische Inhalt dieser Bauten. Die Vertikale, in den klassischen Villen Palladios die Grundkomponente des Hauptbaukörpers, der sich alles unterordnet, steht den malerischen Tendenzen in den monumentalen Anlagen entgegen. Deshalb gewinnt in Palladios Flügelbauten die Horizontale eine zunehmende Bedeutung¹⁷³, die Seitenflügel umarmen die Landschaft und beziehen sie in das Bauwerk ein. Letztlich hat hier das Rokoko – nach Burger – die Vollendung dieses künstlerischen Problems gebracht; die Architektur des Rokoko wird erst voll verständlich, wenn man die Gliederung der Palladianischen Bauten berücksichtigt. Im Rokokostil umarmen Jagdschlösser und Gloriettes geradezu die Landschaft, indem sie ihre Seitenflügel oft in schräger Richtung nach vorn und hinten vom zentralen Mittelbau aus in die Gegend hinausstrecken und erinnern so an die großen exedrischen Höfe des Bauplans der Villa in Meledo¹⁷⁴. Burger unterstreicht diese Verbindung zu Barock und Rokoko und bezieht sich auf Schmarsow: „Das Wichtigste für uns ist die malerische Tendenz... denn in diesem Punkt begegnet sich die persönliche Tätigkeit Berninis mit dem Villenbau Palladios...“¹⁷⁵.“ Das Rokoko räumt dann allerdings auch mit dem plastischen Antagonismus der vertikalen und horizontal betonten Massen endgültig auf und gestaltet entsprechend dem Verlangen nach graziler Beweglichkeit auch die Baudekoration frei beweglich und malerisch.

Raumgliederung in den Villen Palladios

Die räumliche Gliederung der Villen ist abhängig von der regelmäßigen Form des Außenbaues und in den älteren Bauten zeigt sich zunächst nur starre Regelmäßigkeit ohne weitere künstlerische Absichten; die Raumgliederung in Lonedo ist z.B. nichts anderes als die Einteilung einer rechteckigen Grundrissform in annähernd gleich große Rechtecke¹⁷⁶. Später dagegen ist Palladio streng auf einen möglichst reichen Achsenwechsel bedacht; eine stets sich verändernde Bewegung, die nie den Eindruck eines übersichtlichen räumlichen Organismus aufkommen lässt. Eine reiche harmonische Differenzierung der Raumproportionen ist mitbestimmend für die Grundrissanlage. Deshalb scheinen zwischen den großen Seitenräumen immer wieder kleinere Kabinette mit zierlichen

¹⁷³ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.139 ff.

¹⁷⁴ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.147. Trotz der Erkenntnis der Bedeutung Palladios hat Burger die ungeheure Tragweite dessen raumgreifender Architektur - als Grundpfeiler für Barock und Rokoko in Italien - nicht klar herausgestellt. s. a.: Brinckmann, Albrecht Erich, *Fritz Burger*, in: *Der Cicerone*, Leipzig, Bd.8 (1916), Heft 11/12, S.239 ff.

¹⁷⁵ Schmarsow, *Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, Barock und Rokoko*, Leipzig 1897, S.373; weiter S.306: „Das Wichtigste für uns ist die malerische Tendenz,... denn in diesem Punkt begegnet sich die persönliche Tätigkeit Berninis mit dem Villenbau Palladios, und auf diesem Boden konnten sich auch die strengeren Architekten in Paris, die Palladio nur allein noch anerkannten, mit dem Streben Le Vaus und Berninis verständigen.“

¹⁷⁶ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.144 ff.

Grotesken eingeschoben (z.B. Rotonda u. a.). Der Blick nach draußen und malerische Durchblicke werden besonders in den Hofanlagen gesucht. Täuschende Mittel der Perspektive überließ Palladio den Malern, die bei der Innendekoration auf größte illusionäre Raumerweiterung oft unter Entfaltung höchster stofflicher Pracht ausgegangen sind. Dickleibige Säulen, malerisch gruppierte antike Trophäen, Brokatstoffe, vielfältig gruppierte Gestalten verbinden sich oft zu einem Wandornament, das allerdings nicht selten die Raumwirkung völlig zerstört.

2.5.2 "Wahrheit und Klarheit" der Villen Palladios

Den reichen Venezianern, dieser Aristokratie des Geldes, war kein Opfer zu groß, um den erworbenen Reichtum zu präsentieren. Der gesamte Bau wird förmlich dadurch zu einer Art Apotheose des Reichtums: eine Demonstration humanistischer Ästhetik stellt sich dar als Repräsentation von Macht mit der Dekoration und Verkleidung des Alltäglichen und weniger Wichtigen. Burger hebt hervor, dass Palladio in ausgiebigster Weise die architektonischen Ziergärten mit den das Terrain maskierenden Terrassen nach dem Vorbilde der florentinischen und römischen Villen übernommen hat. Doch stand bei ihm auch die wirtschaftliche Nutzung im Vordergrund und die Verbindung von beiden, Nutz- und Ziergärten, sind in die Architektur der Anlagen integriert: „...der Venezianer will nicht bloß genießen, sondern auch verdienen auf seiner Villa¹⁷⁷.“ Allerdings werden die Nutzflächen durch mächtige, in den Hauptachsen des Baus verlaufende Alleen verkleidet, die den Eindruck eines stillen Haines hervorzaubern. Die Verbindung von Nutzen und Repräsentation durch eine Verkleidung der Gesamtanlage führt allerdings beinahe zwangsläufig zur Zweckentfremdung der Stilelemente. Der Bauherr braucht und sucht das feierliche Pathos in den griechischen Portiken und wünscht dem Palast das ernste Gesicht eines Tempels zu geben. Nur müssen sich dann folgerichtig hinter den schlanken griechischen Säulenhallen der Gesamtanlage ringsum der Viehstall und der Fruchtboden befinden. Wo die Architektur so deutlich die Autoritätsstrukturen derjenigen abbildet, von denen und für die sie errichtet wurde, erfahren selbst die Taubentürme durch die Umbildung zu Eckrisaliten und Verkleidung mit Tempelgiebeln eine Nobilitierung zu Herrschaftszeichen, so z. B. in der "Villa Barbaro" in Maser. Es handelt sich hierbei jedoch nicht mehr um lediglich dekorative Einzelheiten, sondern die Dispositionen sind klar für den Gesamteffekt berechnet¹⁷⁸. Die malerischen Programme der Innenräume sollten ebenfalls den Widerspruch zwischen der "schönen" und der "wirtschaftlichen" Villa durch eine Idealisierung der tatsächlichen landschaftlichen Verhältnisse aufheben; sie sollen den Eindruck der nüchternen, mehr von Wirtschaftssinn und Fleiß als von Schönheitssinn und Muße geprägten Agrarlandschaft verdrängen, die sich tatsächlich vor den Toren der Villa ausbreitet¹⁷⁹. Palladios Auffassung der Villa zielte zusätzlich auf die illusionäre Wiederherstellung des antiken Typs der suburbanen Villa; deshalb vollenden Ruinenlandschaften an den Wänden dieses Konzept: Die Ruinenstaffage bestimmt die Szenen als ideales Abbild der antiken Landschaft. Hier tauchen wichtige Gedanken bei Burger auf. Neben der kunsthistorischen Bewertung werden die Villen mit kritischem gesellschaftlichem Bewusstsein re-

¹⁷⁷ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.10 ff.

¹⁷⁸ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.11 ff.

¹⁷⁹ Bentmann, Reinhard, Müller, Michael, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur – Eine kunst- und sozialgeschichtliche Analyse*, Hamburg 1992, S.50 ff.

flektiert, wenn er konstatiert, dass die unbestreitbar hohe künstlerische Qualität dieser Baudenkmäler nicht verkennen lässt, dass diese Villen ein Abbild oder eine Ästhetisierung von Herrschaft darstellen.

Diesen Positionen ist vor allem in der heutigen Zeit verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet worden. Es wird herausgestellt, dass zu den Privilegien, die der Feudalherr dem gemeinen Mann voraus hatte, unzweifelhaft bereits die Belvedere-Situation der Villa im erhöhten Terrain gehört: der Villen-Padrone überblickt eine weite Strecke des Landes, das heißt, er beherrscht es und umgekehrt ist die Villa selbst weithin sichtbar. Sie "beherrscht" nicht nur durch ihre ausgesuchte künstlerische Qualität, sondern gerade auch durch ihre äußere Position die Landschaft¹⁸⁰. Die Mittel, die das Ranggefälle zwischen Gutsherrschaft und Gesinde veranschaulichen, sind Gewölbeformen, die Höhenmaße der Räume oder der Abstand des betreffenden Raumes oder Traktes von der herrschaftlichen Sala¹⁸¹. Zusätzlich schaffen die Durchgliederung des gesamten Villenorganismus durch lange Symmetrieachsen "höherer" oder "niederer" Ordnung und die Anwendung der verschiedenen Bauteile höherer oder geringerer Würde einen entsprechenden hierarchischen Kanon der Rangfolge. Wenn diese wohlgeordnete, hochkultivierte Villa als Abbild höherer humanistischer und göttlicher Weltordnung oberhalb des niederen Alltags thront, wird damit ein Ordnungsanspruch direkt auf ihren irdischen Herrschaftsbereich, auf die Villa mit ihrem Gesinde übertragen¹⁸². Der strenge Regelgeist von Palladios Villenarchitektur verschafft dieser "irrationalen" Sozialordnung auf dem Lande eine ästhetische Rationalisierung.

Neuere Betrachtungen zu den Villen Palladios stufen die Untersuchungen Burgers allerdings oft als "unter rein ästhetischen Kriterien behandelt" ein¹⁸³. Eine lediglich vergleichende Form- und Stilanalyse würde die Kunst so zu einem wohlfeilen und griffigen Zitatenschatz, zur "Zitatensammlung" reduzieren und zu einer Vorstellung von der "Geschichtslosigkeit" der autonomen künstlerischen Formen und der autonomen ästhetischen Qualität führen. Dies trifft – wie aufgezeigt – jedoch für Burger nicht zu; er hat diesen sozialen Zusammenhang klar angesprochen, wenn er Goethe über Palladio zitiert: "Es ist wirklich etwas göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Form des größten Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert...¹⁸⁴" Dieser Widerspruch der Palladio-Villa, den Goethe empfand, wird nur überdeckt durch das "wie", die künstlerisch-ästhetische Umsetzung, mit der Palladio ein die Zeiten überdauerndes Werk schuf. Und trotzdem: ihre "Lüge" liegt in ihrer künstlerischen Wahrheit; ihre "Wahrheit" liegt in ihren - oder überdeckt ihre - gesellschaftlichen Lügen.

¹⁸⁰ Bentmann, Reinhard, Müller, Michael, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur – Eine kunst- und sozialgeschichtliche Analyse*, Hamburg 1992, S.115. Die hierarchische Ordnung innerhalb der Palladio-Villa verhindert, dass das Leben und die Erscheinung der Herrschaft im Umfeld eines Gutsbetriebes eingeebnet wird.

¹⁸¹ Bentmann, Reinhard, Müller, Michael, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur – Eine kunst- und sozialgeschichtliche Analyse*, Hamburg 1992, S.40 ff.

¹⁸² Bentmann, Reinhard, Müller, Michael, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur – Eine kunst- und sozialgeschichtliche Analyse*, Hamburg 1992, S.36 ff.

¹⁸³ Bentmann, Reinhard, Müller, Michael, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur – Eine kunst- und sozialgeschichtliche Analyse*, Hamburg 1992, S.11 ff.

¹⁸⁴ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.2

Die Sprache Burgers

In der Zusammenfassung des Burgerschen Werkes konnte nicht im Detail auf die äußeren Merkmale der einzelnen Bauwerke eingegangen werden. Dazu gibt nicht nur Burgers Werk selbst eine Fülle von Einzelheiten; eine umfangreiche Fachliteratur hat sich der Beschreibungen längst angenommen und das allgemeine Wissen darüber ist breit vorhanden¹⁸⁵. Es ist die Sprache Burgers, die bei der Kennzeichnung der einzelnen Villen besondere Akzente setzt. Über die Villa Barbaro in Maser führt er z.B. aus: „...Keine Villa Palladios trägt den Charakter eines Landhauses, der Villa rustica, so sehr zur Schau als die in Maser. In ihrer langhingestreckten Form schmiegt sie sich behaglich an den Abhang des Hügels und folgt gleichsam der Bewegung des Terrains,...Gegenüber dem breiten, wohl lautenden Fluß der Bogengänge, deren Pfeiler so glücklich sich unter den Seitenrisaliten der tektonischen Wirkung der Fassade wegen verbreitern...wirken die schmalen Fenster der Hauptfassade des Mittelteiles kleinlich...In dieser einfachen, mehr auf die Wirkung der proportionell - differenzierten baulichen Massen berechneten Anlage wirkt der griechische Giebel und die griechischen Säulen als Dekoration einer großen Fläche...wie eine überflüssige poetische Phrase in einer sachlichen Demonstration. Dazu entbehrt diese Gliederung des künstlerischen Zusammenhanges mit den Flügelbauten, und der Mangel an organisierter und differenzierter Bewegung gibt der Baugruppe eine recht venezianisch-phlegmatische Schwere.“¹⁸⁶ Demgegenüber lesen sich Palladios Beschreibungen wesentlich trockener: „Die Fassade des Herrenhauses hat vier Säulen von ionischer Ordnung, die Kapitelle der seitlichen Säulen sind auf zwei Seiten ausgebildet. Wie diese Kapitelle zu machen sind, werde ich im Buch über die Tempel beschreiben. Auf der einen wie auf der anderen Seite des Gebäudes liegen Loggien, die an ihren Enden zwei Taubenschläge haben. Darunter befinden sich die Weinkeller, die Ställe und die anderen Nutzungsanlagen der Villa“¹⁸⁷. Aber auch in heutigen Beschreibungen klingt es nüchterner: „...Auf der Mitte des Hangs ...erstreckt sich der Bau horizontal und passt sich...den sanften Wellen der Hügel an; von einem stark hervorspringenden Mittelteil, den ein klassischer Giebel krönt, gehen zwei lange Flügel mit Loggien aus, die in eindrucksvollen Taubenschlägen enden“¹⁸⁸. Die stark gefühlsbetonte Sprachwahl Burgers lässt seine Beschreibung als ein inneres Erlebnis erscheinen, das mit stark emotional geprägten Ausdrücken gestaltet und damit zum typischen Werk der expressionistisch geprägten Periode wird. Es kann aber ebenso nicht ausgeschlossen werden, dass sich bei Burger zusätzlich der Einfluss von Wölfflin über psychologische und formale Analyse der Architektur bemerkbar macht¹⁸⁹. Das entspricht der Haltung Burgers, die dem subjektiven Kunstschaffen und der persön-

¹⁸⁵ als Beispiele: Muraro, Michelangelo, Marton, Paolo, *Villen in Venetien*, Köln 1996, Ackermann, James S., *Palladio's Villas*, New York 1967

¹⁸⁶ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.106 ff.

¹⁸⁷ Muraro, Michelangelo, Marton, Paolo, *Villen in Venetien*, Köln 1996, Abb. S.161. Hier wird eine Beschreibung aus Palladios "Quattro libri" zitiert

¹⁸⁸ Muraro, Michelangelo, Marton, Paolo, *Villen in Venetien*, Köln 1996, Abb. S.47

¹⁸⁹ Wölfflin, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (Diss. 1886)*, in: Wölfflin, Heinrich, *Kleine Schriften –* Herausg. Von Joseph Gantner, Basel 1946, S.13 ff. Nach Wölfflin deuten wir anthropomorph ein räumliches Gebilde auf Bewegung und das Wirkung von Kräften hin. Ein physisches Gefühl der Körperbewegung setzt sich dann als Ausdruck einer Stimmung um, die als Wohl- und Wehegefühl eine ästhetische Bedeutung erhält.

lichen Genialität Vorrang über die objektiv vorhandene Tradition und Theorie einräumt. Dies wird sicher in hohem Maße zwar der Person Palladios, möglicherweise aber nicht seiner Architekturtheorie gerecht. Die inzwischen angewachsene Forschung zu Palladio würde heute den ästhetischen Charakter seiner Architektur anders einschätzen, als Burger es tat. Den Kern der Palladianischen Architekturtheorie bildet die Integration von Kunst und Wissenschaft, anders ausgedrückt: die Ästhetisierung der Wissenschaft als Verwissenschaftlichung der Ästhetik¹⁹⁰. Die Baukunst der Alten schien Palladio deswegen so groß, weil sie die aller Geschichte vorgegebenen allgemeingültigen und notwendigen Gesetze der Kunst beachtet hat. Es gibt für Palladio also eine der Antike noch übergeordnete Instanz, einen zeitlosen Kanon der Kunst¹⁹¹. Deshalb kann für Palladio die Baukunst kein Feld der Originalität, für persönliche Erfindungen oder gar den ungewöhnlichen Einfall sein. Gute Architektur zeichnet sich für ihn nicht durch die "persönliche Note", sondern durch die Befolgung der Gesetze der Kunst aus. Wer gegen diese verstößt, verdient Kritik¹⁹², wie er es in seinem Architekturwerk unmissverständlich zum Ausdruck bringt.

Burger hatte zusammenfassend das epische Gleichmaß eines vernünftigen Wollens hervorgehoben, was Palladios Bauten auszeichnet und bezog sich auf Quatremère de Quincy, wenn er ihm bestätigte, dass in der Nachahmung des Altertums keiner seiner Vorgänger dergestalt die richtige Mitte an Korrektheit ohne Pedanterie, von Strenge ohne Härte, von Freiheit ohne Unordnung getroffen hat wie Palladio, wodurch dieser die griechische Architektur gleichsam popularisiert habe¹⁹³. In einem Nachruf wird Burgers "Die Villen des Andrea Palladio" als eine seiner wertvollsten Publikationen gewürdigt: „...die den großen, von Goethe verehrten Baumeister zuerst wieder in das Licht historischer und ästhetisch würdigender Betrachtung rückte. Burger hat in diesem Werke den Schatz des in der Londoner Royal Academy...vergrabenen Entwurfes Palladios gehoben, die Landhausbauten des großen Venezianers damit in ihrer Bauidee klargestellt und in den Entwicklungszusammenhang der venezianischen Renaissance eingereiht. Damit ist die Baukunst Venedigs...in ihrem großen schöpferischen Meister wieder zu ihrem Rechte gekommen¹⁹⁴.“

¹⁹⁰ Bentmann, Reinhard, Müller, Michael, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur – Eine kunst- und sozialgeschichtliche Analyse*, Hamburg 1992, S.63

¹⁹¹ Rupprecht, Bernhard, "Die Aktualität Palladios", in: Burger, Frank, *Palladio 1508-1580*, München 1981, S.12 ff.

¹⁹² Palladio, Andrea, *Quattro libri dell'architettura*, I, Kap.20, Venedig 1570, S.48

¹⁹³ Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio...*, Leipzig 1909, S.149

¹⁹⁴ C.G., *Fritz Burger †*, in: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 28. Mai 1916, S.1

3. Fritz Burger als Universitätslehrer an der Ludwig-Maximilians-Universität München 1906-1914

Das Entstehen kunsthistorischer Institute an deutschen Universitäten

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gewann die Kunstgeschichte in vollem Umfang den Charakter einer institutionalisierten selbständigen Wissenschaft¹. An einigen deutschsprachigen Universitäten wurden erste unabhängige Ordinariate für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte eingerichtet, deren erster Amtsinhaber 1860 in Bonn Anton Heinrich Springer (1825-1891) war². In wenigen Jahren folgten acht weitere Universitäten, die sich von Straßburg über Prag, Wien und Berlin erstreckten. Sicher stand neben dem Bestreben, für ein gewachsenes Wissensgebiet die notwendigen Lehr- und Forschungsstrukturen zu schaffen, auch ein besonderes Bildungsideal der Zeit Pate, welches formulierte, dass "der Kunstgenuss einer Nation unentbehrlich sei, wenn sie für irgend etwas Höheres empfänglich bleiben soll."³ Obwohl die Persönlichkeit der ersten Amtsinhaber jeweils die Schwerpunkte der einzelnen Lehrstühle prägte, ging es doch von Anfang an auch darum, das junge Fach der Mittleren und Neueren Kunstgeschichte in seinem Umfang zu definieren und von den drei mit ihm verwandten und oft verwechselten Disziplinen abzugrenzen: von der Klassischen Archäologie, der Ästhetik und der Geschichtswissenschaft. Eine weitere Grenzziehung erschien besonders wichtig: die zur praktischen Kunstausbildung⁴. Als eine erste Gemeinsamkeit der fachlichen Ausrichtung kann gelten, dass die wissenschaftliche Gemeinschaft der ersten Lehrstuhlinhaber in der Zeit zwischen 1860 und 1890 eine Vielzahl von Biographien berühmter Künstler schuf, deren ruhmreiche Werke den künftigen Grundforschungsbestand des Faches bilden sollten. „Das Unbedingte der Kunst suchend, ermittelten sie in Museen, Archiven, Kirchen und Schlössern alle nur erreichbaren Nachrichten über die Bedingungen der künstlerischen Arbeit und prüften sie auf ihren Wahrheitsgehalt. So schufen sie umfassende Weltlandschaften, über denen, einer Apotheose gleich, der Kunstschaffende als Heros stand."⁵

Möglicherweise aus der Sicht heraus, dass die Methodik der Kunstgeschichte noch nicht so sicher und ausgereift erschien, wie das in den historischen oder philologischen Disziplinen der Fall war, kam es erst relativ spät zur Einrichtung eines Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Universität München⁶. Unabhängig davon hatten sich allerdings in München gegen Ende des 19. Jahrhunderts

¹ Die nachfolgenden Ausführungen sollen keineswegs dazu dienen, etwa eine Geschichte der Institutionen oder der historischen Tendenzen der Kunstgeschichte zu erörtern. Diese Stichworte haben lediglich die Aufgabe, ein Koordinatensystem der Kunstgeschichte zu skizzieren, in dessen Grenzen sich Fritz Burgers Schaffen an der Universität München vollzog.

² Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979, S.238 ff.

³ sinngemäß nach: Beyrodt, Wolfgang, Bischoff, Ulrich, Busch, Werner und Hammer-Schenk, Harold (Hrsg.), *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Bd. I,II, Stuttgart 1985

⁴ Moritz Thausing (1835-1884) hatte dies ausführlich in seiner Antrittsvorlesung 1873 in Wien ausgeführt. in: Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979, S.234 ff.

⁵ Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979, S.254

⁶ Robert Stalla macht ergänzend dazu darauf aufmerksam, dass lange bevor die allgemeine Gründungswelle für Lehrstühle im Bereich der Kunstgeschichte im letzten Drittel des 19. Jh. einsetzte, eine Professur für Kunstgeschichte in Bayer eingerichtet war. Max IV. Joseph hatte 1804 an der Universität Landshut das Institut der bildenden Künste gegründet, das mit dem Münchner Historienmaler Simon Klotz als Vorstand das erste kunsthistorische Institut in Deutschland bildete. Stalla, Robert,

eine Reihe von später sehr bekannten Kunsthistorikern habilitiert: Georg Dehio, Robert Vischer, Richard Muther, Berthold Riehl und Heinrich Wölfflin⁷. Alle haben in München Vorlesungen gehalten und sind somit auch als "Gründer" des Faches Kunstgeschichte in München zu betrachten, obwohl ihre eigentliche akademische Karriere meist an anderen Orten stattfand. Erstmals Anfang der 80er Jahre gaben Dehios Vorlesungen keinen der damals üblichen Überblick über das gesamte Gebiet der Kunstgeschichte mehr, sondern befassten sich mit eingegrenzten Themenkreisen, wie "Renaissance in Italien", "Geschichte der Baukunst in Deutschland / Mittelalter und Renaissance", "Raffaell" oder "Florenz, seine Politik, Kultur und Kunst". Vischers Interesse in der Münchner Zeit - ebenfalls Anfang der 80er Jahre - galt der Renaissance in Deutschland und Italien, dabei speziell dem Werk und der Person Michelangelos. Eine gewisse Ausnahme bildete Muther, der in seinen Veröffentlichungen das Interesse für die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts und die moderne Kunst zum Ausdruck brachte und darüber hinaus für die Tagespresse als Kunstkritiker tätig war. Berthold Riehl begann seine Tätigkeit an der Universität 1884 und konzentrierte sich vorwiegend auf Themenkreise der Renaissance, aber auch auf Themen der bayerischen Kunstgeschichte. Er führte darüber hinaus Exkursionen ein, was zu diesem Zeitpunkt eine absolute Neuheit im Angebot der kunsthistorischen Seminare darstellte. 1890 wurde Riehl zum a.o. Professor für Kunstgeschichte ernannt und 1906 folgte die Ernennung zum ordentlichen Professor. Aby Warburg ist einer der berühmtesten Studenten, die bei Berthold Riehl in München studierten und in die Zeit seines Wirkens fallen die Habilitationen u.a. von Karl Voll, Hans Cornelius, Fritz Burger und Hugo Kehler. Heinrich Wölfflin begann seine Vorlesungen als Privatdozent in München und nach einer Zeit ausgedehnter Reisen erfolgten für ihn Berufungen 1893 nach Basel und 1901 nach Berlin, bevor er 1912 die Nachfolge von Berthold Riehl in München antrat. Über seine Antrittsvorlesung berichteten die Münchner Neuesten Nachrichten am 30. April 1912⁸, Wölfflin habe festgestellt, dass es zwei Arten der kunsthistorischen Geschichtsbetrachtung gäbe, die universalhistorische und die lokalhistorische Betrachtung. Von letzterer sei sein Kollege Riehl ausgegangen⁹. Er selbst werde vom Universalhistorischen ausgehen und sich erst dann lokalen Betrachtungen widmen¹⁰.

3.1 Fritz Burgers Lehrtätigkeit – das kunstwissenschaftliche "Praktikum" als Grundlage der Stilkritik

"Verstehen ist die Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers."¹¹

Wassily Kandinsky

Burger hatte 1900 das Studium der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg bei Henry Thode begonnen¹²; mit seiner Dissertation: "Die Entstehung und Entwicklung des Trecentograb-

Das Institut der bildenden Künste in Landshut unter der Leitung von Simon Klotz, in: Drude, Christian und Kohle, Hubertus (Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 - 1980*, Berlin 2003, S.29

⁷ Dürr, Sybille, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, München 1993, S.41-56

⁸ Die Berufung Wölfflins erfolgte noch 1911, der Dienstantritt im Frühjahr 1912.

⁹ Wölfflin spielte in diesem Zusammenhang offensichtlich auf die stark denkmalorientierte Einstellung von Berthold Riehl an, der vor seiner Berufung in der Denkmalspflege tätig gewesen war.

¹⁰ Dürr, Sybille, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, München 1993, S.54

¹¹ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, 5. Auflage Bern 1956, S.26

mals in Mittelitalien" promovierte er dort 1903. Auf Empfehlung des Archäologen Adolf Furtwängler habilitierte sich Fritz Burger im Herbst 1906 an der königlichen Ludwig-Maximilians-Universität München bei Berthold Riehl mit dem Thema "Studien zu Francesco Laurana und die Meister des Triumphbogens des Alfonso in Neapel"; mit der Probevorlesung: "Vitruv und die Renaissance" begann dann seine eigentliche Universitätslaufbahn. Das Habilitationsgesuch wurde mit Datum vom 29. Oktober 1906 eingereicht und unter gleichem Datum richtet Burger auch das Ersuchen an die Philosophische Fakultät, vorbehaltlich der ministeriellen Bestätigung seiner *venia legendi*, zu genehmigen, bereits ab dem Wintersemester 1906/07 eine zweistündige Vorlesung über Rubens und Rembrandt und eine zweistündige Übung über die wichtigsten Baustile zu halten¹³; die entsprechende Genehmigung des Staatsministeriums und damit die Anerkennung der Habilitation werden am 15. November erteilt¹⁴. Dem unmittelbaren Beginn der akademischen Laufbahn Burgers stand nun nichts mehr im Wege.

Mit dem Wintersemester 1906/07 begann Fritz Burger als Privatdozent für Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät / I. Sektion in München mit Vorlesungen. Auch er konzentrierte sich zunächst auf diejenigen klassischen Themenkreise der Kunstgeschichte, die bereits eine gewisse Tradition aufwiesen: "Rubens und Rembrandt", "Michelangelo und die Renaissance", "Kunst und Kultur von Venedig und Florenz im Zeitalter der Renaissance" sind die ersten Schwerpunkte seiner Vorlesungen¹⁵. Sie zeichnen sich allerdings bereits in einer besonderen Richtung aus: Burger gelingt es, große Zuhörerkreise zu erreichen. Für die Vorlesung über Michelangelo und die Renaissance werden im Universitätsarchiv 389 Hörer vermerkt¹⁶! Über die Antrittsvorlesung schreibt Clara Burger an ihre Eltern: „...Riehl...teilte uns u.a. mit, dass er auch einmal um diese Zeit begonnen hatte zu lesen und drei Hörer hatte...Da es nun seinem Ordinarius so gegangen (war -R.H.) hatte Fritz wenig Hoffnung...Als es gegen (viertel -R.H.) eins war, zählte ich über 100 Studenten, 3 Studentinnen...¹⁷“ In einem Brief an Friedrich von Duhn berichtet Burger: „...Wenn die Zulassung der Damen hier nicht so furchtbar streng gehandhabt würde – man muss ans Ministerium gehen, da die Facultät die Erlaubnis nicht erteilen darf – so erstreckt sich meine Zuhörerschaft nur auf immatriculierte Studenten. Dass sie mit mir zufrieden sind, kann ich jedes Mal aus dem Getrampel entnehmen...Riehl...als er von meiner Zuhörerzahl hörte, fiel auf den Rücken. Ich habe gut ein drit-

¹² Studium der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg bei Henry Thode (Kunstgeschichte); Friedrich von Duhn (Archäologie) und Marcks (Geschichte).

¹³ Schreiben der Philosophischen Fakultät Sektion I der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität an den akademischen Senat vom 29.10.1906, Habilitationsgesuch des Herrn Dr. Fritz Burger, in: *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.1)*.

¹⁴ Schreiben des Kgl. Bayer. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten an den Senat der Kgl. Universität München vom 15.11.1906, in: *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.1)*. „Seine Königliche Hoheit Prinz Luitpold haben...zu genehmigen geruht, daß der Doktor der Philosophie Fritz Burger als Privatdozent für Kunstgeschichte in die Philosophische Fakultät der Universität München aufgenommen wird.“

¹⁵ Vorlesungsverzeichnis – Privatdozent Dr. Fritz Burger an der Ludwigs-Maximilians-Universität München 1906-1914 (Anl.)

¹⁶ *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.1)*

¹⁷ (unveröff.) Brief von Clara Burger an Familie von Duhn vom Dezember 1906 (Abschrift), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

tel mehr Zuhörer als Riehl oder Voll...¹⁸“ Insgesamt unterrichteten im Fach Kunstgeschichte in den Jahren um 1906-1910 im wesentlichen Berthold Riehl, Karl Voll (Technische Hochschule) und zwei bis drei Privatdozenten; dies änderte sich auch nicht entscheidend 1912 mit dem Amtsantritt Heinrich Wölfflins. Im Vergleich zu den anderen Lehrenden wurde von Fritz Burger in seinen Jahren am Münchner Institut für Kunstgeschichte bei weitem das umfangreichste Lehrangebot in den jeweiligen Semestern ausgeschrieben¹⁹.

Viel wichtiger für seine Bedeutung als Hochschullehrer in der Akzeptanz der Hörschaft war sein Engagement für die moderne Kunst, denn diese Themenkreise waren damals an der Münchner Universität praktisch nicht präsent²⁰. Eine Dissertation bei Burger über ein Thema von Alfred Rethel gehörte bereits zu den wenigen Themenbereichen, die sich auf das 19. Jahrhundert bezogen. Ein ähnliches Bild wiesen auch die Inhalte der Vorlesungen auf²¹. Das Sommersemester 1911 bot drei Vorlesungen zu Renaissancethemen und eine zur deutschen Kunst des Mittelalters an. Dies veränderte sich auch nicht durch den Wechsel des Lehrstuhlinhabers. Im Wintersemester 1914, in dem Wölfflin erstmals über die Entwicklungsgeschichte der neueren Malerei las - die anderen drei Vorlesungen der Privatdozenten betrafen die Renaissance und die Barockarchitektur - ergab sich zwar ein etwas anderes Bild, aber es war nur Fritz Burger, der sich mit großem persönlichen Engagement bereits ab 1908 der modernen Kunst zugewandt hatte. Benno Reifenberg stellte dazu später fest: „Die akademischen Lehrer hatten - mit Ausnahme jenes Fritz Burger, der 1916 bei Verdun gefallen ist - das Thema moderne Kunst nicht behandelt.“²² "Kunst und Kulturprobleme der Neuzeit", "Kunst und Kulturprobleme der Gegenwart", "Kunstabewegungen des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland", "Führungen durch die Schackgalerie" und "Übungen zum Betrachten moderner Gemälde und Skulpturen in Kunstaustellungen" waren Themen, die regelmäßig eine überdurchschnittliche Resonanz und weit über hundert Hörereinschreibungen verzeichneten. In einer Zuschrift an den Rektor der Universität München berichtet eine Teilnehmerin noch in den 70er Jahren von der beeindruckenden Vorlesung Burgers "Entwicklungsgeschichte der neueren Kunst seit dem Aufkommen des französischen Impressionismus" im Jahr 1912²³. Aber auch seine mehr kunsttheoretischen Vorlesungen, wie: "Systematik der Kunstwissenschaft", "Kunst- und Weltanschauung" oder "Die Bedeutung der Kunsttheorien und Kunstanschauungen für die Entwicklung der Kunstgeschichte und der Kunst seit der Renaissance" fanden weit überdurchschnittliche Zuhörer-

¹⁸ (unveröff.) Brief von Fritz Burger an Friedrich von Duhn vom 13. Dezember 1906(Abschrift), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

¹⁹ Im Sommersemester 1911 gab es z.B. von Berthold Riehl neben einer Vorlesung lediglich das Angebot für eine Führung und eine Übung mit insgesamt sechs Wochenstunden; der Privatdozent Kehrler bot fünf Wochenstunden an; Fritz Burger dagegen offerierte mit 13 Wochenstunden die größte Lehraktivität u.a. auch mit seinem kunstwissenschaftlichen Praktikum.

²⁰ Eine Analyse der Dissertationsthemen zwischen 1906 und 1914 zeigt, dass von 43 Arbeiten ca. die Hälfte aller Dissertationsthemen die Bereiche der Romanik und vor allem der Gotik betraf; ein weiteres Drittel war der Renaissance gewidmet; Barock und Rokoko waren lediglich mit sechs Arbeiten; Klassizismus und Romantik waren nur mit drei Themen vertreten.
<http://www.fak09.uni-muenchen.de/Kunstgeschichte/doktoranden/kunstgeschichte-dissertationen.html> (4.04.2003)

²¹ Angaben anhand der Vorlesungsverzeichnisse der Ludwig-Maximilians-Universität München, Universitätsarchiv

²² Reifenberg, Benno, Julius Meier-Graefe, in: *Die neue Rundschau*, 73. Jahrg. 1962, S.746

²³ *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.1)*

zahlen. Die Hinwendung Burgers zur Moderne betraf allerdings nicht nur die Beschäftigung mit modernen Kunstwerken, in seinem kunsthistorischen Praktikum wurden neue Wege der kunsthistorischen Methodik begangen. Dieses kunsthistorische Praktikum war aber nicht die einzige Unternehmung, mit der Fritz Burger beispielhaft einen Brückenschlag zwischen theoretischer Kunstbeschäftigung und künstlerischer Praxis versuchte. In seinen "Übungen zum Betrachten moderner Gemälde und Skulpturen in Kunstausstellungen" führte er seine Studenten auch in Münchener Künstlerateliers. In einem Brief an seine Frau bemerkt er: „...mit Vorliebe folgen mir die Studenten auf ihnen unbekanntem Terrain...“²⁴ und meinte damit Privatgalerien. Brakls Moderne Galerie oder jene, die Justin Thannhauser von seinem Vater 1909 übernahm, waren hier die Ziele. Darüber hinaus bat Burger im Sommersemester 1913 die Münchener Kunsthändler Paul Ferdinand Schmidt und Max Dietzel zum Gespräch, das in sein Kolleg zur "Geschichte der Malerei vom Anfange des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart" eingebunden wurde. Zu Wassily Kandinsky nach Murnau reiste Burger gelegentlich auch in studentischer Begleitung und hielt zum Almanach "Der Blaue Reiter" wie über "Das Geistige in der Kunst" zusätzlich private Abendkollegien²⁵. Den Versuch und die Bemühungen, Kunst und Kunstgeschichte einander näher zu bringen, verfolgte Burger auch in der anderen Richtung, indem er "der Kunst" die Kunstgeschichte näher brachte. Ab dem Wintersemester 1912 hielt er Vorlesungen über Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste in München. Um in diesen neuen Rahmen neben den Klassikern auch deutsche Kunst in Erinnerung zu bringen, trug seine Vorlesung den Titel "Einführung in die Kunst und Weltanschauung der deutschen Renaissance"²⁶. Diese anfänglich auf zwei Wochenstunden begrenzte Veranstaltung wurde Mitte 1914 auf vier Wochenstunden erhöht²⁷.

Fritz Burger überwand mit seinen Vorlesungen über die Moderne Kunst und seinem Praktikum, das im Sehen und Gestalten unterweisen und die Kluft zwischen Künstler und Kunsthistoriker überbrücken sollte, etwas, was ein im Almanach des Blauen Reiters abgedrucktes Zitat von Delacroix 1911 beklagte: "Die meisten Schriften über Kunst sind von Leuten verfasst, die keine Künstler sind: daher alle die falschen Begriffe und Urteile"²⁸. Die übergroße Akzeptanz von Burgers Vorlesungen, Übungen und Führungen riefen allerdings auch Gegnerschaft und vor allem Neid im Kollegenkreis hervor. So wollte Karl Voll ihn davon abhalten wollte, Führungen durch die Alte Pinakothek zu veranstalten. Als der Dienstältere machte jener Rechte auf diese Führungen geltend und drohte mit einer Senatsbeschwerde²⁹.

²⁴ Burger, Fritz, (unveröff.) *Brief an Clara Burger*, Dezember 1911, in: *Nachlass Lili Fehle-Burger*, Heidelberg (privat)

²⁵ Burkhardt, Liane, *Kunsthistorische Wissenschaft zwischen Fach - Berufsprofilierung*, Phil. Diss. Berlin 1996, S.100

²⁶ Burger, Fritz, *Schreiben an die Akademie der bildenden Künste München vom 26.9.1912*, in: Akademie der bildenden Künste München, Personalakte: Privatdozent Dr. Fritz Burger

²⁷ Schreiben des Kgl. Bayerischen Staatsministerium des Innern an die Akademie der bildenden Künste München vom 18. November 1911 und 19. Juni 1914, in: *Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 43489*. Mit dem Schreiben des Kultusministeriums vom 18. November 1911 wird die Genehmigung zum Unterricht an der Akademie für das Studienjahr 1911/1912 erteilt; eine Vorlesung Burgers fand ab dem Wintersemester 1912 statt.

²⁸ Lankheit, Klaus, *Dokumentarische Neuauflage von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter*, München 1965

²⁹ (unveröff.) Brief von Fritz Burger an Friedrich von Duhn vom 7. März 1909, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*. Riehl sei aber informiert, berichtet Burger und hätte ihn darin bestärkt, seine Führungen beizubehalten. Über den Erfolg seiner

Die Kunstgeschichte im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis

In dem in seiner akademischen Eigenständigkeit etablierten Fach der Kunstgeschichte zeichneten sich in der Folge der eingangs skizzierten Tendenzen zunehmend eine Reihe von Problemstellungen ab, die mit Diskrepanz zwischen Spezialforschung und Universalitätsanspruch; Auseinandersetzung mit bis dahin ungekannten Veränderungen im Bereich der Kunstentstehung und einer intensiven Methodendiskussion gekennzeichnet wurden³⁰. Dazu kam, dass sich infolge der Institutionalisierung der Kunstgeschichte auf einer breiten geisteswissenschaftlichen Ausbildung das Berufsbild des modernen Kunsthistorikers weitgehend von der unmittelbaren Kunstpraxis, vom Künstler wie gleichermaßen von Gebieten der angewandten Kunsthistorik löste. Daraus resultierte als eine der Folgen eine zumeist sehr distanzierte Einstellung der Künstler gegenüber den Kunsthistorikern, was den zunehmenden Verlust eines tatsächlich lebendigen Verhältnisses zur Kunst der jeweiligen Gegenwart zur Folge hatte.

Nach der Jahrhundertwende nahm dann eine zuvor ungekannte methodologische Parallelität im Fach Kunstgeschichte ihren Ausgang. Die einsetzende Differenzierung in Museums- und Denkmalpflege, Universitätsfach, Kunstpublizistik und Kunsthandel, die Berührung mit der Kunsterziehung sowie die Resultate der zeitgenössischen Kunstproduktion verlangten u.a. eine stärkere Anwendungsorientierung der Fachdisziplin und zur Befähigung des entsprechenden Nachwuchses für die neuen Aufgabenbereiche bedurfte es folglich veränderter Ausbildungsmodi³¹. Man kann festhalten, dass dieses zum damaligen Zeitpunkt entstandene neuartige Spannungsverhältnis von Lehre zur Berufspraxis das gesamte 20. Jahrhundert beherrschte und auch bis heute nicht grundlegend gelöst werden konnte³². Wichtig sind dadurch natürlich alle Versuche gewesen, die universitäre Kunstgeschichte mit Praxis- und Gegenwartsorientierten Angeboten zu erweitern, die oft in Kombination präsentiert wurden. Dies mündete naturgemäß in einer grundsätzlichen Positionsdiskussion, die verschiedene Fragestellungen aufwarf: Sehen sich die Fachvertreter der Kunsthistorik als Vermittler zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Kunst und Geschichte, zwischen Künstler und Publikum, oder fungieren sie in erster Linie als Gelehrte, deren Untersuchungsgegenstände unter anderen auch im System der Kunst verankert sind? In welcher Form könnte ein engeres Verhältnis zur künstlerischen Technik und Arbeitsweise oder gar eigene künstlerische Tätigkeit in den universitären Unterricht integriert werden? Welche Positionen sollte eine gegenwartsbezogene Kunstorientierung einnehmen und welchen Schwerpunkt sollte das Fach auf die Theorie- und Methodenbildung legen³³?

Vorlesung "Kunst- und Kulturprobleme der Neuzeit" ist er in dem Brief besonders stolz: „...in der letzten Stunde war noch immer der 220 Sitzplätze umfassende Hörsaal und alle Gänge besetzt!“

³⁰ Burkhardt, Liane, *Kunstwissenschaft zwischen Fach - Berufsprofilierung*, Phil. Diss. Berlin 1996, S.11 ff.

³¹ Burkhardt, Liane, *Kunstwissenschaft zwischen Fach - Berufsprofilierung*, Phil. Diss. Berlin 1996, S.107 ff.

³² Eine der wenigen Ausnahmen bildet der "Studienschwerpunkt im Promotionsstudium Museums- und Ausstellungswesen" des Institutes für Kunstgeschichte der LMU München. In Zusammenarbeit mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wird seit Beginn des Wintersemesters 2001/2002 Studierenden die Gelegenheit geboten, praktische Erfahrungen auf dem Gebiet des Museums- und Ausstellungswesens zu sammeln.

³³ Burkhardt, Liane, *Kunstwissenschaft zwischen Fach - Berufsprofilierung*, Phil. Diss. Berlin 1996, S.12 ff.

Die Diskussionen darüber begannen zeitlich bereits mit der Gründung der ersten Lehrstühle. In einer Rede als Prorektor in Heidelberg 1873 beklagte Karl Bernhard Stark (1824-1879) diese offensichtliche Diskrepanz zwischen Kunst und Wissenschaft wie folgt: „...der ausübende Künstler und Gelehrte befinden sich tatsächlich in Deutschland selten in nahem Lebensverkehr, empfangen unmittelbar wenig Anregung von einander...³⁴“. In einer einprägsamen Formulierung adressierte August Schmarsow dieses Problem, wenn er feststellte: „... Kunstwissenschaft habe sich immer...um die künstlerischen Gesichtspunkte zu kümmern...³⁵“. In anderen Veröffentlichungen äußert er sich noch detaillierter zu seinen Vorstellungen über den Einbezug der Praxis in das theoretische Umfeld der kunstgeschichtlichen Ausbildung. Er fordert z.B.: „Es muss überall an unsern Universitäten, wo nicht besondere Kunstschulen oder Akademien daneben bestehen, der studierenden Jugend Gelegenheit gegeben werden, die Lücken ihrer Kenntnisse und Anschauungen auszufüllen...In der Geschichte der Architektur werden unzählige Termini *technici* gebraucht; viele von ihnen werden, hundertmal erklärt, nie vollkommen verstanden werden, wenn der Schüler gewisse Gegenstände niemals gezeichnet hat...³⁶“ Schmarsow beließ es allerdings nicht bei diesen Forderungen, sondern er empfahl darüber hinaus, neben der Anleitung zur wissenschaftlichen Arbeit auch lebendigen Anteil am künstlerischen Schaffen der Gegenwart zu nehmen, was ihm selbst stets Ausgangspunkt eigener kritischer Bestrebungen gewesen sei³⁷.

Diese Debatte zeigte unmittelbare Folgen an den deutschen Lehrstühlen für Kunstgeschichte. Man begann vielfach, sich dem Kunstwerk nicht nur historiographisch und inhaltlich, sondern auch aus der Sicht und dem Ablauf des künstlerischen Gestaltungs- und Entstehungsprozesses her anzunähern³⁸. Die Bemühungen beschränkten sich nicht nur darauf, diesen künstlerischen Gestaltungsvorgang mit den ihm adäquaten Gestaltungsmitteln zu verstehen, sondern erweiterten sich durchaus auch auf einen dilettierenden Umgang mit diesem Prozess; sinnliches Erfassen sollte mit künstlerischer Praxis und künstlerischem Empfinden verbunden werden. Dies bedeutete in allen Versuchen und Beispielen ein intensives Auseinandersetzen mit den handwerklichen Besonderheiten der einzelnen Disziplinen. Ein erster Vertreter dieser Auffassungen war in München Richard Muther

³⁴ Hier zitiert nach: Burkhardt, Liane, *Kunstwissenschaft zwischen Fach - Berufsprofilierung*, Phil. Diss. Berlin 1996, S.35. Burkhardt nimmt Bezug auf: K. B. Stark, *Über Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten*, Prorektoratsrede vom 22.11.1873, in: G. Kinkel (Hrsg.), K. B. Stark, *Vorträge und Aufsätze aus dem Gebiete der Archäologie und Kunstgeschichte*, Leipzig 1880, S.1-20.

³⁵ Schmarsow, A, in: J. Jahn (Hrsg.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S.144

³⁶ Schmarsow, August, *Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen*, Berlin 1891, S.115/116

³⁷ Schmarsow, August, *Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen*, Berlin 1891, S.44. "Wenn ihr nicht werdet wie der Schöpfer, so werdet ihr nimmer ins Kunstland eindringen!"

³⁸ Ein erster Beginn dazu kann 1804 in der Gründung eines Kunstmuseums an der Universität Landshut gesehen werden, das eine Kupferstichsammlung und Antikenabgüsse besaß, beides sollte für Unterrichtszwecke Verwendung finden. 1909 wurde die Kupferstichsammlung wieder dem neu eingerichteten Lehrstuhl der Kunstgeschichte unter Berthold Riehl zugeordnet. in: Stalla, Robert, *Das Institut der bildenden Künste in Landshut unter der Leitung von Simon Klotz*, in: Drude, Christian und Kohle, Hubertus (Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 - 1980*, Berlin 2003, S.37 ff.

(1860-1909), der sich 1883 habilitiert hatte³⁹. Er empfahl seinen Studenten zusätzlich den Besuch der Akademie-Werkstätten und seine zahlreichen Künstlerkontakte nutzte Muther, um Atelierbesuche und damit künstlerisch-technische Gegebenheiten anschaulich zu vermitteln⁴⁰. Auch Heinrich Wölfflin sah eine dringende Notwendigkeit darin, sich mit dem künstlerischen Handwerk auseinanderzusetzen. Er vermerkte im Januar 1891 in seinem Tagebuch: „...Unbefriedigendes Gefühl, wenn man immer mit Dingen zu tun hat, die man nicht innerlich versteht, denen man nicht unter die Haut sieht⁴¹.“ Während eines Romaufenthaltes im gleichen Jahr nimmt er Zeichenunterricht und entschließt sich darauf folgend, beim Maler Delug in München Malstunden zu nehmen⁴². Anfang 1900 begann Josef Strzygowski ebenfalls, kunsthistorische Forschung und pädagogische Kunstvermittlung aufeinander zu beziehen. Seit seinem Eintritt in den Wiener Lehrbetrieb bot er Übungen in der Kunstbetrachtung an und forderte für die Lehrkanzel einen Künstler zur Seite⁴³. Insgesamt konnte sich jedoch an den deutschen Universitäten kein geschlossenes Ausbildungskonzept für eine systematische und methodische Kunstpädagogik durchsetzen⁴⁴.

Das kunstwissenschaftliche Praktikum Burgers als Grundlage der Stilkritik

Wenn Schmarsows Forderungen für die Ausbildung von Kunsthistorikern als Maßstab herangezogen werden sollen, so sind sie von keinem seiner Fachkollegen derart umfassend umgesetzt worden, wie von Fritz Burger. Er war aufgrund seines Architekturstudiums voll ausgebildet in Bauzeichnen; hatte sich seit vielen Jahren in Radier- und Maltechnik geübt, private Sezierkurse in der Anatomie besucht, praktisches Arbeiten in Stein- und Marmortechnik geübt, 1910 Modellierunterricht in Florenz genommen und zusätzlich ab 1912 an der Akademie der bildenden Künste in München unterrichtet. Der Plan, künstlerisch-praktische Übungen nach kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten auszurichten, wurde von ihm nach seiner Habilitation bereits ab 1906 verfolgt. Für Burger galt Kunst schon längst nicht mehr als bloßes Genuss- oder Kompensationsmittel, sondern er ordnete ihr eine Erkenntnisfunktion zu: „... Kunst ist weder Glaubenssache noch eine Geschmacksfrage, sondern eine Frage der Erkenntnis...ein Denken über die Beziehungen von vorgestellten, sinnlichen Einzelheiten...“⁴⁵ Burgers Vorstellungen münden darin, dass sich das Denken in den sinnlichen Vorstellungen genau so frei entwickeln sollte, wie das Denken in den begrifflichen

³⁹ Dürr, Sybille, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, München 1993, S.43 ff. Andere Universitäten hielten darüber hinausgehende Angebote an die Studentenschaft bereit, z.B. in Heidelberg. Hier wurden Übungen im künstlerischen und anatomischen Zeichnen und Malen angeboten.

⁴⁰ Burkhardt, Liane, *Kunstwissenschaft zwischen Fach - Berufsprofilierung*, Phil. Diss. Berlin 1996, S.67 ff.

⁴¹ Gantner, Joseph (Hrsg.), *Heinrich Wölfflin 1864-1945 Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Basel 1982, S.78

⁴² Zu einem späteren Zeitpunkt, am 8. Juni 1899, berichtet Wölfflin: „...Es ist bisher beim Zeichnen geblieben, und ich denke auch noch eine Zeitlang fortzufahren...“. in: Gantner, Joseph (Hrsg.), *Heinrich Wölfflin 1864-1945 Autobiographie Tagebücher und Briefe*, Basel 1982, S.135

⁴³ Strzygowski, Josef, *Die Zukunft der Kunstwissenschaft*, in: Münchener Allgemeine Zeitung, Nr.55, 9.03.1903. in: Burkhardt, Liane, *Kunstwissenschaft zwischen Fach - Berufsprofilierung*, Phil. Diss. Berlin 1996, S.214

⁴⁴ Tatsächlich hat allerdings eine Kunstpädagogik als Wissenschaft im akademischen Bereich bis heute keine folgerichtige und konsistente Entwicklung aufzuweisen; sie ist bis heute institutionell zersplittert. in: Kehr, Wolfgang, *Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1983, S.12

⁴⁵ Burger Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, Kapitel: Prinzipielles über die künstlerische Kritik, S.11

Vorstellungskomplexen und deshalb müssten in der kunsthistorischen Ausbildung die entsprechenden Hilfsmittel zu dieser Erkenntnisfähigkeit gelehrt werden⁴⁶. Mit dem Ziel, dass sich seine Studenten in den beiden wichtigen Materialformen – Bild und Plastik – bewegen lernen, gründet Burger sein "Kunstwissenschaftliches Praktikum; eine praktische Einführung in die plastische Anatomie sowie Zeichen-, Mal- und Modellierertechnik als Grundlage der Stilkritik⁴⁷". Diesem Praktikum lag seine Auffassung zugrunde, dass Kunstwerke Gefühls- und Erkenntnisinhalte besitzen, die für den Betrachter nur auf dem Weg der Annäherung an den Schaffensprozess durch empathische Einfühlung ermittelt werden können. Er stellte dazu fest: "Um Ihnen eine Zeichnung Michelangelos nahe zu bringen, müsste ich selbst Michelangelo sein, aber Michelangelo hätte nicht gedeutet, sondern eine neue geschaffen.⁴⁸" Nach Burgers Erkenntnis erweisen sich praktische Grunderfahrungen als unentbehrlich, wenn man die Fähigkeit zum selbstständigen Erfassen der im Kunstwerk realisierten Gestaltungselemente – er spricht von Gesichtsvorstellungen⁴⁹ – ausreichend entwickeln will. Das manuelle Gestalten soll daher einen unentbehrlichen Teil der kunstwissenschaftlichen Übungen bilden, der zur praktischen Einführung in die Methode der Stilkritik dient und ein durch die praktische Erfahrung gewecktes Verständnis vermag nach seiner Überzeugung erst die Probleme von einfachsten künstlerischen Formen bis zur differenziertesten Gestaltungsweise zu erfassen. Seine Übungen bezweckten jedoch nicht die Entwicklung künstlerischer Fähigkeiten in der Art eines schaffenden Künstlers, sondern nur die Schulung des Blicks für das Wesentliche eines Kunstwerks. Burger ging dabei von der Grundthese aus, dass man ein Kunstwerk nur dann voll erfassen könne, wenn man sich nicht darauf beschränke, den Endzustand eines Bauwerks, einer Skulptur, oder eines Bildes zu betrachten, sondern man den jeweiligen Entstehungsprozess eines Kunstwerke im Zusammenhang mit den darin schrittweise gelösten Formproblemen nachvollziehen müsse. Insgesamt vertrat Burger die Überzeugung, dass mit dieser Methode die Stilkritik von der Phrase, von Metaphysik oder romantisch-spekulativer Ästhetik befreit werden könnte und sich dadurch ausschließlich auf den Boden der Kunst stellt. In einer Eingabe an die Philosophische Fakultät (in einem anderen Zusammenhang) beschreibt Burger die Aufgaben, die er sich und den am Praktikum teilnehmenden Studenten stellen will: „Die Uebungen bezwecken nicht die Erreichung künstlerischer Fertigkeiten im Sinne des schaffenden Künstlers, ...sondern die objektive Erkenntnis der künstlerischen Gestaltung überhaupt nach seinem Wesen und seiner Entwicklung im Zusammenhang mit der Kunstgeschichte...⁵⁰“

Eine Reihe von typischen kunsterzieherischen Übungen sollen hier kurz gestreift werden, um die wesentlichen Elemente des Praktikums vorzustellen⁵¹:

⁴⁶ Burger, Fritz, Cezanne und Hodler Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, München 1913, S.206

⁴⁷ Stilkritik muss hier im Sinn von Beurteilung eines Stiles verstanden werden.

⁴⁸ Burger Clara, *Aufzeichnungen über Fritz Burger*, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁴⁹ Als Gesichtsvorstellungen versteht Burger die vom Künstler erzeugten Formen seiner Seheindrücke oder Vorstellungen.

⁵⁰ Bericht von Dr. Fritz Burger an die Philosophische Fakultät I. Sektion der Universität München vom 12.02.1911. in: *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.1)*

⁵¹ Es wird im Folgenden Bezug genommen auf Aufzeichnungen im *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

- Bewegungsabläufe: Ein männlicher Akt wurde nach den Vorbildern von Michelangelos Medici-Kapelle präsentiert. Aus den sich anschließenden wechselnden Stadien des Bewegungsablaufs mussten Skizzen angefertigt werden.

- Projektion und Abstraktion: Figurenkompositionen mit motivischen Verflechtungen wurden auf eine Fläche projiziert und festgehalten; Bewegungsgesten und deren Gegenbewegungen harmonisch verändert und variiert, bis sich daraus ausgewogene Formen ergaben.



- Einordnung in einen gegebenen Raum: Seit jeher mussten sich Ausstattungswerke der Malerei und Plastik in ihren Kompositionen einem schon vorhandenen architektonischen Rahmen anpassen. Die Vielfalt der komplizierten Formprobleme, wie sie sich aus der jeweils gestellten Aufgabe stets von neuem ergaben, wurde besprochen und entsprechende Lösungen aus dem Gedächtnis nachgezeichnet.

- In Stilübungen wurde Burgers Praktikanten weiterhin die Aufgabe gestellt, bestimmte Bildmotive in der Manier eines Tizian, Rubens, Renoir, Cézanne oder van Gogh in den wesentlichsten Konturen und charakteristischen Pinselstrichen wiederzugeben. Dazu kamen Experimente mit der Ermittlung der Farbmischungen, in denen die jeweilige Künstlerpersönlichkeit erkennbar wird.

Bei der Idee und Einführung dieser Übungen konnte Burger nicht auf die Unterstützung oder gar Förderung durch das kunstgeschichtliche Institut oder die Fakultät rechnen. Zur Durchführung des kunstwissenschaftlichen Praktikums, das Burger zunächst mit dem Titel "Einführung in die Zeichen-, Modellier- und Maltechnik mit Excursion über plastische Anatomie" geplant hatte, waren vor allem geeignete Räume vonnöten. In einem ersten Antrag vom 12. Oktober 1910 an den Senat begründet er die Notwendigkeit dafür. Das Praktikum: „...bedarf...der Aufstellung eines ziemlich umfangreichen Lehr- und Arbeitsapparates. Neben 30 Modellierböcken und den Instrumenten muss auch die 60 Stück umfassende Sammlung von Abgüssen (nach Renaissancesculpturen), wozu mir von befreundeter Seite Mittel zur Verfügung gestellt wurden, zur Aufstellung als Vorlagematerial gelangen...⁵²“ Burger hatte offensichtlich das Arbeitsmaterial im Vorfeld beschafft, da für ein völlig neues und ohne bisheriges Vorbild einzurichtendes Unterrichtspraktikum mit ziemlicher Sicherheit von Seiten der Universität keine Mittelbereitstellung zu erwarten war⁵³. Nach einer Reihe von verschiedenen Eingaben und Ablehnungen werden schließlich Räume im Psychologischen Institut gefunden, die er widerruflich benutzen darf. Das geschieht nicht ohne entsprechende Vorschriften durch die Hausinspektion, die am 15. No-

⁵² Fritz Burger in einem Antrag an den Senat der Universität München am 12.10.1910, in: Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.1)

⁵³ Im bekannten Schrifttum Burgers finden sich keinerlei Hinweise dazu, wer als Unterstützer dieses Praktikums aufgetreten ist. Es kann davon ausgegangen werden, dass Burger eigenes Privatvermögen dafür eingesetzt hat.

vember 1910 ihrerseits die Regeln dafür vorgibt: „...Gegen die provisorische Überlassung der beantragten Räume wird vom technischen Standpunkte eine Erinnerung nicht erhoben, wenn Herr Privatdozent Dr. Burger sich verpflichtet, die Räume, insbesondere die Böden, in durchaus gutem Zustand zu erhalten⁵⁴.“ Damit sind dann die Voraussetzungen geschaffen, um das Praktikum mit dem Wintersemester 1910/11 beginnen zu können. Es wird unter dem Titel: "Kunstwissenschaftliches Praktikum (praktische Einführung in die plastische Anatomie, Zeichen-, Mal- und Modellier-technik als Grundlage der Stilkritik)" angekündigt und findet begeisterte Akzeptanz bei den Studenten. Für die wöchentlichen vierstündigen Übungen schreiben sich 47 Teilnehmer ein. Diese positive Aufnahme bleibt auch in den Beurteilungen der späteren Zeit erhalten. Es wird als eine grundsätzliche neue Methodik der kunstgeschichtlichen Forschung sehr anerkennend beurteilt⁵⁵.

In den folgenden Monaten ergeben sich allerdings Schwierigkeiten. Am 19. Januar 1911 erreicht die Philosophische Fakultät der Universität München ein Schreiben von Gustav Britsch⁵⁶. Darin erhebt Britsch gegenüber Burger, der im Sommer 1910 an einem Kurs in Britschs Institut in Florenz teilgenommen hatte, nichts weniger als den Vorwurf des Vertrauensmissbrauchs⁵⁷. Britsch hatte aus dem Vorlesungsverzeichnis der Universität München entnommen, dass Burger plante, Studenten u.a. in "plastische Anatomie" einzuführen, ein Verfahren, das er offensichtlich als sein geistiges Eigentum ansah. Burger setzte sich in einer umfangreichen Stellungnahme an die Fakultät mit diesen Vorwürfen auseinander und legte seine Positionen im Februar 1911 im Detail dar⁵⁸. Er weist darauf hin, dass Britsch seine kunsttheoretischen Ansichten öffentlich in mehreren Vorträgen verbreitet habe, also ein vertraulicher Charakter von Informationen nicht gegeben sein kann. Möglicherweise um kompetente Unterstützung zu erhalten, hat Burger die Ziele und Methoden seines Praktikums am 22. April 1911 in einem Schreiben an Adolf von Hildebrand umfassend dargestellt und um einen entsprechenden Kommentar, oder eine positive Beurteilung aus diesem berufenen Mund gebeten: „...Es kommt mir eben im wesentlichen darauf an, als Ergänzung zum theoretischen Kolleg den Einzelnen unabhängig von seiner künstlerischen Begabung zum selbständigen Durchdenken der künstlerischen Probleme...und auch mit den technischen Grundfragen vertraut

⁵⁴ Stellungnahme der Hausinspektion an den Verwaltungsausschuss der Universität vom 15.11.1910, in: *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.1)*: „...Zu diesem Zwecke ist erforderlich, dass die Böden nach jedesmaliger Benützung der Räume sorgfältigst von Tonresten gereinigt werden. Für etwaige Beschädigungen...müssten von Seiten des Herrn Dr. Burger die Verantwortung bzw. Haftung übernommen werden.“

⁵⁵ Hedicke, Robert, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Straßburg 1924, S.131 ff. „(Dies -R.H.) hat uns Fritz Burger in seiner letzten Lebenszeit vorgeführt: die Erkenntnis durch Originalkopie. Das ist gewiß eine höchst fruchtbare Methode, von der reiche kunsthistorische technische Farbenerkenntnis zu erwarten ist.“ Hedicke hatte selbst bei Burger studiert und könnte an Übungen teilgenommen haben.

⁵⁶ Olbrich, Harald (Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, München 1996, Bd.1, S.653, Britsch, Gustaf Adolf (1879–1923) gehörte mit C. Fiedler und H. Wölfflin zu jenen Kunsttheoretikern, die seit Ende des 19. Jh. der Spezifik des Bildkünstlerischen und den ihm immanenten Entwicklungsgesetzen nachforschten. Er definierte es als eine "besondere Art geistiger Leistung, die sich im Bewusstsein des Künstlers vollzieht".

⁵⁷ *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N Burger Bd.2)*

⁵⁸ Burger, Fritz, Bericht an die Philosophische Fakultät vom 12. Februar 1911, in: *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.2)*

zu machen. Wie sehr dies mit Fiedlerschen Ideen zusammenhängt, brauche ich Ihnen ja nicht zu sagen... Würden Sie mit Rücksicht hierauf eine Änderung der Lehrmethode auf unseren Universitäten durch Hereinziehung der praktischen Tätigkeit gutheißen? ...Ich wäre Ihnen sehr, sehr verbunden, wenn Sie mir...einen Bescheid zukommen lassen würden.⁵⁹ Ein entsprechender Kommentar Hildebrands ist allerdings nicht bekannt. Aufgrund des Wechsels im Fach Kunstgeschichte an der Universität München 1911/1912 von Berthold Riehl zu Heinrich Wölfflin scheint sich die Erledigung dieser Angelegenheit um Britsch in der Philosophischen Fakultät stark verzögert zu haben. In einer Senatssitzung am 19. November 1912 werden dann die Argumente Burgers akzeptiert, dass sein kunsttheoretisches Kolleg in den wesentlichen Zügen bereits vor seiner Bekanntschaft mit Britsch gehalten wurde; dass Britsch seit einem Jahr seine kunsttheoretischen Gedanken öffentlich vortragen würde und diese damit nicht vertraulich sein können. Danach ergeht ein vom Rektor unterzeichnetes Schreiben des Senats an Gustav Britsch, dass: „...der Senat (der Eingabe von Britsch - R.H.) einen Grund zu einem dienstaufsichtlichen Einschreiten gegen Herrn Privatdozent Dr. Fritz Burger nicht entnehmen kann⁶⁰.“ Der Ansatz Burgers, der im Kunstwerk als die Grundlage eines Qualitätsurteils die "Einheit der Erscheinung durch Ähnlichkeits- und Grenzbeziehungen" untersuchte und daraus eine Beurteilung ableitete, wurde darüber hinaus im Fachurteil gegenüber der Methodik von Britsch als vorbildlich gewürdigt⁶¹. Britschs Methodik mache es durch ihren schwerfälligen und zu breit angelegten Begriffsapparat unmöglich, das eigentlich Künstlerische im Kunstwerk zu erfassen.

Trotz allem gerät die Durchführung des Praktikum Burgers in andere Schwierigkeiten, da im November 1912 die Räume des Psychologischen Institutes für das Praktikum im neuen Semester nicht mehr freigegeben und andere Räumlichkeiten von der Philosophischen Fakultät ersatzweise nicht zur Verfügung gestellt werden. In verschiedenen Schreiben von Fakultät und Senat wird zum Ausdruck gebracht, dass man nach wiederholter Beratung zu der Meinung gelangt sei, dass das Praktikum Burgers über die Grenzen des akademischen Unterrichts hinauszugehen scheine⁶². Es wurde Burger dann freigestellt, ersatzweise das Praktikum in anderen Räumen, die nicht zur Universität gehörten, abzuhalten. Burger bemühte sich, direkt mit dem Kultusministerium zu einer Lösung zu gelangen und Heinrich Wölfflin unterstützt sein Vorhaben. Von Seiten des Ministeriums werden verschiedene Möglichkeiten überprüft (Bayerisches Nationalmuseum, Maxgymnasium, königliches Damenstiftsgebäude⁶³). Das Ganze scheitert letztlich an den Unterhaltskosten für die zur Verfügung stehenden Räume und Burger verzichtet gegenüber dem Rektorat der Universität im Dezember 1913 „...bis zur anderweitigen Lösung der Lokalfrage auf die Durchführung des be-

⁵⁹ Sattler, Bernd (Hrsg.), Adolf von Hildebrand und seine Welt – Briefe und Erinnerungen, München 1962, S.592 ff.

⁶⁰ Schreiben des Senats der Universität München an Herrn Gustav Britsch vom 25. November 1912 in: Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.2)

⁶¹ Paulweber, Johann, Die Kunsttheorien von Gustav Britsch und Fritz Burger, in: *Hochland*, Mai 1930, S.169-177

⁶² Schreiben der Philosophischen Fakultät an den Senat vom 9.12.1912, Schreiben des Senats an die Philosophische Fakultät vom 30. 12. 1912, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 43489

⁶³ Handnotiz von Heinrich Wölfflin an F. Burger vom 3.3.1913; Gesuch F. Burger an das Kultusministerium vom 1. März 1913; Direktion des Bayer. Nationalmuseums an das Staatsministerium des Innern vom 17. April 1913; in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 43489

absichtigten Lehrplanes⁶⁴.“ Damit war der kühne und wegweisende Versuch Fritz Burgers, auf eine neue Art Kunstwerk und kunstgeschichtliche Betrachtungen miteinander zu verbinden, ausgesetzt und letztlich an administrativen Problemen gescheitert. Es hat auch später nicht an Versuchen gefehlt, u.a. auch von Heinrich Wölfflin, in anderer Form grundsätzlich praktische Übungen im Rahmen der kunsthistorischen Ausbildung einzusetzen⁶⁵, denen allerdings kein Erfolg beschieden war. Eine bemerkenswerte Anerkennung für Burgers Praktikum bedeutete es allerdings, wenn daraus Elemente später am Bauhaus in Ittens Vorkurs ab 1919 gelehrt wurden⁶⁶.

Fritz Burgers Abgussammlung

Nachdem Fritz Burger im Mai 1916 gefallen war, übernahm es seine Frau Clara Burger, hinterlassene Aufgaben und den Nachlass in seinem Sinne zu verwalten und zu regeln. Eine dieser Aufgaben betraf die Sammlung von Abgüssen, Bildern und handwerklichen Geräten, die im kunsthistorischen Praktikum Verwendung gefunden hatte. In einem Schreiben der Philosophischen Fakultät an den Senat der Universität München wurde am 16. 12. 1916 mitgeteilt, dass die Witwe von Professor Burger durch Herrn Geheimrat Wölfflin diese Lehrmittelsammlung ihres Gatten der Universität zum Geschenk angeboten hat⁶⁷. Diese Schenkung war mit der einzigen Auflage verbunden, dass die Sammlung "weiter ihrem Zwecke dienen sollte". Heinrich Wölfflin hat dieses Angebot in ergänzendem Schriftverkehr befürwortet und hat sich darüber hinaus dafür eingesetzt, dass Burgers Witwe aus Spendenmitteln ein Wertersatz von 6.000 Mark angewiesen wurde. Die zur Annahme dieser Schenkung erforderliche ministerielle Genehmigung erhielt der Senat der Universität am 17. Januar 1917 und nach Beschluss des Verwaltungsausschusses vom August 1917 wurden die Figuren im Gang und Vorplatz des südlichen Flügels im ersten Stockwerk des Universitätsgebäudes und die Büsten und kleineren Figuren über den Galerien des kunsthistorischen Seminars aufgestellt. Burgers Sammlung, die der Münchner Universität hinterlassen wurde, hat allerdings keinen Nachfolger gefunden, der diese im Sinne Burgers kunsterzieherisch verwendet hätte und wurde durch Bombenangriffe im zweiten Weltkrieg vollständig zerstört.

3.2 Die Universitätslaufbahn Fritz Burgers

Trotz überragender Resonanz bei seinen Studenten und Hörern an der Universität bereitete Fritz Burger die offizielle Anerkennung durch den Kollegenkreis wie auch durch den Lehrstuhlinhaber

⁶⁴ Schreiben von Fritz Burger an das Rektorat der Universität vom 15. Dezember 1913, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 43489

⁶⁵ Ein vergleichbarer Versuch wurde nochmals 1936 unternommen. Nach einem umfangreichen Schriftwechsel zwischen dem Rektorat der Universität, der Akademie der bildenden Künste, der Staatsschule für angewandte Kunst und der technischen Hochschule München teilt das Rektorat im Oktober 1937 den Antragstellern mit: „...wegen der Knappheit der Mittel die Angelegenheit zunächst nicht weiter zu verfolgen.“ Schreiben des Rektorats an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 26. Oktober 1937, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 39593

⁶⁶ Itten, Johannes (1888-1967), Schweizer Maler, Graphiker, Kunsttheoretiker und Kunstpädagoge. Der Vorkurs, wie ihn Itten entwickelte, gehörte zu den grundlegenden pädagogischen Einrichtungen der am Bauhaus betriebenen Lehre. "Analysen alter Meister" dienten darin im Zusammenhang mit Kontrast-, Form- oder Farbuntersuchungen der gefühlsmäßigen Erfassung von Formen, Farben und der Dynamik eines Kunstwerks.

⁶⁷ Senatsakten der Ludwig-Maximilians-Universität München / Kunsthistorisches Seminar und Kupferstichsammlung der Universität München, Sen. 187 (Alle folgenden Angaben und Zitate beziehen sich hier auf diese Akte)

während seiner Zeit als Privatdozent jedoch Probleme. Der Kontakt zu Heinrich Wölfflin war anfangs sehr herzlich. Als 1909 die Basler Professur vakant war, schlug Heinrich Wölfflin, der vor seiner Berliner Zeit den Lehrstuhl in Basel innehatte, auf eigene Initiative Fritz Burger dafür vor⁶⁸. In einem Brief vom April 1909 hatte Wölfflin an Regierungsrat Zutt in Basel geschrieben: „...so möchte ich noch empfehlen, über Fritz Burger, Privatdozent in München, sich zu erkundigen... hätte er den Vorzug, auf Bücher von bedeutenderem Inhalt (Das florentinische Grabmal) hinweisen zu können...“⁶⁹ Am 25. Juli 1909 wandte sich Wölfflin erneut mit einer Empfehlung für Burger an Basel: „Ich weiß nicht, wie die Sachen in Basel stehen: da es aber den Anschein hat, daß Dvořák doch in Wien festgehalten wird, möchte ich mir erlauben noch einmal auf Fritz Burger in München aufmerksam zu machen. Ich höre von seiner Dozententätigkeit das Allerbeste: ein frischer Redner, der ein großes Auditorium fesselt; und wenn er nun noch mit seinem Buch über Palladio herauskommt, das fertig ist, steht er auch literarisch unter den jüngeren Kunsthistorikern in erster Linie.“⁷⁰ Die Basler Fakultät wählte zunächst Max Dvořák, als dieser jedoch die Wiener Nachfolge antrat, Paul Schubring. Fritz Burger seinerseits dankt Wölfflin Ende 1911 für eine Unterstützung in anderer Sache und dieser antwortet ihm darauf noch aus Berlin. „...mir sind Sie nicht zu Dank verpflichtet... Es freut mich für Sie, daß Sie die Stelle bekommen haben, die Ihnen offenbar zusagt... dazu gehört Jugend und Optimismus. Sie haben beides... Nun sorgen Sie bloß, daß die Pinakothek noch einen tüchtigen Verwalter bekommt bis zum Frühling, dann komme ich noch mal so gern...“⁷¹ Ein Jahr später – nach Wölfflins Beginn in München 1912 – machen sich dann jedoch bereits einige erste Dissonanzen über die Bedeutung kunsthistorischer Publikationen bemerkbar. Burger hatte Wölfflin gebeten, an einer neuen Kunstzeitschrift mitzuarbeiten. Dieser antwortet ihm: „...Lassen Sie mich Ihnen offen sagen, daß ich gegen die sich überproportional vermehrenden Zeitschriften eine Abneigung habe... die in der Überzeugung ihren Grund hat, daß die Zeitschriften allmählich die Bücherproduction ersticken...“⁷² Offensichtlich zeigte Wölfflin nur geringes Interesse für das zeittypische Bedürfnis, eine Vermittlungsinstanz – die von einer steigenden Zahl von Kunstzeitschriften als

⁶⁸ Lurz, Meinhold, *Wölfflins geplante Professur in Heidelberg und seine Beziehungen zur Heidelberger Universität*, in: Sonderdruck aus *Ruperto Carola*, Band 54, 1975, S.39 ff. Wölfflin war von Frau Klebs, der Frau eines früheren Basler Kollegen, auf Burger aufmerksam gemacht worden, an die er am 25. August 1909 schrieb: „Für den Fingerzeig in Sachen Fritz Burger besten Dank: ich habe auf den Mann... mit besonderem Brief hingewiesen.“

⁶⁹ Lurz, Meinhold, *Wölfflins geplante Professur in Heidelberg und seine Beziehungen zur Heidelberger Universität*, in: Sonderdruck aus *Ruperto Carola*, Band 54, 1975, S.39 ff.

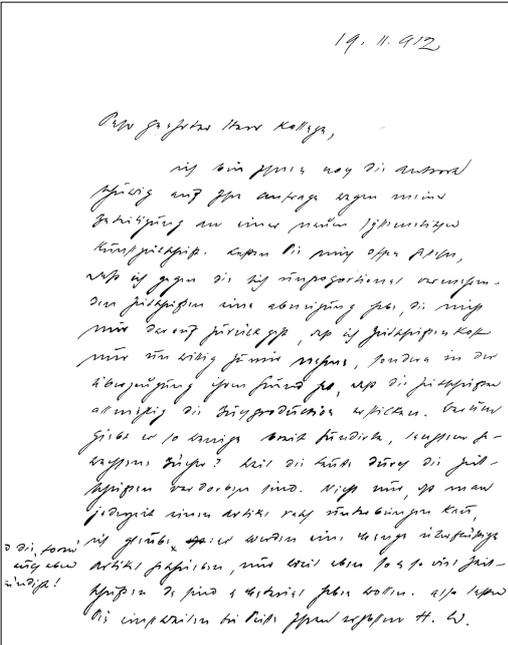
⁷⁰ Lurz, Meinhold, *Wölfflins geplante Professur in Heidelberg und seine Beziehungen zur Heidelberger Universität*, in: Sonderdruck aus *Ruperto Carola*, Band 54, 1975, S.39 ff.

⁷¹ (unveröff.) Brief von Heinrich Wölfflin an Fritz Burger vom 20.12.1911, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)* Dieser Brief bezieht sich auf die künftige Lehrtätigkeit Burgers an der Akademie ab 1912. Weiter wird die Nachfolge der Leitung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angesprochen, die nach dem Tod Tschudis noch nicht entschieden war. Wölfflin trat im Frühjahr 1912 seine Professur in München an.

⁷² (unveröff.) Brief von Heinrich Wölfflin an Fritz Burger vom 19.11.1912, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

Funktion wahrgenommen wurde - zwischen der Fachmeinung der Gelehrten, die sich in der Buchproduktion niederschlug und dem kunstinteressierten Publikum zu unterstützen⁷³.

Zunehmend wichtiger gestaltete sich deshalb für Burger die Frage einer Berufung. Durch den Tod von Berthold Riehl 1911 war für ihn in seiner Laufbahnentwicklung eine Verzögerung von beinahe zwei Jahren eingetreten und die Beförderung zu einer außerordentlichen Professur war aus seiner Sicht die Voraussetzung für eine angestrebte Berufung. Es muss viele Gespräche mit Heinrich Wölfflin über dieses Thema gegeben haben, denn auch im Nachlass finden sich Briefentwürfe von Burger an Wölfflin, die diesen Punkt betreffen. Einige Entwürfe wurden auf einer Reise in einem Pariser Hotel formuliert und er spielt darin auf seine kritische Haltung gegenüber der üblichen Fachmeinung an: „...Ich weiss, dass ich mich in einer unglücklichen Lage befinde, da ich einerseits die fundamentalen Leitsätze der Zunft bekämpfe und andererseits durch meine ausgedehnte literarische Tätigkeit...ihr zuviel



Angriffs- und Wirkungsfläche biete...Sie teilen mir (bezüglich der Beförderung -R.H.) den ablehnenden Bescheid mit, den eine

Brief Wölfflins an Burger

Umfrage bei Fachgenossen ergeben hat...würde ich Ihnen ernstlich dankbar sein, wenn Sie mir diejenigen Fachgenossen nennen würden, die sachliche Vorstellungen zu machen haben ...(und die -R.H.) meinem andersartigen und auch die modernste Kunstbewegung ... beeinflussen Standpunkt völlig fern stehen ...⁷⁴“ Möglicherweise wurden hier Kollegenmeinungen von Wölfflin als Argument benutzt, um die eigene kritische Haltung nicht zu zeigen⁷⁵. In einem Brief an seine Frau berichtet Burger Ostern 1914: „(Ich betrachte meine Situation -R.H.) nicht ohne Sorge und ungetrübte Freude. Wölfflins Brief eröffnete mir zwar die Aussicht, daß ich im Sommer "eventuell doch Professor" würde...er wisse nicht, wo bei der herrschenden Stimmung, die er genau kenne, einmal ein Ruf für mich kommen sollte. Ich müßte mir im gegenwärtigen Augenblick meine "kritische Situati-

⁷³ Hier zeigten sich erstmals auch unterschiedliche Interessenlagen. Burger musste alle Möglichkeiten zur Publikation – auch vielleicht wissenschaftlich weniger bedeutende - nutzen, denn als Privatdozent war er im Gegensatz zu fest bestallten Professoren allein auf seine Einkünfte aus Publikationen und Hörereinschreibungen angewiesen.

⁷⁴ Briefentwurf (unveröff.) an Heinrich Wölfflin von Fritz Burger auf Pariser Hotelbriefpapier, wahrscheinlich 1913, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)* Bei dem angeführten Kunstbuch nimmt Burger Bezug auf "Cezanne und Hodler", das 1913 erschienen war.

⁷⁵ Tatsächlich finden sich weder Bayerischen Hauptstaatsarchiv noch im Fakultätsarchiv Unterlagen, die auf eine solche Befragung von Fachkollegen zur causa "Beförderung Burger" hinweisen. Nachdem Wölfflin in allen anderen Dingen überaus korrekt und detailliert, immer auch mit schriftlichen Notizen, gearbeitet hat, liegt es nahe, dass eine solche – zumindest schriftliche - Befragung nicht stattgefunden hat. Es lassen sich auch keinerlei Gesuche oder Anfragen von Wölfflin an vorgesetzte Dienststellen nachweisen, die eine mögliche Beförderung Burgers zum Inhalt haben.

on" klarmachen. Im Übrigen wünsche er mir einen Ruf von Herzen.⁷⁶“ Aber immer wieder machen sich gewisse Irritationen bemerkbar. Nachdem Hans Tietze in seiner "Methode der Kunstgeschichte"⁷⁷ Burger in eine Reihe mit Worringer gestellt hatte, wurde dies wohl von Wölfflin übersehen, oder gar negiert. Burger schreibt seiner Frau: „...Ich sah mir heute Tietzes Methodologie an: es steht wirklich drin...so sind doch die Arbeiten von Hegel und Riegl bis Worringer und Burger von großer Bedeutung für die Kunstgeschichte. Es ärgert mich, daß Wölfflin schreibt, Tietze erwähne mich nur anmerkungsweise, obwohl das im Text steht...⁷⁸“ Es ist schwer zu beurteilen, worin die genauen Ursachen derartiger Irritation bestanden, aber ohne Zweifel bedeutete es einen Widerspruch, wenn ein Hochschullehrer, der im "Sturm", in dem Wölfflin kritisiert worden war, Beiträge veröffentlichte⁷⁹; dem "Blauen Reiter" nahe stand und sich im Hörsaal dazu bekannte; die Ausrichtung der universitären Kunstgeschichte in Publikationen kritisierte und doch gleichzeitig in diesem universitären System eine Karriere anstrebte. Auch nach dem Erscheinen der revolutionierenden Veröffentlichungen Worringers musste es der etablierten Kunstwissenschaft als Ketzerei erscheinen, wenn ein Gelehrter aus den eigenen Reihen feststellt, dass Kunsthistoriker nicht immer bloß untersuchen sollen, wie die geschichtliche Erkenntnisse zu verwerten seien, sondern welche Erkenntnisse uns die Gegenwart für die Beurteilung der Vergangenheit vermittelt⁸⁰. Ebenso unmissverständlich distanzierte sich Burger auch von den Leitlinien der klassischen Ästhetik, wenn er formulierte, dass die moderne Kunst zu ihren Anfängen zurückblickt und "dort die Wahrheit findet, die sie über den Popanz, den sie Schönheit nannte, solange vergessen hatte.⁸¹" Burger war sich allerdings dabei bewusst, dass solche Betrachtungsweisen gegen die Grundsätze der zeitgenössischen historischen Wissenschaft verstießen.

Unmittelbar nach Kriegsbeginn 1914 stand – diesmal wohl auf Initiative des Kultusministeriums – die Frage einer Ernennung Burgers zum Professor erneut an, zu der eine Stellungnahme von Wölfflin als Ordinarius für das Staatsministerium notwendig wurde. In diesem Schriftstück wird dann allerdings dessen stark zwiespältiges Verhältnis zu Burger offenkundig, wenn er darin schreibt: „ Ich habe bisher die Ansicht vertreten, daß Herr Dr. F. Burger...in methodischer Hinsicht so viel zu wünschen übrig lasse, daß seine Beförderung zum außerordentlichen Professor nicht leicht zu motivieren sei. Er ist fleißig, von großem Unternehmungsgeist, weit ausgreifend und ernstlich bemüht, neue Gesichtspunkte für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen. Diesen Vor-

⁷⁶ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger Ostern 1914, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁷⁷ Tietze, Hans, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913

⁷⁸ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger, Frühling 1914(1), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*. Die Feststellungen Burgers sind zutreffend: Tietze stellt Burger in eine Reihe mit Hegel, Riegl und Worringer, wenn er erklärt, dass im philosophischen Denken der reinste geistige Ausdruck der Zeitströmungen in Erscheinung tritt und diese Art der kunstgeschichtlichen Interpretation von großem Wert sei. Tietze, Hans, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913, S.442

⁷⁹ Wolfs, John, "Kunst-Historismus" in: "Der Sturm", 1911, Nr. 64, S.510. In diesem Artikel wird die wissenschaftliche Methode Wölfflins kritisiert, da deren Forschungsziel nicht das Verständnis des Einzelkünstlers und dessen Werkes sei, sondern der "großen Zusammenhänge und ihrer Gesetzmäßigkeit". Nach Meinung des Autors ist der Wert solcher Übungen gering, denn allein wichtig sei das Erlebnis der Kunst.

⁸⁰ Burger, Fritz, "Cézanne und Hodler - Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart" (1913), S.6

⁸¹ Burger, Fritz, "Cézanne und Hodler - Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart" (1913), S.13

zügen steht aber ein fühlbarer Mangel an wissenschaftlicher Disziplin gegenüber... Wenn aber in seinen Jahren (er ist seit 8 Jahren Dozent) eine weitere Zurückstellung so wie so eine große Härte und dem Publikum gegenüber eine fast vernichtende Kritik wäre, so möchte es doppelt unangebracht sein, ihn unter den obwaltenden Umständen zur Beförderung nicht zu empfehlen...⁸² Trotz dieser sehr verhaltenen bis negativen Beurteilung wird die Ernennung am 31. Januar 1915 durch das Staatsministerium des Innern ausgesprochen⁸³. Kurze Zeit darauf entsteht Hoffnung, dass der Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Ästhetik an der Technischen Hochschule, der von Karl Voll besetzt war, infolge dessen schwerer Erkrankung und möglicher Pensionierung vakant würde⁸⁴. Diese Möglichkeit zerschlägt sich jedoch. Anfang 1916 vermittelt der Maler Hans Pellar einen Kontakt nach Darmstadt. Burger berichtet darüber im Januar 1916 seiner Frau: „...Vielleicht...wie wär's, wenn ich schon im Sommer bestallter Professor in Darmstadt wäre...“⁸⁵ Aber auch diese Möglichkeit verwirklicht sich nicht.

Nachdem Burger am 22. Mai 1916 vor Verdun gefallen war, hält Heinrich Wölfflin spontan am nächsten Tag eine Gedenkrede, aus der nun eine tiefe Hochachtung für seinen gefallenen Kollegen spricht. Nachdem er seinen Ausbildungs- und Werdegang kurz skizziert hat, geht er betont auf Burgers Engagement für die Moderne ein: „...Mehr und mehr suchte nun aber Burger auch das Leben der modernen Kunst zu fassen: "Cézanne und Hodler" ist der Versuch, sich mit den bildnerischen Problemen der Gegenwart auseinander zu setzen... Er befestigte sich in der Überzeugung, die Kunstgeschichte unserer Zeit sei berufen, sich neue Grundlagen zu erobern, um erst im eigentlichen Sinne Kunstwissenschaft zu werden, ... vertrauend auf die Unerschöpflichkeit seiner eigenen Arbeitskraft holte er zu einem gewaltigen Unternehmen aus, das auf 20-30 Bände berechnete "Handbuch der Kunstgeschichte"... Die Darstellung baut sich stofflich auf breitester Basis auf, das eigentlich Neue aber sollte in den künstlerischen Grundbegriffen liegen, für deren Darlegung im Handbuch ein eigener systematischer Teil geplant war... Als ein Unvollendeter ist er gestorben, wo immer aber von den Bemühungen unserer Zeit um eine neue Form der Kunstgeschichte und eine neue Form des kunstgeschichtlichen Unterrichtes die Rede sein wird, wird sein Name genannt werden“⁸⁶.

⁸² Gutachten des Herrn Professors Wölfflin von 1914 zur Beförderung Fritz Burgers, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 43489

⁸³ Kgl. bayerisches Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten vom 31.01.1915, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 43489

⁸⁴ „...Da würden ja plötzlich alle unsere Wünsche in Erfüllung gehen,... wenn ich mit 38 Ordentlicher wäre, hätte ich Versäumtes nachgeholt!“. in: Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 19.2.1915 (43), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁸⁵ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Januar 1916 (151), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁸⁶ Rede von Heinrich Wölfflin zum Tode Burgers, Eingang in die Akten: 24.06.1916, in: *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.2)*. Offiziell kondoliert der Dekan der Philosophischen Fakultät Vollmer am 26. Mai 1916 der Witwe: „...Mögen Gnädige Frau innigen Trost in dem Gedanken finden, daß es das höchste irdische Gut, das Allen teure Vaterland, ist, für das Ihr Gemahl gekämpft und dem er sein Leben geweiht hat.“

Prof. Dr. Vollmer an Frau Clara Burger, 26. Mai 1916, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 43489

4. Zu Positionen Fritz Burgers in Kunsttheorie und Kunstgeschichte

Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft war eine der beherrschenden Fragestellungen im Bereich der Kunsthistorik am Ende des 19. Jahrhunderts. Diesem Thema stellte sich – wie viele seiner Fachgefährten – auch Fritz Burger, für den sich im Verlauf seiner Dozentenjahre an der Universität München eine Reihe von kunsttheoretischen Auffassungen gefestigt hatten, die in vielen Zusammenhängen und ähnlichen Formulierungen in seinen Publikationen adressiert werden und ab etwa 1912 sein gesamtes Werk kennzeichnen. Aus den Teilen seiner Publikationen und Reden heraus, die sich mit diesen eher theoretischen Fragestellungen beschäftigen, soll der Versuch unternommen werden, einen – soweit möglich – geschlossenen Eindruck einzelner Positionen und Überzeugungen Burgers zu ermitteln. Um sie einordnen zu können, ist es unerlässlich, die zeitgenössischen geistigen Strömungen, die einerseits von Fachgelehrten wie Riegl, Wölfflin, Dvořák, Worringer u.a. ausgingen oder Denkmodelle zur Kunst, die außerhalb des eigentlichen Faches – wie z.B. durch Fiedler, Britsch u.a. – entstanden sind, zu skizzieren. Dazu gruppiert sich auch eine Vielzahl von Künstlermanifeste – erwähnt seien in diesem Zusammenhang lediglich der Almanach "Der Blaue Reiter" oder die Schriften Kandinskys - die einen unmittelbaren Einfluss auf Fritz Burger ausgeübt haben dürften¹. Das Ziel in diesem Zusammenhang soll hier lediglich darin bestehen, Bezugspunkte zu ermitteln, um daran die geistige Einbettung des Burgerschen Denkens innerhalb der wesentlichen kunsttheoretischen Gedankenströmungen seiner Zeit zu positionieren.

4.1 Riegls "Kunstwollen" und das "Problem der Form" – der Beginn des 20. Jahrhunderts

Die Kunstgeschichte als Fachgebiet blickte um 1900 auf die bekannte Dreiteilung ihrer Methodik zurück. Von Ghiberti an war die Geschichte der bildenden Künste in Form von Künstlerbiographien fest- und fortgeschrieben worden; mit Winkelmann hatte dann die Hinwendung zu der Erarbeitung von philosophisch-ästhetischen Grundlagen begonnen. Georg Friedrich Hegel begründete mit einer Abkehr von Sensualismus und Wirkungsästhetik eine Wissenschaftsfähigkeit der Kunst; er versuchte die Idee der Einheitlichkeit jeder Epoche mit dem Begriff des "Zeitgeistes" zu fassen, der sich in den verschiedensten kulturellen Erscheinungen verwirklichte und manifestierte². Damit wurde die Kunstgeschichte immer weniger als eine Geschichte der Künstler und ihrer Auftraggeber, sondern als Ergebnis einer immanenten geistigen "Entwicklung" aufgefasst, in der das "Schöne" eine zentrale Bedeutung erhielt. Eine sachliche und methodische Nähe zur Geschichtswissenschaft blieb jedoch zunächst erhalten, die Kunstgeschichte erschien fest im geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Prozess verankert und Jacob Burckhardt verkörperte den herausragenden Vertreter dieser historisch orientierten Kunstgeschichte. Der historisch-philologisch geprägten Kunstforschung der Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts standen seit den späten siebziger Jahren dann zunehmend positivistische Positionen gegenüber; die Kunstwissenschaft bemühte sich, die

¹ Es kann dies selbstredend keine umfassende oder vollständige Analyse der großen geistigen Auseinandersetzungen um die Problemstellungen von Kunst, der damit verbundenen Kunsttheorie oder des Faches Kunstgeschichte in der Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts in Deutschland gegeben werden. Dazu existiert eine umfangreiche Fachliteratur, die fallweise angeführt wird.

² Bauer, Hermann, *Kunsthistorik*, München 1976, S.71 ff.

objektiven Kriterien und Grundlagen ihrer eigenen Existenz zu ermitteln und die Kunst als Objekt einer "Kunstwissenschaft" zu untersuchen. Das Fach hatte diese Objekte, die Werke der Kunst, gesammelt, beschrieben und geordnet und es entstand nun die Aufgabe – wie in anderen Wissenschaften, die derartige Probleme bereits bewältigt hatten – diese Objekte in ihrem Wesen, ihrer Entstehung und Entwicklung wissenschaftlich zu erklären. Mit entsprechender Skepsis wurde deshalb den "nichtwissenschaftlichen" Bemühungen, die mit Kennerschaft und subjektiver Kunstbeurteilung im Zusammenhang stehen, begegnet und in gleicher Weise negierte man die rein ästhetischen Überlegungen, um sich gegen die dogmatische Ästhetik und deren Schönheits- und Inhaltsorientierung abzugrenzen. Als exemplarisch soll hierfür nochmals aus der Antrittsvorlesung von Moritz Thausing von 1873 an der Wiener Universität zitiert werden: „Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort "schön" gar nicht vorkommt³“. In zunehmender Weise wurde in der Erforschung der Psychologie ein Weg vermutet, sich der Kunst wissenschaftlich positivistisch nähern zu können. Auf Robert Vischer geht eine Theorie des künstlerischen Schaffens zurück, die auf dem zentralen Phänomen der Einfühlung, der psychologischen Empathie, beruht. Nach seiner Auffassung enthalten Kunstwerke unterschobene Gefühlsinhalte, die für den Betrachter wieder zum Anlass von Einfühlung werden. Kunstschaffen wie Kunsterleben stünden demgemäß in einem engen Zusammenhang zur Psychologie⁴. Die Geschichte der Kunst wurde weiter als naturnotwendig ablaufender Entwicklungsprozess im linearen Sinne verstanden, wonach etwa eine "sterbende Spät-Romanik" durch eine "aufblühende Früh-Gotik" abgelöst worden ist⁵. Mit Alois Riegls überindividuellen "Kunstwollen" wird Ende des 19. Jahrhunderts versucht, dieses Verständnis für eine evolutionäre Kunstentwicklung wissenschaftlich zu begründen. Damit verkörpere das Kunstwerk – das "eigentlich Bildkünstlerische", das Formale der Kunstwerke – primär nicht ein zeitfreies antikes Ideal oder einen idealistischen Schönheitsbegriff, sondern das Wollen einer Zeit. Dieses Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge. Fasst man dieses jeweilige gemeinsame Wollen⁶ auf allen Kulturgebieten unter einer Art "Weltanschauung" zusammen, so lässt sich formulieren, dass die bildende Kunst zwar nicht durch die jeweilige Weltanschauung determiniert ist, wohl aber mit ihr parallel verläuft. Das "Kunstwollen" gelangt – psychologisch transformiert⁷ – durch den Künstler in die Kunstwerke, aus denen heraus es der Betrachter, der Kunsthistoriker dann ebenfalls erkennen kann. Diese Umsetzung des

³ Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979, S.168. Damit begründete Thausing und mit ihm die Wiener Kunsthistoriker jedoch keine wertfreie Wissenschaft, das Problem der Schönheit wurde dem der Originalität untergeordnet.

⁴ Büttner, Frank, Das Paradigma "Einfühlung" bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: Drude, Christian und Kohle, Hubertus (Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 - 1980*, Berlin 2003, S.86 ff. Büttner spricht in diesem Zusammenhang von einem "psychological turn".

⁵ Suckale, Robert, *Stilgeschichte*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Köln 11 / 2001, S.22 ff.

⁶ Bauer, Hermann, *Kunsthistorik*, München 1976, S.76 ff. Bauer stellt fest, dass Riegl offenbar von Schopenhauer beeinflusst war, wenn er sein "Wollen" etwa zwischen Begehren und Willen einordnet.

⁷ Busse, Hans-Berthold, *Kunst und Wissenschaft - Ästhetik / Methodik*, Mittenwald 1981, S.55 ff. Riegl erklärt dies mit psychologischem Wirken, einer Theorie, die von ihm keine weitere wissenschaftliche Erläuterung erfährt.

Kunstwollens schränkt allerdings die freie Entscheidung des Künstlers ein. Mit Riegl entfällt damit die Aufwertung oder Abwertung von Kunstepochen, da sie nicht mehr mit einem geschichtlich früheren oder theoretischen Ideal verglichen werden, sondern lediglich Stufen einer stattgefundenen Entwicklung darstellen. Dem Vorbild der naturwissenschaftlichen Klassifizierungen folgend, wurden Stile nun zunehmend nach formalen Merkmalen definiert und generalisiert. Die Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Geschichte wich einem Ersatzsystem, das immer griffiger, aber auch wirklichkeitsferner wurde, so dass schließlich die Geschichte der Künste nur noch als Wechsel von "malerischen" und "flächigen" (Wölfflin); "optischen" und "haptischen" (Riegl) bzw. "additiven" und "divisiven" Stilepochen (Frankl) erschien. Aus einer derart objektfernen, nur am Allgemeinen interessierten Sicht verschwanden auch die Künstler hinter einer "Kunstgeschichte ohne Namen", wurden zu reinen Ausführenden des "Kunstwollens", einer "Stilentwicklung" oder des "Zeitgeistes"⁸. Dies bedeutete die rein positivistische Wende in der theoretischen Fundierung der Kunstgeschichte – im Gegensatz zur früheren Betonung des rein "Ästhetischen" – und die systematische Ausarbeitung der ihr eigenen Methoden und Formkategorien.

Der Entwicklung der künstlerischen Formensprache in ihren historischen und nationalen Besonderheiten, um damit einen Stil erklären zu können, galt das Hauptinteresse Heinrich Wölfflins. Er geht zunächst von einer "Zeitstimmung" aus, die von ihm als eine "Wurzel des Stils" verstanden wird. Das Neue an seiner Auffassung ist, dass er neben dieser einen "Wurzel des Stils" noch eine andere, weitere nachweisen will: die Wandlung der "Vorstellungsart" oder der "Formvorstellung". Danach bildet sich der Stil aus beiden Faktoren; anvisiert wird eine Lehre von der so genannten "doppelten Wurzel des Stils". Dies führt zu einer Zahl von "Grundbegriffen", einer Art Vokabular und Grammatik der bildenden Künste, die sich zur Charakterisierung und zum Vergleich von Kunstwerken aus verschiedenen Epochen heranziehen lassen. Ungelöst bleibt dagegen der Versuch, diese Stilmerkmale als "Vorstellungsarten" zu erklären, die ihre eigene Gesetzlichkeit besitzen⁹. Eine weitere wesentliche Komponente in dem Versuch, die Entwicklung der Kunst wissenschaftlich zu klären, wird durch die Person Max Dvořáks verkörpert. "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" sind seine Positionen gekennzeichnet worden, wobei es sich hier um eine Anlehnung an eine Art der Evolutionstheorie handelt. Die Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichtswissenschaft sieht Dvořák in der Annahme einer "genetischen Entwicklung"; Kunstwerke sind in irgendeiner Form auch von früheren Kunstwerken abhängig. Kunst kommt von Kunst und deren Entwicklung vollzieht sich in innovativen Prozessen unter Einbezug von geisteswissenschaftlichen Vorstellungen.

Eine weitere Entwicklung beherrschte Ende des 19. Jahrhunderts das Gebiet der Geisteswissenschaften: der Begriff und Inhalt des Erkenntnischarakters von geisteswissenschaftlichen Aussagen,

⁸ Sauerländer, Willibald, *Geschichte der Kunst - Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, S.268 ff.

⁹ Busse, Hans-Berthold, *Kunst und Wissenschaft - Ästhetik / Methodik*, Mittenwald 1981, S.74 ff.. So erscheint ein Renaissanceporträt(Dürer) im Vergleich mit einem Porträt von Hals ohne Zweifel zeichnerischer, linearer. Daraus abzuleiten, dass das Lineare für die Menschen der Renaissance typisch und zwangsläufig gewesen sei, kann von Wölfflin aber lediglich behauptet werden.

wie er von Wilhelm Dilthey formuliert worden war¹⁰. Er postulierte, dass eine subjektfreie Erkenntnisfähigkeit besonders im Bereich der Geisteswissenschaften, also auch im Bereich der Kunst- oder Geschichtswissenschaft – im Gegensatz zu den Naturwissenschaften¹¹ – nicht ohne weiteres möglich ist. So kann man ein Gemälde zwar nach Größe, Gewicht, etc. vermessen, sobald man aber eine im engeren Sinne geschichtswissenschaftliche Frage stellt, fehlt der entsprechende abstrakte objektive Bezugspunkt, der oft zitierte "archimedische Punkt". Bei dem Erkannten handelt es sich um ein Urteil, das von dem Erkennenden intellektuellen Besitz und Wissen aktiviert, das mit dem vorliegenden Objekt verglichen wird. Bei der Aktivierung des Wissens kommt das ins Spiel, was subjektives "Vorverständnis" genannt werden kann. Aus dieser Einschränkung heraus kann angenommen werden, dass es letztlich nahezu unmöglich ist, in den Geschichtswissenschaften allgemeingültige subjektfreie Erkenntnisse zu erzielen; dem Gutdünken des jeweiligen Interpreten, das Vorverständnis und andere subjektive Auffassungen können voll zur Wirkung gelangen. Es ist letztlich damit eine Frage intellektueller Disziplin, ob man mit den Objekten dogmatisch, also apologetisch zur Bestätigung von Vormeinungen, oder kritisch umgeht. Daher können "Zeitgeist", "Weltanschauung" oder "Ideenwelt" nicht als Grund oder zur Erklärung historischer Phänomene herangezogen oder als Bedingungen historischer Erkenntnis a priori betrachtet werden. Für einen Historiker kann immer nur ein kritisches wissenschaftliches Geschichtsbild ein richtiges Geschichtsbild sein und als Resümee ergibt sich die Forderung, Kunstgeschichte und Kunsthistorik mit zumindest genauem Quellenstudium zu verbinden. Dies bedeutet allerdings lediglich, dass sich im Prinzip das betrachtende Subjekt zurückzieht, dafür aber ein zeitgenössisches Subjekt eingeführt wird. Der Erkenntnisgrad wird dadurch zwar authentischer, steigt aber nicht unbedingt in die Richtung einer gewünschten Objektivität an.

Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte

Die wissenschaftliche Erforschung der bildenden Kunst hatte somit in ihrem historischen Ablauf verschiedene Ziele verfolgt. Zum einen war es eine Kunst-Geschichte, die sich zu einer umfassenden Geistesgeschichte der Kunst erweitern und vertiefen konnte. Zum anderen war das Ziel die Erforschung einer Theorie der Kunst, die möglichst objektive "archimedische Punkte" finden wollte, die in allem Wandel der Zeitumstände und der Persönlichkeiten wiederkehrend, das Wesen eines Kunstwerkes bestimmen¹². Um die Jahrhundertwende muss als eigentlicher Initiator, künstlerische

¹⁰ Busse, Hans-Berthold, *Kunst und Wissenschaft - Ästhetik / Methodik*, Mittenwald 1981, S.14 ff. Jede Wissenschaft nimmt ihren Ausgang in der Beobachtung von Objekten und dem Versuch, die gemachten Beobachtungen in einen sinnvollen Erklärungsrahmen zu stellen und daraus eine bestimmte Theorie abzuleiten.

¹¹ In der naturwissenschaftlichen Methodik bedient man sich dazu zweier Mittel: erstens das Messen mit abstrakten(objektiven) Skalen, zweitens das Durchführen von Experimenten. Damit entzieht man dem Verhältnis zwischen sich selbst und dem Objekt die eigene Subjektivität. Mit einem Experiment lässt sich dann die Gültigkeit jeder Beobachtung unabhängig von Zeit, Personen und Ort verifizieren. Trotzdem werden auch in diesen verfertigten Modellen die Objekte und/oder Sachverhalte nicht so erkannt, wie sie im metaphysischen Sinne "sind", sondern nur so, wie ihr "Sein" erkannt werden kann. Daraus gilt es, sowohl die durch den Modellcharakter des Erkannten gegebenen Grenzen der Erkenntnis zu beachten, als auch die durch denselben Modellcharakter gegebene Begrenztheit der Erkenntnis.

¹² Kommann, Egon, *Grundprinzipien bildnerischer Gestaltung – Einführung in die Kunsttheorie* von Gustav Britsch, Ratingen 1962, S.10 ff. Die Entwicklung, der Werdegang von Formschöpfungen zeigt die Gesetzmäßigkeit einer bestimmten Folge: ein

Tätigkeit als Erkenntnisprozess zu begreifen, Conrad Fiedler hervorgehoben werden; er löste die Erforschung des spezifisch Künstlerischen von der Ästhetik und Sinngeschichte. Das einzelne Kunstwerk, der künstlerische Schaffensprozess, wie auch das entsprechende Sehen bekamen Bedeutung und mit ihnen die Sinnespsychologie¹³. Für Conrad Fiedler war die idealistische Position, dass Schönheit Zweck der Kunst sei, eine willkürliche unbewiesene Annahme, die jedes unbefangene Nachdenken über Wesen und Ursprung der Kunst unmöglich mache¹⁴. Die Forderung, Kunst müsse Gefühle und Gedanken illustrieren, also sichtbare Formen für Inhalte erstellen, die bereits auf anderen Erkenntniswegen gefunden worden seien, lehnt Fiedler ebenso ab. Er erkannte dagegen im anschaulichen Erlebnis des Künstlers, wie es sich im Sinnlich-Fassbaren konkretisiert, den Ursprung der Kunst. Fiedler stellte fest, dass Wahrheit nicht nur aus dem begrifflichen Denken hervorgehen könne und schlussfolgerte daraus, dass bildende Kunst nicht nur Symbol oder Sichtbarwerden eines Geistigen sei, wie es Hegel auffasste, sondern selbst ein Geistiges ist. Kunst müsse daher als eine eigene anschauliche Erkenntnisform verstanden werden, die neben der begrifflichen bestehe und eine ähnliche Gesetzmäßigkeit aufweise, wie das Denken in Begriffen. Damit steht aber auch die Aufgabe der Kunstgeschichte in einem neuen Licht: sie muss zu einer Geschichte der besonderen künstlerischen Erkenntnis werden. Fiedler hat allerdings nichts darüber ausgesagt, wie sich diese Umsetzung im jeweiligen Werk darstellt; was die formenden Elemente über das Sichtbarwerden der äußeren Welt aussagen.

In einer Fortentwicklung der aufgezeigten Gedankengänge steht die Theorie zur bildenden Kunst von Gustaf Britsch¹⁵, dessen Leitgedanken der Kunsttheorie ebenfalls mit der Feststellung begin-

Auseinander-Hervorgehen der so genannten Stilstufen. Es muss deshalb grundsätzlich unterschieden werden zwischen der Geschichte von Kunstwerken in ihrer Einmaligkeit, die mit Faktoren psychologischer, soziologischer, kulturgeschichtlicher Art in ihrer Entstehung verflochten sind und einer Systematik der Gestaltungs-Genese, die als Entfaltung geistiger Sinnschöpfung zu deuten ist.

¹³ Fiedler, Conrad, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Berlin 1927, S.19/21. „Das Kunstwerk als Resultat und zugleich als Element des gesamten Kulturlebens zu verstehen, ist die Aufgabe solcher Forschung... und die Wirkungen zu untersuchen, die (die Kunst -R.H.) auf den einzelnen Menschen haben kann“.

¹⁴ Majatschek, Stefan, Conrad Fiedler, in: Nida-Rümelin/Betzer, *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1998, S.276 ff. Fiedlers Kunsttheorie, basiert auf der philosophisch-historischen Diagnose, es beruhe die "gesamte bisherige Kunstphilosophie auf dem Dogmatismus, dass die sinnliche Wahrnehmung" dem menschlichen Bewusstsein unmittelbar eine in sich deutliche Anschauung der visuellen Gestalt der Welt präsentiere. Fiedler vertritt die Ansicht, dass das menschliche Sehen weder eine fixierbare noch eine vollständig deutliche Anschauung der visuellen Gestalt der Welt verschaffen könne, sondern dass das gewöhnliche Sehen unbewusst präformiert ist. Kunst ist dann „Erhebung aus dem unentwickelten, verdunkelten Zustand des anschaulichen Bewusstseins zu Bestimmtheit und Klarheit.“ Die künstlerische Tätigkeit ist eine bewusste "Arbeit des Sehens", ist schöpferisches Tun, sie ist das Hervorbringen und Erkennen der Welt als reine Sichtbarkeit. Dabei ist entscheidend, dass die künstlerische "Entwicklung des Sehprozesses" nicht von der formativen Tätigkeit der "künstlerischen Hand" am Material ablösbar gedacht werden darf, sondern vielmehr gerade durch sie geschieht.

¹⁵ Schütz, Otfried, *Britsch und Kornmann – Quellenkundliche Untersuchungen zur Theorie der bildenden Kunst*, Würzburg 1993, S.9 ff. Seine Überlegungen sind von ihm nie in einer geschlossenen Form veröffentlicht worden, erst später erfolgte die Zusammenfassung seiner Ideen. Britsch hatte ab 1908 ein kunsterzieherisches Privatinstitut in Florenz eröffnet, das Fritz Burger, der von Hans Cornelius darauf aufmerksam gemacht wurde, 1910 im Rahmen eines Kurses besuchte. Diesen Kontakt setzte Burger auch noch in München fort, indem er bei Britsch Unterricht im "Vorstellungszeichnen", d.h. Zeichnen aus dem Gedächtnis heraus, nahm.

nen, dass das Kunstwerk ein Erkenntnisurteil darstellt. Der Weg führt vom Sehen zum Wahrnehmen; Ungeordnetes wird strukturiert, beurteilt und im Vorgang des "Erinnerns" können dann zusätzlich gehabte Gesichtserlebnisse hinzugefügt werden. Die Summe der Mitteilungen darüber ist das Kunstwerk und damit das Ergebnis eines Vorganges des Denkens in Bildern. Das Wesen dieser Gesichtssinneserlebnisse bleibt jedoch auch hier ungeklärt¹⁶. Damit ist jedoch das Kunstwerk kein Naturabbild mehr, denn nicht die Wirklichkeit ist Gegenstand der Darstellung, sondern die beurteilten Erlebnisse einer in der Wirklichkeit gemachten Erfahrung. Schließlich spiegelt nach Britschs Auffassung das Kunstwerk auch den Erkenntnisstand seines Urhebers wider und daraus formte Britsch eine scheinbar nahezu naturwissenschaftlich begründete Theorie, die in einer onto- wie phylogenetisch verlaufender Entwicklung von Formstrukturen mündete¹⁷. Obwohl Kunstwerke einen einmaligen Charakter besitzen, enthalten sie aber nach Britsch auch gemeinsame Beschaffenheiten, spezifische Strukturierungen der Form, die er bildnerische Gestaltung nennt und die sich über alle Wandlungen der Zeiten hinweg von anderen Formbildungen wesentlich unterscheiden. Der besondere Aufbau dieser Formen zeigt eine Gesetzmäßigkeit der Entfaltung, eine Folge des Auseinanderhervorgehens, die nach Britsch als überpersönliches Prinzip geistiger Genese im Wandel der Stile bestimmend sei¹⁸. Diese Systematik der bildnerischen Formentwicklung ist keine Kunstgeschichte, sie könnte lediglich als eine "Systematik ohne Namen" aufgefasst werden, da sie sich von der Einmaligkeit spezifischer Kunstwerke löst und die formalen Gesetzmäßigkeiten wiederkehrender Formentwicklungen aufdeckt. Damit wird die bildnerische Aussage in einem gewissem Sinne "Sprache" einer eigenständigen, nicht begrifflichen, sondern bildhaften Geistigkeit. Das Verhältnis dieser Kunsttheorie zur Kunstgeschichte kann deshalb eher als das einer Grundlagenforschung für die Kunstgeschichte eingestuft werden. Vorausgesetzt, eine solche geschlossene, reine Systematik einer theoretischen Kunstwissenschaft wäre gegeben, die es gestatten würde, die geschichtlichen Werke der Kunst unter ihren Begriffen zu betrachten, wäre damit eine neue Beziehung zur Kunstgeschichte, eine angewandte Kunstwissenschaft entstanden, die ein viel tieferes Eindringen in den gestalteten Aufbau eines Kunstwerkes als mit den bisherigen Begriffen ermöglicht hätte. Sie könnte

¹⁶ Diese Feststellung muss nicht unbedingt gegen die Annahme eines "Denkens in Bildern" sprechen. Auch das Denken in Begriffen, bzw. der Denkprozess als solcher erscheinen auch heute noch weitgehend ungeklärt.

¹⁷ Das Abbild der Natur bei Erwachsenen der primitiven Frühkulturen ist demnach gleichzusetzen mit den von ihnen geformten Artefakten und deren Strukturen. Diese zeigen phänomenologische Übereinstimmungen zur Kinderkunst unserer Gesellschaft und dies wird als Beweis für einen phylogenetischen künstlerischen Entwicklungsprozess der Menschheit angesehen, der sich ontogenetisch im Einzelindividuum wiederholt. Eine Erweiterung dieser Aussagen würde dann lauten: die Artefakte spiegeln den geistigen Entwicklungszustand des Künstlers wider. In diesem Sinn wurde es dann tatsächlich auch während der nationalsozialistischen Periode missbraucht.

¹⁸ Um diese allgemeinen Prinzipien der Gestaltung zu erfassen, muss eine systematische Betrachtung absehen von der individuellen Einmaligkeit der Werke, sie muss das Gemeinsame, das durch alle Stilwandlungen hindurchwirkt, die Entwicklung dieser bildend-künstlerisch gestalteten Formen ermitteln. Britsch hat dazu umfangreiche Untersuchungen und Analysen über elementare Figuren, Außenformen, Innengliederungen, Ornamente etc. durchgeführt und versucht, deren Entwicklungsgesetzmäßigkeiten festzuhalten

außerdem auch das aufzuzeigen, was Britsch den "künstlerischen Tatbestand", das Individuelle nennt¹⁹.

4.2 Künstlerische Erkenntnis - Kunst als Weltanschauung und Welterkenntnis

Fritz Burger bekennt sich zu einer Kunstwissenschaft, die als Hauptaufgabe nicht lediglich historische Fakten sammelt. Er ist davon überzeugt, dass es einen Irrtum darstellt zu glauben, dass kunsthistorische Erziehung und künstlerische Erkenntnis ohne weiteres etwas miteinander zu tun haben²⁰ und bemängelt, dass man das an sich sehr wichtige Ordnen der Kunstwerke merkwürdigerweise für eine objektivwissenschaftliche Betrachtung von Kunst hält und damit die bibliothekarische oder die kulturhistorische Arbeits- und Erkenntnisweise mit einer künstlerischen Beurteilung verwechselt²¹. Die Form dieser wissenschaftlichen Methodik kritisiert Burger folgendermaßen: man gliedert den geschichtlichen Bestand der Kunstwerke nach der Idealkonstruktion von einem Stilgesetz, das jedoch selbst wieder lediglich historische Gültigkeit besitzt. Die Richtigkeit dieses Wahrnehmungsgesetzes werde dann an der vorher durch diese Idealkonstruktion des Wahrnehmungsgesetzes gewonnenen geschichtlichen Folge bewiesen²². Im Gegensatz dazu sollte für eine Kunstwissenschaft als Gegenstand der wissenschaftlichen Betrachtung das einzelne Kunstwerk in seiner anschaulichen Totalität stehen, losgelöst von allen historischen und persönlichen Beziehungen.

Künstlerisches Gestalten

Wenn für die Kunsthistorik bisher die formale Bewältigung des Raum- oder Körperproblems die Grundlage des Urteilens bildete, so stellt Burger jetzt die Frage nach der Form des künstlerischen Denkens. Für Burger ist es nicht wichtig, ob die gestaltete Welt Schein, Vorstellung oder Wirklichkeit ist. Allein maßgebend ist die in der Gestaltung wahrgenommene Wirklichkeit. Künstlerisch gestalten heißt dann, sinnliche Vorstellungen in einem sinnlich wahrnehmbaren Kunstwerk zu ordnen²³, wobei die "Sprache", durch die sich dieses Denken äußert, dem Nichtkünstler nicht ohne weiteres geläufig ist. Nun besitzen zwar alle Menschen "sinnliche" Vorstellungen, denn sie entstammen unserem Denken, aber wenn diese nicht künstlerisch gestaltet werden können, müssen sie sprachlich gefasst, artikuliert und durch kognitive Begriffe in einen Zusammenhang gebracht werden. Durch die Verbindung von Begriffen gelingt es dann zwar, eine Ordnung des Geschauten herbeizuführen, aber wir ordnen damit lediglich die konventionellen Zeichen, die Begriffe für die sinnlichen Vorstellungen, ohne sie damit in sinnliche Vorstellungen zu verwandeln. Die Vorstel-

¹⁹ Auch Wölfflin hatte Überlegungen, mit Formmerkmalen und deren Entwicklungscharakteristiken eine Art "Grammatik der bildenden Künste" zu schaffen.

²⁰ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.7 ff.

²¹ Burger zitiert sinngemäß Heinrich Wölfflin: "Der Historiker, der einen Stil zu beurteilen hat, besitzt kein Organon zur Charakteristik, sondern ist nur auf ein instinktives Ahnen angewiesen."

²² Aus einem unveröffentlichten Manuskript über "*Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte*", in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Diese Kritik zielt auf die stilgeschichtlichen Ordnungen, die "Kunstgeschichte ohne Namen". Aus einer solchen Folge bleiben naturgemäß die künstlerischen Elemente und auch die Abweichungen von scheinbar gewonnenen Erkenntnissen ausgespart.

²³ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.12 ff. "...Der Künstler sagt etwas über sinnliche Zusammenhänge von Erscheinungen aus, während der im künstlerischen Denken nicht Geschulte vorwiegend nur Einzelercheinungen erkennt."

lungen von Beziehungen sinnlicher Einzelheiten werden immer erst durch das geschaffen, was unter dem künstlerischen Wirken zu verstehen ist. „...derjenige, der die Kunst als ein Darstellungsmittel menschlicher Erkenntnis betrachtet, wird versuchen müssen...zu verstehen, was in dem Bilde über einen bestimmten Zusammenhang von sinnlichen Einzelheiten ausgesagt ist.“²⁴ Diese Zusammenhänge sind jedoch kein bloßes "Abbild der Natur", sie sind in dieser Form in der "Natur" nie vorhanden, alle Erkenntnis ist nur eine Theorie über diese "Natur", eine Reflexion und damit ein Versuch, diese in irgendeiner Ordnung und Art und Weise zu begreifen.

Die Darstellung von Raum im Kunstwerk

Im Zusammenhang mit der italienischen Renaissance und der mit ihr immanent verhafteten Dominanz der Zentralperspektive widmet Burger der Darstellung des Raumes in der Malerei eine eingehende Zusammenfassung und kritische Auseinandersetzung²⁵. Es geht ihm dabei um grundsätzlich zwei Fragenkomplexe: zum einen, welche Bedeutung einer quasi-räumlichen Darstellung in der künstlerischen Darstellung zukommt und zweitens, ob eine der verschiedenen denkbaren Raumdarstellungen das Prädikat "wirklichkeitsgerecht" in Anspruch nehmen kann. Burger sieht es nicht als die Aufgabe der Kunstwissenschaft an, in diesem Zusammenhang eine Beurteilung verschiedener Methoden perspektivischer Darstellungen vorzunehmen, sondern ihre eigentliche Aufgabe als Kunstwissenschaft beginne erst da, wo der Ausgangspunkt der Konstruktion und ihr optisches Resultat in seinen Beziehungen mit dem Verlauf des sinnlichen Vorstellungsaktes in Verbindung gebracht werden kann. Das Wesentliche sieht Burger damit nicht in der Frage nach einer Darstellung des Körperlichen bzw. Räumlichen auf der Fläche, sondern - was durchaus etwas anderes bedeutet - in der Frage nach den sinnlichen Beziehungen der Gesichtsvorstellungen von den räumlichen Erscheinungsmotiven der objektiven Welt innerhalb der wirklich vorhandenen Grenzen einer Ebene, wodurch ein Ganzes, das "Bild", entsteht²⁶. Damit sind zwei Elemente gegeben, die ihrer Natur nach verschieden sind: die materiell vorhandene Fläche des Bildes in ihrem bestehenden Gegensatz zu einem räumlich "empfundenen", aber tatsächlich doch ebenfalls - im materiellen Sinne - als Fläche gegebenen Erscheinungskomplex. So wird mit vollem Recht von dem transformatorischen oder illusionistischen Charakter der Perspektive als Darstellungsmittels der Flächenkunst gesprochen. Tatsächlich wird nach Burger jedoch überhaupt kein körperlicher Gegenstand "transformiert", sondern höchstens das Gesichtsvorstellungsbild von diesem Gegenstand. Dann ist es aber im Hinblick auf das Prinzip des künstlerischen Denkens gleichgültig, ob dessen Resultat ein materiell tastbarer, wirklicher Körper oder ein nur scheinbarer ist. Aus diesem Grunde ist die Zentralperspektive auch nicht das Mittel zur Überwindung der Fläche, sondern lediglich ein durch Beo-

²⁴ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.12

²⁵ Möglicherweise war dies ursprünglich als ein Kapitel für den von Burger geplanten Band des Handbuchs: "Systematik der Kunstwissenschaft. Prinzipien der künstlerischen Kritik und Gestaltung" konzipiert, der allerdings nicht erschienen ist. Eine der zentralen Publikationen für das Raumproblem in Skulptur und Plastik wurde von Adolf von Hildebrandt 1893 veröffentlicht: "Problem der Form in der bildenden Kunst".

²⁶ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(1)*, (=Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.103 ff. Auch hier bezieht sich Burger wiederum auf Begriffe aus der (nicht erschienenen) "Systematik der Kunstwissenschaft".

bachtung erworbenes sinnliches Material des Denkens, das unseren Sehgewohnheiten nahe kommt. Die monokulare Auffassungsform des perspektivischen Raumbildes kann dabei allerdings nur zum Teil dem binokularen Sehen Rechnung tragen. Zum weiteren unterliegt der rationalistische Aufbau der räumlichen Wiedergabe nach den Gesetzen der mathematischen Perspektive stets den individuellen künstlerischen Vorstellungen, denn schon die für die Perspektive maßgebende Blickrichtung wird ausschließlich durch das Interesse des Gestaltenden bestimmt. Die mathematische Perspektive stellt somit weder im Sinne des tatsächlichen Sehvorgangs ein richtiges Raumbild dar, noch vermag sich ihre Gesetzlichkeit irgendwie frei von dem künstlerischen Denken zu machen. Damit kann Burger feststellen, dass die Anwendung der mathematischen perspektivischen Regeln nicht zwangsläufig einen Fortschritt in der Raumdarstellung bedeutet hat. Im Mittelalter – als Gegensatz dazu – ist der Ausgangspunkt der Bildvorstellung zum einen die alles Einzelne bestimmende Bildgrenze, zum anderen sind es die Gestaltmotive der Figuren und Dinge, welche die Raumgliederungen bestimmen. Verschiedene Sichten innerhalb eines Bildes: Aufsicht für Landschaftsteile, Untersicht für Räume und Bedeutungsperspektive für die Personen können – auch ohne die Anwendung einer einheitlichen Zentralperspektive – eine außerordentlich große Aussagekraft des Bildinhaltes vermitteln²⁷.

Diese Gedankengänge werden nochmals in Burgers "Einführung in die moderne Kunst" aufgegriffen²⁸. Es wird die Frage erhoben, ob sich Kunstforscher ernstlich jemals die Frage zu beantworten versucht haben, was Perspektive im Bilde bedeutet. Ist ein perspektivisches Bild richtiger entworfen, als eines von Matisse? Richtiger in Bezug worauf? Gibt die Photographie ein Abbild der Wirklichkeit? Die photographische Momentaufnahme wäre das Abbild einer solchen Verpflichtung zur Zentralperspektive gemäßen Einstellung. Dadurch wird ersichtlich, wie wenig objektiv die Perspektivkunst die Dinge der Umwelt wiedergibt, da sie lediglich den Illusionsanschein darstellt, welcher durch eine einzige Person, von einem einzigen Standort, in einem einzigen Augenblick auf der Fläche einer Bildtafel gewonnen wird. Burger führt aus, dass dieser Subjektivismus aber mit dem Anspruch auftrat, die Wirklichkeit wiederzugeben, wie sie in Wahrheit sei und sich daher Realismus nannte. Dieser Glaube verbreitete sich und herrsche noch heute – um 1910 – bei der Mehrzahl der Zeitgenossen vor. Dabei kannte letztlich nur die Zeit zwischen 1400 – 1900 eine derartige Subjektivperspektive, bildete entsprechende Regeln dafür aus und nur sie hat die Raumtiefe der dritten Dimension in Malerei, Skulptur, Baukunst zum Gegenstand des Kunstwerks gemacht.

²⁷ Diese kritische Einstellung zur Methodik und Anwendung der Zentralperspektive wurde zum Zeitpunkt der Burgerschen Betrachtungen auch von anderen geteilt – s.: Kormann, Egon, Grundprinzipien bildnerischer Gestaltung – Einführung in die Kunsttheorie von Gustav Britsch, Ratingen 1962, S.73 ff.: „Es ist in kunstwissenschaftlicher Hinsicht ein Fehlgriff, die Gestaltung des Tiefräumlichen mit dem Begriff Perspektive zu bezeichnen... In der geschichtlichen Betrachtung der Kunst kompliziert sich das Problem dadurch, daß mit der Renaissance die Freude am Konstruieren - Können einer Zentralprojektion sich vermengte mit dem wesenhaft anderen Können echter Gestaltung des Räumlichseins. Jede Fluchtlinienkonstruktion ist immer ein Fremdbestand in einem Renaissancebild... zumal die Figuren in ihrer Bewegung und Gewandgestaltung sich einer perspektivischen Konstruktion ja entziehen... Es ist deshalb ein grundsätzlicher Irrtum, eine Methode der Projektion als künstlerisches Verwirklichungs-Mittel - oder gar als "Fortschritt" der Kunst - anzusehen.“

²⁸ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, (Neue Ausgabe eingeleitet und fortgeführt von Carl v. Lorck 1928), Potsdam 1928, S.136 ff. Von Lorck vertieft hier noch einmal die Burgerschen Überlegungen.

Die Antike und die ägyptische Kunst gestalteten stets objektiver, unperspektivisch; alle Kulturen des Orients und der so genannten primitiven Völker gleichfalls. Sie gestalteten eine Hintergrunddarstellung nicht durch Verkleinerung der Figuren, sondern setzten z.B. mehrere Reihen gleichgroßer Gestalten übereinander. Es drückte sich damit ein Weltbild aus, welches das wirkliche Wesen der Personen in ihren objektiven Größenverhältnissen darstellt und ihre Stellung zueinander ausdrückt. Burger stellt abschließend fest, dass Subjektivperspektive und Raumdarstellung in der modernen Kunst vernachlässigt sind und damit eine erneute Wendung zum Objektivismus einsetzt. Wenn also die heutigen Kunstwerke unperspektivisch gemalt sind, so habe die heutige Zeit die Wendung zum Objekt, zur Wirklichkeit über den Subjektanschein hinaus genommen²⁹.

Probleme der modernen Malerei - Natur, Erkennen, Gestalten

Die Auseinandersetzung mit dem Naturbegriff und der künstlerischen Erkenntnisfähigkeit stehen am Anfang von Burgers "Cézanne und Hodler" (1913). Alles künstlerische Schaffen wird von ihm als eine Auseinandersetzung mit der Natur betrachtet. Darunter wird jedoch im Allgemeinen oft die Wirklichkeit verstanden, die das Auge zu sehen glaubt und dies wiederum steht allzu oft im Gegensatz zu dem, was Künstler darüber aussagen. Wenn alles menschliche Denken ein Urteil über die Natur ist, so ist auch die Kunst ein Urteil über die Natur. Diese im Kunstwerk gegebene Erkenntnis allein ist das Wirkliche, nicht die "Natur". Kunsterkenntnis wird damit auch zu einer Frage der Erkenntnisfähigkeit, der Fähigkeit in der Kunst mit den Künstlern denken können, um das zu begreifen, was sie unter Natur verstehen und was sie gestaltend über sie aussagen. Wenn man die sichtbare Natur als Summe aller Gegenstände auffasst, so denkt der Laie zumeist an den Gegenstand; der Künstler jedoch an die Gestalt des Gegenstandes. Die "Natur" des Gegenstandes ist aber durch seine Gestaltung, d.h. durch einen Erkenntnisakt gegeben, in dem seine Form und sein Wesen zugleich begründet liegen. Durch diese Gestaltung werden Gegenstand und Künstler, "Phantasie und Wirklichkeit" eins. Das Kunstwerk enthüllt uns mithin eine Theorie über vorgestellte Beziehungen von sinnlichem Material, gleichviel ob dieses nun als wirkliche oder nur als dichterische oder phantastische Erscheinung gedacht ist. Wir müssen deshalb nicht den Künstler im Gegenstand, sondern sein Denken durch die Gestaltung desselben begreifen. Es erscheint wie die Eroberung einer letzten alten Bastion im Reich der Kunst, wenn der Gegenstand als solcher nur als eigenes Produkt des Künstlers, als sein sichtbar gewordener Wille, seine sichtbar gewordene Vorstellung aufzufassen wäre. Das Bild bestünde aus nichts anderem als Farbflecken in ihren Bezügen zueinander. Die Bildbedeutung wie die Deutung des Gegenstandes würden nur durch das Kunstwerk zu begreifen sein. Es wäre restlos erfüllt, was Burger über die Natur im Kunstwerk unter Bezug auf Fiedler konstatiert: der Künstler erfasst eine Seite der Wirklichkeit der Welt, die nur durch seine Mittel zu fassen ist und gelangt zu einem Bewusstsein dieser Wirklichkeit, das durch kein begriffliches Denken jemals erreicht werden kann³⁰. Das Kunstwerk wäre nicht nur eine Neuschöpfung der Natur, es stellte auch gewissermaßen eigene Geschöpfe dar. Mit dieser Einstellung befreit

²⁹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, (Neue Ausgabe eingeleitet und fortgeführt von Carl v. Lorck 1928), Potsdam 1928, S.138. Kritisch erscheint hier die Verwendung der Begriffe "objektiv" und "subjektiv". Objekt ist das Dargestellte in seiner (auch sozialen) Wirklichkeitsumgebung; Subjekt ist der Künstler mit seinen ihm eigenen Betrachtungseindruck

³⁰ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.13 ff.

sich die Kunst aus einer der Fesseln, die ihr mit eng gefassten Begriffen von Mimesis, Imitatio, Schönheit u.a. über Jahrhunderte auferlegt worden waren.

Über die künstlerische Kritik

Burger behandelt in dem Führer durch die Schackgalerie seine grundsätzliche Einstellung zur Erklärung künstlerischer Formen. Der Begriff "Kritik" wird von ihm in diesem Sinne, der Erklärung von künstlerischen Erscheinungsformen, verwendet und er versteht darunter die Auseinandersetzung mit Werken oder Sachverhalten mit dem Ziel, ein den Künstlern in ihren Bemühungen gerecht werdendes Urteil zu ermitteln. Die knappe Zusammenfassung seiner Gedanken gestattet damit einen guten Einblick in Burgers Kunstauffassungen der Zeit um 1912. Für Burger ist Kunst weder Glaubenssache noch eine Geschmacksfrage, sondern eine Frage der Erkenntnis. Alles menschliche Denken ist für ihn ein Gestalten und auch die künstlerische Phantasie bedeutet nur ein Denken über die Beziehungen von vorgestellten, sinnlichen Einzelheiten und deren Umsetzung im Kunstwerk. Künstlerisch gestalten heißt dann, sinnliche Vorstellungen in einem sinnlich wahrnehmbaren Kunstwerk zu ordnen³¹, wobei die "Sprache", durch die sich dieses Denken äußert, dem Nichtkünstler nicht ohne weiteres geläufig ist. Der "Stoff" des Kunstwerkes kann dem Künstler durch den Auftraggeber oder den Zeitgeschmack vorgegeben sein, die Form aber, d.h. der sinnliche Zusammenhang ist immer sein Eigentum, seine Gestaltung. Dieser Zusammenhang bezeichnet das, was wir künstlerische Individualität nennen und diese macht den eigentlichen Wert eines Bildes aus. Das Interesse des Beschauers wird zunächst sicher in den Kunstwerken Dokumente der Vorstellungen und der Anschauungen vergangener Zeiten und Persönlichkeiten, des betreffenden Zeitstils, sehen und den Unterschied zwischen unserer Gegenwart und der Vergangenheit erkennen wollen - das ist die historische Seite der Kunstbetrachtung. Andererseits wird man sich aber auch über den absoluten Wert des Kunstwerkes als ein Dokument künstlerischer Erkenntnis Klarheit verschaffen wollen. Burger fährt fort: „Es ist nicht schwierig, dem ersten Teil der Aufgabe gerecht zu werden, unmöglich aber die zweite Forderung zu erfüllen... Ein wissenschaftlicher Führer durch eine Gemäldesammlung muß auf diese unüberwindliche Schwierigkeit bei der wissenschaftlichen Behandlung der eigentlichen künstlerischen Probleme mit allem Nachdruck hinweisen...“³² Burger fasst zusammen, dass das Kunstwerk letztlich ein Urteil über die Natur, bestehend aus individuellen, vom Künstler geschaffenen Erscheinungszusammenhängen darstellt. Was Natur ist, bleibt aber eine Frage der Weltanschauung sowohl für Urteilende, als auch für die gestaltenden Künstler.

Über Farbenprobleme

Mit diesen Betrachtungen gibt Burger eine Einführung in Grundfragen der malerischen Gestaltung und definiert den zentralen Punkt seiner Auffassungen: dasjenige, was wir von einer Umgebung zunächst wahrnehmen, sind lediglich umgrenzte Farbflecke³³. Die Helligkeitsunterschiede

³¹ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.12 ff. „...Der Künstler sagt etwas über sinnliche Zusammenhänge von Erscheinungen aus, während der im künstlerischen Denken nicht Geschulte vorwiegend, nur Einzelercheinungen erkennt.“

³² Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.13

³³ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.139 ff.

dieser umgrenzten Farbflecke deuten wir im Bewusstsein räumlich sowie körperlich und unterscheiden damit Einzelnes in unserer Umgebung. Durch die Beziehung der Grenzen dieser Farbflecke oder auch den allmählichen Ausgleich der Farbengegensätze, z.B. durch Lichtunterschiede, stellen wir eine Verbindung dieser Einzelheiten her. Für dieses Trennen und Verbinden der farbigen Einzelheiten wählt Burger die Bezeichnung Farbenprobleme. Danach kennt die Malerei, wie überhaupt die bildende Kunst, als das Wesentliche ihres Gestaltungsgebietes nur Farbenprobleme, denn auch das so genannte "Formproblem", ist nach Burger ein Farbenproblem, weil sich das, was wir "Form" oder "Linie" nennen, als die Grenze eines Farbfleckes darstellt³⁴. Der Stil künstlerischer Unterscheidung kann durch Anwendung der Farbe selbst erfolgen; etwa durch das Begrenzen der Farbe selbst, das Burger bei verschiedenen Malern als stiltypisch gegeben sieht, wie z.B. bei Schwind und Hodler. Zusätzlich kann die künstlerische Gestaltungsmöglichkeit darin bestehen, dass Farbe zur Unterscheidung des einzelnen Körperlichen eingesetzt wird, d.h. einzelne umgrenzte und benennbare Farbflächen werden erzeugt. Die Farbe wird das Einzelne selbst, der Farbton wird zum Lokalon. Es kann aber auch eine Angleichung der Helligkeits- und Farbunterschiede als eine Begrenzung gewählt werden. Um eine farbige Einheit zu erreichen, werden zusammenfassende Konturen vermieden und damit möglichst beziehungslose Farbfleckgrenzen erreicht, wie z.B. bei impressionistischen Malereien. Burger ordnet den einzelnen Farben gewisse Stimmungswerte zu; die Farben sind allerdings als Stimmungsträger nur Material der Gestaltung, d.h. sie erhalten ihre künstlerische Bedeutung nur innerhalb des Bildzusammenhanges³⁵.

Diese Gestaltungsprinzipien liegen allen Werken der Kunst zugrunde und in jedem Kunstwerk wohnt so eine doppelte Erkenntnis, jeder Farbfleck hat zweifachen Sinn. Er ist Teil dessen, was man Bild nennt (Burger spricht von der Bildbedeutung -R.H.) und außerdem auch Erscheinung eines benennbaren Gegenstandes. Die Darstellung einer Figur ist nur eine bestimmte Summe von Farbflecken mit geregelten sinnlichen Beziehungen zum Bildganzen, zur Bildbedeutung, die sich durch diese Grenzrelationen der Farbflecke zur Einheit bildet. Die Bildbedeutung umfasst die sinnliche Erkenntnis, sie ist die Wirklichkeit im Kunstwerk. Der Gegenstand dagegen, den der Nichtkünstler in der Regel als das Absolute im Kunstwerk nimmt, ist das Relative in der Kunst. Burger benutzt noch weitere Formulierungen, wenn er über diese Bildbedeutung schreibt³⁶. Er konstatiert über die Natur im Kunstwerk unter Bezug auf Fiedler: der Künstler erfasst eine Seite der Wirklichkeit der Welt, die nur durch seine Mittel zu fassen ist und gelangt zu einem Bewusstsein dieser Wirklichkeit, das durch kein begriffliches Denken jemals erreicht werden kann³⁷. Das Kunstwerk wird – wie be-

³⁴ Auch der einfache schwarze Strich, der einen weißen Fleck umgrenzt, ist damit Grenze eines Körpers, da erst durch diesen Strich dieser zu einem weißen Farbflecken wird. Kandinsky ordnet diese Funktion der Form zu; diese ist „im engeren Sinne... jedenfalls nichts weiter, wie die Abgrenzung einer Fläche von der anderen.“ S.: Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, 5. Auflage Bern 1956, S.69

³⁵ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.142

³⁶ Erscheinung des Gegenstandes; "Auffassung des Gegenstandes", sinnliche Erkenntnis, Gesichtsvorstellung sind Begriffe, die diesen Zusammenhang beschreiben werden und die er u.a. auf Conrad Fiedler zurückführt.

³⁷ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.13 ff.

reits nach Burger zitiert - zu einer Neuschöpfung der Natur und ist aus der Fessel befreit, die der Kunst mit einem eng gefassten Begriff der "Schönheit" über lange Zeit auferlegt worden war.

Über den künstlerischen Wert von Skizzen

Wenn die Forderung der Naturähnlichkeit nicht mehr als Kriterium existiert und allein die sinnliche Erkenntnis Gegenstand des Kunstwerkes ist, muss es zwangsläufig jede sinnliche Erkenntnis sein. Damit entfällt aber auch eine weitere Einschränkung, die noch im 19. Jahrhundert maßgebend war: der Unterschied zwischen Skizze und "fertigen" Kunstwerk, die sehr oft auch durch die unterschiedliche Wertung von Zeichnung und Malerei gegeben war. Burger sieht jedoch jeden Strich einer Zeichnung nicht nur als Grenzlinie, sondern begreift ihn auch als Farbe und damit wird er wie jeder andere Farbfleck Grenze und Verbindung zugleich. Aus diesem Grund wird der Begriff einer "unfertigen Skizze" abgelehnt, weil damit zum Ausdruck gebracht würde, das Gegenständliche sei nicht deutlich genug gekennzeichnet worden oder das sinnliche Material des Bildes sei nur oberflächlich vorhanden. Die Skizze ist aber fertig, weil sie eine Summe von Farbflecken in bestimmter Weise verbunden zeigt, und jede weitere "Vollendung" der Skizze würde einen anderen Zusammenhang derselben ergeben. Zwischen der Skizze und dem "Bild" kann eine Ähnlichkeit bestehen, man kann sagen, dass sich das Bild aus der Skizze entwickelt hat, aber "fertig" sind beide³⁸. Burger fährt im gleichen Zusammenhang fort: „Die sogenannte handwerkliche Vollendung...kann ebensowenig etwas mit der ideellen Bewertung des Kunstwerkes als eines besonderen Inhalts zu tun haben als die Schönheit und Vollendung der Schriftzüge über den Inhalt des Geschriebenen etwas aussagen.“³⁹

Über "Kunststile"

Burger hat in seinen kunsttheoretischen Betrachtungen stets eine an Stilidealen orientierte Kunstgeschichte abgelehnt; die allein stilkritische Beurteilung eines Kunstwerkes verschafft nach seiner Auffassung keine künstlerische Erkenntnis. Er betrachtet jedes Kunstwerk, gleich aus welcher Zeit es herrührt, als einen zur Einheit gebrachten und dadurch Erkenntnis liefernden "sinnlichen Vorstellungskomplex von der Natur". Burger geht dabei von "stets gleich bleibenden Grundformen des künstlerischen Denkens" aus, denen gegenüber die so genannten historischen Stilformen lediglich die variablen Elemente darstellen. Die Aufgabe der Kunst ist seiner Ansicht nach immer dieselbe, in der grundsätzlich immanenten Unlösbarkeit dieser Aufgabe liege zugleich die Gewähr für den fortdauernden Bestand und die Entwicklung der Kunst, wie auch für die Originalität des Genies⁴⁰.

³⁸ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.14: „Wenn der Künstler von einer unfertigen Skizze spricht meint er damit, daß das, was er sich vorstellte, in der Skizze noch nicht enthalten ist. Hierüber kann aber der Betrachter der Skizze nicht urteilen. Für ihn ist die Skizze als sinnliche Organisation von Gesichtsvorstellungskomplexen "fertig".“

³⁹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.14. Burger betont zwar, dass nur die handwerkliche Gediegenheit einen dauernden, beständigen Besitz sichert, aber seine obige Definition ist derart weitreichend, dass sie im Grunde die künstlerische Begründung auch für "Readymades" und "Objet trouvés" – zeitlich vor Marcel Duchamp - enthält.

⁴⁰ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat), S.33 ff. Burger sieht die Entstehung eines Kunstwerkes als innovative Geistesleistung, die grundsätzlich aufgrund der "of-

Das Darstellungsproblem bleibt deshalb ebenfalls ewig dasselbe, nur seine Differenziertheit verändert sich. Als die letzten inkommensurablen Größen bleiben für ihn deshalb: das Gesetz der Sichtbarkeit⁴¹ und der individuelle Wille. Es ist dabei gleichgültig, ob unter "individuellem Willen" nur der eines einzelnen Menschen oder der einer größeren Gesamtheit verstanden wird. Die individuelle Erfüllung dieses Gesetzes der Sichtbarkeit der anschaulichen Gestaltung nennt Burger Stil - Individualstil oder Zeitstil.

Alles, was im Bild als Gegenstand, Inhalt, Farbenwahl, Besonderheiten in der Formgebung der Einzelheiten, Ausdruck usw. bestimmt werden kann, ist der Stoff jener Erkenntnis des Künstlers; die Bildzusammenhänge sind aber dann als die Erscheinungsform der Erkenntnis zu begreifen. Der "Stoff" des Kunstwerkes kann dem Künstler durch den Auftraggeber oder den Zeitgeschmack vorgegeben sein, die Form aber, d.h. der sinnliche Zusammenhang ist immer sein Eigentum, seine Gestaltung. "...in der Form (spiegelt sich -R.H.)der Geist des einzelnen Künstlers. Die Form trägt den Stempel der Persönlichkeit.⁴²" Dieser Zusammenhang - Burger verwendet dafür vielfach den Ausdruck "Gesichtsvorstellung" - bezeichnet das, was er künstlerische Individualität nennt und diese macht den eigentlichen Wert eines Bildes aus. Das Interesse des Beschauers wird zunächst sicher in den Kunstwerken Dokumente der Vorstellungen und der Anschauungen vergangener Zeiten und Persönlichkeiten sehen - das ist die historische Seite der Kunstbetrachtung. Andererseits wird man sich aber auch über den absoluten Wert des Kunstwerkes als ein Dokument künstlerischer Erkenntnis Klarheit verschaffen wollen. Burger fährt fort: "...Hier können nur Hilfsmittel zur Erkenntnis, nicht diese selbst gegeben werden...Der Wissenschaftlichkeit sind deshalb hier natürliche Grenzen gesteckt.⁴³" Sofern man den Stoff des Dargestellten in seinen außerkünstlerischen formalen Beziehungen betrachtet, hat man es mit Kulturproblemen zu tun, sofern man den Ausdruck der Erkenntnis sucht, allein mit der Kunst. Nur in diesem letzteren Falle sind die sinnlichen Beziehungen der Teile des Kunstwerks selbst, d.h. sein Wesen als eine künstlerische Schöpfung, ebenfalls Gegenstand der Erkenntnis⁴⁴.

Im Bereich der künstlerischen Gestaltung hat Burger - auch im Rahmen seines Praktikums - versucht, den Begriff der Qualität in Form und Farbe zumindest in Denkansätzen näher zu beschreiben. In der Form der Komposition, in der Gestaltung, räumt er dem Prinzip der Einheitlichkeit der künstlerischen Gestaltung obersten Rang ein. Mit Fiedler teilt er die Meinung, dass sich in dieser künstlerischen Vorstellungswelt die gesamte Begabung und Genialität eines Künstlers vollziehe und sichtbar werde⁴⁵. Innerhalb der Gestaltung der Ähnlichkeitsbeziehungen beim Ordnen der Motive, die lediglich stellvertretend für eine Wirklichkeit oder Vorstellung stehen, sieht Burger ei-

fenen" Freiheit menschlichen Denkens keine Endgültigkeit besitzen, sondern immer nur Teil einer sich fortsetzenden Entwicklung sein kann.

⁴¹ Der Begriff der Sichtbarkeit, d. h. der künstlerischen Umsetzung, bleibt in den Schriften Burgers offen.

⁴² Kandinsky, Wassily, *Über die Formfrage*, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, *Der Blaue Reiter*, München 1965, S.139

⁴³ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.13

⁴⁴ „Das Hauptproblem bleibt der Unterschied zwischen den beiden Kategorien: des Bildes und der Sprache.“ Einstein, Carl, *Anmerkungen zum Kubismus*, in: Carl Einstein - Prophet der Avantgarde, Berlin 1991, S.54

⁴⁵ Fiedler, Conrad, *Schriften über Kunst*, Köln 1977, S.196

nen wichtigen Gradmesser für das Gelingen der künstlerischen Umsetzung: „...Conrad Fiedler (hat -R.H.)hier bereits der neuen Kunstkritik die Wege gewiesen. Er will weder die Wirkungen eines Kunstwerkes in ihrer psychologischen Bedeutsamkeit noch die praktischen Gestaltungsprobleme untersuchen, sondern in dem Kunstwerk ein sichtbar gemachtes realisiertes Irrationales erkennen, das durch das Vorstellungsleben des Künstlers und die Einheit seines Bewusstseins zu einem selbständigen einzigartigen und nur aus sich selbst erklärbaren Organismus wird...“⁴⁶ Dieses Denken, d.h. gewissermaßen mit dem Auge verstehen, ist die Voraussetzung für jedes künstlerische Erlebnis und bedarf der Kenntnis von Gestaltungsgrundsätzen sowie der Fähigkeit zum Gestalten⁴⁷. Dieser Gesichtsvorstellungsbesitz wird in der Regel vom Künstler allerdings nicht nur persönlich erworben, sondern vorwiegend auch von zeitgenössischen Künstlern übernommen und dann weiterentwickelt. Auf vergleichbarem Weg gelangt der Kunstgenießer zum Rüstzeug seines Urteils: auch er hat im Wesentlichen durch die Kunst seiner Zeit eine Summe bestimmter Gesichtsvorstellungen von Erscheinungszusammenhängen erworben⁴⁸. Burgers Bestreben war es, auf dem Weg zu einer lebendigen anschaulichen Kunstwissenschaft den Dualismus zwischen Kunstschaffen und Kunstbetrachtung aufzuheben: "Man muss in der Kunst mit den Künstlern denken können, um sie, das heißt das zu begreifen, was sie unter Natur verstehen und was sie gestaltend über sie aussagen...“⁴⁹ Fiedler hatte es ausdrücklich abgelehnt, dass die manuelle Geschicklichkeit das hemmende oder fördernde Element bei der Organisation oder Realisation der Gesichtsvorstellung sei, und es kann daher auch die unbeholfene Kinderzeichnung als Dokument menschlicher, sinnlicher Erkenntnis denselben Wert besitzen als wie das anerkannte Werk im Museum. Primitive Kunst kann vergleichbare Erkenntniswerte vermitteln, wie Artefakte der europäischen Hochkunst. Burger zitiert Macke im Almanach "Der blaue Reiter": „Schaffen von Formen heißt leben...Sind nicht Kinder Schaffende...Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben...?“⁵⁰ Und weiter beruft sich Burger auf Kandinsky: „Man darf nie einem Theoretiker (Kunsthistoriker, Kritiker etc.) glauben, wenn er behauptet, dass er irgendeinen objektiven Fehler im Werk entdeckt hat. Das einzige, was der Theoretiker mit Recht behaupten kann, ist das, dass er bis jetzt diese oder jene Anwendung des Mittels noch nicht gekannt hat.“⁵¹

Das Ziel, was Burger vorschwebte, war eine Kunstwissenschaft, die in den so genannten historischen Stilformen nur das variable Material der stets gleich bleibenden Grundformen des künstlerischen Denkens sieht. Der Inhalt der Kunst ist für sie primär die anschauliche Bedeutung der Formen innerhalb des Gestalteten. Wahrheit ist damit für die Kunst etwas Anschauliches, nicht Begriff-

⁴⁶ Burger, Fritz, *Über die junge Kunst der Gegenwart...*, Jena 1913, S.55

⁴⁷ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.10 ff. Diese Aussage erscheint wenig präzise. Es würde streng genommen bedeuten, dass nur der zum Gestalten Fähige zu einem Urteil über Kunstwerke gelangen kann. Was wären die Kriterien der "Fähigkeit zum Gestalten"?

⁴⁸ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.12 ff.

⁴⁹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.11

⁵⁰ Macke, August, *Die Masken*, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter, München 1965, S.55

⁵¹ Kandinsky, Wassily, *Über die Formfrage*, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter, München 1965, S.164

liches; Wahrheit ist die Erfüllung der Gesetze der Anschauung⁵². „Mit dem berühmteren Worringer gehörte Burger zu den wenigen Kunsthistorikern, die im Moment als das Fach selbst sich im deutschen Sprachraum vom materialansammelnden Positivismus ab- und dem Projekt einer systematischen "Kunstwissenschaft" zuwandte, die neuen Methoden für eine Theorie moderner Kunst zu modifizieren versuchten...Die einflußreiche Idee, daß Erkenntnis immer schon durch den notwendig selektiven Akt des Erkennens vermittelt sei, wertet Burger mit Conrad Fiedler positiv: zur Legitimation der künstlerischen Arbeit als privilegierte Weise "gestaltender" Erkenntnis, die darum auch von der Abbildungsfunktion befreit ist. Diese kognitive Gleich-Gültigkeit der Kunstwerke aller Zeiten und Stile reißt einerseits die nationalen Schranken künstlerischer Produktion nieder, entwertet andererseits "subjektive" Kriterien wie Schönheit und "Stimmung" - und im selben Zuge auch "Inhalt" und Popularität: moderne Kunst als Erkenntnisdisziplin fordert von ihrer Öffentlichkeit die geduldige philosophische Versenkung.⁵³“ Diese Forderung Burgers, sich in der Kunsthistorik um künstlerische Erkenntnis zu bemühen, die er selbst nur als eine der vielen unendlichen möglichen Erkenntnisformen betrachtet hat, stieß in der Folge auf vielfache Kritik, sie wird als expressionistisch, zu künstlerisch und subjektivistisch eingestuft. Das erweckt den Eindruck, andere Möglichkeiten der kunsthistorischen Methodik könnten objektive Erkenntnisse liefern; ein Eindruck, der den weitgehend subjektiven Charakter geisteswissenschaftlicher Urteile übersieht. In Wirklichkeit gilt die Kritik wohl der Methode Burgers, sich dem Kunstwerk auch von der künstlerischen Gestaltungsweise her zu nähern, die für die meisten Kunsthistoriker die Überschreitung einer für das Fach als immanent empfundenen Traditionsmarkierung bedeuten würde: die Grenze zur praktischen Kunstausübung. Letztlich gilt jedoch trotz aller Denkansätze und methodischen Bemühungen auch noch heute eine Formulierung von Carl Einstein aus den zwanziger Jahren: „... Ehrlichkeit fordert das Geständnis, daß wir keine Gesetze kennen, wonach Stilgeschichte verläuft.“⁵⁴

Kunst als Weltanschauung

Burger denkt Weltanschauung einerseits idealistisch als gegebene geistige Ordnung, eine in sich geschlossene, einheitliche Auffassung von Struktur, Sinn, Ziel und Wert der Welt im Ganzen und des Verhältnisses der einzelnen Erscheinungen und Werte zu diesem Ganzen. Andererseits denkt er Weltanschauung auch einfach als Einsicht in das Welt-Ganze, als Erkenntnis des wahren Welt-Wesens. Zu dieser Weltanschauung, die für das gesamte Denken und Handeln eines Subjekts bestimmend ist, kann nach seiner Ansicht nicht noch separat eine davon verschiedene Kunstanschauung bestehen. Man kann daraus ableiten, dass der Burgersche Begriff der Weltanschauung einen Zusammenhang mit dem Rieglschen "Kunstwollen" aufweist und in großen Teilen mit diesem übereinstimmt. Damit wird Kunst eines der Medien, in dem sich diese Weltanschauung vollzieht und im individuellen, einzelnen Kunstwerk ist damit ein Teil der Weltanschauung des betreffenden Künstlers verborgen, oder genauer: in der Formgebung eines Kunstwerks steckt für Burger

⁵² Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat), S.13

⁵³ Harrison, Charles, Wood, Paul (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, 1998, S.IB. In diesem Zitat wird besonders sichtbar, wie offen – auch jede Gegenstandsfreiheit bejahend – die Burgersche Kunstauffassung ist.

⁵⁴ Einstein, Carl, *Afrikanische Plastik*, in: Siebenhaar, Klaus (Hrsg.), *Carl Einstein. Prophet der Avantgarde*, Berlin 1991, S.32

ein Stück der Weltanschauung des Künstlers. „Kunstwerke sind Bekenntnisse eines Geistes, der sich und die Welt als ein Lebenssystem zu begreifen versucht und nur innerhalb der Gesetzmäßigkeit dieses Systems selbst auch vom Urteilenden bedacht und begriffen sein will.⁵⁵“ Diese Bekenntnisse sind im Fluss, entwickeln und verändern sich. Eine wirkende Weltanschauung sieht auch Kandinsky als treibende Kraft: „... (es -R.H.) bemächtigt sich der abstrakte Geist erst eines einzelnen menschlichen Geistes, später beherrscht er eine immer größer werdende Anzahl der Menschen. In diesem Augenblick unterliegen einzelne Künstler dem Zeitgeist... Diesen Moment nennt man eine Bewegung.⁵⁶“ Drei grundsätzliche Weltanschauungen⁵⁷ führen nach Burger über alle Zeiten hinweg zu gleich bleibenden Grundformen künstlerischen Denkens: der Materialismus zu einem abzulehnenden Realismus; der Idealismus z.B. zu einer religiösen Romantik oder im für Burger idealen Fall ein mystischer Pantheismus, der sich in symbolischen, Welterklärenden Kunstwerken manifestiert. Dabei hängt Burger in Bezug auf das Welt-Wesen erklärtermaßen an Vorstellungen, die man eher noch einen mystischen Panvitalismus⁵⁸ nennen könnte. Das Welt-Ganze, das All-Eine, als Erkenntnis des wahren Welt-Wesens scheint an Vorstellungen gebunden, die von einer vorhandenen Allbeseelung ausgehen, in die bestimmte Künstler der Vergangenheit und Gegenwart Einsicht gewinnen. Burger hat diese apriorisch angenommene Weltanschauung oder philosophische Erkenntnis immer wieder als Quell und Ursache künstlerischer Erkenntnisformen angenommen und damit verklammert er sowohl Kunst und Philosophie, wie auch Vergangenheit und Gegenwart. Allerdings drohen dabei Weltanschauung und Kunstwerk austauschbar zu werden.

Burger hat in seinem Werk "Cézanne und Hodler" den Zusammenhängen zwischen der Kunst und Weltanschauungsproblemen ausführlich Raum gegeben und stellt fest, dass die Kunst offenbar immer neuen kulturellen Bewegungen folgt, die auch in der Vergangenheit mit überraschender Regelmäßigkeit wie ein Menetekel - den Untergang und die Neugeburt eines Zeitalters verkündend - erschienen sind⁵⁹. Eine solche Umwälzung sieht er auch in seiner Zeit am Anfang des 20. Jahrhunderts gekommen, deren Ursachen darin begründet liegen, dass nach den mächtigen Erfolgen der Naturwissenschaft und der in ihrem Gefolge triumphierenden materialistischen Weltanschauung, selbst von dieser Seite zugegeben würde, dass der Versuch einer naturwissenschaftlichen Weltanschauung für immer missglückt sei⁶⁰. „Wir glaubten alles zu erkennen...Aber die

⁵⁵ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit*, München 1918, S.21

⁵⁶ Kandinsky, Wassily, *Über die Formfrage*, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, *Der Blaue Reiter*, München 1965, S.140

⁵⁷ Um das Wesen der Weltanschauung Burgers näher zu bestimmen, kann von Wilhelm Dilthey ausgegangen werden, der im wesentlichen Weltanschauungstypen des Naturalismus (Materialismus, Positivismus), des Idealismus der Freiheit (Theismus) und des Idealismus (Pantheismus) unterschied; letzterem neigt Burger zu. s. a.: Schade, Herbert, *Zur Kunsttheorie Wilhelm Diltheys*, in: Bauer, Hermann (Hrsg.), *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, Berlin 1963

⁵⁸ Kräubig, Jens, *Manuskript*, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat). Der Begriff des Panvitalismus wird von Kräubig in Zusammenhang mit Burger verwendet.

⁵⁹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.169

⁶⁰ Burger wird in diesen Aussagen über das "Scheitern der Naturwissenschaften" nicht spezifisch, er führt nirgendwo aus, worin er das Scheitern begründet sieht. Denkbar wären allgemeine populäre Verunsicherungen über die Relativitätstheorie durch Ein-

Summe "objektiver Wahrheiten"...wird zur Knebelung unseres persönlichen Denkens und Empfindens...⁶¹ So entstehe die typische problematische Lage des modernen Menschen: ein Gefühl der Ohnmacht und persönlichen Unfreiheit breite sich unmittelbar beim Einzelnen aus. Wie Kandinsky verknüpft Burger eine positivistische Weltanschauung mit naturalistischer Kunstgestaltung, die abgelehnt wird. Deshalb scheint eine Synthese von Erkenntnis und Mystik, wie sie in der modernen Kunst gefunden wird, als Lösung für das gegenwärtige Zeitproblem zu gelten; ein Erkenntnisweg, der nach Burger Theosophie und Erkenntnistheorie vereinen soll. Diese höhere Stufe der Rationalität formt die unendliche Fülle der ungelösten Probleme, das unerschöpflich Irrationale in eine Erkenntnisform, ähnlich wie in Cézannes Bildern, wo Raum und Körper nur individuelle Formen des in ihnen sich sinnlich abgebildeten mystischen Absoluten sind. Die Mystik bestimmt nach Burger eine Wechselwirkung zwischen der unerkennbaren absoluten Wesenheit der Natur und der durch die persönliche Gestaltung derselben erfolgenden Erlebnisse, wodurch das Welttypische sich im Individuellen manifestiert. Damit setzt Burger das künstlerische Schaffen mit der Manifestation einer "Weltseele" gleich; das Kunstwerk wird zum Teil einer Welterkenntnis⁶². Als Zeuge wird Conrad Fiedler zitiert: „Gleichgültig wird uns jene Geschichte der Kunst werden, die alles in sich aufnimmt, was sich in das äußere Gewand der Kunst kleidet...Gegenüber dem...was unabhängig von diesem an keine Zeit und an keinen Ort gebundene geistige Bedeutung hat.“⁶³ Nach Fiedler hörte die Kunst in der Renaissance auf, aus der Natur zu schöpfen, sie benutzte die Natur, um ihre eigenen Gebilde der Natur gegenüberzustellen. Die moderne Kunstbewegung hat dagegen das Ziel, zu jener ursprünglichen Aufgabe der Kunst zurückkehren zu wollen. Es handelt sich um den realisierten, persönlichen Erkenntnisvorgang, der in seiner Individualität auch das Wesen der menschlichen Erkenntnis und in dieser zugleich auch das enthält, was wir Natur nennen⁶⁴. In ähnlicher Weise bezeichnet es 1914 Paul Fechter, der den Künstler als "Ausdrucksmedium der Weltseele" sieht⁶⁵.

stein 1905 oder die auf Planck basierende Quantenmechanik. Beide Theorien veränderten die bis dahin "festen" Modellvorstellungen von Zeit und Raum etc. in neue (oft schwerverständliche) Sichtweisen.

⁶¹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.171 ff.

⁶² Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.174 ff. Durch diese vitalistische Naturauffassung wird die Welt nicht mehr als Mechanismus, sondern als beseelter Organismus aufgefasst. Nach Burger erfolgt eine Renaissance der antiken Philosophie des Aristoteles, dessen Entelechie nun in Parallele gesetzt wird zu dem Kraftbegriff der Physik. Hier wird von Burger eine Mystifizierung des Kraftbegriffs in der klassischen Physik unterstellt, die es in den Naturwissenschaften in dieser spekulativen Bedeutung nie gab. Kraft ist im physikalischen Denken eine aus den abstrakten Größen von Masse, Länge und Zeit abgeleitete Einheit. Burger steht mit der spirituellen Auslegung physikalischer Zusammenhänge nicht allein: Kandinsky betrachtete die Kernspaltung, die Teilung des Atoms, als Beweis dafür, dass die Naturwissenschaft vernichtet schien. und sich Materie in Energie (in seinem Sinn in "Geistiges") auflöse. In: Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*(5.Aufl.), Bern 1956, S.11

⁶³ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.198. Diese Auffassungen Burgers stehen auch im Bezug zu den theosophischen Ansichten Steiners und Blavatzkys. In deren Thesen hat das Denken nur den Zweck, durch Sichtbarmachen des Unsichtbaren, das Geschöpf und den Schöpfer eins werden zu lassen. Theosophie ist nach Kandinsky gleichbedeutend mit "ewigwährender Wahrheit". (Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, 5.Auflage Bern 1956, S.42).

⁶⁴ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.201 ff.

⁶⁵ Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, München 1914, S. 50

In der weiterführenden Entwicklung sieht Burger dann auch eine von ihm gewünschte und angestrebte Veränderung des Faches Kunstgeschichte zu einer Kunstwissenschaft hin. Die reine Kunstgeschichte würde dann genau so in den Hintergrund gedrängt werden wie etwa die Geschichte der Chemie gegenüber der praktischen Chemie oder der Wissenschaft von der Chemie. Ein Kunstgelehrter müsste zugleich Künstler sein und das Studium der Kunst würde praktische, künstlerische Tätigkeit voraussetzen. Die Kunstwissenschaft würde als geisteswissenschaftliche Disziplin gleichberechtigt neben die philosophische treten und ihrerseits mit andern Mitteln zu wirken haben⁶⁶.

Kunst als Welterkenntnis

Jedes Kunstwerk, heißt es bei Burger, ist ein Urteil über die Natur, ein sinnlicher Erkenntnisakt in Bezug auf die Natur⁶⁷. Deswegen spricht Burger auch statt von Weltanschauung kurzerhand von Welterkenntnis, die in der Formgebung eines Kunstwerks enthalten sei. Das Wesen der Kunst hat nach seiner Ansicht nichts mit dem künstlerischen Genuss oder einem Geschmacksurteil zu tun. Auf ästhetisches Gefühl sollen sich demnach weder die Kunsttheorie noch das künstlerische Urteil stützen; für die Kunstwissenschaft komme es nicht auf ein ästhetisches Urteil, sondern auf erklärende Erkenntnis an⁶⁸. Diese Erkenntnisfunktion der Kunst kann Burger nur mittels ihrer Gleichsetzung mit der geisteswissenschaftlichem Erkenntnis fassen, von der sie aber auch wieder verschieden sein soll, weil sie ja nicht auf Begriffen, sondern auf Anschauung beruht. In beiden Fällen handelt es sich aber um Erkenntnis; nur sind die Mittel und die Resultate dieser Erkenntnisarbeit verschieden. In der Kunst vollzieht sich im Sinne Riegls Kunstwollen und im individuellen, einzelnen Kunstwerk ist damit nicht nur ein Teil der Weltanschauung des betreffenden Künstlers, sondern auch Welterkenntnis seiner Zeit verborgen.

Das künstlerische Wahrnehmen ergründet die anschauliche Einheit der Erscheinung und leitet damit diesen Teil der Anschauung ins Bewusstsein. Vom Künstler werden jene Beziehungen der Teile untereinander entdeckt, die das gesehene Bild zu dieser anschaulichen Einheit, zu einer optischen Wahrheit machen. "Wo sonst der Mensch mit seiner Beziehung zur sichtbaren Natur zu Ende ist, setzt sich der Künstler... zu dieser selben Natur, um ihrer Sichtbarkeit willen in eine neue Beziehung."⁶⁹ Für beide, für die Wissenschaft und für die Kunst, ist die Wahrheit an sich etwas völlig Verschiedenes und doch jeweils der objektiven Welt Entsprechendes. Der Gegenstand ist jedoch weder gleich der Summe von Begriffen, noch der Begriff gleich der Summe der Wahrnehmungen von dem Gegenstande und damit besitzen beide Erkenntnisse nur begrenzte Gültigkeit⁷⁰. Daraus folgt für Burger, dass keine von beiden die ganze Wahrheit umfassen kann und beide lediglich Teilwahrheiten darstellen, zumal für die Deutung des Kunstwerkes sich keine Grenzen ziehen las-

⁶⁶ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.206

⁶⁷ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat), S.19 ff.

⁶⁸ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat), S.11 ff.

⁶⁹ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat), S.19 ff. Die wörtliche Anführung weist vermutlich auf ein Zitat von Conrad Fiedler hin.

⁷⁰ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat), S.1 ff.

sen; sie entspricht in ihrem Umfang der unbegrenzten Möglichkeit sinnlicher Eindrücke. Damit wird aber diese sinnliche Erkenntnis subjektiv und kann kein Maßstab für eine wie auch immer geartete "Wahrheit" sein. Der Kunst wird jedoch die Fähigkeit zugeschrieben, aufzuzeigen, was hinter der Natur steht; ein übergeordnetes Weltprinzip, ein kosmisches Prinzip sichtbar zu machen und sie gewinnt damit metaphysischen Charakter.

Diese Potentiale der Kunst waren bereits seit der Romantik im idealistischen Denken verankert⁷¹. Wenn die Kunst diese große Aufgabe wahrnimmt, wenn sie in die kosmische oder göttliche Urwesenheit des Seins eindringt und sie veranschaulicht, wird sie zur Offenbarung, zum Sichtbarwerden des mystisch Göttlichen im Symbol, im Bild. Auch mit dieser Schlussfolgerung wird an deutsches idealistisches Denken angeknüpft; nach Hegel wird in der Kunst sich der Geist selbst anschaulich. Burger verändert ebenfalls die "anschauliche" Erkenntnisfunktion der Kunst zu einer "metaphysischen", die er als Bildbedeutung bezeichnet: „Die Bildbedeutung umfaßt die sinnliche Erkenntnis, sie ist das Reale, die Wirklichkeit im Kunstwerk...der Gegenstand dagegen...ist das Relative in der Kunst.“⁷² Burgers Grundidee ist es, dass Cézanne, Hodler und nachfolgend viele Maler der Gegenwart in ihren Bildern - unter Hintansetzung der gegenständlichen Klarheit - an der Natur die "Wesensbeziehungen der Einzelheiten und den sie schaffenden und beherrschenden Willen" sichtbar machen. Der bedingungslosen Freiheit des Künstlers wird damit eine Metamorphose des Gegenständlichen zugestanden und das Kunstwerk bildet dann Wirklichkeit nicht mehr ab, sondern wird selbst Wirklichkeit. Trotzdem bleibt zunächst noch eine Grenze bestehen: die völlige Loslösung vom Gegenständlichen würde einer Revolution in unserer künstlerischen Anschauung gleichkommen, da historische Vergleiche dazu fehlen. Burger folgt hier jedoch Kandinsky, der als die beiden Pole der künstlerischer Verkörperungsformen des Geistigen die "große Abstraktion" und die "große Realistik" aufzeigt. Nach ihm waren beide Elemente immer vorhanden, er bezeichnet sie als das "Künstlerische" und das "Gegenständliche"⁷³. Was bei Fiedler die "Herstellung des reinen Ausdrucks der Sichtbarkeit einer Erscheinung" ist, übernimmt Burger im Sinne einer vom Maler zu leistenden Ordnung unserer Gesichtsvorstellungen, die das Objekt der künstlerischen Erkenntnis in eine metaphysische Qualität der Lebenszusammenhänge erhebt. Aus der Fiedlerschen "Sichtbarkeit als Erkennen der Welt" wird bei Burger dann eine kosmische Welterklärung - "Die Mystik erwachte in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst."⁷⁴

⁷¹ "Wie man oben von dem Äußeren des menschlichen Körpers gesagt hat, daß an der Oberfläche desselben,...sich überall das pulsierende Herz zeigt, in demselben Sinne kann von der Kunst behauptet werden, daß sie das Erscheinende an allen Punkten seiner Oberfläche zum Auge umzuwandeln habe, welche der Sitz der Seele ist, und den Geist zur Erscheinung bringt." (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Sämtliche Werke, Stuttgart 1927, Bd.12, Ästhetik I, S.213). Hier zitiert nach: Schade, Herbert, *Zur Kunsttheorie Wilhelm Diltheys*, in: Bauer, Hermann (Hrsg.), *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, Berlin 1963, S.112

⁷² Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.11

⁷³ Kandinsky, Wassily, *Über die Formfrage*, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, *Der Blaue Reiter*, München 1965, S.148

⁷⁴ Marc, Franz, *Die "Wilden" Deutschlands*, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, *Der Blaue Reiter*, München 1965, S.30

4.3 Weltanschauungsprobleme in der Kunst der Vergangenheit

In seinem Werk "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit", das posthum 1918 erschien, hat Burger seine grundsätzlichen Überlegungen über den Zusammenhang von gestalteten Kunstwerken und den darin sich widerspiegelnden weltanschaulichen Denken zusammengefasst. Er sieht diese Betrachtungen als eine der Hauptaufgaben der Kunstwissenschaft an und führt aus, dass über dem Sammeln und Einordnen des Tatsächlichen, heute das Bedürfnis stehen müsse, künstlerische Systeme als Lebenssysteme zu erforschen. Im Kern bedeutet dies ein Erforschen des "Kunstwollens" vergangener Perioden. Burger schlägt mit diesen Betrachtungen eine Brücke von der neuzeitlichen europäischen Kultur zu einer Weltkunstbetrachtung, deren Wurzeln er in den Weltanschauungssystemen der Vergangenheit der einzelnen Kulturen sieht⁷⁵. „Kunstwerke sind Bekenntnisse eines Geistes, der sich und die Welt als ein Lebenssystem zu begreifen versucht...Wir müssen uns erst der Individualität der eigenen Kultureinheit gegenüber derjenigen anderer Epochen und Erdteile völlig bewußt werden, sie als weltgeschichtliche Tatsache erweisen, schon um die in unserer Zeit verschiedenartige Gestaltung dieses gleichartigen Kulturmaterials welt- und völkergeschichtlich begründen zu können.⁷⁶“ Und Burger fährt fort: „Die Frage ist somit doppelter Natur, die die moderne Zeit an die Vergangenheit richtet: Sie lautet: Was lehrt uns die Vergangenheit als organische Entwicklung...und was ist die Vergangenheit für uns?...Der Historiker wird im Sinne der zweiten Frage die Probleme behandeln müssen, denn er hat die Beziehungen der Moderne zu dem Vergangenen festzulegen, nicht das Gegebene der Gegenwart durch eine konstruierte "Vergangenheit" zu schulmeistern.⁷⁷“ Letztlich wird hier ein schöpferischer Umgang der Kunstgeschichte mit der überlieferten Kunst im Hinblick auf die Moderne angemahnt. Folgerichtig muss in der Kunst der Vergangenheit nicht bloß eine historisch zu bewertende Gestaltungsform, sondern gestalteter Inhalt der Geschichte der Lebenssysteme aufgezeigt und nach möglichen geistigen Parallelen zur heutigen Gegenwart gesucht werden⁷⁸.

Die weiteren Überlegungen Burgers zu den Lebenssystemen müssen in engem Zusammenhang mit den Gedankengängen Wilhelm Worringers betrachtet werden, dessen einflussreiche Publikationen Burger sicher bekannt waren. Die Grundlage für die methodischen Überlegungen Worringers bildet Alois Riegls These vom "Kunstwollen" als dem bestimmenden Faktor künstlerischer Gestaltung. In Anlehnung an die Einfühlungstheorie⁷⁹ des Ästhetikers Theodor Lipps definiert Worrringer zwei "Pole des Kunstwollens": Abstraktion und Einfühlung, und versuchte damit, sowohl die abs-

⁷⁵ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.17 ff.

⁷⁶ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.21

⁷⁷ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.21

⁷⁸ Hier folgt Burger ohne Zweifel den Gedankengängen sowohl Riegls, wie auch Wölfflins, allerdings bleibt es auch hier lediglich bei dem Aufzeigen eines Zusammenhangs.

⁷⁹ Büttner, Frank, Das Paradigma "Einfühlung" bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worrringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: Drude, Christian und Kohle, Hubertus (Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 - 1980*, Berlin 2003, S.86 ff. Kunstschaffen wie Kunsterleben haben einen engen Zusammenhang zur Psychologie, einen Zusammenhang, auf dem Lipps ästhetische Überlegungen beruhen. Ähnliche Überlegungen stellte auch Heinrich Wölfflin in Bezug zur Architektur an (1886 "Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur").

trakt-ornamentale Kunst früher Kulturen sowie den späteren Übergang zur wirklichkeitsorientierten Darstellung als Folge dieses verschiedenen Kunstwollens zu erklären⁸⁰. In diesen Thesen Worringers wird ein abstrakter Stil z.B. mit transzendentalen Anschauungen verbunden, als "Auslösung elementarer Notwendigkeitsempfindungen"⁸¹ Unterschiedliche Kunststile sind somit das Resultat der von Epoche zu Epoche und Volk zu Volk verschiedenen weltanschaulichen Dispositionen⁸². Jeder Stil stellte für die Menschheit, die ihn aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, die höchste Beglückung dar. Alle Wertungen von unserem Standpunkt aus, die Urteile ausschließlich im Sinne der Antike oder der Renaissance fällen, sind aus dieser Sicht heraus sinnlos oder Plattheiten. Als Schlussfolgerung wird ermittelt, dass eine bestimmte Periode alles konnte, was man wollte und dass man nur das nicht konnte, was nicht in der Richtung des Wollens lag. Daraus leitete nun die Moderne ihre Überzeugung ab, dass der Antinaturalismus Ausdruck eines neuen künstlerischen Selbstverständnisses bedeutete.

In dem Verlauf der frühen Stilperioden glaubt Worringer eine Anzahl von Basiskulturen unterscheiden zu können, die er zu drei Grundformen ordnet: den "primitiven", den "klassischen" und den "orientalischen" Menschen⁸³. Dieser Ordnung folgt auch Burger und beschreibt, dass der "primitive Mensch" seine Umgebung aufgrund mangelnder Erkenntnis als Furcht einflößende, fremde Welt erlebe. Seine Kunst ist deshalb auch Teil der Beschwörungsrituale, mit denen er eine Bedrohung zu bannen sucht. Schöpfertum ist hier eine religiös motivierte und existenzielle "innere Notwendigkeit". Indem der primitive Künstler die Gegenstände, die er in der Natur wahrnimmt, isoliert, auf ihre wesentlichen Merkmale reduziert und in einer abstrakten Formensprache darstellt, möchte er Ruhe und Sicherheit schaffen. Stofflichkeit und Räumlichkeit werden nicht als darstellungsnotwendig empfunden. Obwohl Carl Einstein bezüglich der Erklärungen vorsichtiger abwägt, kommt er doch zu gleichen Schlussfolgerungen: „Trotzdem...überzeugt uns eines: die stilistische Einheit afrikanischer Kunst... die afrikanische Plastik zeigt kubische Lösungen seltener Reinheit und Konsequenz.“⁸⁴ Für Burger haben deshalb die Kunstwerke der "Primitiven" für die moderne Zeit eine ganz besondere Bedeutung. Was die moderne Zeit in dieser Kunst der Vergangenheit findet, ist die Einheit von Form und Inhalt; durch den Verzicht auf Wiedergabe der empirischen Wirklichkeit gelingt die künstlerische Veranschaulichung der Struktur eines Weltüberschauenden Lebenssystems in seiner symbolischen Bedeutung⁸⁵.

⁸⁰ Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1981(1908), S.56 ff., S.61

⁸¹ Worringer, Wilhelm, *"Entwicklungsgeschichtliches zur modernen Kunst"*. In: *"Im Kampf um die Kunst"*. München 1911, S.92-99

⁸² Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.28 ff.

⁸³ Dieser Sprachgebrauch folgt einer Auffassung des 19.Jh.s, die in einem Land, in einer Nation, einen so genannten "Volkskörper" mit einer "Volksseele" sah. In einer positivistischen Denkweise, wie z.B. bei Max Nordau (Nordau, Max, *Entartung*, Berlin, Band1:1892, Band 2:1893), konnte ein solcher Volkskörper charakterliche Züge aufweisen oder z.B. physisch erkranken. Dieses Denken personifizierte die angenommenen Eigenschaften dann unter dem Personenbegriff: "der Deutsche", "der Franzose", etc.

⁸⁴ Einstein, Carl, *Afrikanische Plastik*, in: Siebenhaar, Klaus (Hrsg.), *Carl Einstein. Prophet der Avantgarde*, Berlin 1991, S.34/35

⁸⁵ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.24 ff.

Aufgrund wachsender Erkenntnis hat sich dann nach Worringer der "klassische Mensch" seiner Umgebung bemächtigt; er sucht die höhere Ordnung nicht mehr hinter den Erscheinungen, sondern sieht sich selbst als das Maß aller Dinge. An die Stelle der Beschwörung der Natur tritt ihre Erforschung, an die Stelle der Religion treten Wissenschaft und Philosophie. Wie die Religion, so dient auch die Kunst nicht mehr dem Selbsterhaltungstrieb, sie wird zum Lebensgefühl einer Harmonie der nachahmenden Darstellung der Natur, sie verweltlicht und verflacht. Auch für Burger hat die griechische Kunst die materielle Erweiterung des künstlerischen Denkens mit einer geistigen Verengung gebüßt, sie hat aus dem kosmologischen ein anthropologisches Prinzip gemacht. Die Kunst verliert in ihrem Systembau die religiöse Symbolik und bildet ihren Wert in einer selbst gesetzten vernünftigen Ordnung heraus, exemplifiziert an der am höchsten vollendeten Schöpfung: dem menschlichen Körper. In diesem wird das heilige Organ diesseitiger Wirklichkeit gefunden und grenzt den Menschen von der niederen Natur seiner Umgebung ab, der Mensch erkannte seine schöpferische Natur⁸⁶.

Schließlich durchdringt nach Worringer der "orientalische Mensch" zwar die Welt mit seiner Erkenntnis wie der "klassische Mensch", doch wendet er sein Wissen nicht auf Religion und Kunst an, die weiter im Instinktgebundenen emotionalen Bereich verbleiben. In ihrer abstrakten Tendenz sind seine Kunstwerke denen des "primitiven Menschen" verwandt, auch wenn sie kulturell auf höherer Stufe angesiedelt sind. Denn nicht Unkenntnis, sondern Erkenntnisverzicht führen zur Abstraktion. Obwohl Burger in seinen späteren Schriften wiederholt den "orientalischen Geist" anspricht, definiert er in den "Lebenssystemen" keinen "orientalischen Menschen", wie es durch Worringer geschieht. Dafür wird in den Lebenssystemen des indogermanischen Kulturkreises, aus dem "Orientalischen" hervorgehend, von Burger ein Denken geortet, das in der Kunst die Verschmelzung einer humanen Lebensphilosophie und Religion vollzieht und dem damit nach seiner Ansicht die deutsche Kultur am nächsten steht. Die künstlerische Symbolik der "Form" wird zur geistigen Eigenschaft des Gegenstandes ohne Rücksicht auf eine der empirischen Wirklichkeit entsprechende Körperlichkeit gestaltet⁸⁷.

In einzelnen Aussagen zwar verschieden, ergeben sich jedoch zwischen den grundsätzlichen Anschauungen beider, Worringer wie Burger, inhaltsähnliche Parallelen. Es muss jedoch festgehalten werden, dass verschiedene Aussagen Burgers - nicht nur deshalb, weil sein Werk lediglich in Fragmenten und als Entwurf existiert und veröffentlicht wurde - als problematisch erscheinen. Von - mittels Einfühlung - interpretierten Formen wird auf die weltanschauliche Konstitution eines Volkes, dem die Schöpfer von Kunstwerken zuzurechnen sind, zurückgeschlossen. Es gibt darüber hinaus keinerlei Angaben oder Hinweise bei Burger, worauf seine Kenntnisse über die verschiedenen Kulturen oder Völker beruhen oder welche anderen Quellen ihm zur Verfügung standen. Eine einseitige Interpretation subjektiver Eindrücke - selbst wenn die damit verbundenen Feststellungen zunächst allgemeiner Erfahrung nicht zuwiderlaufen, dürften wissenschaftlich insgesamt nicht

⁸⁶ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.48 ff.

⁸⁷ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.39 ff.

haltbar sein. Diese kritische Abschätzung eines vermuteten postulierten Kunstwillens muss allerdings im gleichen Umfang auch für Worringers Aussagen gemacht werden⁸⁸.

4.3.1 Das "klassische" und das "gotische" Prinzip Worringers

Burger hat in seiner Geschichte der deutschen mittelalterlichen Malerei der These, dass der Übergang zur Renaissance im Grunde den Wechsel entscheidender Weltanschauungsprobleme bedeutete, große Bedeutung zugemessen. Er deutet ihn als Wechsel von einem transzendentalen Idealismus hin zu einem transzendentalen Realismus der Renaissance, der wesentlich von den romanischen Völkern getragen wurde.

Diese Grundbetrachtung war bereits 1911 in einer Veröffentlichung von Wilhelm Worringer, "Formprobleme der Gotik"⁸⁹, erörtert worden. Worringer definiert die europäische Kunstentwicklung als eine Auseinandersetzung zwischen einem "gotischen" und einem "klassischen" Formwillen. Er weist darin zunächst auf die seiner Ansicht nach notwendige Trennung einer Kunstbetrachtung von der so genannten wissenschaftlichen Ästhetik und dem damit verbundenen Schönheitsbegriff hin. In der durch viele Jahrhunderte sanktionierten Annahme drücke sich der Irrtum aus, dass die Geschichte der Kunst eine Geschichte des künstlerischen Könnens darstelle und dass das selbstverständliche, gleich bleibende Ziel dieses Könnens die künstlerische Reproduktion und Wiedergabe der natürlichen Vorbilder sei⁹⁰. In diesem Denken mussten die verschiedenen klassischen Kunstepochen als absolute Höhepunkte erscheinen, weil in ihnen jeder Unterschied zwischen diesem Wollen und dem Können überwunden schien⁹¹. Da die bisherige Ästhetik nur der Klassik gerecht zu werden vermochte, lag es nahe, mit einer Korrektur dieser Einstellung auch eine Neubewertung jener nichtklassischen Epochen Europas, die bisher nur eine relativ negative Wertung von der Klassik aus erfahren hatten, z. B. der europäischen Gotik, vorzunehmen. Grundlage dafür muss nach Worringer allerdings eine Kunstwissenschaft sein, die Kunstgeschichte nicht mehr als eine

⁸⁸ Büttner, Frank, Das Paradigma "Einfühlung" bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: Drude, Christian und Kohle, Hubertus (Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 - 1980*, Berlin 2003, S.89 ff.. Büttner stellt fest, dass Worringer mit gewagten, unbewiesenen Feststellungen z. B. den "nordischen Menschen" definiert und zitiert ihn: "...Nur in dieser gesteigerten Kräftebewegung, die in der Intensität des Ausdrucks über alle organischen Bewegungen hinausgeht, vermag der nordische Mensch sein durch innere Disharmonie ins Pathetische gesteigertes Ausdrucksbedürfnis zu befriedigen...". Worringers Theorien sind - nach Büttner – ohne jedes historisches Fundament und waren damit unbrauchbar für die Bildung einer Theorie der Stilentwicklung.

⁸⁹ Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S.49 ff. Ein gotischer Formwille, ein gotisches Erlösungsbedürfnis, voller Ausdruck und Lebendigkeit, unterscheidet sich – obwohl orientalischen Ursprungs - von dessen Fatalismus und Quietismus.

⁹⁰ Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S.6 ff. Daraus wäre gefolgert worden, dass die Menschheit Jahrtausende gebraucht hätte, um z.B. richtig, d.h. naturwahr zeichnen zu können. Man ging damit an der Erkenntnis vorüber, dass dieses Können nur ein sekundäres Moment sei. Die eigentliche Bestimmung und Regulierung wird durch den allein maßgebenden Faktor des Willens bestimmt.

⁹¹ Das Resultat war die Verabsolutierung der kunsthistorischen Betrachtungsmethode nach dem einseitigen klassisch-europäischen Schema und unter dieser Einseitigkeit litt am meisten das Verständnis der nichteuropäischen Kunstkomplexe. Man sah vorwiegend eine Mannigfaltigkeit des mangelhaften Könnens und übersah die Mannigfaltigkeit des Willens dieser Kulturkreise.

bloße Geschichte des künstlerischen Könnens, sondern als eine Geschichte des künstlerischen Wollens auffasst⁹².

Zur Kennzeichnung und Erklärung der nichtklassischen gotischen Kunst verwendet Worringer wiederum seine bereits besprochene Klassifikation der Kunstgeschichte in die primitiven, klassischen und orientalischen menschlichen Kulturstufen. Während sich die südlichen Völker von der primitiven Kulturstufe zur klassischen fortentwickelten, wären die nordischen Völker⁹³ vorwiegend dem geometrischen Stil verhaftet geblieben, der damit zur Basis gotischer Kunst wurde, wobei der Begriff der Gotik, wie ihn Worringer verwendet, sich zeitlich nicht mit dem der üblichen Kunstgeschichte deckt: er beginnt früher und weist über die Zeit der Gotik hinaus. Der Hauptgedanke Worringers besteht dann darin, die Gotik als überzeitliches Prinzip, das der Klassik gleichgestellt ist, in die Kunstwissenschaft einzuführen. Dazu bedarf es allerdings einer Reihe von Kriterien, die unabhängig von den Zeitläufen auf diesen Begriff anwendbar sind. Nachdem sich die Klassik durch ein formales Kennzeichensystem auszeichnet, wird der Schwerpunkt der Gotik in der Art der Entstehungsumstände des Kunstwerks gesehen. Worringer nimmt die Kategorisierung von jeder Kunst nicht, wie etwa Wölfflin, anhand der formalen Eigenschaften der Kunstwerke vor, sondern anhand deren weltanschaulicher Voraussetzungen. Die Vergleichsmomente liegen nach Worringer in der psychischen Disposition des Künstlers als dem Exponenten seines Volkes, seiner Epoche und entscheidend ist der überindividuelle "Geist", der die Form der einzelnen Werke bestimmt. Damit mutieren die Begriffe "klassisch" und "gotisch" zu überzeitlichen Stilbegriffen, die den Charakter der Einmaligkeit verlieren und im Sinne Hegelscher Dialektik sich einander abwechselnde und wiederkehrende antagonistische Kunstepochen auszeichnen⁹⁴. Gotik wird damit zur abstrakten Kunstäußerung in der Nähe primitiver oder orientalischer Kunst und gotischer Formwille ist folglich nicht mehr unmittelbar religiös gebunden, sondern ein rein abstrakter Gestaltungswille. Auf der Ebene der Kunstwerke stehen gotische Kathedrale, ägyptische Pyramide und das germanische Bandornament auf ein und derselben Stufe. Selbst bei "Fremdbestimmung", wie sie etwa in der nordischen Kunst seit der Renaissance stattgefunden hat, bleiben immer noch Charakteristika des ursprünglichen Schaffenstriebes erkennbar. Wichtig für alle Wertungen erscheint dabei die Gebundenheit an Rasse und Volk: das Nordische, germanisch Deutsche wird mit dem Begriff der Gotik

⁹² Worringer, Wilhelm, Formprobleme der Gotik, München 1911, S.10 ff.

⁹³ Worringer, Wilhelm, Formprobleme der Gotik, München 1911, S.29. „In diesem Völkerkonglomerat Nord- und Mitteleuropas, diesem eigentlichen Nährboden des gotischen Phänomens, wollen wir nicht ein einzelnes Volk zum Träger der Entwicklung machen; wenn wir trotzdem... von der germanischen Entwicklung reden, so geschieht es nicht, weil wir Rassenromantik im Chamberlainschen Sinn treiben wollen, sondern mehr aus dem Bewusstsein heraus, dass... die Heranziehung eines einzelnen Volkes als pars pro toto gerechtfertigt ist.“ Damit dürfte ein oft geäußelter Vorwurf gegen Worringer – der des Rassismus – gegenstandslos sein.

⁹⁴ Worringer, Wilhelm, Formprobleme der Gotik, München 1911, S.126. „Gotik nannten wir die grosse unvereinbare Gegensatzerscheinung zur Klassik, die nicht an eine einzelne Stilperiode gebunden ist, sondern durch all die Jahrhunderte hindurchgehend in immer neuen Verkleidungen sich offenbart und nicht nur eine Zeiterscheinung, sondern im tiefsten Grunde eine zeitlose Rassenerscheinung ist, die in der innersten Konstitution der nordischen Menschheit verwurzelt ist und deshalb auch durch die nivellierende europäische Renaissance nicht entwurzelt werden konnte.“

verbunden, während dem Süden, den Romanen, das Klassische, formal Regelhafte zugeordnet wird⁹⁵.

Diese Festlegung der europäischen Kunst auf zwei grundlegend verschiedene Stilprinzipien hat in der Folge in großem Umfang kunsthistorisches Denken beeinflusst und lässt sich auch in Publikationen Burgers verfolgen. Anhand einer ungeheuren Materialfülle wurde vielfach auf spekulativem Wege die Existenz dieser Prinzipien nachgewiesen, zweier Prinzipien, die schließlich ausgehend von den Begriffspaaren "Abstraktion und Einfühlung" mit weiteren Ausdrücken: "Ideoplastik und Physioplastik" oder "Expressionismus und Impressionismus" umschrieben wurden. Diese Stilprinzipien werden in der Folgezeit allerdings noch dramatisch metaphysisch ausgeweitet. Sie werden als "griechisches" und "gotisches" Prinzip; in ihrer Substanz durch der "Ehrfurcht vor dem Gesetz" bzw. "dem Willen zum Ausdruck" oder durch "überpersönliche regelhafte Form" und "einmaliger subjektiver Formwille" gekennzeichnet und gedeutet⁹⁶. Dieser Analogie folgend – in maskuliner Präokkupation – wird die gotische Form zur männlichen, zeugenden und motivierenden Form geadelt. Damit wird auch erklärt, dass der mittelalterlichen Welt nicht etwa der antike klassische Kunstsinn verloren gegangen war – Kunst habe immer das verwirklichen können, was ihr vorschwebte – sondern dass hier ein neues starkes Lebensgefühl nach anderen Ausdrucksformen suchte. Das Schwergewicht der Kunst habe einen Wechsel erfahren; es wurde verlegt von außen nach innen, vom sinnlich Objektiven in das Erlebnis der Seele. Daraus entwickelte sich die Umwertung der Form: die Form wird ausdrucksvoll und abstrakt, sie wurde zum Symbol einer religiösen Mystik und der Stil entfernte sich vom klassischen griechischen Vorbild. Im übertragenen Sinn wird aber auch diese "gotische" Geisteshaltung als glücklicher Besitz, als Prärogativ des deutschen Menschen angesprochen, dessen man sich nach mancherlei Irrwegen allmählich wieder versichert⁹⁷. Mit der Begründung einer überzeitlichen Gotik setzte allerdings die Verunklärung des Stilbegriffs ein; eine gotische Gestaltungsweise wurde als Antithese zur Klassik definiert und ursächlich mit der seelischen und geistigen Disposition des "nordischen Menschen" verknüpft.

Die neue Bedeutung von Mittelalter und Gotik

Das Verhältnis deutscher Künstler und Kunsthistoriker zur Kunst der Vergangenheit war Ende des 19. Jahrhunderts und in den darauf folgenden Jahrzehnten unterschiedlicher Natur. Am Beginn

⁹⁵ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.40 ff. Bushart relativiert jedoch die Begriffe der "Rasse" und "germanisch" nicht in der Weise, wie dies von Worringer(s. vorangegangenes Zitat) ausdrücklich getan worden war. So entsteht der fälschliche Eindruck einer "präfaschistischen" Geisteshaltung Worringers. Präzise beurteilt es Büttner (Büttner, Frank, Das Paradigma "Einfühlung", in: Drude, Christian und Kohle, Hubertus (Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München* . . ., Berlin 2003, S.89), wenn er feststellt, „ . . . daß Worringers Arbeit nicht zuletzt deswegen eine so große Wirkung erzielte, weil sie eine ganze Reihe von aktuellen Vorurteilen bediente, wie eben ein rassenideologisches Denken. . . .“

⁹⁶ Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1919, S.28 ff. Das Buch Schefflers war weit verbreitet, da es eine etwas mehr allgemein verständliche Interpretation dieser Thesen beinhaltete. In der zweiten Auflage erreichte es bereits 20 Tsd. Exemplare.

⁹⁷ Goethes dityrambischer Aufsatz zum Straßburger Münster wird als Beleg der Wirkkraft gotischer Kunst zitiert. Dass Goethe dennoch die Wendung zur griechischen Geisteswelt vollzog, wird von Scheffler mit einem Bedauern vermerkt: "Warum hat Goethe diese herrlichen Jugendinstinkte verleugnet, warum hat er später auf alles Gotische ärgerlich gescholten und es barbarisch genannt?" (Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1919, S.21)

stand sicher die eher romantisch gefärbte Verherrlichung einer mittelalterlichen Bauhütten-tradition, die aus der Kritik am herkömmlichen Kunstbetrieb der Akademien entstand, der nach Meinung vieler Künstler nicht nur zu einem wirklichkeitsfremden Kunstbetrieb, sondern auch zu einer "tiefen Kluft" zwischen Künstler und Publikum geführt habe. Darin sahen die modernen Künstler auch den eigentlichen Grund für das Unverständnis gegenüber der expressionistischen modernen Kunstproduktion⁹⁸. Folglich idealisierte man die "Rückgewinnung" eines Zustandes, der angeblich in der Vergangenheit bereits existiert hatte. Als historisches Vorbild diente - neben außereuropäischen Kulturen - das Mittelalter, als eine "Zeit der stärksten europäischen Kultur". So stellte später Walter Gropius fest: „Das ganze Volk baute, gestaltete, das war seine vornehmste Tätigkeit... So war es in Deutschland in der besten Zeit der Gotik und so muß es nun bei uns wieder werden.“⁹⁹ Ihren Ursprung hatte diese Mittelalteridylle allerdings bereits in der deutschen frühen Romantik¹⁰⁰. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bedeutete dann Gotikforschung in erster Linie die Auseinandersetzung mit Architekturgeschichte und die Aufgabenstellung der Kunstgeschichte konzentrierte sich auf die Sicherung und Inventarisierung des Denkmälerbestandes, sowie auf die Klärung der Frage nach der Herkunft der Gotik mit Hilfe motivgeschichtlicher Untersuchungen¹⁰¹.

4.3.2 Die Neubewertung von Gotik und deutscher Renaissance durch Burger

Burgers Teilband des "Handbuchs für Kunstwissenschaft" von 1913 über die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance ist sicher als eine der bedeutendsten Folgepublikationen zu Worringers "Formproblemen" anzusehen. Ein Teil des Vorwortes über die Einschätzung der Bedeutung der Kunst des deutschen Mittelalters erschien von Fritz Burger 1913 parallel dazu als gesonderter Aufsatz in einem Monatsheft, das sich mit dem deutschen Mittelalter

⁹⁸ Burljuk, David, *Die "Wilden" Rußlands*, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, *Der Blaue Reiter*, München 1979, S.45. Stellvertretend für viele kritische Äußerungen von Kandinsky und Marc über die akademischen Regeln, die die Kunst fesseln: „Der akademische Kanon: Koloristik, der Glauben an die "reale", "richtige" Zeichnung, an den "harmonischen" Ton, Konstruktion, Proportion,...Perspektive, das Verwerfen dieser Prinzipien ist das allerwesentlichste, das allererste,...nicht umsonst haben sogar Cézanne und van Gogh,...auf die Notwendigkeit der Befreiung von diesem Sklaventum aufmerksam gemacht!“

⁹⁹ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.174 ff.

¹⁰⁰ Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, herausgegeben von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S.14. Wilhelm Heinrich Wackenroder empfahl den Künstlern seiner Zeit die altdeutschen Baumeister, Maler und Bildhauer als Vorbilder. Diese schufen ihre Werke "nicht vornehm als Liebhaberey...sondern mit ämsigem Fleiße, wie ein Handwerk, sie mußte ihnen.... ein geheimnißvolles Sinnbild ihres Lebens seyn., beydes, ihre Kunst und ihr Leben, war bey ihnen in ein Werk ." . Wackenroders Texte und Gedanken, besonders auch die "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" von 1796 sind erste literarische Dokumente der Frühromantik und bedeuten eine Abgrenzung zur rationalistischen Kunstauffassung der Aufklärung und zu Winckelmanns Ästhetik des Klassizismus. Dieses letztlich auch "antiklassische" Gedankengut mit einer besonderen Glorifizierung des Mittelalters beeinflusste im besonderen Masse die deutsche Romantik und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts.

¹⁰¹ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.18 ff.

befasste¹⁰². Burger stellt eingangs fest, dass mit Burckhardts "glänzend geschriebenem" Werk über die Kultur der Renaissance und den darin enthaltenen wertvollen Einzelstudien, die italienische Renaissance in den Mittelpunkt des Interesses der Kunstforschung gerückt wurde¹⁰³. Das Gebiet der deutschen Kunst war gegenüber dieser Begeisterung für die italienische Renaissance lediglich ein Feld für Forscher und musste sich mit einer nur freundlichen Wertschätzung begnügen. Mit der jetzigen Zeit scheine hier ein Umdenken einzusetzen und man lerne einzusehen, dass die "italienische Renaissancekunst eine, wenn auch bedeutsame, so doch einseitige, subjektive und durchaus nicht vollendete Form der künstlerischen Erkenntnis darstellt"¹⁰⁴.

Burger distanzierte sich damit ausdrücklich von einer absoluten Verbindlichkeit der klassischen Ästhetik. Ähnlich Worringer sah er ebenfalls zwei Traditionslinien in der europäischen Kultur und Entwicklung der Kunst feststellen zu können. Dabei liegt Burgers Schwerpunkt nicht vordergründig in der Formenwelt verankert, sondern in dem Formalen nur als Konkretisierung jener geistigen Einstellung der Künstler zur Welt und zum Kosmos, die von Worringer mit dem Wort "Weltgefühl" umschrieben wurden waren. Nach Burger ist die klassische Antike ebenso wie die an ihr orientierten Epochen einem weltanschaulichen System der Immanenz verhaftet. Ihre Kunstäußerungen weisen nicht über sich selbst hinaus, sind körperhaft - sinnlich und realitätsorientiert. Den Gegenpol dazu bilden die Epochen mit transzendentalen Weltauffassungen in deren Kunst allgemeine natürliche und kosmische Weltgesetze versinnlicht werden¹⁰⁵. Damit eröffne sich nun eine neue Sicht auf die Werke des Mittelalters, die bisher durch Gelehrsamkeit und einseitige künstlerische Anschauungen verstellt war. „Ein unerkanntes und in künstlerischer Hinsicht unbekanntes Reich, das Mittelalter, erscheint nun in einer Schönheit und Stärke, die für uns Moderne in mancher Hinsicht sicher die Leistungen der Renaissance in den Schatten stellt...¹⁰⁶“ Burger stellt dazu die Überlegung an, ob nicht überhaupt der eigentliche Wert deutscher Geisteskultur in der Fortsetzung und Vollendung der großen Gedanken des Mittelalters liege. „Es führt ein Weg von dem Mystiker Eckhart zu Kant und Hegel, und einer von den frühen Nürnbergern über Dürer, Holbein und Grünewald zu Marées und Hodler.¹⁰⁷“ Wenn oft die Meinung vertreten würde, dass das Mittelalter keine "Natur" gekannt hätte, so setzt Burger dem entgegen, dass man eben darunter etwas anderes, größeres als in der Renaissance verstanden hatte; das Mittelalter verstand die Natur als Resultat eines

¹⁰² Burger, Fritz, *Die Kunst des deutschen Mittelalters und wir*, in: Deutsches Altertum und Mittelalter, Aprilheft des Bücherwurms 1913, 3. Jg. (1913), Heft 7

¹⁰³ Es wird aus dem Text nicht ersichtlich, auf welches Buch sich Burger hier bezieht. Sicher gelten aber seine Feststellungen für beide Werke Jacob Burckhardts: "Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens" (1855) und Burckhardts bekanntestem Werk: "Die Cultur der Renaissance in Italien" (1860)

¹⁰⁴ Burger, Fritz, *Die Kunst des deutschen Mittelalters und wir*, in: Deutsches Altertum und Mittelalter, Aprilheft des Bücherwurms 1913, 3. Jg. (1913), Heft 7, S.209

¹⁰⁵ Renda, Gerhard, „Nun schauen wir Euch anders an“ – Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus, Phil. Diss. Friedr.–Alexander - Universität Erlangen-Nürnberg 1990, S.66 ff.

¹⁰⁶ Burger, Fritz, *Die Kunst des deutschen Mittelalters und wir*, in: Deutsches Altertum und Mittelalter, Aprilheft des Bücherwurms 1913, 3. Jg. (1913), Heft 7, S.210

¹⁰⁷ Burger, Fritz, *Die Kunst des deutschen Mittelalters und wir*, in: Deutsches Altertum und Mittelalter, Aprilheft des Bücherwurms 1913, 3. Jg. (1913), Heft 7, S.210

wirkenden Gesetzes und damit war das Denken von einem metaphysisch orientierten Naturalismus als Weltanschauung geprägt. Die künstlerischen Leistungen der deutschen Gotik unterscheiden sich nach Burger – trotz aller Verbindungen und Abhängigkeiten zu Italien und Frankreich – von denen anderer Länder. Nach Burger wird in der deutschen Kunst des Mittelalters, besonders im Gegensatz zu dem französischen Spätmittelalter, nicht so sehr die formale Geschlossenheit der Komposition gesucht, sondern der Weg der Gestaltung geht vom Individuellen aus, das zu einer Einheit zusammenwächst¹⁰⁸. Die Moderne sollte erkennen, dass die künstlerische Vorstellungswelt des Mittelalters der unseren in nichts nachstehe und auch keine künstlerische Entwicklung bedeute, die durch die Renaissance überwunden worden sei. Burger ist überzeugt davon, dass in der heutigen deutschen Moderne wieder eine Renaissance des Gedankenguts des deutschen Mittelalters entsteht¹⁰⁹.

Burgers Einstellung zur Renaissance kann am treffendsten mit einem Zitat belegt werden: „Den Zeitraum, der von dem Beginn des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts reicht, pflegt man mit dem Worte Renaissance zu charakterisieren, ein vieldeutiger Begriff, den Jacob Burckhardt am glänzendsten umschrieben hat. Er nannte diese Zeit die Stunde im Erwachen der Menschheit, sprach zuerst vom Erwachen des Individuums... In Heinrich Wölfflin ist dieser Kunst ein ebenso feinsinniger wie beredter Anwalt erstanden. Man kann sagen, daß heute der weitaus größte Teil unter Einfluß dieser beiden Persönlichkeiten steht und ihren Spuren folgt... Die moderne Zeit hat uns andere Erkenntnisse gebracht, hat uns gezwungen diese Anschauungen zu revidieren.¹¹⁰“ Diese reservierte Haltung Burgers gegenüber der um 1900 noch als vorbildlich geltenden italienischen Renaissancekunst zeigt sich besonders, wenn er den Vergleich zur entsprechenden deutschen Malerei zieht¹¹¹. Burger erinnert an ein – seiner Ansicht nach - vorhandenes Fehurteil, das darin besteht, zu meinen, es gäbe auch auf künstlerischem Gebiete keine eigentlich kulturell selbständige deutsche Nation¹¹². Diese Fehleinschätzung kann nach Burger nur dadurch entstehen, wenn die deutsche Kunst von den Regeln und Positionen der italienischen Renaissance aus beurteilt wird, statt sie in ihrer nationalen Sonderexistenz, aus ihrer Entwicklung vom Mittelalter zur deutschen

¹⁰⁸ Burger, Fritz, *Die Kunst des deutschen Mittelalters und wir*, in: Deutsches Altertum und Mittelalter, Aprilheft des Bücherwurms 1913, 3. Jg. (1913), Heft 7, S.211. Hier taucht erstmalig eine der Grundthesen Burgers auf, die in französischer Kunst eine formelle Ausrichtung als Grundmuster annimmt.

¹⁰⁹ Burger, Fritz, *Die Kunst des deutschen Mittelalters und wir*, in: Deutsches Altertum und Mittelalter, Aprilheft des Bücherwurms 1913, 3. Jg. (1913), Heft 7, S.211

¹¹⁰ Burger Fritz, *Vom Mittelalter zur Renaissance*, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

¹¹¹ Burger hat dieses Thema in zwei Publikationen nahezu textgleich behandelt:

- *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(1)* (=Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.1 ff.

- *Über Wert und Wesen der deutschen Renaissance*, in: *Das Neue Leben*, 1 (1912/13), Heft 12, S.337-342

Eine ausführlichere Darstellung der Burgerschen Überlegungen enthält das Kapitel über "Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance". Hier an dieser Stelle sollen deshalb nur die wesentlichen Gedanken zusammengefasst werden.

¹¹² Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(1)* (=Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.1 ff.

Renaissance heraus zu begreifen. Je mehr aber nun das Mittelalter gegenüber der italienischen Renaissance auch in seiner künstlerischen Bedeutung an Beachtung gewinnt, desto mehr würde die Bewunderung für die Besonderheiten dieser deutschen Kunst steigen, die ein völlig selbständiges nationales Gepräge zeige. Der Grad der äußeren Abhängigkeit der deutschen Kunst von der italienischen oder niederländischen Renaissance ist daher eine Angelegenheit von ungleich geringerer Bedeutung als die Frage nach dem Prinzip der persönlichen und der nationalen Verarbeitung des Übernommenen. „...Die weltgeschichtliche Bedeutung deutschen Geistes und deutscher Kunst liegt daher vielleicht weniger in der besonderen Art der Verarbeitung der italienischen Renaissance als in der Fortentwicklung und Vollendung der großen Gedanken des Mittelalters...Die Rezeption der Antike steht hierbei ganz an zweiter Stelle¹¹³.“ Für die Zeit um 1400 wird auch von späteren Autoren eine parallele Beeinflussung der deutschen Kunst durch die italienische Renaissance als kaum gegeben beurteilt und eine eigen geprägte Entwicklung im Norden gesehen¹¹⁴. Burger sah ebenso die Besonderheiten in den Eigenarten der künstlerischen Weltanschauungen begründet: „Die großen Klassiker der italienischen Renaissance suchen im Formalen die ordnende Regel im Dasein, die Deutschen den Urgrund des alles Einzelne bestimmenden Gesetzes. Die Italiener verwirklichen ihr sinnliches Ideal, die Deutschen suchen hinter die Idee des Individuellen zu schauen¹¹⁵.“ Nach Burger fand deshalb die deutsche Kunst den Ausdruck für Ideen, die man in der italienischen Kunst der Renaissance vergeblich suche.

4.4 Die Moderne und ihre kunsttheoretischen Begründungen

Impressionismus und Expressionismus als Probleme von Weltanschauung

Im Mittelpunkt zahlreicher kulturgeschichtlichen Betrachtungen Fritz Burgers stand die Beziehung allgemeiner Kulturströmungen – in dem Sinne, wie er glaubte, dies festzustellen zu können – zur Entwicklung der Kunst. In diesem Sinne ist auch die Wurzel des Impressionismus im Zeitdenken zu suchen und Burger sieht sie in einer naturwissenschaftlichen Weltanschauung und einer sozialistischen Gesellschaftsauffassung verankert, wie er in einem Vortrag ausführte: „...nicht ideale oder geistige Sichten auf Welt und Materie haben noch Wert, die Naturwissenschaft duldet nur noch die unbarmherzige Beschreibung von Tatsachen ohne ethische und intellektuelle Differenzierung. Auch der Mensch bleibt nur eine Form des Daseins einbezogen in den Kausalnexus des Weltgeschehens, er ist vorhanden als Teilchen des Weltgeschehens...¹¹⁶“ Dieser Weltsicht ent-

¹¹³ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(1)*, (=Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.2 ff. Burger bezieht sich hier auf die weniger ausgeprägte Bedeutung, die die Gotik in Italien entfaltete.

¹¹⁴ Deusch, Werner, *Deutsche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1936, S.6-7. „Der äußere...soziale Halt...innerhalb der Städte...ist so stark, daß eigentlich erst in dieser Zeit...die Mundart der einzelnen Landschaften wie Schwaben, Oberrhein, Franken, Bayern oder Tirol voll zur Auswirkung gelangt. So stark entwickeln sich diese Bindungen gerade in diesem Jahrhundert, da im Süden eine für die Entwicklung der kommenden Epochen maßgebliche, "genormte" Kunst emporblüht, dass von einer "Beeinflussung" der deutschen Kunst durch die gleichzeitige italienische kaum die Rede sein kann...“

¹¹⁵ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(1)*, (=Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.4 ff.

¹¹⁶ Auszug aus einer Pressekritik zu einem Vortrag Burgers in Nürnberg am 24. November 1912(?) "Über Impressionismus und moderne Weltanschauung", in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

spricht nach Burger die künstlerische Aussage des Impressionismus, der nur die unmittelbare Erfahrung des Auges gelten lässt. Er kenne kein würdig oder unwürdig mehr; nicht traurig und freundlich; nicht schön; nicht hässlich; kein Ideal außer der Verwirklichung der Gesichtsvorstellung ohne Rücksicht auf ethische und intellektuelle Unterscheidungen. Auch der Mensch sei nur noch ein Farbleck, nicht einmal mehr Körper oder Form im Raum, sondern nur noch bewegtes, gebrochenes Licht. Lediglich die Veränderlichkeit der farbigen Erscheinung ist der Zustand wie das Geschehen der Welt und damit der Gegenstand impressionistischer Kunst. In weiteren Veröffentlichungen vertieft Burger diese Aussagen. Als eine Spätfolge hätte sich in der jüngsten Vergangenheit daraus eine mit der impressionistischen Kunst parallel gehende Bewegung – der Pointillismus – gebildet, die im Grunde genommen nichts anderes bedeute, als einen neuen künstlerischen Wahrheitsgedanken zu entwickeln, der weitab von jenen Idealen liegt, an denen sich die Kunstwerke der Renaissance gemessen haben. Unter dieser künstlerischen Wahrheit begann man das zu verstehen, was jenseits alles Psychischem, aller Geschichte, jenseits der "Kultur schöner Menschlichkeit" war; was sich als reine Erscheinung bot und in der bloßen Metamorphose und Gestaltung des farbigen Lichtes würde nun das künstlerische Weltbild begriffen¹¹⁷.

Zu einer ähnlichen kritischen Sicht auf die Kunstrichtung des Impressionismus waren auch Zeitgenossen Burgers gelangt. 1911 hatte sich Worringer in einigen Veröffentlichungen mit der zeitgenössischen Kunst auseinandergesetzt und kam dabei zu dem Ergebnis, dass im Impressionismus die kulturelle Entwicklung der Neuzeit an ihrem Endpunkt angelangt sei. Im Laufe des 19. Jahrhunderts habe das Maß an Wissen um die Dinge der Welt einen Umfang erreicht, der von dem Einzelnen nicht mehr überblickt werden und diese Erkenntnisse für ihn nicht mehr klärend wirken könnten, sondern nur noch Verwirrung stiften würden. Zunehmende Erkenntnis würden den Menschen auf Dauer nicht mehr bereichern, sondern ihm das Gefühl geistiger Armut geben¹¹⁸. Deshalb wurden die neue Entdeckung des Transzendentalen und die Abkehr von Wissenschaftlichkeit auch als eine geistige Neugeburt aufgefasst. „... Wir haben hinter uns ein Zeitalter der Aufklärung, der ständigen Analyse und des anspruchsvollsten Rationalismus, und wir stehen im Anfange eines neuen Zeitalters der Intuition, der Metaphysik und der Synthese!“¹¹⁹ Diese innere Haltung ging oft einher mit der Kritik an der Gesellschaft des Kaiserreiches und der Suche nach neuen, "inneren" Werten; äußerte sich antibürgerlich, sozialistisch, oder ebenso auch in der Propagierung konservativer und nationaler Wertvorstellungen. Letztlich mündete es in der Forderung und Verkündung eines totalen Neubeginns, wie er sich – allerdings in sehr extremer Form – ebenso im re-

¹¹⁷ Burger, Fritz, *Die Kunst des deutschen Mittelalters und wir*, in: Deutsches Altertum und Mittelalter, Aprilheft des Bücherwurms 1913, 3. Jg. (1913), Heft 7, S.209 ff. Diese Aussagen beleuchten die distanzierte Haltung Burgers zum Impressionismus, den er als eine "Spätfolge" der Renaissance betrachtet.

¹¹⁸ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.45 ff.

¹¹⁹ Behne, Adolf, *Der Maler Franz Marc*, in: Pan 3, 1913 (S.616-618), S.617

volutionären Pathos futuristischer Manifeste findet, die seit Anfang 1912 auch in deutschen Übersetzungen vorlagen¹²⁰.

4.4.1 Weltanschauung und Moderne

Worringer hatte ursprünglich seine wissenschaftlichen Arbeiten nicht im Hinblick auf eine neu zu schaffende Kunst, etwa den Expressionismus¹²¹ verfasst; in publizierten Schriften vertrat er eher ein konkretes Kunstideal, dem z.B. Hans von Marées entsprach¹²². Allerdings wird in den folgenden Jahren der Einfluss Worringers auf die Theoretiker des Expressionismus in den veröffentlichten Artikeln Marcs, Mackes und Kandinskys erstmals greifbar¹²³. Die Abkehr von Illusionismus und Zentralperspektive mit der sich anschließenden Deformation des Gegenständlichen wurde zum äußerlichen Kennzeichen des Umbruchs, den der Expressionismus in den Sehgewohnheiten herbeiführte. Künstler und Kunstwissenschaftler entdeckten auf der Suche nach Anregungswerten, die ihren gewandelten Formvorstellungen entsprachen, in den Museen den Reiz außereuropäischer Hochkulturen und der "Primitiven", aber diese neue Geistigkeit wurde in ihrer Verkörperung ebenso in der mittelalterlichen Kunst entdeckt. Grossen Einfluss übte Worringer darüber hinaus auch auf die Kunstkritik aus; das Erscheinen der "Formprobleme" führte zu einem regelrechten Gotikboom in der Kunstkritik. Der Terminus "Gotik" als Sammelbegriff für alle auf irgendeine Weise mit der mittelalterlichen Geistes- und Bildwelt verknüpften Konnotationen wurde zur Bezeichnung unterschiedlichster Erscheinungen der Gegenwart verwendet. Der Schwerpunkt des Interesses lag dabei auf einer "überzeitlichen" Gotik: Gotischen Abstraktionsdrang, gotische Geistigkeit und gotisches Ausdrucksstreben entdeckte man in einer Vielzahl von Stilrichtungen und deren Kunstwerken. Selbst Julius Meier-Graefe führte El Greco als spät geborenen "Gotiker" in die Kunstgeschichte ein und das große Verdienst von Meier-Graefe bestand in der Feststellung, dass El Greco als ein Ahnherr des Expressionismus aufzufassen sei, dessen Kunst "gotisch" war, was gleichbedeutend ist mit "transzendental, dynamisch, aufstrebend und schmal."¹²⁴ Der Expressionismus wollte jedoch nicht von vornherein ästhetische Bedürfnisse befriedigen und hat sich ebenso auch nicht als eine blosse Kunstbewegung verstanden. Mit einem hohen geistigen Anspruch, eine neue und enge Beziehung zwischen Kunst und Leben herzustellen, hat er sich dann der verschiedensten Gebiete des Geistes-

¹²⁰ Eine der Plattformen, in der regelmäßig futuristische Aufrufe, besonders auch von Marinetti, erschienen, war die Zeitschrift "Der Sturm" des Berliner Publizisten und Galeristen Herwarth Walden.

¹²¹ Manheim, Ron, Entstehungsgeschichte des Begriffes Expressionismus, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Heft 1, München 1986, S.73-91. Die Entstehung des Begriffes "Expressionisten" geht wahrscheinlich – obwohl früher bereits verschiedentlich in der Literatur aufgetaucht – auf eine Berliner Secessions – Ausstellung von französischen "Fauve – Künstlern" 1911 zurück. Ab 1914 sei die Bezeichnung "Expressionismus" dann für die deutsche avantgardistische Kunst von Paul Fechter eingeführt worden.

¹²² Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.24 ff. Vgl. ebenso: Worringer, Wilhelm, Die Ausstellung "München 1908", in: *Masken* 4, 1908, S.19-24

¹²³ Franz Marc an Kandinsky im Februar 1912: „Ich lese eben...Worringers "Abstraktion und Einfühlung", ein feiner Kopf, den wir sehr brauchen können. Ein fabelhaft geschultes Denken, straff und kühl, sehr kühl sogar.“ In: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, *Der Blaue Reiter*, München 1979, S.278

¹²⁴ Meier Graefe, Julius, *Spanische Reise*, München 1984. Hier zitiert nach: Moffett, Kenworth, *Meier-Graefe as art critic*, München 1973, S.107

lebens bemächtigt und in Dichtung und Theater, Musik und Architektur seinen Ausdruck gefunden¹²⁵. Für die Malerei scheinen zwei fremde Einflüsse maßgebend gewesen zu sein: Eduard Munch und Henri Matisse. Unter den bildenden Künstlern, die sich um eine Klärung theoretischer Fragen bemühten und versuchten, ein Programm zu entwerfen, das der ganzen Bandbreite der Moderne gerecht werden sollte, sind hauptsächlich die beiden Initiatoren des "Blauen Reiters", Franz Marc und Wassily Kandinsky zu nennen. Keine anderen expressionistischen Programmschriften beeinflussten den Umgang der Zeitgenossen mit der neuen Kunst so stark wie Kandinskys Aufsätze "Über das Geistige in der Kunst" und "Über die Formfrage", sowie Marcs Artikel im Sammelband "Der Blaue Reiter". Sie bildeten die geistige Grundlage für die Sicht auf den Expressionismus, die in der Folge bestimmenden Charakter annahm¹²⁶. An die Stelle der Qualität der Darstellung tritt die "Qualität der Gesinnung". Es wurde die Verlagerung des Interesses von der Form auf den Inhalt, vom "Können" auf das "Wollen" – oder sogar auf das "Müssen" propagiert und damit war nur eine Kunst, die dem definierten Wollen der Epoche entspricht, zeitgemäß und gültig. Kandinsky vertrat die Ansicht, dass zwar jede Epoche ihre unverwechselbare und nicht nachahmbare Kunst besitzt, jedoch die Ähnlichkeit der inneren Bestrebungen zu ähnlichen äußeren Formen führen kann, z.B. denen von primitiver Kunst¹²⁷. Die Überzeugung, daß die "Primitiven" in ihrer Kunst denselben Bestrebungen folgten wie die modernen Künstler, basierte allerdings auf dem Trugschluß, daß formale Analogien notwendig auf eine gleichartige Bewußtseinslage hindeuten. Von den Kunstwerken wurde auf das Weltbild ihrer Erzeuger geschlossen, wodurch eine Fiktion entstand, die letztendlich die Projektion zeitgenössischer Denkweisen und Sehnsüchte in die Vergangenheit darstellte¹²⁸. Entscheidenden weiteren Anteil an der Weiterentwicklung dieses metaphysischen Konzepts der Moderne hatten aber auch diejenigen unter den Kunsthistorikern und -schriftstellern, die der jungen Künstlergeneration wohlwollend gegenüberstanden. Die Kunstkritik wurde hier in zweifacher Hinsicht bedeutsam: einerseits betätigte sie sich als Mittler zwischen Künstler und Publikum und gab den Betrachtern Hilfestellung im Umgang mit ungewohnten Seherlebnissen. Andererseits wirkten ihre theoretischen Modelle auch auf das Denken und auf die Produktion der Künstler zurück. Das trifft in außerordentlichem Maße auf Fritz Burger zu. Seine Publikationen, die energisch und überzeugend für die neue Kunst eintraten, erreichten mit ihren enormen Auflagen große Leserschichten und seine überzeugende Ausstrahlung als Lehrer auf den

¹²⁵ Tietze, Hans, *Der deutsche Expressionismus*, in: Tietze, Hans, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, S.22 ff.

¹²⁶ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.59 ff.

¹²⁷ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, 5.Auflage Bern 1956, S.21

¹²⁸ Renda, Gerhard, „*Nun schauen wir Euch anders an*“ – *Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*, Phil. Diss. Friedr.–Alexander Universität Erlangen-Nürnberg 1990, S.6. Die Begründung, dass hier ein "Trugschluß" vorliegt, wird vom Autor nicht aufgeführt. Tatsächlich müssten (so meine Überzeugung –R.H.) – falls unter ähnlichen gesellschaftlichen Umständen und "inneren Bestrebungen" vergleichbare künstlerische Formen entstehen – diese erforscht, beschreibbar und bekannt sein. Wie hier bereits kurz aufgeführt, sind diese Bemühungen zur Erforschung einer Wissenschaft der Formentwicklungen bisher nicht erfolgreich verlaufen (Wölfflin, Britsch u.a.). Damit sind jedoch auch alle Aussagen, die allein aus Kunstwerken heraus "innere Bestrebungen" eines Volkes, einer Periode, ermitteln wollen, mit Vorbehalt zu betrachten.

studentischen Zuhörerkreis bestätigte viele junge Kunsthistoriker und Künstlerpersönlichkeiten in ihrer der Moderne aufgeschlossenen Einstellung¹²⁹.

Burgers hat kein geschlossenes System seiner einzelnen Positionen zur modernen Kunst hinterlassen und sich seine Stellungnahmen verteilen sich auf verschiedene Werke¹³⁰. Dazu ist eine Reihe von Vorträgen Burgers zu rechnen, die vor verschiedenen Zuhörerkreisen kunsttheoretische Fragestellungen adressierten. Eine Schlüsselbedeutung kommt in diesem Zusammenhang der Rede Fritz Burgers zur Jahrhundertfeier der Freideutschen Jugend auf dem Hohen Meißner im Oktober 1913 zu¹³¹. Über zweitausend Teilnehmer adressierte Fritz Burger mit den Thesen: "Über die junge Kunst der Gegenwart und die Wissenschaft"¹³², in der er die wesentlichen Positionen seiner Kunstauffassung zur Moderne zusammenfasste.

Kunst sei Erdachtes, Gestaltetes und damit wachse der Kunstwissenschaft die Aufgabe zu, als Kunsttheorie das Wesen dieses Gestaltens, wie auch die Mittel zu seiner Erkenntnis zu liefern¹³³. Das beinhaltet den Grundsatz, dass Kunst nicht nur historisch, sondern auch vom künstlerischen Standpunkt beurteilt werden muss. Nachdem nun die Photographie die farbige Erscheinung der empirischen Wirklichkeit restlos wiederzugeben vermag, "zieht sich die Kunst in ihr ureigenstes Reich zurück und geht mit der Philosophie einen unerhörten Bund ein. Beide wenden sich von der an der Naturwissenschaft orientierten Empirie ab zu einer mit mystischen Ideen durchsetzten Welt und Lebenserkenntnis hin.¹³⁴" Nicht mehr die Wirklichkeit soll ergründet, sondern der große Sinn des Lebens erfasst werden. Das Interesse unserer – die Natur gestaltenden – Sinneswelt beginnt sich gänzlich anders, nicht mehr empirisch, sondern transzendental zu orientieren. Dies so Gestaltete will dann aber nicht "Wahrheit", sondern nur eine der vielen unendlichen möglichen Erscheinungsformen sein, in denen sich uns die Geheimnisse der Natur entschleiern. Die moderne Kunst "kämpft" deshalb um die Einheit ihrer Lebensanschauung wie im Mittelalter, wobei ihr Stil dann die Form dieser Erkenntnis darstellt; das Symbol einer metaphysischen Gegenwart¹³⁵. Die Aufgabe

¹²⁹ Unter den bedeutendsten Künstlern und Kunsthistorikern, die zu Burgers Hörer- und Praktikumskreis während seiner Zeit an der Universität München gehörten, zählen u.a.: Aba-Novák, Kurt Badt, Walter Dexel, Hans Finsler, Gustav Friedrich Hartlaub, Ludwig Hirschfeld-Mack, Oskar Lang, Benno Reifenberg. Eine ausführliche Würdigung des Einflusses von Fritz Burger enthält das Kapitel über seine Zeit als Hochschullehrer bzw. die Zusammenfassungen seiner Werke über die moderne Kunst.

¹³⁰ Gedanken Burgers zu Kunst und Kunsttheorie finden sich vor allem in folgenden Werken: Gedanken über die Darmstädter Kunst 1901, Die Schackgalerie München 1912, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance 1913, Cézanne und Hodler 1913, Einführung in die moderne Kunst 1917, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst 1918, Nachlass: Fragmente zur Systematik der Kunstwissenschaft

¹³¹ Sonderdruck aus "Freideutsche Jugend", *Zur Hundertjahrfeier auf dem Hohen Meißner 1913*, Jena 1913, S.72. Diese Jugendbewegung setzte sich aus verschiedenen Verbänden wie "Wandervogelbewegung", Studentenverbindungen etc.zusammen, die in ihrem Ansatz dem Gedankengut der Reformbewegung anhängen. Im Sinne der Zeit sollte dieses Treffen aus "Anlass der Befreiung des Vaterlandes" (1813 -R.H.) die Jugend dazu auffordern, sich selbst ihr Leben zu gestalten. Hermann Buddensieg zählte zu den Veranstaltern und schätzte die Teilnahme Burger: „Es war eine erlesene Schar, die sich zu uns bekannte: neben Fritz Burger, Klages, Nelson, Wynsken, Alfred Weber, Avenarius, Lamprecht ...“

¹³² Burger, Fritz, *Über die junge Kunst der Gegenwart...*, Jena 1913

¹³³ Burger, Fritz, *Über die junge Kunst der Gegenwart...*, Jena 1913, S.51 ff.

¹³⁴ Burger, Fritz, *Über die junge Kunst der Gegenwart...*, Jena 1913, S.52 ff.

¹³⁵ Burger, Fritz, *Über die junge Kunst der Gegenwart...*, Jena 1913, S.54 ff.

der Kunst besteht damit nicht mehr darin, die Nachbildung eines Naturgegenstandes durch Können oder Wissen zu liefern, sondern um die reine Erkenntnis der Formen unserer sinnlichen Bewusstseinstätigkeit, um in deren wechselnden Gestaltungen die "tausendfachen Metamorphosen" unserer geistigen "Urnatur" zu schauen. Damit eröffne sich eine neue Welt menschlicher Erkenntnisse, die alles umfassen: die schlichte Zeichnung eines Kindes, die "primitive Kultur" der Urvölker wie auch die hochgeschätzten Kunstwerke anerkannter Meister. Deshalb suche die Kunst jetzt die Schönheit nicht mehr im Typus einer Gattung, sondern im Absoluten, der einigenden Urwesenheit der Dinge. Diese Entwicklung bedeute - so Burger - eine Zurückwendung zur Weltanschauung des orientalischen Ostens; nicht um diese nachzuahmen, sondern aus einem inneren Bedürfnis heraus: "mit Freude an der Gegenwart und Hoffnung auf die Zukunft"¹³⁶. Der Gedanke, dass die moderne Kunst Kunderin eines neuen Weltgeistes wird, teilt Burger mit weiten Künstlerkreisen. Franz Marc formuliert: „...Man begriff, daß es sich in der Kunst um die tiefsten Dinge handelt, daß die Erneuerung nicht formal sein darf, sondern eine Neugeburt des Denkens ist. Die Mystik erwachte in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst...¹³⁷“ Diese Vision empfindet die Welt in allen ihren Bestandteilen als Verwirklichung oder die Wirklichkeit eines Göttlichen, das jedoch nicht theistisch interpretiert, sondern mystisch als "das Gesetz", das Irrationale, der Weltenwille verstanden wird. Auf der Grundlage einer solchen Auffassung vom Charakter der Kunst hat Burger eingehend das künstlerische Schaffen von Cézanne, Hodler, Marc und anderen analysiert und beschrieben.

In seiner "Einführung in die moderne Kunst" von 1917 erweitert Fritz Burger die generelle Auseinandersetzung und Differenzierung zwischen expressionistischer und impressionistischer Kunst als moderne Kunstströmungen um den Gedankengang¹³⁸, diese Unterschiede in den verschiedenen völkerpsychologischen Weltanschauungen beider Nationen zu begründen. Burger bezieht sich auf Max Scheler, wenn er im geistigen Besitztum und der Tradition einer Nation die Quelle sieht, aus der die jeweilige Kultur entspringt und immer wieder zurückkehren muss¹³⁹. Aus diesen Überlegungen formuliert er daraus eine Unterscheidung zwischen der "internationalen Klassizität" der französischen und dem nationalen "Transzendentalismus" der deutschen Avantgardekunst: „Im 19. Jahrhundert sind die Franzosen "Klassiker" und Führer auf dem Gebiete der Malerei gewesen, als es sich um die Entdeckung neuer Harmonien in der Systematisierung der Wirklichkeit handelte, wie bei der impressionistischen Kunst. Den kosmischen Problemen des Expressionismus steht der

¹³⁶ Burger, Fritz, *Über die junge Kunst der Gegenwart...*, Jena 1913, S.57

¹³⁷ Marc, Franz, *Die "Wilden" Deutschlands*, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, *Der Blaue Reiter*, München 1965, S.6

¹³⁸ In diesem Zusammenhang kritisiert Burger Meier-Graefes Geschichte der Malerei, die daran kranke: „...daß sie zu sehr vom Standpunkt der französischen Malerei und des sog. Impressionismus geschrieben ist, wodurch Deutschland zur Provinz erniedrigt und die geschichtliche Tatsache ganz übersehen wird, daß Deutschland und seine Kunst in den Mittelpunkt der modernen Kunstbewegung führend getreten ist.“ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.VII

¹³⁹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.39/43. Mit folgenden Sätzen charakterisiert Burger aus seiner Sicht die französische Kultur: „Frankreich war bei dem reichen und intensiven Wechsel der Kulturinhalte immer nur auf eines bedacht: die formale Einheitlichkeit und Harmonie ihrer Gestaltung in allen Erscheinungen des Lebens. Der Hang zur Systematisierung, die Freude an der Klarheit und Logik ist das auszeichnende Merkmal des französischen Denkens und man kann sagen, das Akademische sei ein Grundzug der französischen Kunst.“

Rationalismus und der Wirklichkeitssinn der Franzosen im Grunde genommen allerdings fremd gegenüber. Hier liegt die kulturelle Grenze zwischen dem Franzosen und dem Deutschen.¹⁴⁰ Das deutsche Kulturstreben sucht daher die Individualität seiner nationalen "Volkskultur", die Bürger im Mittelalter ansiedelt, während er die "Kulturwurzel" Frankreichs in der international orientierten Renaissance sieht.

Dabei hat Bürger den Begriff des Expressionismus nicht von Beginn an transzendental verwendet. Im gleichen Werk bezeichnet er unter der Seitenüberschrift "Die naturalistische Ausdruckskunst, Menzel", diesen als ersten großen Expressionisten, der auf dem Boden der Wirklichkeit stand¹⁴¹. Obwohl natürlich bei Menzel von einer freien Farbwahl, Aufhebung der Perspektive und Formauflösung keine Rede sein kann, sondern ihm "phrasenlose trockene Sachlichkeit" von Bürger bescheinigt wird, meint er, dass Menzel sich mit allem Wirklichkeitssinn doch die Idee eines höheren irrationalen Lebenswillens bewahrte. Er versuchte, die irrationalen Willensmächte als eine Weltenenergie im Sein und Wirken alles Lebendigen fühlbar werden zu lassen. Das "Geistige in der Kunst" sei für ihn kein Programm oder romantische Schwärmerei, sondern Glaubenssatz seines kritischen Wirklichkeitssinns gewesen. Ein Rest an kritischer Distanz zu Kandinsky wird dabei spürbar, wenn der Begriff des Expressionismus bei Bürger hier weitgehend uminterpretiert wird. "Expressionistisch" war jetzt jedes Kunstwerk, das dem Betrachter ein Gefühl für die "große Kosmogonie des Lebens" vermitteln konnte¹⁴². In der Gegenwartskunst spiegelt sich zudem für Bürger die aktuelle politische Situation wider: durch den Krieg wird der Untergang des Materialismus beschleunigt und die Grundlage für eine neue Geistigkeit gelegt. Unter den veränderten politischen und weltanschaulichen Bedingungen hat sich das Bewusstsein gegenüber der Funktion des Kunstwerks gewandelt: „Es will nicht mehr das Objekt des Genusses einer ästhetisch gebildeten Kaste, sondern Verkörperung jener inkommensurablen Welt sein, die unser Innerstes umschließt ... die Kunst (soll -R.H.) den Sinn des Lebens gestaltend erfassen¹⁴³“.

Obwohl Bürger die expressionistische Moderne als eine zwar deutsche künstlerische Entwicklung gesehen hat, wird ihr Kern, die Abkehr von Materialismus, durchaus beispielhaft auch für andere Länder angesehen, seine Feststellungen enden immer auch im Aufruf zu einem neuen, weltumspannenden Geist und Denken¹⁴⁴. Die kritische Haltung zum Impressionismus und die Hinwendung zu wiedererwachter Metaphysik nahm allerdings bei anderen Autoren auch mitunter nationalistische Klangfarbe an. Paul Schubring schrieb z.B. 1912 in einer Kritik zur Kölner Sonderbundausstellung: „...die Welt des Impressionismus ist ihrem innersten Wesen nach undeutsch. Sie ist und bleibt Import von Frankreich her. Was dort in dem Volk...die wie alle Romanen von der Reli-

¹⁴⁰ Bürger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.43 ff.

¹⁴¹ Bürger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.67 ff.

¹⁴² Manheim, Ron, Entstehungsgeschichte des Begriffes Expressionismus, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Heft 1, München 1986, S.73

¹⁴³ Bürger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.115 ff.

¹⁴⁴ Bushart verwendet allerdings in Bezug auf Bürger den Hinweis: „...die völkische Sicht auf den Expressionismus... wie sie Paul Fechter und Fritz Bürger propagiert hatten...“ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.197

gion der Dinge leben, ... das konnte bei uns, die wir nun einmal Ausdrucksmenschen sind, nur gewaltsam, absichtlich und unpersönlich sich mitteilen.¹⁴⁵“ Nationale Töne erlebten in der Kunst auch nach der absoluten Kriegsniederlage in Deutschland einen neuen Höhepunkt, ein neues nationales Kulturbewusstsein wurde gepflegt, das sich allerdings nicht expansiv darstellte, sondern die kulturellen Eigenleistungen Deutschlands gegen den Verlust seiner nationalen Identität betonte¹⁴⁶. War vor 1914 noch die Übereinstimmung der avantgardistischen europäischen Kunstströmungen betont und Kubismus, Futurismus und Expressionismus als unterschiedliche Ausprägungen eines gemeinsamen künstlerischen Konzeptes betrachtet worden, standen nun vorrangig die Unterschiede zwischen französischer und deutscher Avantgardekunst im Mittelpunkt des Interesses. Nach Bushart war auch Burgers Einfluss spürbar: „Argumentationshilfe lieferte dabei Fritz Burgers Schrift "Einführung in die moderne Kunst", die jetzt erst ihre Wirkung voll entfalten konnte.¹⁴⁷“ Die gemeinsame Reaktion gegen den Impressionismus, die sich fast gleichzeitig in Kubismus und Expressionismus auswirkte, hätte zunächst den nationalen "Zwiespalt romanischen und germanischen Wesens der unter der öglatten Oberfläche schlummerte" verdeckt¹⁴⁸. Jetzt entstand die neue Überzeugung, dass im Kubismus der formale, rationale romanische Geist des kühlen Klassizismus von Poussin bis Puvis, der um durchsichtige Ordnung des Weltbildes bestrebt ist – im Gegensatz zum transzendentalen Charakter des Expressionismus – zum Ausdruck gekommen war. Der Kubismus wurde deshalb als typisch "romanische" Kunst bewertet, die die Charaktereigenschaften aller französischen Kunst seit Poussin in sich vereine: Formenklarheit, Gesetzmäßigkeit und Akademismus. Mit Beginn der zwanziger Jahre brach dann allerdings die expressionistische Bewegung der sich seit Kriegsende die Mehrheit der modernen Architekten, Maler und Bildhauer zugehörig gefühlt hatten, auseinander; Gotik und Expressionismus als abstrakt-geistiges Prinzip hatten ausgedient.

4.4.2 Kulturkritik und Gegenästhetik – Der Einfluss Nietzsches

Ein entscheidender Einfluss auf die geistigen Strömungen, die zur Ausbildung der Moderne führten, muss in der Kunstphilosophie und Kulturkritik Friedrich Nietzsches gesehen werden. Nach

¹⁴⁵ Schubring, Paul, *Die Sonderbund-Ausstellung in Köln*, in: *Die Hilfe* 18, 1912, S.559

¹⁴⁶ G. F. Hartlaub schrieb 1919: "Und was ein zukünftiges höheres Deutschtum in der Kunst angeht - wer möchte in den gegenwärtigen Zeitläuften eine solche Vorstellung noch halb ironisch als eingeschränkt und kunsthemmend abthun? Vielleicht ist heute, da wir durch das reinigende Feuer des Leidens gegangen sind, die Epoche einer nationalen Ausdruckskunst längst nicht mehr so fern, als es noch vor wenigen Jahren schien.“ Hartlaub, G. F., *Das entzauberte Italien*, in: *Kunst und Künstler* 17, 1919, S.157-161, S.161

¹⁴⁷ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.198 ff. Steigende Auflagenziffern bestätigten ein hohes Interesse an Burgers Werk; Ende der 20er Jahre war es mit ca. 47 Tsd. Exemplaren das meistverkaufte Standardwerk über die moderne Kunst. Allerdings schreibt die Autorin dies einer nationalistischen Ausrichtung des Werkes zu. Burger hat jedoch in seinem Buch die Rolle aller europäischen Nationen bei der Entwicklung der modernen Kunst gleich positiv bewertet, lediglich unterschiedliche Schwerpunkte der einzelnen Länder betont.

¹⁴⁸ Tietze, Hans, *Die Krise des Expressionismus*, in: Tietze, Hans, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, S.33-44; S.36. Diese Publikation Tietzes stammt von 1925, sie spiegelt nicht notwendigerweise das zeitgenössische Denken um 1910 wider.

Nietzsche kommt der Kunst eine einzigartige Bedeutung zu; der Künstler wird zum metaphysischen Schöpfer von Kunstwerken, die die Welt in höchster Verdichtung und Intensität widerspiegeln. Auf der anderen Seite ist von der Philosophie Nietzsches seit etwa 1890 eine einzigartige Wirkung auf die Gesellschaft ausgegangen. Als ein weiterer Grund für deren Anziehungskraft auf Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich gilt ihre offene oder versteckte Gegnerschaft zur vorherrschenden Kultur. Nietzsches Kulturkritik wurde von der jungen Generation des gebildeten Bürgertums mit Begeisterung begrüßt, da sie in ihrer eigenen Ablehnung einer Gesellschaft bestärkt wurde, deren Werte als materialistisch und verlogen galten. Die Antwort auf seine negative Kulturkritik wurde als eine positive Gegenästhetik formuliert, die ihre Begründung in Nietzsches Philosophie suchte¹⁴⁹. Auf diejenigen Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle, die den Idealen einer selbstzufriedenen, materialistischen Gesellschaft mit grundsätzlicher Ablehnung begegneten, übte Nietzsches kämpferisches Gebaren eine faszinierende Wirkung aus. Seine Vorliebe für militärische Worte fand im Kulturleben vielfache Nachahmung: "Avantgarde" ist eine der bekanntesten Entlehnungen; Kandinsky nannte seine 1901 gegründete Kunstschule "Phalanx" und mit Namen wie "Der Sturm" von Herwarth Walden, "Revolution", "Die Aktion" etc. wurde ein kämpferischer Affront gegen das gängige Kunst- und Kulturverständnis deutlich gemacht¹⁵⁰. Die Gedankenwelt Nietzsches manifestierte sich ebenso in den Werken einer Vielzahl von Persönlichkeiten des Kulturlebens¹⁵¹. In dem Spannungsfeld nietzscheanischer Philosophie von Verneinung und Verkündigung neuer Ideale bewegte sich auch das Hauptwerk Nietzsches, "Also sprach Zarathustra"¹⁵², das eine außerordentliche Wirkung auf die künstlerische Intelligenz ausübte und unmittelbar nach Erscheinen der ersten vollständigen Ausgabe im Frühjahr 1893 zum Kultbuch einer Geniekultur avancierte. Auch bei Fritz Burger wird dieser Einfluss spürbar, wenn dieser die literarische Gestalt des Zarathustra als prototypischen Verkünder und Leitbild expressionistischer Kunst verklärt¹⁵³.

Der Glaube, dass ein Krieg den Untergang einer korrupten materialistischen und daher abzulehnenden Kultur beschleunigen könne, eine "reinigende Wirkung" ausübe und gleichzeitig den Ü-

¹⁴⁹ Erbsmehl, Hans-Dieter, Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918 (Diss. University of California), Los Angeles 1993, S.X

¹⁵⁰ Erbsmehl, Hans-Dieter, Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918 (Diss. University of California), Los Angeles 1993, S.16 ff.

¹⁵¹ Erbsmehl, Hans-Dieter, Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918 (Diss. University of California), Los Angeles 1993, S.22 ff. Edvard Munchs innere Beziehung zu Nietzsche wird als entscheidendes Moment in der künstlerischen Entwicklung des norwegischen Malers gesehen; auch das Frühwerk Max Beckmanns gilt als Beleg einer Orientierung am irrationalistischen Vitalismus Nietzsches". Es existiert die These, dass das "künstlerische Sendungsbewusstsein" der Künstlergruppe "Brücke" stark von Friedrich Nietzsches Lebensphilosophie geprägt gewesen sei; der Namen der Gruppe gibt einen Hinweis auf "Zarathustra". Das Haus, das Peter Behrens 1901 auf der Darmstädter Mathildenhöhe errichtete, wurde als das Werk des von Nietzsche prophezeiten "großen Stil" eingestuft und Wassily Kandinsky verweist auf Nietzsche, wenn er ihm die Rolle des Moralkritikers zuweist. s.: Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1956, S.43

¹⁵² Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Also sprach Zarathustra (1883-1885)*

¹⁵³ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, Potsdam 1928, S.1

bergang in eine neue geistige und rein künstlerische Kultur zur Folge haben werde, entsprach dem weit verbreiteten kulturellen Verständnis von Nietzsche zu Beginn des Ersten Weltkriegs. So wurde dann 1914 paradox der Krieg als ein "metaphysischer Kampf", als ein Reinigungsprozess verstanden, der den Weg zum kulturellen Neubeginn bereiten sollte¹⁵⁴. Auch daraus erklärt sich wiederum ein Phänomen des Kriegsbeginns, dass diejenigen Künstler und Intellektuelle, die sich zuvor unter Berufung auf Nietzsche im äußersten Gegensatz zur Gesellschaft empfanden, im August 1914 ihre Opposition aufgaben, sich freiwillig zur Front meldeten oder im patriotischen Überschwang Kaiserreich und Militär andienten¹⁵⁵.

Der Nietzsche-Bezug bei Franz Marc und Fritz Burger

Von keinem anderen bildenden Künstler sind so viele schriftliche Äußerungen zu Nietzsche überliefert wie von Franz Marc. Marc hatte nach ethischen Rechtfertigungen des Lebens als Künstler gesucht und in einem Brief an Maria Franck, seine zukünftige Frau, drückt er es 1911 folgendermaßen aus: „Wir modernen Maler sind kräftig mit am Werk, für das kommende Zeitalter, das alle Begriffe und Gesetze neu aus sich gebären wird, auch eine "neugeborene" Kunst zu schaffen; sie muß so rein und kühn werden, daß sie "alle Möglichkeiten" zuläßt, die die neue Zeit an sie stellen wird.“¹⁵⁶ Trotz Nähe des Gedankengangs in seinen Aussagen zur Gegenästhetik einer neuen Kunst können aber noch kaum Ideen Nietzsches ausfindig gemacht werden. Das ändert sich ab den Kriegstagen: „...Nietzsches ewige Wiederkehr des Gleichen hat für mich einen ganz neuen Sinn bekommen...Wirkliche Kunstformen sind wahrscheinlich nichts als dieses somnambule Sehen des Typischen...“¹⁵⁷ Wie die überwiegende Mehrheit der Künstler und Intellektuellen seiner Generation stellte sich Marc Anfang August 1914 als Kriegsfreiwilliger und kein anderer Künstler hat seine Erwartungen an den Krieg gleichermaßen ausführlich öffentlich dargelegt wie Marc. Er bereue keinen Tag, sich ins Feld gemeldet zu haben, schrieb er am Heiligen Abend 1914 seiner Frau. Für sein Wesen und Denken hätte er „zu Hause nichts gewonnen. Sicher nicht das gewonnen, was mir der Krieg gegeben hat.“¹⁵⁸ Auch in seinen Veröffentlichungen verlieh er der Überzeugung Ausdruck, wenn er behauptete, der Krieg werde nicht um wirtschaftliche oder politische Ziele geführt, sondern weil "Europa durch diesen blutigen Austrag der Waffen...die giftigen und brüchigen Elemente...ausstoße"; dies sei ein "Fegefeuer", in dem ein "Blutopfer" erbracht werden müsse¹⁵⁹. Trotzdem entstanden später unter der Einwirkung des brutalen Krieges bei ihm auch Zweifel, inwieweit sich der Glaube an dessen Kunst- und Kulturfördernde Wirkung aufrechterhalten lässt. Damit kommt

¹⁵⁴ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.66 ff.

¹⁵⁵ Erbsmehl, Hans-Dieter, *Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918* (Diss. University of California), Los Angeles 1993, S.286 ff.

¹⁵⁶ Hier zitiert nach: Erbsmehl, Hans-Dieter, *Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918* (Diss. University of California), Los Angeles 1993, S.299 ff.

¹⁵⁷ Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, S.53, (28.3.1915), Brief an seine Frau Maria Marc

¹⁵⁸ Franz Marc an Maria Marc am 24.12.1914, zit. nach: Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, S.40. Dieser Brief enthält sinngemäß auch die nachfolgenden Aussagen.

¹⁵⁹ Marc, Franz, "Das geheime Europa", in: Marc, Franz, *Schriften*, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S.167 ff.

es bei Marc auch zu einem Zweifeln an Nietzsche selbst, wenn er feststellt, dass mit dem Ende des Krieges die Energie des "kriegerischen Willens zur Macht" abgekühlt und in einen "Willen zur Form und zur Kunst" umgeleitet werden müsse¹⁶⁰. Gleichzeitig suchte Marc jetzt einen Ausweg im Transzendentalismus; er versuchte so, dem Geistigen - trotz aller entsetzlichen Kriegsrealität - nach wie vor eine Priorität im Sinne Nietzsches zuzuordnen.

Als akademischer Kunsthistoriker stand Fritz Burger diesem künstlerisch - philosophischen Gedankengut Franz Marcs aus eigener Findung außerordentlich nahe. Die Wesenszüge der modernen Kunst am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts kennzeichnet Burger mit folgenden Worten: „Mit Hohngelächter zerschmettert Nietzsche das fein ausgeklügelte Weltgebäude des Geistes...Der Wille des Menschen ist das Ideal der Zukunft...der Mensch...über "Natur" und Gottheit. Der Mensch der Zukunft, der uns...vom bisherigen Ideal erlösen wird...er muß einst kommen.¹⁶¹“ Burger sieht in der Kunst des Expressionismus bereits diese neue Zeit heranreifen; die moderne Kunst ist für ihn ein untrügliches Symbol für die Erfüllung der prophetischen Aussagen Nietzsches. Eine tiefe Bewunderung für den Philosophen bringt er an seine Frau später zum Ausdruck: „Was Nietzsche betrifft, so wirst Du die Antwort darauf in meiner "Einleitung" finden. Ich halte ihn für den größten Propheten unserer Zeit. Die Gegenwart gibt ihm recht...Deshalb ist er mein Mann. Ich liebe das Starke in seinem Mystizismus und das kosmische Element in den Inhalten und Motiven seines Denkens.¹⁶²“ Und in einem weiteren Brief schildert er seine eigene Lebenseinstellung als nietzscheanisch geprägt: „...Ich aber setze mit Nietzsche an Stelle...der Anpassung die Tendenz zur Gestaltung, Formung, Meisterung des Seins...Leben heißt für mich im größten wie kleinsten Unternehmen, ein kühner Vorstoß in die Möglichkeiten des Seins und Empfindens unternehmen, die sich eben im Gelingen und Erleben erst zum Sein gestalten.¹⁶³“ So erscheint es nahezu zwangsläufig, dass Burger seiner "Einführung in die moderne Kunst" eine Einleitung voran stellt, in der er expressionistische Kunstwerke als apokalyptische Szenarien und Symbole einer metaphysisch verstandenen Wiederherstellung der Einheit von Mensch und Natur aufführt. Diese Worte erscheinen als direkte Rede eines "Propheten", den er auch "Zarathustra-Nietzsche" nennt und Zarathustra-Zitate werden mit eigenen expressiven Textpassagen verknüpft: „Im Erdbeben alter Völker brechen neue Quellen auf.¹⁶⁴“ Der Nietzsche-Bezug dürfte für die günstige Aufnahme der "Einführung in die moderne Kunst" genauso ausschlaggebend gewesen sein wie die zeitgeschichtliche Rechtfertigung des Buches im Vorwort, die den Neubeginn der Moderne mit einer Abkehr von Renaissance-geprägtem europäischen Denken und die Umorientierung hin zu einer wirklichen Weltgeschichte der Kunst forderte¹⁶⁵. Zwei Gemälde von 1913, Kandinskys "Komposition VI" und Marcs "Wasser-

¹⁶⁰ Marc, Franz, "Die 100 Aphorismen", in: Marc, Franz, *Schriften*, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S.194

¹⁶¹ Burger, Fritz, *Cezanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.24 ff.

¹⁶² Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Mai 1915 (72), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

¹⁶³ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger, 13. April 1916 (191), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

¹⁶⁴ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, Potsdam 1928, S.4

¹⁶⁵ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, Potsdam 1928, S.VII. Wie im betreffenden Kapitel aufgezeigt, erschien die "Einführung" posthum 1917. Allein im Erscheinungsjahr wurden ca. 23 Tsd. Exemplare verkauft; die letzte Auflage erschien 1931. Mit einer Gesamtauflage von rund 47 Tsd. wurde es zum meistverbreiteten zeitgenössischem Werk über moderne Kunst.

fall im Eis", stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit einem vorangestellten Zitat Nietzsches. Mit Kandinskys Bild veranschaulichte Burger die apokalyptische Vorstellung vom "Untergang und Übergang"; Marcs Bild stellte für ihn den vollendeten "Übergang" in eine neue "kristalline Welt" dar¹⁶⁶. Auch Kandinsky hatte sich im Entstehungsjahr zu seinem Bild geäußert und es in einen Zusammenhang von "Untergang" und der Geburt von etwas Neuem gestellt, ohne allerdings einen Vorgang, eine Handlung damit darstellen zu wollen; eine Erklärung, die Burger sicher bekannt gewesen sein dürfte. Burger beschreibt es unter dem Abschnittsmotto "Die Gegenwart": „Befreit vom Ballast äußerlichen Wissens begann ein Leuchten und Klingen im Kosmos ringsum...es siegt und triumphiert das blühende starke Licht...Da stirbt die bange Engigkeit des Lebens und die Erde wird zum...leuchtenden Morgen der Weltenschöpfung. Das Materielle und alles Fleischliche versinkt...in der Götterdämmerung der Vergangenheit feiert das Geistige der Seele eine große Auferstehung...¹⁶⁷“ Am Ende der Einleitung ist Marcs "Wasserfall" abgebildet und dieses Bild verkörpert für Burger den "Übergang": „Es wachsen aus wirbelndem Chaos kristallene Säulen und...formt sich ein neues Geschlecht seinen Tempel der Unendlichkeit...Es erfüllen sich die Worte des Propheten: „Was geschah mir, horch! Flog die Zeit wohl davon?...ich liebe dich, o Ewigkeit.¹⁶⁸“ Die dann "Neugeborenen" werden in zwei Porträts von Picasso und Kokoschka verkörpert: „Die Menschen wurden zum Verächter des Leibes, denn sie sahen in ihm nur die Verkörperung des Geistes...¹⁶⁹“ Das neue Zeitalter der Geistigkeit beginnt und die Erfüllung der Verheißung der neuen Zeit tritt im Gewand der expressionistischen Kunst auf. Diese neue Kunst sollte dann übernationale Züge besitzen: „Der Ursprung der modernen Kunst kann aber nur dann gefunden werden, wenn man den Begriff der Kunstgeschichte nicht nur auf das uns geläufige europäische Material ausdehnt, sondern wirkliche Weltgeschichte der Kunst betreibt...Deshalb kann mit Rassen- und Nationalitätsfragen allein hier nicht eine kunstpsychologisch sich abgrenzende Grundlage für das Urteil geschaffen werden...(Es ist offensichtlich -R.H.) daß Deutschland und seine Kunst in den Mittelpunkt der modernen Kunstbewegung führend getreten ist. Der Feuerzauber des Krieges zeichnet den blutigen weltgeschichtlichen Hintergrund für seine neue nationale Größe und seine neue weitgeschichtliche Mission. Diese Not und Größe der Zeit verlangt nach neuen und tiefergreifenden Symbolen, nach einer Einkehr auf allen Gebieten. Deshalb soll aber ein deutsches Buch eine gerechte Sache sein und Geschichte der Kunst auch nicht vom deutschen, sondern heute mehr denn je vom weltgeschichtlichen Gesichtspunkte aus betrieben werden. Über den frischen Gräbern hinweg wird der deutsche Geist die versöhnenden Fäden selber ziehen mit seinen ererbten adelnden Symbolen und wie am Anfang des Jahrhunderts mit Beethovens "Seid umschlungen, Millionen" auch heute wieder stärker, fester, stolzer den Völkern zurufen als Parole einer neuen Zeit: Menschheitsgemeinschaft.¹⁷⁰“ Auch hier erfolgt ein Anlehnung Burgers an Nietzsche, wenn er dessen Idee über die generelle Ab-

¹⁶⁶ Erbsmehl, Hans-Dieter, *Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918* (Diss. University of California), Los Angeles 1993, S.310 ff.

¹⁶⁷ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, Potsdam 1928, S.6

¹⁶⁸ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, Potsdam 1928, S.10

¹⁶⁹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, Potsdam 1928, S.8

¹⁷⁰ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, Potsdam 1928, S.VII

lehnung und Überwindung des Nationalismus mit einem Deutschland als möglichen "Dolmetscher und Vermittler der Völker" sieht¹⁷¹. Aber es bleibt die paradoxe Erkenntnis, dass eine positive Gegenästhetik, die in einer neuen Geistigkeit zu einer Überwindung der abgelehnten Herrschaftsideologie führen sollte, nur über eine apokalyptische Zerstörung erreichbar schien.

4.5 Kunst und Nation

In einer 1990 erschienen Publikation über den deutschen Expressionismus und dessen Verwurzelung in der Gotik beschreibt die Autorin unter der Überschrift "Am deutschen Wesen soll die Welt genesen" ein gesteigertes Bewusstsein, eine nationale Euphorie für nationale geistige und kulturelle Werte am Beginn des Ersten Weltkrieges in Deutschland: „...Deutschland hatte sich in eine politische und kulturelle Isolation manövriert, die mehr als fünf Jahre dauern und sich auch auf die Avantgardekunst auswirken sollte. Ausländische Künstler, unter ihnen Kandinsky, mußten das Land verlassen;...Nicht ohne Befriedigung vermerkte der völkischen Kreisen nahestehende Kunsthistoriker Fritz Burger, daß der Krieg mit dem lange Zeit gültigen Ideal einer wechselseitigen Annäherung der europäischen Staaten gründlich aufgeräumt habe: "Der Weltkrieg entschleierte mit blutigen Händen das Bild des wirklichen Europas und erklärte den Kosmopolitismus der Wissenschaft, wie den Internationalismus des Sozialismus in Bankrott. Wir müssen erkennen, daß unsere Begriffe von Logik, Moral, Liebe, Ideal, Staat in ein System nationalen Denkens so fest verankert sind, daß ein unmittelbares Verstehen aber diese nationalen Grenzen hinaus kaum möglich erscheint." ¹⁷² Ganz abgesehen davon, dass ausländische Künstler wie Kandinsky 1914 das Land nicht wegen ihrer Kunst, sondern deswegen verlassen mussten, da sie Staatsbürger eines Landes waren, mit dem sich Deutschland im Kriegszustand befand, bleibt es das Geheimnis der Autorin, weshalb Fritz Burger diese Aussage – übrigens nicht am Beginn des Krieges, sondern möglicherweise erst 1916 erfolgt – "nicht ohne Befriedigung" gemacht haben sollte und er "völkischen Kreisen" nahe stand. Zum Kriegsbeginn 1914 bescheinigte ihm denn auch die konservative Presse das absolute Gegenteil: „Der Gelehrte Dr. Burger, der gleichfalls als semitisch gilt, legte sich für den Unfug des "Pariser" Picasso mit Nachdruck ins Zeug ...¹⁷³“ Was Burger nun tatsächlich im Sinn hatte, war eine Kennzeichnung europäischen Kulturdenkens im 19. Jahrhundert. Aus seiner Sicht hatte das 19.

¹⁷¹ Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin und New York 1980, Bd.2, S.309

¹⁷² Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.107 ff. (Bushart zitiert: Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, (Neue Ausgabe eingeleitet und fortgeführt von Carl v. Lorck 1928), Potsdam 1928, S.37). Mit Hilfe eines verkürzten Zitats weist Bushart mehrfach Fritz Burger die Rolle und Funktion eines "völkischen" Propagandisten zu, der der Welt verordnet habe, "am deutschen Wesen zu genesen". Genauso jedoch, wie z.B. die italienische Renaissance, der französische Realismus oder der Impressionismus, die mit ihrem Geist ganz Europa beeinflussten, nicht als nationalistische Bewegungen der jeweiligen Ländern betrachtet werden können, müssen Burgers Äußerungen lediglich als Ausdruck von der Erwartung gewertet werden, dass die neue deutsche Kunst in der Zukunft eine ähnlich führende Rolle einnehmen könnte, wie es in vergangenen Zeiten andere Kunstrichtungen in und für ganz Europa übernommen hatten. Dies soll – nach Burger – die Völker erneut im Sinne Beethovens mit: "Seid umschlungen, Millionen!" verbinden. Die "Ode an die Freude" wurde übrigens 1986 zur Hymne der Europäischen Union erklärt und dies gereicht Fritz Burger sicher zur Ehre.

¹⁷³ Stauff, Philipp, *Vom deutschen Kunst-Elend IV*, in: *Hammer XIII*, 278 (15.1.1914) S.47-49

Jahrhundert Gegenstand und Prinzip der künstlerischen Gestaltung von einer kritizistischen, verstandesorientierten Vorstellung des Wesens der Kunst abhängig gemacht. Diese Einstellung musste allerdings anerkennen, dass es sich hierbei um einen abgegrenzten Teilbereich der Kunstgeschichte, um europäische Kunst als Gegenstand der Betrachtungen handelte. Mit einem erweiterten Blick auf die Welt werde sich der Betrachter nun abgewöhnen müssen, die Kunst seines Erdteiles als die Kunst anzusehen, der gegenüber alles andere als von "primitiverer" Natur erscheint. Wenn irgendein Ergebnis dieses neuen geistigen Blickes für die Gegenwart von Bedeutung sei, dann sei es die Erkenntnis, dass unsere Anschauungs- und Gestaltungsweise, unsere europäische Schönheits- und Harmonienlehre eine sehr veränderliche und zudem weder die schönste, reichste oder klügste der Welt, sondern nur eine Möglichkeit von unendlich vielen Welt- und Lebensordnungen darstellt¹⁷⁴. Burger kennzeichnet den bisherigen geistigen Typus des Europäers durch sein Ziel einer systematischen Gliederung und Erkenntnis der Wirklichkeit. Dies wurde im Sein des Menschen (Griechentum), dann im Wirken seines Geistes (Renaissance) und schließlich in der Umwelt des Menschen (Neuzeit) vermutet und schien einen alles einenden kosmopolitischen kulturellen Denkrahmen Europas zu begründen. Nach Burger hat dies der Weltkrieg als Illusion entlarvt – und hier fügt sich sein eingangs verwendetes Zitat ein. Daraus folgt für Burger, dass aus der jetzt "hassenden Welt" die Sehnsucht der Gegenwart danach entstehen wird, dass Kosmopolitismus und Internationalismus von der neuen Idee eines Universalismus abgelöst werden, der "die Natur und Liebesgemeinschaft des Geistigen im Organismus des Kosmos sucht. Europa entdeckt sich selbst, die Enge seines kulturellen Geistes ... und stößt auf die asiatische Wurzel ihrer Kultur."¹⁷⁵

Die Erforschung nationaler Kulturcharaktere

Trotz allem herrschte 1914 zu Kriegsbeginn in den meisten europäischen Ländern eine ausgeprägte nationale Euphorie, die letztlich als eine Folge der vielfältigen Nationalstaatsbewegungen seit dem frühen 19. Jahrhundert eingestuft werden muss. In deren Entwicklungen war in allen Teilen Europas regelmäßig die Fragestellung aufgetaucht, welche kulturelle Identität für die jeweilige Nation bestimmend und charakteristisch sei; unter welchen Eigenarten und Gemeinsamkeiten sich ein Volk als Einheit begreift, durch die es sich von anderen unterschieden fühlt bzw. sich abgrenzt und einen Orientierungsrahmen für die Zukunftsgestaltung besitzt. Die Erforschung und Sichtung nationaler Kultur in Sprache, Überlieferungen, Kunst oder Musik dehnte sich – oft beginnend beim Denkmalbestand – schließlich ganz allgemein auf die Frage aus, worauf sich die Identität der jeweiligen nationalen Kultur und Kunst begründet.

¹⁷⁴ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, (Neue Ausgabe eingeleitet und fortgeführt von Carl v. Lorck 1928), Potsdam 1928, S.36 ff.

¹⁷⁵ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, (Neue Ausgabe eingeleitet und fortgeführt von Carl v. Lorck 1928), Potsdam 1928, S.38. Burger sieht mit dem Krieg die geistige kulturelle Entwicklung Europas, die mit Renaissance und Aufklärung zu Materialismus und einem scheinbaren Kosmopolitismus führte, an einem Wendepunkt angekommen. Von hier muss – nach seiner Auffassung – der Weg zurück zu einer neuen Spiritualität erfolgen. Die Kritik an Aufklärung und Glorifizierung menschlicher Vernunft tauchten erneut auch nach dem II. Weltkrieg auf, als vielfach die Meinung entstand, letztlich seien selbst die Verbrechen des Holocaust als eine Spätfolge aufklärerischen rationalistischen Denkens zu betrachten.

Namhafte Vertreter der deutschen Kunstgeschichte über Goethe bis Burckhardt haben sich zu diesem Thema geäußert und darüber publiziert. Einer der ersten Kunsthistoriker, die sich der Frage einer nationalen deutschen Kunst besonders verschrieben hatte, war Henry Thode. Unter dem Einfluss seiner Schwiegermutter Cosima Wagner entwickelte sich Thode seit 1890 zunehmend zum Herold einer deutschen Kunst, deren ideale Verkörperungen für ihn Richard Wagner und Hans Thoma waren¹⁷⁶. Seine grundsätzlichen Überlegungen erschienen 1898 unter dem Titel: "Das deutsche Volkstum in der bildenden Kunst"¹⁷⁷. Die Grundthese formuliert er darin im Topos: "Kunst ist Wesensausdruck" und folgert daraus, dass deutsche Kunst ein Bekenntnis darstellt, welches die Werke deutscher bildender Kunst von den Idealen ihrer Schöpfer ablegen. Da die bedeutendsten Deutschen idealistische Philosophen waren, sei der Idealismus das einzig wahre Charakteristikum deutscher Kunst. Die jeweilige zeitgebundene ästhetische Anschauung betrachtete Thode als einen Ausdruck der "angeborenen physisch - psychischen Anlage einer Nation", die er beim "Deutschen" darin findet, dass dieser die "Gefühls- und Phantasietätigkeit über die Verstandestätigkeit" stelle, was zu seiner individuellen Weltauffassung beitrage. Der Deutsche sei geradezu prädestiniert zu einer künstlerischen Betätigung, "die im starken persönlichen Gefühls- und Phantasieleben" wurzele¹⁷⁸. In der bildenden Kunst seiner Zeit konnte er folgerichtig nur die Künstler als beispielhaft für die deutsche Kunst betrachten, die ein hohes Maß an Idealismus verkörperten und so erschienen ihm Hans Thoma und Arnold Böcklin als die bedeutendsten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts. Im Einzelnen hat Thode seine Vorstellungen darüber, was deutsche Kunst sei, später noch einmal ausführlich dargelegt¹⁷⁹. Thode fasst die wesentlichen Eigenschaften der deutschen Kunst folgendermaßen zusammen: einen starken Gefühlsausdruck; die Erscheinung werde mit der Wesensoffenbarung gleichgesetzt; das künstlerische Interesse gelte den Hapterscheinungen ebenso wie den Details; die Naturtreue und große Erfindungskraft der Phantasie. Damit sind durch Thode die wesentlichen Topoi der sich über viele Jahre hinziehenden Debatte über die nationale Wesens-

¹⁷⁶ Thode war dem Hause Wagner, das sich als ein Mittelpunkt nationalen Kunststrebens verstand, sehr verbunden. Burger äußerte sich in einem Schreiben sarkastisch darüber: "... Wenn Frau Cosima stirbt, wird ja Thode als der berufene Hüter des "Erbes von Bayreuth" nach dem geheiligten Wahnfried ziehen, um seinem Wahn ganz zu leben." (Burger "verballhornt" hier bewusst das "Wähnen" Wagners zu einem realen Wahn Thodes).

¹⁷⁷ Thode, Henry, *Das deutsche Volkstum in der bildenden Kunst*, in: H. Meyer, *Das deutsche Volkstum*, Leipzig 1898, S.77-136; separat erschienen als: *Die deutsche bildende Kunst*, Leipzig (Meyer) 1901. Zu diesen Themen im obigen Text wird Bezug genommen auf: Szylin, Anna Maria, *Henry Thode (1857-1920) Leben und Werk*, in: Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 170, Frankfurt/M. 1993, S.93 ff.

¹⁷⁸ In der historischen Entwicklung deutscher bildender Kunst unterschied Thode zwei Phasen. Eine christlich-germanische, die an die römische Tradition anknüpfte und im Mittelalter das echte deutsche Wesen widerspiegelte und eine "höhere bildnerische", die sich nach südlichen Vorbildern, Griechenland und Italien, richtete. In letzterer seien die germanischen Elemente verdrängt oder umgestaltet worden.

¹⁷⁹ Thode, Henry, Böcklin und Thoma, Acht Vorträge über neudeutsche Malerei. Sommersemester 1905, Heidelberg 1905, hier aufgeführt unter Bezugnahme auf: Szylin, Anna Maria, *Henry Thode (1857-1920) Leben und Werk*, in: Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 170, Frankfurt/M. 1993, S.135 ff. Diese Vorträge sind ebenfalls unter dem Begriff "Böcklin-Streit" bekannt geworden. Sie gelten als eine Replik auf Thesen, die von Julius Meier-Graefe in zwei seiner Publikationen verbreitet worden waren und der in seinem Buch "Der Fall Böcklin" nicht nur Arnold Böcklin, sondern auch Hans Thoma in Frage stellte.

art der Kunst definiert worden. Thode bestritt die These, dass Kunst international sein könne. Eine solche mit "uniformem Charakter" wäre für ihn "das Traurigste und Langweiligste". Die Kunst sei, ähnlich wie die Sprache, ein ethnisches Charakteristikum und solange nicht alle Wesens- und Kulturunterschiede der Völker gänzlich aufgehoben wären, könnte es eine internationale, einheitliche allgemeine Kunst nicht geben.

Thode stand allerdings mit seiner Überzeugung, dass Kunst national geprägt sei, nicht allein. Wilhelm Worringer sah ebenfalls nationale Unterschiede; jedes einzelne Volk sei infolge seines Charakters verschieden veranlagt. Der Feststellung, ob in seiner Kunst der Abstraktions- oder der Einfühlungsdrang vorherrsche und der Korrespondenz mit der Religion und der Weltanschauung des betreffenden Volkes nachzuspüren, ergäbe eine ungemein interessante Aufgabe¹⁸⁰. In seinen "Kunsthistorischen Grundbegriffen" hat Heinrich Wölfflin 1915 diese Fragen ebenfalls angesprochen. Obwohl die Entwicklung des Stils in der neueren abendländischen Kunst im wesentlichen einheitlich erfolgte, seien innerhalb dieser Einheit eine durchgehende Verschiedenheit der nationalen Typen festzustellen. Er konstatiert, dass man nicht übersehen kann, dass jedes Volk in seiner Kunstgeschichte Epochen aufweise, die vorrangig vor anderen als die eigentümliche Verkörperung seiner nationalen Tugenden erschienen¹⁸¹. Auch A.E. Brinckmann gelangt in seinem Werk über Nationen zu einigen grundlegenden Aussagen über den Charakter europäischer kultureller Entwicklung, deren Basis und Ursachen er in der Antike, der nachfolgenden Völkerwanderung und der verbindenden Klammer christlicher Prägung ausmacht¹⁸². Diese Tendenz, deutsches Wesen in vermeintlich genuinen Phasen der Kulturgeschichte zu erforschen, bleibt dann typisch für die Kunstgeschichtswissenschaft vor und nach dem I. Weltkrieg. Eine weitere Reihe von Kunsthistorikern widmete sich diesen Themen: Wilhelm Pinder (*Deutsche Dome*, 1910); Georg Dehio (*Geschichte der deutschen Kunst*, 1919) oder auch Wilhelm Worringer, dessen Buch "Formprobleme der Gotik" (1911) ganz auf der These vom Nordischen Transzendentalismus beruht.

Diese national-kulturelle Diskussion war jedoch in Deutschland – unter dem Eindruck der Dominanz vor allem französischer Malerei des 19. Jahrhunderts – auch von der Fragestellung begleitet, weshalb deutscher Kunst in vergangenen Zeiten eher eine zweitrangige Bedeutung zugefallen war.

¹⁸⁰ Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1981(1908), S.82 ff.

¹⁸¹ Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1921, S.254 ff. Wölfflin hat später 1936 die nationale Form "eine fassbare und höchst mächtige Kraft" genannt und festgestellt: „Darum ist es eine dankbare Aufgabe des Historikers, für die nationalen Kunstcharaktere die erschöpfende Formel zu finden.“ Hier zitiert nach: Brinckmann, Albrecht E., *Geist der Nationen*, Hamburg 1948, S.12 ff.

¹⁸² Brinckmann, Albrecht E., *Geist der Nationen*, Hamburg 1948, S.23 ff. So beruhen alle Entwicklungen aus den Zirkelbewegungen in der ständig wiederkehrenden Folge von Differenzierung - Austausch - Vereinheitlichung von verschiedenen europäischen Volksgruppen. Es werden unabhängig von allen Stilentwicklungen eine Anzahl von geistigen Gegensätzlichkeiten, wie: Objektivität – Subjektivität, Gegenständlichkeit – Abstraktion, Sensualismus – Imagination, Naturalismus – Idealismus in unterschiedlicher Weise ausgeprägt. Die unbegrenzte Fülle der Abwandlungen durch regionale, zeitliche und persönliche Interpretationen bildet insgesamt dann den Reichtum der abendländischen Kultur. Selbst für die Periode der "Internationalen Gotik", die zweifellos eine gemeinsame europäische Komponente besitzt, lassen sich so nationale und regionale Eigenschaften aufzeigen. s.a.: Biedermann, Gottfried, *International, regional, lokal ...*, in: Pochat, Götz u. Wagner, Brigitte (Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990, S.22

Die wesentlichen Denkkategorien hat Pinder 1914 – ausgehend von der mittelalterlichen Plastik – zusammengefasst: „Erst aus dieser Periode (des dreißigjährigen Krieges -R.H.) aber stammt die Vorstellung einer grundsätzlichen Unterlegenheit deutscher bildender Kunst gegenüber jener der Nachbarvölker. ...Jene Vorstellung...ist aber vollkommen unberechtigt, solange es sich um das handelt, was wir altdeutsche Kunst nennen wollten, d. h. aber, um jene Zeit, in der für die Deutschen bildende Kunst das Erste war. Die Grundlegung der altdeutschen Kunst fanden wir im 14. Jahrhundert, von dem an ein breiter und sehr originaler Aufstieg beginnt...¹⁸³“ Zu dieser Rückwendung auf die Ursachen der Vergangenheit existierte nach der Reichsgründung von 1871 auch noch eine dazu parallel verlaufend Diskussion über Wert, Größe und Bedeutung einer künftigen deutschen Kunst. Die Überzeugung, dass der nationalen Einheit und Größe auch ein kulturell-künstlerischer Aufschwung folgen muss, hat um die Jahrhundertwende deshalb in Deutschland weite Verbreitung gefunden. Friedrich Pecht stellte dazu fest: „Nachdem nun im abgelaufenen Jahrhundert die Nation selber einen so ungeheuren Aufschwung genommen, wäre es ja fast ein Wunder, wenn sich derselbe nicht auch in der Kunst wiederspiegelte...Es ist fast selbstverständlich, dass sich das Jahr 1870 mit seinen ungeheueren politischen Veränderungen auch bald in allen Künsten fühlbar macht, wie wenig man...das anfänglich auch bemerkte.¹⁸⁴“

Burgers Positionen zum nationalen Charakter von Kunst

In dieser Vielfalt der Auffassungen über Nation und Volkscharakter, der sich durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch zieht, müssen die Ausführungen Burger gewertet werden, um in ihnen die historische Relativität festzustellen, aber auch historische Objektivität zukommen zu lassen. Burger hat sich sei ca. 1908 intensiver mit diesem Thema auseinandergesetzt. In einem Brief stellt er fest: „...die Entwicklung der künstlerischen Darstellungsform an sich hängt ganz ausschließlich...von dem Grade der Apperzeptionsfertigkeit ab, die wieder durch eine Reihe weiterer eben völkerpsychologischer Probleme bestimmt wird. ...Erst die Klarlegung dieser Factoren ermöglicht eine wirkliche künstlerische Charakteristik der historischen Kunst...der Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geisteslebens. Ein ungeheures Material ist vor unserm Auge ausgebreitet. ...Diese Dinge sind alle aufs engste verbunden mit der Eigenart von Volk und Kultur und von diesen will ich...mir ein Bild zu machen versuchen. Du kannst Dir denken, daß ich himmelweit davon entfernt bin, à la Thode etwa eine Schilderung deutscher Gemütsiefe in der Kunst und was dergleichen schöne Phrasen mehr sind zu geben. Für mich handelt es sich nur um rein wissenschaftlich faßbare Ergebnisse. Ich gehe so weit, hier sogar von naturwissenschaftlicher Betrachtungsweise zu sprechen. Riegel hat hier nur sehr schwach fundamentierte Ansätze gegeben...¹⁸⁵“ In diesem Sinn

¹⁸³ Pinder, Wilhelm, *Die dt. Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (= *Handbuch der Kunstwissenschaft*, hrsg. v. Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1914, S.499

¹⁸⁴ Pecht, Friedrich, *Die deutsche Kunst an der Wende des Jahrhunderts*, in: *Die Kunst Für Alle*, 15, 1899/1900, S.157-161, 169-172, 539-549, S.539 ff.

¹⁸⁵ Burger, Fritz, (unveröffentlichter) Brief an Friedrich von Duhn vom 18.12.1908 (Abschrift), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)* Auch später hat sich Burgers Einstellung zu Henry Thode nicht wesentlich gewandelt. An seine Frau Clara schreibt Burger im Dezember 1914 aus dem Rekonvaleszenzaufenthalt in Wiesbaden: „...Vorgestern war ich abends mit Thode und seiner Frau zusammen, er sehr gealtert, sie recht jung, unternehmend. Seine Vorträge machten schreckliches Fias-

äußert sich Burger auch später: „Patriotisch-sentimentale Schwärmereien auch auf das Gebiet der Kunst auszudehnen, ist nicht nur töricht, sondern auch geschmacklos. Man wird Dürers künstlerischen Leistungen nicht nahekommen, solange man nur das "Deutsche" in ihnen sucht... Wir müssen uns klarmachen, daß gerade das, was wir heute das "historische" oder national bedingte am Kunstwerk nennen, das Vergängliche ist, und daß das Unvergängliche nur auf dem Gebiet der Kunst selber liegt. In ihrem Reich sind alle Künstler Brüder... Gegenüber dem Fortschritt der Menschheit, seine nationale oder persönliche Eigenart wahren wollen, heißt sich der Freiheit berauben.¹⁸⁶“ Obwohl Burger den Theorien der Völkerpsychologie skeptisch gegenübersteht¹⁸⁷, wird versucht, eine Bilanz des "geistigen Besitztums" der europäischen Länder zu ziehen und einige charakteristische Merkmale der jeweiligen nationalen kulturellen Besonderheiten zu subsumieren. Burger will: „...in "Kultur" nur die Verwirklichung des geistigen Besitztums einer Nation sehen, dessen individueller Bestand nicht zu erklären, sondern viel mehr nur zu charakterisieren ist durch die über Geschichte und Geschehen erhabenen Fundamente seines Wesens. Man muß freilich dabei bescheiden sein und darf nie vergessen, daß man fremdes völkisches Wesen immer nur durch die Brille des eigenen sieht und wertet und seine Außenseiterei deshalb wird nie verleugnen können.¹⁸⁸“ Deshalb soll die Entwicklung nicht zu einer abgeschlossenen deutschen Kultur führen, denn: „Man kann daher den Deutschen und deutsches Wesen nicht stärker missverstehen, als in nationalistischen Anwandlungen von der Gegenwart zu fordern, sich abzuschließen von allem Welschem und Fremden, um eine national-deutsche Kunst rein zur Entfaltung zu bringen.¹⁸⁹“

Trotz dieser mehr gesamteuropäischen Denkansätze versuchte Burger nationale Besonderheiten abzuleiten und so genannte typische "nationale Charaktermerkmale" zu identifizieren. Burger begründet den Gegensatz zwischen romanischer und germanischer Kultur zusätzlich geistesgeschichtlich. Innerhalb der mittelalterlichen Weltanschauung haben sich die Scholastik einerseits und die Mystik andererseits entwickelt. Hinter beiden aber versteckten sich im Grunde die großen Weltanschauungsprobleme: der transzendente Realismus der Renaissance getragen von den romanischen Völkern und der transzendente Idealismus, der der deutschen Kulturwelt Richtung und Ziel gegeben hat¹⁹⁰. Aus dieser Einsicht heraus legitimiert Burger die moderne deutsche, also die expressionistische Kunst als eine "Renaissance" deutscher mittelalterlicher Kunst, deren Bedeutung weniger in der heutigen Art der Verarbeitung der italienischen Renaissance als in der Fortentwicklung und Vollendung der großen Gedanken des Mittelalters liege. Burger präzisiert dies: "In der Renaissance deutschen Geistes pflanzte sich die große Idee des Mittelalters vom Einswerden des

ko, da trotz wiederholter roter Zettel die Besucherzahl sehr gering war. Er läßt sich Dir oftmals empfehlen.“ in: Burger, Fritz, (unveröffentlichter) Brief an Clara Burger von Ende 1914 (30), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

¹⁸⁶ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.11

¹⁸⁷ Burger führt aus: „kein Freund der sogenannten Völkerpsychologie zu sein...er möchte aber doch an diesen Problemen nicht ganz achtlos vorübergehen.“ in: Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.211

¹⁸⁸ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.39/40

¹⁸⁹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.51

¹⁹⁰ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(1)*, (=Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.32 ff.

Einzelnen mit dem All-Einen fort...Die großen Klassiker der italienischen Renaissance suchen im Formalen die ordnende Regel im Dasein, die Deutschen den Urgrund des alles Einzelne bestimmenden Gesetzes.¹⁹¹ Die Ursache dieser weltgeschichtlichen Bedeutung der "Renaissance deutschen Geistes" liegt für Burger auch darin, dass die Bibel in Deutschland die große Quelle der Weisheit blieb und somit Deutschland "orientalischen Geist" in der europäischen Kultur erhalten habe¹⁹². Wiederum verbindet er hier den deutschen Kulturbegriff aufs engste mit dem der Individualität. Burger sieht einen starken Drang "des Deutschen", seine Persönlichkeit zur Geltung zu bringen und trotzdem aber eine strenge Sachlichkeit anzustreben. Die Individualität in der Gestaltung stehe dem Deutschen höher als Entwicklung einer "Form", die eine gewisse Einheitlichkeit hervorbringt und erzeugen würde¹⁹³. Dieses gotische Kunstwollen sei überaus transzendental und von einem Erlösungswillen bestimmt¹⁹⁴, ein transzendentaler Drang, der von Burger mit einem "Faust" – Bezug interpretiert wird; eine Formulierung, die später 1919 bei Spengler als das "Faustische" Wiederholung finden sollte¹⁹⁵. Mit dem Hinweis auf die transzendental geprägte Kunst des deutschen Mittelalters nennt Burger Deutschland auch "das klassische Land des Expressionismus" und ist überzeugt davon, dass diese neue moderne Kunst eine Wende im europäischen Kulturschaffen bringen wird. Und Burger führt weiter aus: „Deshalb beginnen die künstlerischen Leistungen jener Zeiten für uns erhöhtes Interesse zu gewinnen:...die Welt des Mittelalters und der orientalischen Kulturen...die Renaissanceidee von der Vollkommenheit des Menschen verliert an Wert und Sinn...Die Zeit beginnt jetzt von einer intereuropäischen zu einer Weltkultur und Weltkunst fortzuschreiten¹⁹⁶.“

¹⁹¹ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(I)*, (=Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.4

¹⁹² Auch Franz Marc plante um 1913 eine Illustration der Bibel unter Mitarbeit von Malern wie Erich Heckel, Paul Klee, Oskar Kokoschka u.a..

¹⁹³ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.214 ff.

¹⁹⁴ Bezug auf: Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S.49. In ähnlicher Weise wird später Grünewald zeitgenössisch-national gedeutet: „Grünewald ist ein Deutscher ... geschüttelt von der Sehnsucht nach Erlösung ... Ein Mystiker, dem die Farben ... Ströme von Rausch und Seligkeit bedeuten.“ Vgl.: Breuer, Robert, *Matthias Grünewald*, in: *Der Kunstfreund*, Dez. 1914, S. 93

¹⁹⁵ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1917, S.49 ff. „(Im -R.H.)"Faust" (ist -R.H.) das Einzelne Form gewordene geistige Kraft...Die rationale Gebundenheit der Handlung tritt ganz zurück gegenüber dem Irrationalen einer kosmischen Kausalität.“ 1919 spricht Spengler dann vom: „...faustischen Menschen, in seiner Zeit ist alles Bewegtheit einem Ziele zu. . .Kampf ums Dasein als ideale Form des Daseins. . .“ Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, München 1919, Bd. I, S.467

¹⁹⁶ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.116 ff. Hier gelangt Bushart zu anderen Schlussfolgerungen, als Burger sie sieht. Über die Rückbesinnung auf das Mittelalter, die laut Burger in der Traditionsorientierung der Deutschen liegt, führt sie aus: „So steht einer kulturellen Vorherrschaft der Deutschen und ihres "weltumfassenden Geistes" nichts mehr im Wege...Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, erhält der Krieg für Burger einen höheren, metaphysischen Sinn. Verhilft er doch dem deutschen Geist zu seinem Recht, als Führer der gesamten Menschheit aufzutreten.“ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.120

In einer späteren Veröffentlichung – von seiner Witwe herausgegeben und überarbeitet – wird folgerichtig die Mystik zum besonderen Wesenszug des germanischen Geistes erklärt¹⁹⁷. Burger zieht eine Linie von Meister Eckehart zu Kant und von der altdeutschen Malerei über Grünewald zu Hodler. Der "transzendente Idealismus in der deutschen Geisteswelt" wird einem "antiken transzententalen Realismus" gegenübergestellt, der im romanischen Denken weiterlebte. Wesentliches Element einer deutschen Kunst sei die Gestaltung der aus der Vorstellung gewonnenen transzententalen Idee der Erscheinungen. Dies konstatiert nach Burger mit einer seit der Aufklärung besonders im romanischen Denken verankerten Bejahung der sinnlich realen Welt. Der Hang zur Systematisierung, die Freude an der Klarheit und Logik ist dann auch das auszeichnende Merkmal, das Burger dem französischen Denken zuordnet und er meint formulieren zu können, dass das Akademische ein Grundzug der französischen Kunst sei. Deshalb sei auch "der Franzose" in der Kunst kein Individualist, das Persönliche äußere sich in der geistvollen Anwendung des Systems; er sei nicht Idealist wie der Deutsche, sondern Ideologe¹⁹⁸. Mit diesen Äußerungen über französische Kunst wird Burger allerdings in neuester Zeit ebenso der Kritik unterzogen. Bushart interpretiert ihn folgendermaßen: "(Burger meint -R.H.) dessen Kunst (die des Franzosen sei -R.H.) entsprechend...seinem Hang zum Rationalismus...ständig von der Gefahr der akademischen Systematisierung bedroht; sie repräsentiert vorwiegend formale, nicht geistige Werte. Formen aber unterliegen, im Gegensatz zum Geist, keiner nationalen Beschränkung. So kann sich der französische Künstler, gleichsam traditionslos, international orientieren."¹⁹⁹ Weitere kritische Deutungen sind in jüngster Vergangenheit besonders auch bei Eschenburg aufgetaucht²⁰⁰. Ihr Ausgangspunkt ist die deutsche Romantik und sie stellt heraus, dass die Subjektivität in der Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts einen anderen Sinn erhielt als in der Zeit der Romantik und deren Durchsetzung in der ersten Hälfte des 19.Jahrhunderts. Der Künstler, der sich jetzt auf seine Gefühlswelt beruft, adressiert nicht mehr seine eigene Besonderheit, sondern entdeckt gerade mittels seiner Subjektivität metaphysische Zusammenhänge der Welt, in denen er sich als Subjekt scheinbar objektiviert. Durch den Anspruch, in Kontakt mit den immateriellen kosmischen Kräften und Gesetzen der Welt zu treten, leitet er das Recht ab, seine Subjektivität zum allgemeinverbindlichen Gesetz zu erklären²⁰¹. Burger hat dies in anderer Form ähnlich bezeichnet: am Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die Natur zu "Landschaft", Ende des Jahrhunderts tritt an Stelle der "Landschaft" die Natur als geistige Totalität²⁰². Die Aufgabe der Künstler wird von Marc in ähnlicher Form definiert, wenn er fordert, Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören²⁰³. Dieses

¹⁹⁷ Burger, Fritz, *Tragik des mystischen Bewußtseins*, in: Das Kunstblatt 1 (1917), S.59 ff.

¹⁹⁸ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.43 ff. Die Frage, ob ein streng zentralistisches und absolutistisches Frankreich des 17./18.Jh. ein typisches Produkt französischen Geistes war oder umgekehrt, diese Periode (auch heute noch) französisches Denken formt, muss hier offen bleiben.

¹⁹⁹ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.119 ff.

²⁰⁰ Eschenburg, Barbara, *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987

²⁰¹ Eschenburg, Barbara, *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987, S.183 ff.

²⁰² Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.109

²⁰³ Lankheit, Klaus, *Dokument*. Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, *Der Blaue Reiter*, München 1965, S.31

Schaffen von "Symbolen" wird nun in die Nähe zum Verkünden von Ideologien gerückt, wenn diese Ideen aus der zeittypischen Diskussion um das oben angeführte nationale Gedankengut hervorgehen. Ernst Ludwig Kirchner wird zitiert: „Wie grundsätzlich verschieden ist schon germanisches und romanisches Kunstschaffen. Der Romane gewinnt seine Form aus dem Objekt, aus der Naturform. Der Germane schafft die seine aus der Phantasie, aus der inneren Vision...Für den Romanen liegt die Schönheit in der Erscheinung, der andere sucht sie hinter den Dingen²⁰⁴.“ Dies wird als rassistisches Denken angesehen und Eschenburg führt weiter aus: „Noch deutlicher wird der Zusammenhang zwischen expressionistischen und nationalsozialistischen Vorstellungen bei Fritz Burger, einem der Apologeten der modernen Kunst...“ und zitiert Burger: „Der Gegenstand der Darstellung ist für den Norden, im besonderen bei den Deutschen und Niederländern, problematischer Natur deshalb, weil hier das Einzelne, Persönliche, nicht der Quell des Geschehens, das "Ich" an sich, nicht das schöpferische Element, sondern nur ...Durchgangspunkt für Mächte und Strömungen überindividueller Herkunft ist. Aber dieses "Überindividuelle" erscheint eben in der Formung des Individuellen. Die Formung ist nicht zweckgesetztes, höchstes Ziel, sondern sie offenbart das geistige Wesen einer höheren Ursache, die Majestät des Weltgrundes und die Problematik seines Systems; ihr geistiger Inhalt ist die Beziehung der materialen Substanz des Sinnlichen zur formenden Wirkung des Geistigen als einer kosmischen Kraft, das sind die wesentlichen Denkmotive des Nordens.²⁰⁵“ Nach Eschenburg konstatieren diese Aussagen von Kirchner und Burger eine von beiden angenommene Neigung deutscher Künstler zur Darstellung eines "Geistigen als kosmischer Kraft". Da diese aber wiederum nicht in einer der materiellen Wirklichkeit verpflichteten Form abgebildet werden muss, ist es nicht nachvollziehbar, wie dies im Zusammenhang und in Übereinstimmung mit der nationalsozialistischen Ablehnung der Moderne und den weiteren Forderungen, dass ein Kunstwerk Ausdruck der "germanischen Rasse", der "deutschen Volksseele" sein müsse und diese in "sichtbarer Wirklichkeit" wiederzugeben hat²⁰⁶, gesehen werden kann. Davon abgesehen sah Burger die Entwicklung der Kunst nicht in nationaler, sondern in Richtung einer Weltkunst: „...Das durch die Deutschen vor allem entwickelte transzendente Denken mit seinen mystischen Einschlägen hat das innere Wesen der Kultur dem des Orientalen nahegebracht...Man beginnt hier...ein Verständnis innerhalb der Eigengesetzlichkeit der nationalen Welt zu erreichen und im ganzen doch ...von einer intereuropäischen zu einer Weltkultur und Weltkunst fortzuschreiten.²⁰⁷“

²⁰⁴ Hier zitiert nach Eschenburg: Eschenburg, Barbara, *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987, S.195

²⁰⁵ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit*, München 1918, S.81

²⁰⁶ Eschenburg, Barbara, *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987, S.194 Diese Feststellungen werden mit Hitlers Forderungen an eine deutsche Kunst verglichen in: Brantl, Sabine (Bearb.), *Haus der Kunst 1937-1997 Eine historische Dokumentation*, München 1997, S.74 ff.

²⁰⁷ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.116. Diese Internationalisierung der Kunst wurde von Burger bereits 1901 in seiner "Darmstädter Kunst" adressiert.

5. Burgers Sicht auf die Kunst des 19. Jahrhunderts und die europäische Moderne um 1910

Der Beginn des publizistischen Schaffens Fritz Burgers ist durch eine Schrift von 1901 über Beispiele einer neuen Architektur anlässlich der Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt markiert. Burger hatte zu diesem Zeitpunkt sein Studium der Kunstgeschichte bei Henry Thode begonnen und aus dieser Schrift spricht noch der junge Architekt, der sich mit neuen Tendenzen der Architektur auseinandersetzen will.

5.1 "Gedanken über die Darmstädter Kunst" (1901)

Es war die Darmstädter Künstlerkolonie, eine Künstlergruppe und -siedlung um 1900 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, die neue Prinzipien des Bauens in Deutschland erstmals verwirklichte



und deren Schaffen und Erscheinungen Fritz Burger seine erste Publikation widmete¹. Die Gründung der Kolonie ging auf eine Initiative des hessischen Großherzogs Ernst Ludwig zurück, der Kenntnis von der englischen Reformbewegung hatte und Handwerk und kunstgewerbliche Industrie des Großherzogtums, das seit den 1850er Jahren rasch industrialisiert worden war, gestalterisch fördern und dadurch national und international konkurrenzfähig machen wollte². Darmstadt rückte damit sprunghaft in den Blickwinkel eines allgemeinen künstlerischen Interesses; die kleine Residenz wurde für einige Jahre Kristallisationspunkt eines groß angelegten Erneuerungsversuches der Kunst in Deutschland³.

Die Gotik als Rückbesinnung und Maßstab

Am Beginn seiner Überlegungen beginnt Burger mit einem Bekenntnis zu den Bauwerken des Mittelalters: „Die mittelalterliche Architektur und Kunst hatte die engste und innigste Verbindung mit dem Leben und Gedanken der Volksseele...noch heute blicken wir zu der majestätischen Schönheit und Größe jener gotischen Riesen auf, und ein Gefühl der Scham für unsere Zeit mag über uns kommen...dass wir diesen nichts Ähnliches und Würdiges zur Seite stellen können. Wir haben bisher noch nicht eine Kunst gefunden...die ein gleichbedeutendes Wahrzeichen unserer heutigen Denk- und Empfindungsweise geworden ist⁴.“ Diese Einschätzung teilt Burger mit vielen seiner Zeitgenossen⁵. Burger sieht die Ursachen für diese Situation in der europäischen Geschichte,

¹ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901

² Ernst Ludwig war ein Enkel Queen Viktorias und verbrachte in seiner Jugend jedes Jahr einige Zeit in England.

³ Roether, J., Sperlich, H.G., *Jugendstil auf der Mathildenhöhe*, Darmstadt, 1976, S.3 ff.

⁴ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.5

⁵ Nicolai, Bernd, „Moderne Architektur“ in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 11/2000, S.36 ff. Im 19. Jahrhundert entbrannte eine leidenschaftlich geführten Diskussionen anhand des raschen Anstieg von unterschiedlichen Bauaufgaben, die alle die gleiche Frage evozierten: "In welchem Stil soll gebaut werden?"

K, Michael, *Hier baut der Staat*, in: *Zeitschrift für Politik und Literatur*, Heft 19, August 1981, S. 30: Der Staat selbst etablierte zeitweise eine gleichsam kanonische Zuweisung der verschiedenen verfügbaren Stilarten zu bestimmten Aufgaben: Kirchen

in der geistigen Revolution der Renaissance verankert, die mit humanistischer Bildung und klassischer Kunst von Italien aus ganz Europa "überflutete". Dieser fremden Kunst und Kultur stand das einfache Volk verständnislos gegenüber: „Nur noch Adel und Geistlichkeit wurden zum ausschließlichen Träger der Kunst. Als dann jene Unmasse fürstlicher und bischöflicher Residenzen, die Pfeiler der damaligen Kultur und Kunst, dem Sturm der Revolution erlagen, da richtete man hoffend das Auge in die Zukunft... aber diesen Volksschichten, die nunmehr ans Ruder gelangten, war im Laufe der Jahrhunderte alles Verständnis für Kunst verloren gegangen⁷.“ Deshalb sei es zu den theoretischen Stilwiederholungen; der Antike Schinkels; der Versuche, eine zweite Renaissance ins Leben zu rufen; dem Stil Maximilians, ein *mixtum compositum* aller vorangegangenen Formen etc. gekommen. Fast ein Jahrhundert krankte die Kunst an bewusstem Eklektizismus in Nachahmung des Vorhergegangenen. Baukunst sei dagegen immer die Ausdrucksform der besitzenden und herrschenden Schicht gewesen und damit sei es zwangsläufig, dass eine neue, bürgerliche Baukunst nur dort entstehe, wo das Bürgertum die Herrschaft angetreten und gefestigt habe – in England. Dieser Blick nach England, auf die Ergebnisse der Arts-and-Crafts-Bewegung, war auch der Ausgangspunkt der Darmstädter Bauten gewesen⁸. Die Orientierung auf das Handwerk und die erstrebten Qualitätsverbesserungen im Gewerbe bildeten dabei ein utopisches Moment, das von einer Reform der Kunst auch eine Reform der Gesellschaft erwartete; dies wurde dann ebenso

und Rathäuser (immer mit Turm!) in Gotik; Opern, Theater in barocker Manier etc.. Was nicht zustande kam, waren Bauwerke, mit denen sich ein modernes Bürgertum identifizieren konnte.

Grundsätzlich hatten sich in der Architekturdiskussion zwei einander entgegen gesetzte Meinungspositionen herausgebildet. Auf der einen Seite Anschauungen, die auf Viollet-le-Duc zurückgehen, der in der Rückwendung auf besonders die Gotik ein materialgerechtes, "ehrliches" Bauen propagierte. Dem stand der von Semper geforderte Neubezug auf die Renaissance entgegen und in seiner "Bekleidungslehre" forderte er eine Maskierung des Baus als Veredlung der Kernform, während Viollet-le-Duc die Konstruktion als Grundlage des Baues sah und Bauschmuck weitgehend ausschloss. In Wien war es dann Otto Wagner, der führende Erneuerer der Architektur, der eine Philosophie der Reduktion sowohl im Ornament als auch in der Materialität forderte. Sie brachte um 1900 eine neue Rationalität des Bauens hervor und machten den Bauern endgültig zum bestimmenden Thema der Architektur.

⁶ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.5 Bemerkenswert ist die Aussage, dass die Renaissance nicht mehr als uneingeschränkt positiv eingestuft wird.

⁷ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.6

⁸ Gössel, Peter & Leuthäuser, Gabriele, *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1990, S.46 ff. In England hatten William Morris und John Ruskin den Entgleisungen der Industrieproduktion ihre Ideale einer neuen Handwerkskultur entgegengesetzt; in der Arts-and-Crafts-Bewegung sollte das Prinzip der Arbeitsteilung aufgehoben werden und der künstlerisch gestaltende Handwerker war das – allerdings utopische - Ziel der Bemühungen.

Lampugnani, Vittorio Magnago, *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980, S. 25 ff. Zunächst führte die Begeisterung für die mittelalterliche Bauhütte zu einer Neubewertung der Gotik, die dann abstrakt im Jugendstil weiterlebt. Dies drückte sich im Postulat nach "ehrlicher" Verwendung von Formen und Materialien, nach Identität von äußerer Gestalt und Innenraum etc. aus. Vor allem jedoch darin, dass das Endergebnis aus den Bemühungen geistig verwandter Menschen entsteht, die in gemeinschaftlicher Arbeit Erfüllung finden. Zusätzlich dazu gesellten sich Studium von und Inspiration durch – meist pflanzliche - Formen der Natur, aus denen symbolische Elemente abgeleitet werden. Die sich daraus entwickelte Architektursprache löste sich von den strengen und geordneten Formelementen des Historismus und verwirklicht freiere Raumordnungen und Formgestaltungen; florale Ornamente und Farben werden zu bestimmenden Größen der Erscheinungen der Gebäude

Inhalt der Darmstädter Kunstbewegung, wie der Glaube an das Gesamtkunstwerk⁹. Grossen Einfluss auf die Aufnahme und Durchsetzung dieses kunstreformerischen Gedankengutes hatte dabei der Verleger Alexander Koch, der seit Oktober 1897 die Zeitschrift "Deutsche Kunst und Dekoration" in Darmstadt herausgab und in der er besonders im ersten Jahrzehnt die Darmstädter Aktivitäten maßgeblich propagierte¹⁰. Auch Fritz Burger hat in dieser Zeitschrift später einige seiner Veröffentlichungen publiziert¹¹.

Als den eigentlichen Initiator dieses Denkens in Deutschland sieht Burger die Person des Architekten Hermann Muthesius¹², der in seinen Publikationen die wesentlichen Elemente der englischen Kunstbewegung zusammenfasste und Muthesius hebt die wesentlichen Bestandteile des neuen Hausbaus hervor: Orientierung am Bürgerhaus, Verwendung von Farbgliederungen, eigener Garten und auf das "Traute und Gemütliche gestimmte Räume"¹³. Ob die Bauwerke, die sich mit Darmstadt verbinden, als eine "deutsche" und auch "große" Entwicklung betrachtet werden können, will Burger in der Folge aufzeigen. Wesentlich an diesem Darmstädter Versuch erscheint es ihm jedoch, dass man hier zur Durchführung dieser neuen künstlerischen Prinzipien ein gesamtes Gebäude nur einer "einzig schaffenden Künstlerhand" überlassen hat, die in diesem Werke bis in die kleinsten Details hinein den Stempel eigenen Schaffens aufprägen kann¹⁴.

Burgers Einschätzungen der Darmstädter Architektur und deren Bedeutung

Joseph Maria Olbrich war einer der wichtigsten Schüler Wagners, er hatte 1897/98 das Haus der Secession in Wien gebaut, das mit seinen streng kubischen Wänden und der durchbrochenen Metallkuppel ein klares, aber mit phantasiereichen Details dekoriertes Gebäude verkörperte¹⁵. Dieses Gebäude fand die Aufmerksamkeit von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen, der 1899 den Zweiunddreißigjährigen mit der Gründung der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt beauftragte. Noch im selben Jahr entstand der Plan zur Ausstellung "Ein Dokument deutscher Kunst", der ersten umfassenderen Manifestation der Reformbewegung in Deutschland. Hier dokumentierte sich ein lebendiges Kulturzentrum, in welchem sieben Künstler - unter anderen Peter Behrens - ihre Häuser in größter Freiheit bauen, ausstatten und bewohnen konnten und wo

⁹ Pehnt, Wolfgang, „Das hatte uns noch niemand geboten“, in: Geelhaar, Christiane (Red.), *Mathildenhöhe Darmstadt 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999*, Darmstadt 1999, S.17 ff.

¹⁰ Koch, Alexander (Hrsg.), *Großherzog Ernst Ludwig und die Darmstädter Künstlerkolonie. Ein Dokument deutscher Kunst*, Darmstadt 1901 Neben seiner Arbeit als Verleger regte Koch Wettbewerbe und Ausstellungen an, so z.B. 1898 die "Erste Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbeausstellung", die erstmals auch einheitlich gestaltete Wohnräume präsentierte.

¹¹ Burger, Fritz, *Carl Schwalbach-München*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 18 (1915), Heft 5, S. 326-334. Burger, Fritz, *Hanns Pellar-Darmstadt*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 31 (1912/13), S. 286-295

¹² Reinborn, Dietmar, *Städtebau im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1996, S.41. Muthesius war 1896-1903 Attaché an der Deutschen Botschaft in London, um den englischen Wohnungsbau zu studieren. Seine Erkenntnisse von der Arts-and-Crafts Bewegung beschrieb er 1904/05 in dem dreibändigen Werk "Das englische Haus".

¹³ Muthesius, Hermann, *Kunst und Leben in England*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 13.Jg., Leipzig 1902, S.13 ff., S.49 ff.

¹⁴ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.16 ff. Diese Einschätzung wird später für das Bauhaus maßgebend. Walter Gropius vertrat in seinem Manifest von 1919 die Überzeugung, dass Architekten, Maler und Bildhauer die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder begreifen lernen müssten, dann würden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren haben.

¹⁵ Lampugnani, Vittorio Magnago, *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980, S. 29 ff.

nach Fertigstellung der Gebäude 1901 die Öffentlichkeit Gelegenheit bekam, die Gesamtkunstwerke sechs Monate lang zu besichtigen. Mit Ausnahme der Villa Behrens, die von Grundriss, Fassade bis zum Besteck von Behrens einheitlich durchgestaltet war, wurden alle anderen Bauten von Olbrich entworfen oder entscheidend geprägt¹⁶. Diese Ausstellung kam dabei nicht ohne eine gewisse Mystifikation aus; Anklänge an die Gralssymbolik werden verdeckt in verschiedenen Motiven und Äußerungen erkennbar¹⁷. Burger beurteilt das symbolträchtige Ernst-Ludwig-Haus besonders negativ. Direkt roh und unförmig wirkten jene beiden klobigen Riesen vor dem Ausstellungsgebäude; man habe von einem langweilig gewordenen Pathos der Renaissancearchitektur zurückkehren wollen zur Natur, zur Einfachheit, sei aber ungeschlachtet geworden. Es sei dies wohl das traurigste



architektonische Armutszeugnis der gesamten Ausstellung¹⁸.

Wenn Burger die Fassadenlösungen der einzelnen Häuser betrachtet, findet lediglich eine sein ungeteiltes Lob: die Fassade des Hauses von Peter Behrens¹⁹. Es besitzt nahezu die Form eines Kubus und damit zeigte Behrens bereits in seinem ersten Werk eine Vorliebe für kräftige geometrische Formen in der Architektur. Düster und schwer, wie der Eingang zu einem Gralstempel, wirkt die schmiedeeiserne Haustüre mit einem linear stilisierten Bronzeornament. Diese feierliche Ornamentik des Eingangs kehrt in den dunkelschweren Räumen von Bibliothek und Musikzimmer wieder. Das Wohnhaus wird so gleichermaßen zum Kultbau, zur Bühne für die Selbstdarstellung des Künstlers und sein ästhetisches Programm, das damit seine Denk- und Empfindungsweise in der Gesamtheit wie im Einzelnen zum Ausdruck bringt²⁰. Burger bezieht sich auf Behrens, wenn er feststellt, dass sich mit gleicher Notwendigkeit aus einer Grundrissanlage, die von einer "geistigen und verfeinerten Lebensanordnung" diktiert ist, Fassaden ergeben, die einen solchen "edleren und tieferen Genuss des Lebens" in künstlerische Gestaltung dieser Verhältnisse nach außen

¹⁶ Roether, J., Sperlich, H.G., *Jugendstil auf der Mathildenhöhe*, Darmstadt, 1976, S.21. Bereits 1902/03 melden sich Auflösungs-tendenzen innerhalb der Künstlergemeinschaft. Behrens und Bosselt gehen nach Düsseldorf. Neue Kräfte werden gewonnen, nach verschiedenen Neuphasen findet die letzte Ausstellung 1914 statt.

¹⁷ Pehnt, Wolfgang, „Das hatte uns noch niemand geboten“, in: Geelhaar, Christiane (Red.), *Mathildenhöhe Darmstadt 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999*, Darmstadt 1999, S.19 ff. Diese Symbolik spricht besonders für das Atelierhaus, das Ernst-Ludwig-Haus, in dem die Künstler ihre Arbeiten beginnen konnten. Für Olbrich ist das Ernst-Ludwig-Haus ein "Haus der Arbeit", "gleichsam" ein "Tempel" und die Arbeit des Künstlers "heiliger Gottesdienst". Vom "Tempel des Fleißes" steigt der Künstler "nach des Tages emsiger Arbeit" herab.

¹⁸ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.22 ff.

¹⁹ Ulmer, Renate, *Die Architekten der Künstlerkolonie*, in: Geelhaar, Christiane (Red.), *Mathildenhöhe Darmstadt 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999*, Darmstadt 1999, S.37 ff. Behrens war Maler und mit der Mathildenhöhe begann für ihn ein neues Kapitel seiner künstlerischen Laufbahn: die Architektur. Hier entstand sein erstes Haus. Wohnhaus und Ausstellungsobjekt in einem, zählte es zu den Aufsehen erregenden Manifestationen der ersten Ausstellung. Mit Gesamtkosten von 200 Tsd. Mark war es auch das teuerste von allen Häusern.

²⁰ Ulmer, Renate, *Die Architekten der Künstlerkolonie*, in: Geelhaar, Christiane (Red.), *Mathildenhöhe Darmstadt 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999*, Darmstadt 1999, S.38 ff.

kehren²¹. Er stellt fest, dass besonders der Grundriss trotz innerer Bewegung bereits ähnlich diszipliniert sei wie das Lineament der Außenarchitektur im Verhältnis zum Baukörper und zur Wand; festlich würden Bau- und Ornamentform den "Benutzer" umhüllen. Burger schließt das Lob mit den Bemerkungen ab, dass die aus Rundstabbündeln bestehenden Lisenen nach "gotischer Art" in würdevoller Ruhe gegliedert sind und bezieht sich, wenn er den Geist dieser architektonischen Lösung von Behrens beschreibt, auf dessen Schrift "Feste des Lebens und der Kunst"²². Nüchterner und ohne Pathos wird der Bau vom Julius Meier-Graefe gesehen: „Das Äußere ist dem traditionellen Haus an der Küste Norddeutschlands...nicht unähnlich...“²³ Bei zeitgenössischen Kritikern stieß das Haus Behrens jedoch auf teilweise enthusiastische Resonanz²⁴. Im Kreis um Alexander Koch, der Behrens überschwänglich feierte, entsprach das Haus den Vorstellungen einer modernen, genuin "deutschen" Architektur- und Formensprache²⁵.

Kritischer in der Beurteilung der Häuser wurden die Lösungen von Olbrich, besonders das Wohnhaus für den Bildhauer Habich, gesehen²⁶. Drei Geschosse lagern sich um einen niedrigeren Block, der eine betretbare Terrasse bildet. Das weit überkragende Dachgesims verstärkt den Gesamtcharakter klarer Überschaubarkeit und macht sichtbar, dass zweifelsohne italienische Eindrücke verarbeitet worden sind²⁷. Wesentlich war eines der charakteristischen Stilelemente des späteren "Neuen Bauens": das flache Dach. Teils abstrakte, teils stilisiert florale Fassadendekorationen gaben dem Bau einen heiteren, sympathischen Charakter, die jedoch auch als Ausdruck von Dekorationsneurose diskreditiert werden²⁸: „Man erneuert nicht die Architektur, indem man an irgendeiner Stelle der Fassade ein Buchornament schabloniert oder ein paar hübsche Ofenkacheln klebt“, bemerkte Julius Meier-Graefe nüchtern dazu²⁹. Burger bescheinigt diesem Bau vor allem eine eintönige Fassade. Besonders zu kritisieren sind seiner Meinung nach ebenfalls die unverhältnismäßig breit ausladenden Gesimse am Dach und über den Fenstern. Burger deutet sie als einen Rest von antikisierendem Charakter: „...Hier zeigen sich eben die letzten Todeszuckungen der immer noch nicht ganz überwundenen Antike...Dadurch, dass nun das Gesimse in der Vorderfassade einfach abschneidet...wird im Laufe der Zeit die weiße Fläche der Fassade durch das Ablaufwasser, das

²¹ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.23

²² Behrens, Peter, *Feste des Lebens und der Kunst*, Leipzig 1900

²³ Meier-Graefe, Julius, *Darmstadt*, in: *Die Zukunft*, 35 (1901), S.480 ff. Der niederländisch wirkende Giebel beherrsche die Fassade; dekorative Blendpfeiler und Tragbalken würden Motive des Fachwerks aufnehmen.

²⁴ Commichau, Felix, *Die Aussen-Architektur*, in: Koch, Alexander (Hrsg.), *Großherzog Ernst Ludwig und die Darmstädter Künstlerkolonie. Ein Dokument deutscher Kunst*, Darmstadt 1901, S.90 ff. „(Behrens -R.H.) hat ein echtes neues Kunstwerk gegeben. ...Es besteht nicht aus Formen, es ist eine Form vom Sockel bis zum Firste.“

²⁵ Sein Beitrag zur Künstlerkolonie-Ausstellung machte Behrens ab 1901 schlagartig berühmt.

²⁶ Gössel, Peter & Leuthäuser, Gabriele, *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1990, S.64. Es kann allerdings als eine der bedeutendsten Leistungen Olbrichs auf der Mathildenhöhe bezeichnet werden. Besonders aufschlussreich ist die Straßenseite mit dem schrägen Fenster des Hausateliers. Vollkommen reine Fläche und betonte Öffnung bilden ein dynamisches Gleichgewicht. Trotz ornamentalen Applikationen wird spürbar, dass in Zukunft der Fläche mehr Bedeutung zukommen wird.

²⁷ Roether, J., Sperlich, H.G., *Jugendstil auf der Mathildenhöhe*, Darmstadt, 1976, S.13 ff.

²⁸ Ulmer, Renate, *Die Architekten der Künstlerkolonie*, in: Geelhaar, Christiane (Red.), *Mathildenhöhe Darmstadt 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999*, Darmstadt 1999, S.30 ff.

²⁹ Meier-Graefe, Julius, *Darmstadt*, in: *Die Zukunft*, 35 (1901), S.480 ff.

sich über sie ergießt, ein... (wenig -R.H.) künstlerisches Äußere erhalten...³⁰ Hier, wo es gelte, die neue Kunst auch auf architektonische Formen zu übertragen, wird nach Burger Unsicherheit und zum Teil ein gänzlich Unvermögen bemerkbar, das sich oft im Ineinanderschachteln von meist unvermittelt auf oder nebeneinander gesetzten Bauformen äußert.

Im Gegensatz zu den Gebäudegliederungen und Fassaden stehen nach Burger die gelungenen Innendekorationen, die er in einer erstaunlichen Vollendung antrifft³¹. Für Behrens sei eine außerordentliche Meisterschaft in der Harmonie der Farbtöne und eine mit souveräner Sicherheit behandelte Form bezeichnend. Er verliere sich nicht kleinlich in die Details, die Gesamterscheinung ist für ihn die Hauptsache. Stimmungsvolle Farb- und Formgebungen sind für die einzelnen Räume gewählt: ein mit tiefer gelegtem Boden gestaltetes Musikzimmer wird durch die violette Farbe der Wände und silbergraue Möbel in eine gewisse Feierlichkeit getaucht. Goldfarbene Ornamente nobilitieren den Charakter des Raumes: „Man muss hier, wenn die originell phantastischen Beleuchtungskörper ihr gedämpftes Licht über den Raum ausgießen, den herrlichen Tönen des Flügels lauschen und diese Farbenpracht einmal auf sich wirken lassen; wer da nicht seine Phantasie beflügelt fühlt, dem dürften die Musen wohl nie ihre Schwingen verleihen.“³²

Burger fasst seine Gedanken und Betrachtungen über die Darmstädter Kunst zusammen und sieht hier vor allem ein neues Beschäftigen mit der Linie, was zur Neugestaltung der Ornamente mit ganz neuen und reizvollen dekorativ wirkenden Formen in der Innengestaltung geführt hat. Nach dem notwendigen Bruch mit den traditionellen Bauweisen äußere sich dagegen ein bedauerlicher Mangel an architektonischer Form in dem Äußeren der Fassaden. Dort aber, wo sich beides – Innengestaltung und neue Form des Baukörpers – ergänzen, ergäben sich Gebilde, die unbedingt den Anspruch auf eine neue große und aus dem Eigenen hervorgegangene Kunst erheben können. „Die Zeit ist vielleicht nicht mehr so ferne, in der man die Richtung innerhalb der Baukunst nicht mehr nach dem Überwiegen historischer oder moderner Dekorierung, sondern nach der Lebensauffassung kennzeichnen wird, für welche der Architekt sich in seinen Werken...entschieden hat...“³³ zitiert Burger Peter Behrens. Was Burgers Ausführungen kennzeichnet, ist allerdings ein nur begrenztes Eingehen auf die kunsthistorischen Fragen, auf die in Darmstadt eine Antwort gegeben werden sollte. Eintönig, roh und wenig gestaltet wirkten auf ihn die neuen Fassaden, die keine größere Applikationen mehr aufwiesen. Die grundlegenden Begriffe des Bauwerks: Tektonik-Ruhe, Rhythmik-Bewegtheit und das Zusammenwirken mit dekorativen Elementen werden in seiner Schrift kaum methodisch zur Beurteilung – mit Ausnahme der "gotischen" Pilasterverzierungen bei Behrens - herangezogen. Größere Bewunderung finden bei Burger allein die symbolhaft farbig und figurativ ausgestalteten Innenräume. Seine begeisterten Beschreibungen gleichen aber eher denen von Gemälden als von räumlichen Gegebenheiten. Es sind Stimmungen, die hier zum Aus-

³⁰ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.21 ff.

³¹ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.20 ff.

³² Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.28 ff.

³³ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.31. Diese Aussage formuliert das Wesen der neuen Architektur: nicht mehr Anwendung eines kanonisierten Regelwerkes, sondern individuelle Verwirklichung der schöpferischen Vorstellungen des Architekten.

druck gelangen und dies gilt letztlich auch für Gedankengänge, die nicht so sehr kunsthistorischen als weltanschaulichen Charakter tragen.

Die kritischen Beurteilungen waren zu diesem Zeitpunkt jedoch weit verbreitet. Auch in den Augen von Alexander Koch fand die Architektur keine Gnade: "Der architektonische Teil der Ausstellung wurde allgemein als verfehlt bezeichnet³⁴". Koch machte dafür die Tatsache verantwortlich, dass diese Aufgabe fast ausschließlich einem einzigen Künstler, Olbrich, übertragen worden war³⁵, er tadelte aber gleichzeitig auch die entstandene "Luxus-Kunst". Wenn man in den Ausstellungsräumen tatsächlich einmal einem einfachen Möbel begegnen würde, so handele es sich um "Arme-Leute-Stil für reiche Leute". Julius Meier-Graefe, gestand den Beteiligten zu, "das Projekt der Häuser-Ausstellung" sei als Ausstellung einzig und dürfe "in der Geschichte des Ausstellungswesens zählen³⁶". Das bezog sich seiner Meinung nach nicht so sehr auf den Stil der gezeigten Dinge und Bauten; denn den Produkten des Jugendstils begegnete man seit Mitte der 1890er Jahre in allen Städten. Was bei Darmstädter Unternehmung zähle: „Das war ein unbezahlbarer Einfall, statt des üblichen Kunstjahrmarkts...einmal die Vorführung von Kunstwerken auf Grundlage ihrer praktischen Verwendung...(zu zeigen -R.H.). Fertig eingerichtete Häuser statt (mit Bildern bepflasterte) Wände und kunstgewerblicher Rumpelkammern: das hatte uns noch Niemand geboten", schrieb ein anderer Kritiker³⁷. Die Begeisterung für gotisches Bauen in mystifizierten mittelalterlichen Bauhütten, wie sie auch Burger in seiner Einleitung als Vorbild für Darmstadt beschwor, spielte allerdings keine Rolle mehr³⁸. Das Prinzip der Arbeitsteilung war nicht aufgehoben worden und der künstlerisch gestaltende Handwerker setzte lediglich die Entwürfe der Künstler um; die Künstler blieben Künstler und die Handwerker blieben Handwerker. Hier schloss die Idee der Künstlergemeinschaft keine Partnerschaft mit den ausführenden Kräften ein. Allerdings zeigte die Darmstädter Kolonie als ein Resultat eine andere Richtung auf: die Rückbesinnung auf die stilbildende Zusammenarbeit von Baumeistern, Bildhauern und Malern mit sich daraus entwickelten Erkenntnissen, wie sie nach dem ersten Weltkrieg zur Gründung des Weimarer Bauhauses führten³⁹. In späte-

³⁴ Koch, Alexander (Hrsg.), *Großherzog Ernst Ludwig und die Darmstädter Künstlerkolonie. Ein Dokument deutscher Kunst, Darmstadt 1901*, S.10 ff.

³⁵ Koch kritisiert, dass der Schwerpunkt auf kunstgewerblichem Gebiet lag und dass die Vorführung einer bürgerlichen Kunst, nicht erreicht wurde – vor allem auch wegen der hohen Preise der Erzeugnisse.

³⁶ Meier-Graefe, Julius, *Darmstadt*, in: *Die Zukunft*, 35 (1901), S.478

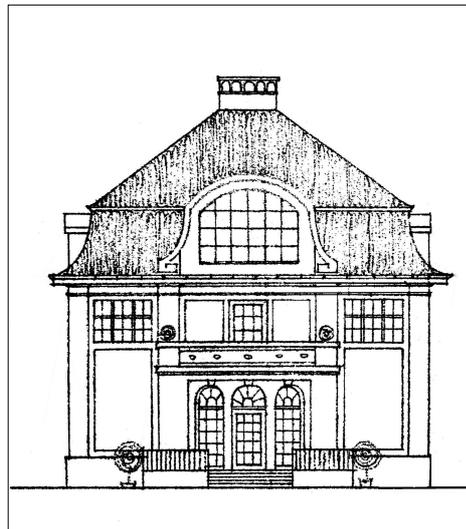
³⁷ Engels, Eduard, *Die Kunstausstellung in Darmstadt*, in: *Die Gegenwart*, 59(1901), S.381

³⁸ Pehnt, Wolfgang, „Das hatte uns noch niemand geboten“, in: Geelhaar, Christiane(Ed.), *Mathildenhöhe Darmstadt 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999*, Darmstadt 1999, S.17 ff.

³⁹ Koch, Alexander (Hrsg.), *Großherzog Ernst Ludwig und die Darmstädter Künstlerkolonie. Ein Dokument deutscher Kunst, Darmstadt 1901*, S.12 ff. „Nachdem jetzt das Kunstgewerbe wieder die Stellung zurückerobert hat, die ihm im Leben der Nation gebührt... (erscheint es -R.H.) zweckmäßig, den Sitz der Akademie,... an die sich auch eine höhere kunstgewerbliche Unterrichtsanstalt und Meister-Ateliers... angliedern würden, in einer möglichst zentral... gelegenen Stadt von vornherein vorzusehen...“. Dies ist ein Bekenntnis zur "Bauhausidee", für den Sitz der Akademie war München vorgesehen und wurde auf dem deutschen Kunstgewerbetag 1901 in München sehr eingehend erörtert. Der Bayerische Kunstgewerbe-Verein hatte sein Projekt der Schaffung einer kunstgewerblichen Zentrale auf der Kohleninsel, dem späteren Sitz des Deutschen Museums, in München auf die Tagesordnung gesetzt und in diese Planungen war auch Theodor Fischer einbezogen. s.a.: Salvisberg, Dr.

rem Schriftverkehr taucht gelegentlich auch Fritz Burgers Name Zusammenhang mit diesen anfänglichen Ideen einer kunstgewerblichen Zentrale in München auf⁴⁰, was sich allerdings aus publizierter Literatur nicht nachweisen lässt.

Ein Dokument deutscher Kunst nannte sich die Darmstädter Ausstellung und Burger stellt fest, dass man das Bestreben, alle Bemühungen zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufügen, vielleicht "deutsch" nennen könne. Aber insgesamt bezweifelte er, dass sich hieraus eine spezifische deutsche Kunst entwickeln werde. Diese Bauwerke und ihre Gestaltungen scheinen ihm vielmehr nur ein Markstein auf dem Wege zur neuen Kunst zu sein, auf dem man aber auch in Frankreich und England mit gleicher Schnelligkeit wandle. Die Grenzen nationaler Eigenart auf künstlerischem Gebiete seien infolge des intensiven internationalen Verkehrs mehr und mehr verwischt und ein künstlerisches Genie wie jeder Fortschritt auf künstlerischem Gebiete wird nicht mehr zum nationalen, sondern zum Eigentum aller Kulturvölker werden⁴¹. Burger sieht allerdings Deutschland im Mittelpunkt des wirtschaftlichen und politischen Lebens Europas stehen, die Kultur werde dieser Entwicklung folgen und die mächtige Bewegung nach oben habe bereits jene "herrlichen Früchte" der modernen deutschen Kunst wie in Böcklin, Klinger, Thoma⁴² u.a. hervorgebracht, so dass er fragt: „...stehen wir nicht am Vorabend einer neuen großen Kunst⁴³?“ Burger schließt jedoch aus, es müsse sich hieraus folgerichtig eine nationale Kunst entwickeln, denn all jene mächtigen Geister wie Goethe, Kant, Beethoven und Wagner sind „wohl auf deutschem Boden empor gewachsen...aber sie haben das gesamte geistige und musikalische Leben in gleicher Weise wie in Deutschland so auch im Ausland beeinflusst und durchdrungen⁴⁴.“ Nach Burger werden – so es sie es geben sollte – die möglichen kulturellen Leistungen Gemeingut der gesamten Welt werden und es wird sich nicht mehr ein



Paul v., *Der deutsche Kunstgewerbe-Tag und das 50jährige Jubiläum des Bayer. Kunstgewerbe – Vereins*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, August 1901, S. 539 ff.

⁴⁰ Fehrle-Burger, Lili, Brief an Günther Buchheim vom 16.11.1976, in: Fehrle-Burger, Lili, Nachlass Lili Fehrle-Burger, Heidelberg (privat). Zitat: „...Die Bauhaus-Idee hatte mein Vater nachweislich schon 1901 als junger Heidelberger Student verfochten.“

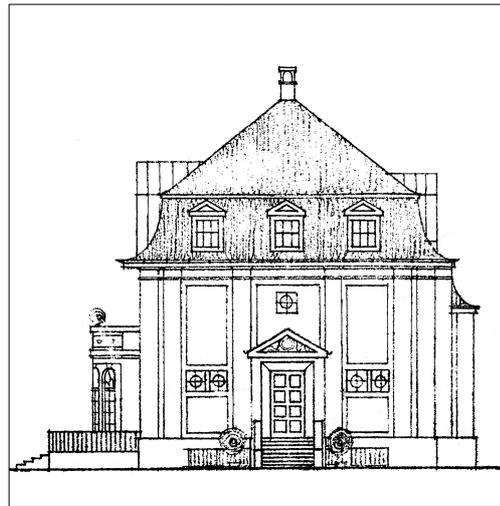
⁴¹ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.32 ff.

⁴² Hier folgt Burger seinem akademischen Lehrer Henry Thode, der in der bildenden Kunst seiner Zeit die Künstler Hans Thoma und Arnold Böcklin als beispielhaft für die deutsche Kunst betrachtete.

⁴³ Diese Meinung, dass der nationalen Einheit und Größe auch ein kulturell-künstlerischer Aufschwung folgen wird, hat um die Jahrhundertwende weite Verbreitung gefunden. Friedrich Pecht stellt dazu fest: „Nachdem nun im abgelaufenen Jahrhundert die Nation selber einen so ungeheuren Aufschwung genommen, wäre es ja fast ein Wunder, wenn sich derselbe nicht auch in der Kunst widerspiegelte. . .“ Pecht, Friedrich, *Die deutsche Kunst an der Wende des Jahrhunderts*, in: *Die Kunst Für Alle*, 15, 1899/1900, S.157-161, 169-172, 539-549, S.539 ff.

⁴⁴ Burger, Fritz, *Gedanken über die Darmstädter Kunst*, Leipzig 1901, S.35 ff.

nationalcharakteristisches Gepräge in seiner Gesamtheit erhalten. Umso mehr bilde sich der Individualismus als solcher aus und dieser würde durch das sich selbst durchsetzende Künstlergenie mit umso größerer Energie zu Tage treten und damit der modernen Kunst ein charakteristisches Gepräge verleihen. Interessanterweise hatte die Darmstädter Kolonie aber doch eine besondere Bedeutung: Mit Peter Behrens begann eine Entwicklung, die das gesamte moderne Bauen des 20. Jahrhunderts verändern sollte. Aus seinem Architektenbüros gingen führende Vertreter der Moderne wie: Walter Gropius, Mies van der Rohe, LeCorbusier u.a. hervor. Diese Architekten waren die Gestalter und Verkünder des Neuen Bauens in der Welt. Aber ihre Ideen und Konzeption gerieten nicht zu einem neuen



"deutschen Stil", sondern wie Burger richtig vorhersah, wurden sie "Gemeingut der Kulturwelt": sie verkörperten später den "International Style".

Auch für Burgers eigenes architektonisches Formgefühl blieben die Darmstädter Häuser nicht ohne Einfluss. Nach 1906 müssen Überlegungen entstanden sein, in denen Burger den Bau einer eigenen Villa in München plante. Die erhaltenen Skizzen (s. Abbildungen) zeigen einen zweigeschossigen, stark kubisch orientierten Bau, in dessen Fassadengestaltung sich u.a. auch entfernte Anknüpfungspunkte zum Haus Behrens nachweisen lassen⁴⁵.

5.2 "Die Schackgalerie München" - Die Deutschen Meister (1912)

Burger hat sich mit der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts und der beginnenden europäischen Moderne in zwei verschiedenen Publikationen beschäftigt. Zum einen hat er 1912 einen Führer für die - nach ihrem Umzug - neu eröffnete Schackgalerie in München geschrieben. Es war kein Galerieführer im üblichen Sinne und er enthielt nicht nur eine Beschreibung und Erläuterung der wichtigsten Werke, sondern beinhaltete darüber hinaus einige grundsätzliche Ausführungen über Stilentwicklungen des 19. Jahrhunderts; Prinzipien der künstlerischen Kritik - was im Sinne des Begreifens von Kunstwerken verstanden werden muss - und grundsätzliche Überlegungen zur Farbproblematik. Das zweite Werk mit dem Titel "Cézanne und Hodler - Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart" erschien 1913 und Burger hatte sich darin das Ziel gesetzt, Entwicklung und Gestaltungsprinzipien der modernen europäischen Malerei bis hin zum Kubismus anhand der beiden für ihn herausragenden Künstler, Cézanne und Hodler, exemplarisch aufzuzeigen.

Es gehörte ab 1907 zum Seminarprogramm Burgers, seine Studenten in Führungen durch die Schackgalerie München mit der zeitgenössischen deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts vertraut zu machen. Die Schack-Galerie beherbergt die Sammlung des Grafen Schack, der seit 1857 in Mün-

⁴⁵ Die Abbildungen zeigen einen Entwurf, der aufgrund von Ähnlichkeiten der Schriftzüge mit hoher Wahrscheinlichkeit von Burger selbst gezeichnet wurde.

chen eine bedeutende Sammlung zeitgenössischer Kunst aufgebaut hatte⁴⁶. Dessen besonderes Interesse galt außerdem der venezianischen Malerei. Zu einer Zeit, da die kunstinteressierte Öffentlichkeit besonders in Raffael und der florentiner Malerei das vorbildhafte Kunstideal sah, ließ Schack die Meisterwerke venezianischer Malerei kopieren, um die seiner Auffassung nach vorbildliche Bewältigung von Farbenproblemen hier aller Welt vor Augen zu führen⁴⁷. Ab 1910 erhielt die Galerie Räume in der neu erbauten preußischen Gesandtschaft in München, die nach ersten Entwurfsskizzen Adolf von Hildebrands später dann von Littmann gebaut wurde. Burger war von den neuen Räumlichkeiten und der Präsentation der Sammlung allerdings wenig angetan. „Die neue Schackgalerie...kann von den Münchnern nur mit einem heiteren und einem nassen Auge begrüßt werden...Denn das muß offen gesagt werden: diese nüchternen, schmucklosen, fast in militärischer Gleichförmigkeit sich aneinander reihenden Säle sorgen gründlich dafür, daß der genius loci der alten Schackgalerie aus dem neuen Heim gebannt bleibt...Überhaupt machen sich die Kopien und das Mittelgut allzusehr auf Kosten der Perlen der Galerie breit.“⁴⁸ Diesen kritischen Standpunkt behält Burger auch bei, als er kurze Zeit später einen Führer für die Schackgalerie schreibt, der mehrere Auflagen erlebt und weite Anerkennung findet⁴⁹. Der Leser und der Besucher sollen vor allem die Schackgalerie in ihrem künstlerischen Bestande kennen lernen, aber auch die Gelegenheit erhalten, um sich durch Sehen und Vergleichen zu üben und mit den Kunstwerken auseinanderzusetzen. Neben der Einführung in die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge vom Anfang bis zum Ende des 19. Jahrhunderts enthält dieser Führer ebenfalls Abschnitte, die Allgemeines über künstlerische Probleme aussagen. So gibt Burger eine Einführung in die Farbenprobleme, erläutert die wesentlichen Merkmale der Stilrichtungen der einzelnen Perioden und deren weltanschauliche Grundlagen und macht den Leser mit Grundlagen der künstlerischen Kritik vertraut. Damit wird der Rahmen eines üblichen Galerieführers wesentlich erweitert, Teile daraus, soweit sie sich mit allgemeinen Problemen der Kunst beschäftigen, könnten auch als eine kurze Einführung in das Burgerschen "Praktikum" an der Universität München betrachtet werden.

Klassizismus und Romantik in der Schackgalerie

Burger verankert die Entstehung des Klassizismus in der Aufklärung. Das Göttliche im Menschen wurde nicht mehr in seiner körperlichen Erscheinung, sondern in seinem die Welt überblickenden und erklärenden Verstand gesehen. Der menschliche Verstand allein wird als die alles beherrschende Macht betrachtet und an die Rangstelle der bildenden Kunst treten Dichtkunst und Philosophie. Da nach philosophischer Sicht die Welt der Erscheinung nur mit dem Verstand begriffen

⁴⁶ München verdankt dem Kunstsammler und Literaten Adolf Friedrich Graf von Schack mit der Schack-Galerie die einzige vollständig erhaltene Privatsammlung deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Der Bestand der Schack-Galerie, der Hauptwerke von Spitzweg, Moritz von Schwind, Franz von Lenbach, Feuerbach und Böcklin vereint, blieb bis heute unverändert und gilt als ein wichtiges Zeugnis für die Kunstvorlieben eines Privatsammlers des 19. Jahrhunderts.

⁴⁷ Neben der deutschen Malerei des 19. Jh. beherbergt die Galerie eine Vielzahl von Kopien vor allem der Malerei Venedigs (u.a. Giovanni Bellini, Giorgione, Tizian, Palmavecchio, Tintoretto). Die Kopisten waren vor allem Hans von Mareés und Franz von Lenbach.

⁴⁸ Burger, Fritz, *Zur Eröffnung der neuen Schackgalerie*, in: Die Tat, 1 (1909/10), Heft 11, S. 673

⁴⁹ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, überarbeitet und mehrmals neu aufgelegt, ab 1916 mit neuem Titel: *Die deutschen Meister in der Schackgalerie München von Genelli bis Böcklin*

werden kann, wird sinnliches Schauen und Gestalten zum Schein; nur die geistige Erkenntnis eröffnet den Blick auf die Wahrheit. Kunst ist nur dann "schön", wenn sich im Sinnlichen zugleich sittliche Ideale verkörpert finden. Als Ideal sollten Ruhe und Stille als bewusster Gegensatz zum eleganten bewegten Rokoko stehen⁵⁰. Die sittlichen Ideale stellte allerdings die Philosophie auf und die Kunst hatte somit nicht sinnliche sondern lediglich außerkünstlerische Ideale zu verwirklichen; der Denker und Gelehrte wurde der Vorreiter auf kulturellem Gebiet. Dieser baute sich sein Ideal aus der Welt der Vergangenheit auf und diesem unberufenen Lenker ist die Kunst gehorsam gefolgt. Nicht die Erkenntnis aus der sinnlichen Erscheinung wird zum Inhalt des Kunstwerkes, sondern es wird Illustrationsmittel ethischer Ideen: "auf den Sinnestaumel des Rokoko folgt der gravitatische sittenstrenge Ernst des...Klassizismus."⁵¹ Nach Burgers Meinung resultiert daraus ein Absinken künstlerischer Qualität: „Die sinnliche Gestaltung löst sich von selbst in die Elemente der Wahrnehmung auf, das Bild zerfällt in Raum und Körper und alles Körperliche in Farbe und Kontur. War früher Körper und Raum, Farbgränze und Farbe eine farbig geordnete Einheit, so erscheint nun jedes für sich bestehend und für sich gesehen.“⁵²

In der Weltanschauung der Romantik sieht Burger eine Art der Gegenbewegung zum Klassizismus; allerdings mehr im Stimmungshaften als in der künstlerischen Umsetzung. Sie bedeutet die Betonung der eigenen Persönlichkeit und zugleich die Abneigung gegen alle großen, pathetisch-sittlichen Ideen: die sinnlichen Elemente der Kunstwerke wurden nun statt Trägern von Weltideen zu Symbolen der persönlichen Stimmungen⁵³. Die Phantasie strebte aus der Enge der Verhältnisse ins Universum der Natur, die in ihrer Wahrheit unergründlich erschien, durch den Verstand nicht fassbar und nur durch die Religion zu erklären. Man suchte das Geheimnisvolle und sah überall in der "Natur" das Göttliche selbst verwirklicht. Nach Burger lehrten die Romantiker, man müsse an die Natur wie zu einem Allerheiligsten herantreten und daraus wurde die Forderung abgeleitet, das Walten Gottes müsste in der Kunst erkennbar werden. Das Schaffen des Künstlers würde somit nicht in abwägender Erfüllung der Regeln bestehen, sondern in einem gefühlvollen, gläubigen Träumen. Die Betonung des Individuellen, der Rechte der Persönlichkeit, des Rechtes auf persönliches Fühlen und Denken gegenüber den starren Gesetzen klassizistischer Regeln bedeuten für Burger allerdings einen revolutionären Charakterzug der Romantik⁵⁴. Mit dieser Betonung des Individuellen hing, zumal bei dem erwachenden Nationalstolz in Deutschland, auch die Vorliebe für die Darstellung der eigenen Umgebung, der eigenen Heimat zusammen, deren Landschaft man gegenüber zeitlosen Naturbildern jetzt mit dem verklärten Auge der heimlichen Liebe sah; die Biedermeierzeit tritt aus den deutschen Bildern der Romantik hervor. Denkmäler der Vergangenheit,

⁵⁰ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.19 ff. Nach Burger war für die Renaissance der Mensch das vollkommenste Geschöpf, in dem sich geistige und sinnliche Schönheit zugleich offenbaren. In der Schönheit der Menschengestalt bespiegeln sich die Ewigkeit und das Göttliche. Daher kennt die Renaissance keine selbständige Landschaftsmalerei und deshalb gelten auch spätere Naturdarstellungen nicht einer gegebenen Naturerscheinung, sondern einem sinnlichen Ideal übernatürlicher Wahrheit und Schönheit.

⁵¹ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.20

⁵² Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.21

⁵³ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.32

⁵⁴ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.39 ff.

das Kleine und Vertraute, behagliche Winkel und Idyllen, Bescheidenheit und Genügsamkeit werden zu neuen Leitbildern. Auch das Vaterländische, sein Dichten und Denken, wurde so zum Gegenstand der künstlerischen Darstellungen. „Das deutsche Märchen wird zum Kanon einer köstlichen...Poesie und Moritz von Schwind ihr Vertreter auf dem Gebiet der bildenden Kunst.⁵⁵“

Die Romantiker in der Schackgalerie

Der Hauptteil des Führers durch die Schackgalerie ist historisch, nach den sich entwickelnden Stilauffassungen des 19. Jahrhunderts angelegt, beginnt mit Bonaventura Genelli als Vertreter des Klassizismus, führt zu den dort befindlichen Werken der Romantiker und endet mit Böcklin und Lenbach. Die Betrachtungen orientieren sich nach den einzelnen Künstlern, wobei eine unterschiedliche Gewichtung im Rahmen der Burgerschen Beurteilung erfolgt. Zahlreiche Vergleiche zu ähnlichen Werken führen den Betrachter und weisen ihn auf Typisches hin; der Anhang enthält Lebensdaten und Literaturangaben zu den verschiedenen Künstlern.

Für Burger kommt der Individualismus der Romantik bei Moritz von Schwind am stärksten zum Durchbruch⁵⁶. In einer Reihe von kleinen Einsiedlerbildern tritt dieses Persönliche von Schwinds Gestaltungsweise besonders stark hervor. Es geht ihm nicht darum, ob er Natur wie Bäume und Felsen in ihrer stofflichen Eigenart "richtig" malt, sondern er will das Antlitz einer besonderen Natur gestalten; "Natur" im weitesten Sinn des Wortes, die "natura naturans". Felswände sind nicht schroff, sondern bieten Einsiedlern Schutz; dickleibige Baumstämme zeigen schwerfälliges Wachstum und gleichen verzauberten Wesen und selbst in den Märchenbildern ist das Märchen nicht so sehr Historie, sondern Träger einer Stimmung. Burger kritisiert, dass vielfach Genreszenen kolorierten Zeichnungen gleichen und die Tiefengestaltung durch die Farbe nicht immer gelungen erscheint. Auch sind pathetische Geschichtsdarstellungen – "Vater Rhein" als fiedelnder Alter in der peinlichen Maskerade eines antiken Flussgottes⁵⁷ – von eher unfreiwilliger Komik. Aber Burger weist auch auf Werke hin, die einen deutlich moderneren Zug tragen. Als Beispiel führt er die "Morgenstunde" an, die er folgendermaßen beschreibt: „...Die Uhr, Tassen und Gläser auf der Kommode sind in dem dämmrigen Licht völlig impressionistisch gemalt und koloristisch vielleicht das Feinste im Bilde. Die Poesie liegt weniger im handelnden "Gegenstand" als in der malerischen Gestaltung, die hier die "Handlung" übernimmt. In der Stille des Bildes liegt sein Zauber...⁵⁸“

Als einen Vertreter der Romantik, der gleichwertig mit Schwind zu betrachten ist, bezeichnet Burger Carl Spitzweg⁵⁹. Mit Schwind teilt Spitzweg einen gewissen Hang zum Humorvollen und doch sei er ein anderer, ein viel modernerer Maler, denn er verweilt nicht im Märchenhaften, sondern schildert vielmehr das eigene Milieu, das Leben und Treiben der kleinen Stadt und ihrer Bürger mit jener feinen Ironie, hinter der sich großer künstlerischer Ernst verberge. Hinter dieser Ironie steht aber die kritische Betrachtung des eigenen Schaffens und der eigenen Person, ein romantischer Pes-

⁵⁵ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.40

⁵⁶ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.42 ff.

⁵⁷ Schwind, Moritz von, *Vater Rhein spielt die Fiedel Volkers*, 1865, Öl/Lw., 33,6 x 63,7 cm, Schackgalerie München

⁵⁸ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.48.

Schwind, Moritz von, *Morgenstunde*, 1860, Öl/Lw., 34,8 x 41,9 cm, Schackgalerie München

⁵⁹ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.55 ff.

simismus, der sich in der Idylle äußert. Mit seinem Blick für die Wirklichkeiten des Lebens; mit der Einstellung, die Natur nicht vermenschlicht, sondern als Erscheinung und leuchtendes Farbenwunder zu gestalten, stuft ihn Burger als einen der bedeutendsten Vorläufer des "modernen" Impressionismus ein: „...Er sieht nicht bloß den Gegenstand, als Körperliches und Räumliches, dessen Umrissen nachträglich die Farben zugesetzt werden, sondern er geht von der Farbe selbst aus und kommt durch sie zum Raum und zum Körper. Er sieht nicht eine Reihe von Farben im Bilde, sondern er erkennt in den Farben gebrochenes Licht, Modulationen eines Lichtes...“⁶⁰

Feuerbach und Böcklin

Burger hat für beide Maler, deren Werke nicht ohne weiteres in den von ihm beschriebenen Klassizismus oder die Romantik einzuordnen sind, keine generelle Definition einer Stilrichtung versucht. Ohne Zweifel findet bei beiden eine gewisse Umkehr, Rückkehr zum großen Stil der Renaissance statt und mythische wie heroische Bildthemen bestimmen ihre Werke. Großen Raum in Burgers Führer nehmen die Erläuterungen und Betrachtungen zu den Bildern von Anselm Feuerbach ein. Burger sieht den Maler als einen Romantiker, der mit seiner Gedankenwelt und in seinen Bildvorstellungen dem Klassizismus verhaftet ist. Mit Manet und Puvis de Chavannes verbindet ihn die gleiche Ausbildung; in seinen Bildern zeigt sich ein kontemplatives Naturell, ein gegenseitiges Durchdringen von erträumtem Ideal und erlebter Wirklichkeit. Der Idealismus der Vergangenheit und der Naturalismus der Gegenwart suchen sich bei ihm zu verbinden: die Anlehnung auf venezianischen Farbenglanz und die nüchterne Sphäre des Alltags. Als bedeutendes Beispiel dieses venezianischen Bezugs bezeichnet Burger Feuerbachs Gemälde "Der Garten des Ariost" von 1863⁶¹. Es ist in Venedig begonnen worden und in keinem anderen Bild lässt sich der starke Einfluss venezianischer Kunst so klar erkennen wie hier: „...Prunkvolle Säulenhallen, hochragende Renaissancepaläste, in denen sich das goldene Licht der Sonne fängt, grüne und rote Gewänder, wie Edelsteine leuchtend...Das Bild gehört seinem koloristischen Zauber nach zum Schönsten, was die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat.“⁶² Burger findet in den Werken Feuerbachs weitere venezianische Wurzeln; das Bild einer römischen Familie am Brunnen führt ihn zu Vergleichen mit Tizians "Himmliche und irdische Liebe". Aber das an Tizian angelehnte Motiv einer am Brunnenrand sitzenden Frau führt zu einer anderen Stimmung: einer schwermütigen Umgebung, in der die Frau Zwiesprache mit der Natur hält⁶³. Für Burger offenbart sich in diesem Bild eine Wahlverwandtschaft der Empfindungen zwischen Feuerbach und Hölderlin; deren Streben nach einer idealen Menschheit, das beide, in der ihnen eigenen künstlerischen Sprache in elegisch-sentimentaler Romantik zum Ausdruck bringen. Das nach Burgers Ansicht schönste Werk, das die Schackgalerie von Feuerbach besitzt, ist die große "Pieta" von 1863⁶⁴. Die Figurengruppe baut sich

⁶⁰ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.58

⁶¹ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.72 ff.

Feuerbach, Anselm, *Der Garten des Ariost*, 1862, Öl/Lw., 103,8 x 154,0 cm, Schackgalerie München

⁶² Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.74

⁶³ Burger, Fritz, *Feuerbach und Hölderlin nach einem Gemälde der Schackgalerie*, in: Frühling. Münchener Wochenschrift, 1 (1908), Nr.13 vom 28. März, S. 194-196

⁶⁴ Feuerbach, Anselm, *Pieta*, 1863, Öl/Lw., 136,2 x 269,5 cm, Schackgalerie München

streng wie ein griechisches Relief auf. Die Vertikalen der Frauengestalten und die feierlichen Geraden des Horizontes, die in der liegenden Christusfigur fortgeführt wird, stehen in einem großen kompositorischen Kontrast, den Feuerbach durch die Silhouette der knienden Figur rechts wieder auszugleichen bemüht ist. Die Gestalten nehmen die ganze Bildebene ein und jede Erscheinung ist als farbige Gestaltung seinem Charakter, seiner Helligkeit, wie seiner begrenzenden Kontur nach in diese Umgebung eingebunden. Dies wird von Burger als ein Meisterwerk farbiger Kompositionskunst bewertet⁶⁵. Venezianische und römische Renaissancekunst seien an der Wiege dieser Schöpfung gestanden; oder genauer: römische Monumentalität und venezianische Farbenpracht.

Den weitaus größten Raum in Burgers Beschreibung der Werke der Schackgalerie nehmen die Bilder Arnold Böcklins ein. Allerdings zeigt Burger ein distanzierendes Verhältnis zu Böcklin, wenn er feststellt, dass dessen Kunst zwar um die Wende des Jahrhunderts im Mittelpunkt des Kunstinteresses in Deutschland gestanden hat, während man sich seinen Arbeiten gegenüber in der jüngsten Zeit – um 1910 – distanzierter verhält. Die Kunstwelt sei nicht mehr wie früher geneigt, in ihm das klassische Bild deutschen Wesens zu sehen und sein Lebenswerk an die Seite der allergrößten "germanischen" Künstler zu stellen⁶⁶. Trotzdem hält Burger fest, dass Böcklin in keiner anderen Gemäldesammlung der Welt besser zur Geltung komme als in der Schackgalerie: Böcklin befinde sich hier inmitten seiner ihm künstlerisch am nächsten stehenden Kollegen. Er ist Romantiker wie sie, aber stärker, pathetischer und ausdrucksvoller mit einer großen Freiheit der Komposition und kontrastreicherer Farbgestaltung. Seine Themen liegen vorwiegend in der Landschaft; diese erscheint dem Betrachter jedoch nicht in vordergründiger Gestalt, sondern als "Natura naturans", als gestaltende Natur und unerforschlicher Weltenwille in bedrohlicher Unendlichkeit, die dem Menschenwillen gegenübertritt. Diese große Idee erfährt nach Burger allerdings bei Böcklin eine folgenschwere Beschränkung. Alles Geschehen wird zugleich zum Vergehen; der Weltwille ist nicht eine schaffende und gestaltende, sondern eine vernichtende Macht. Eine tiefe, melancholisch-depressive Symbolik spricht deshalb oft aus seinen Bildern: „Schlösser, von Stürmen umtost, wie zerklüftete Felsen in das bleiche Mondlicht ragend, einsame Gestade mit zerfallendem Werk von Menschenhand, der Tod als schwarzer Reiter durch die Dämmerung des gewitterigen Herbsttags reitend, die Pest, der Mord, schaurig schöne Opferhandlungen...Gebirge mit Abgründen, tief wie der Höllenschlund...⁶⁷“ – das alles kennzeichnet das vom Weltschmerz bewegte Werk Böcklins. Burger bewundert an Böcklin das hoch entwickelte sinnliche Gedächtnis, denn fast alle seine Bilder seien aus der Vorstellung, d.h. aus dem Gedächtnis gemalt und vermitteln trotzdem dem Betrachter eine hohe Unmittelbarkeit des Erlebens. Jedoch würde Böcklin oft die Fähigkeit fehlen, seinen überreichen

⁶⁵ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.81

⁶⁶ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.103 ff. Dies kann als Kritik an Henry Thode aufgefasst werden. Dieser hatte 1905 in einer Anzahl von Vorlesungen Meinungen von Meier-Graefe bekämpft, dass "Manet ein Genius sei, der eine neue künstlerische Naturanschauung initiiert habe. Mit ihm habe eine neue Epoche angefangen, die für die künftige Entwicklung der europäischen Kunst gravierend sei". Gleichzeitig habe Meier-Graefe die deutsche Kunst herabgesetzt, da er Böcklin wie Thoma einer Kritik unterzogen, welche das Unkünstlerische ihres Schaffens nachweisen sollte.(auch als sog. "Böcklin-Streit" bekannt geworden). Szylin, Anna Maria, *Henry Thode (1857-1920) Leben und Werk*, in: Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte Bd. 170, Frankfurt/M. 1993, S.135

⁶⁷ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.105

"Vorstellungsbesitz sinnlich zu ordnen"⁶⁸. Anerkennung finden in Burgers Führer durch die Schackgalerie einige als Idyllen gestaltete Frühwerke Böcklins: "Nympe im Wald", "Hirtin bei der Herde", "Panischer Schrecken", die alle um 1860 entstanden. Nach Burger sind es Bilder von einer schlichten Anmut und doch übersichtlich disponiert in fein ausgeglichenen Gegensätzen von Licht und Schatten; die Poesie liegt in der Sprache der Farbe und des Lichtes. Oder es wird wie im Panbild die nüchterne Wirklichkeit in purem Pleinairismus als zackige Felslandschaft abgebildet; das Licht des Mittags taucht die Tierfelle in eine weiß leuchtende Helligkeit, ähnlich wie bei den "modernsten impressionistischen" Künstlern⁶⁹. In späteren Bildern, vor allem in denen mit symbolhaften mystischen Themen, sieht Burger einen grundsätzlichen Mangel in Böcklins sinnlicher Gestaltung: die nüchterne Lebendigkeit der geschilderten Gegenwart und die Mystik des Traumgeschehens der Phantasie stoßen in der Darstellung hart aufeinander. Die Poesie des mystischen, transrealen Geschehens trifft auf eine nüchterne, harter Realistik in der malerischen Darstellung und schafft so einen divergierenden sinnlichen Gegensatz im Kunstwerk, fern jeder ausgleichenden Harmonie⁷⁰. Dies wird besonders deutlich in seinen Meeresidyllen, in denen Böcklin mit Tritonen und Nereiden ein oft wiederholtes Motiv gestaltet, das auf griechische Relieffriese in Renaissancegemälden zurückgeht. In den Darstellungen verschwindet das Märchenhafte, das Unwirkliche, das Grazile - bei Böcklin wälzen sich fischartige Gestalten in animalischem Wohlbehagen auf dunklen Felsen oder in schwärzlich-grünen Wassertiefen und aus bleigrauem Himmel tobt ein Sturm über das Geschehen. Diese Szenen, in denen nicht ein zufälliges capricciohaftes Geschehen den Betrachter erfreuen soll, sondern Gewalten sichtbar werden - nicht eine kleine Meeresfläche, sondern das Meer, der Sturm, ein Stück urweltlicher Lebenskraft und Größe - beeindrucken den Betrachter. Doch dieser Entwurf nach Größe wird durch die pedantische Genauigkeit in der Darstellung der Musterungen von Schlangen und jeder Schuppe am Körper der Meereswesen wieder aufgehoben. Das Große verliert durch das peinlich-detailhafte Kleine an sinnlicher Ausstrahlung⁷¹. Ähnliche Betrachtungen stellt Burger über die "Villa am Meer" von 1865 an⁷². Burger kritisiert auch Böcklin, wenn dieser den Eindruck des Grauenhaften nicht durch Linien und Farben, sondern durch sinnbildhafte Gegenstände vermittelt. Mensch und Natur wäre sein Thema, einsames Gestade mit felsigem Ufer, römischer Palast, Säulenhallen, halb verfallene Marmortreppen: der schaffende Mensch im Angesicht des vernichtenden Willens der Natur. Eine zweifellos groß gegliederte und einheitliche Komposition, ein Thema, das sich bei vielen Romantikern findet. Über dem sich in kräftigen Formen entfalten Leben auf der Erde lastet bedrohlich ein bleigrauer Himmel, in dem schweigend ein lebensverneinender Weltenwille langsam wie ein Verhängnis heraufzieht. Aber es gelang Böcklin nach Burgers Meinung nicht, dieses Schweigen sinnlich zu fassen. Die traurige, öde Himmelsfläche kann die üppige Körperlichkeit der Insel nicht in ihren Bann zu zwingen. Sie bleiben als Erschei-

⁶⁸ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.107

⁶⁹ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.109 ff.

⁷⁰ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.114 ff.

⁷¹ Böcklin, Arnold, *Triton und Nereide*, 1874, Öl/Lw., 105,3 x 194,0 cm, Schackgalerie München

⁷² Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.120 ff.

Böcklin, Arnold, *Villa am Meer II*, 1865, Öl/Lw., 123,4 x 173,2 cm, Schackgalerie München

nung zwei getrennte Wesensarten, die im gleichen Raum aufeinander treffen. Dass man die gleiche "Stimmung" in beiden zu empfangen glaubt, sagt nichts über die sinnliche Gebundenheit der Bild-einzelheiten aus; Burger sieht das Bild nicht frei von Effekten, die malerisch weder ausgeglichen noch motiviert sind. Des weiteren – und hier sieht Burger eine generelle Schwäche in vielen Bildern Böcklins⁷³ - vermag er sich von der stofflichen Charakteristik des Gegenständlichen in der Land-schaft nicht frei zu machen, und die betonte Verwertung der Lokalfarbe im Figürlichen wirkt gerade deshalb oft als zu schwer und unpassend, weil der übrige Naturteil im Bild nach anderen, mehr impressionistischen Grundsätzen gemalt ist. Böcklin erarbeitet sich, in der Tradition der Renais-sance stehend, eine geschlossene Silhouette seiner körperlichen Einzelheiten, aber es gelingt ihm nicht, in den Konturen aller Farbflecken seine Individualität einheitlich durchzusetzen, wie es die Modernsten getan haben. So erscheint er als der große Endpunkt einer vergangenen Epoche und trägt doch vorbereitend die besten Seiten des Wesens der Moderne bereits in sich.

Der Galerieführer

Der Galerieführer wurde ein großer publizistischer Erfolg; wurde mehrmals neu aufgelegt und erschien ab 1916 mit dem neuen Titel: "Die deutschen Meister in der Schackgalerie München von Genelli bis Böcklin". Er enthielt dann bereits einen Nachruf auf den Gefallenen⁷⁴ und es wird festge-stellt, dass die Kunst der Bildanalyse, die man stets allgemein Burger nachgerühmt hat, sich nir-gends besser, als in diesem Führer dokumentiert. Dabei sei er aber seinem ganzen Wesen nach weit davon entfernt, sich nur an Einzelheiten zu halten, sondern suche ein geschlossenes Bild der deut-schen Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts zu geben. „Ein reiches Leben hat...einen viel zu frü-hen Abschluß gefunden...Das leidenschaftliche Temperament dieses ungewöhnlich begabten Mannes, die stürmische Art, mit der er...seine Ideen...für all das, was er in der Kunst liebte, ver-kündete... hat nur wenig von dem, was er zu sagen hatte, zur vollen Reife gelangen lassen...(Aber -R.H.) in dem kurzen Abschnitt über die künstlerische Kritik hat Burger klarer als irgend sonst das



Wesen seiner philosophischen Kunstbetrachtung definiert⁷⁵". Burger sei es gewohnt gewesen, auf starken Widerstand zu stoßen. Aber er war mit Recht davon überzeugt, dass seine Ausführungen - auch für die größten Gegner seiner Anschauungen - stets eine Fülle von Anregungen in sich bargen.

5.3 "Cézanne und Hodler - Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart" (1913)

In "Cézanne und Hodler - Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart", das 1913 erschien, hatte sich Burger das Ziel gesetzt, den kunstinteressierten Leser in die schwierig erscheinende Materie der Kunst der

⁷³ Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1912, S.131 ff.

⁷⁴ Mayer, August L., *Fritz Burger †*, in: Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1916, S.1 ff.

⁷⁵ Mayer, August L., *Fritz Burger †*, in: Burger, Fritz, *Die Schackgalerie München*, München 1916, S.1

Gegenwart bis hin zum Kubismus einzuführen. Eine Materie, die besonders um 1910 einen dramatischen Wandel in der bildenden Kunst sichtbar werden lässt: einen radikalen Bruch mit den tradierten, über lange Jahrhunderte gültig gewesen Auffassungen von der Erscheinungsform und vom Charakter des Kunstwerkes.

Ein Kunsthistoriker widmet sich der Moderne

Burger hat seinem Werk ein Motto von Maurice Maeterlinck vorangestellt, das einem futuristischen Manifest dieser Jahre entnommen sein könnte: „Schlafen wir auf unserer Vergangenheit nicht ein! Je glücklicher oder glorreicher sie ist, desto verdächtiger muß sie uns werden, sobald sie sich wie ein Gewölbe über unserem Leben zu runden trachtet, sobald sie nicht unablässig unter unseren Blicken sich wandelt...“⁷⁶ Das malerische Schaffen der Gegenwart um 1910 gruppiert sich nach Burger im wesentlichen um Cézanne und Hodler; seiner Ansicht nach zwei Polpunkte des künstlerischen Lebens, denen damit ein wesentlicher Teil aller Betrachtungen und Vergleiche gilt, ohne beide allerdings als neuen Maßstab in der Kunst etablieren zu wollen. Am Beispiel dieser neueren Künstlergestalten sucht Burger eine plausible Verdeutlichung des wiedererwachenden Willens zum Ausdruck, zur "Versinnlichung des Psychischen". Bei beiden sei jedes Individuum in der Natur nur Geschöpf jenes unpersönlichen Schöpferwillens, der sich überall in der Besonderheit der Erscheinungen äußert. Sichtbarmachen eines "überindividuellen Naturwillens": darin sieht Burger beider Verwandtschaft des künstlerischen Strebens mit philosophischen Ideen, als deren Väter er Spinoza und Hegel nennt; obwohl daraus unterschiedliche Gestaltungen resultieren. Die "germanische Wesensart" sieht Burger stärker auf die "Versinnlichung des Psychischen" fixiert. Entsprechend sei Hodler einseitiger, aber mit großer Intensität darum bemüht, in der menschlichen Gestalt einen überpersönlichen Schöpferwillen zum Ausdruck zu bringen. Der "geschmeidigere Romane" binde dagegen die Figur in die Umwelt ein und stelle organische wie anorganische Formen als von gleichen Bildungsgesetzen bestimmt vor.

Das Buch erlebte bis in die zwanziger Jahre hinein viele Auflagen⁷⁷ und besaß eine starke Ausstrahlungskraft besonders auch auf jüngere Künstler, die darin einen Zugang zur Kunst der Moderne und einen Weg zur Entwicklung ihrer eigenen künstlerischen Auffassungen fanden. Ausdrücklich haben sich in der Folge viele Künstler auf den enormen Einfluss bezogen, den dieses Werk auf ihre persönliche künstlerische Entwicklung ausgeübt hat. Neben Walter Dixel sind hier vor allem Hans Finsler und Ludwig Hirschfeld-Mack zu nennen⁷⁸; aber auch eine Reihe ausländischer Künstler, die in diesen Jahren in München Kunstgeschichte studierten, die Akademie besuchten oder einfach mit dem Werk Burgers in Berührung kamen, wie z.B. der ungarische Maler Aba-

⁷⁶ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.5. Auch Kandinsky schätzte neben den Schriften von Blavatzky und Steiner die Werke Maeterlincks als Einsichten in höhere Erkenntnis und Welten der Phantasie.

⁷⁷ "Cézanne und Hodler..." erlebte folgende Auflagen: 1. Aufl. 1913, 2. Aufl. 1917, 3.Aufl. 1918, 4.Aufl. 1920 und eine fünfte Auflage 1923.

⁷⁸ In dem Abschnitt über Fritz Burger als Hochschullehrer sind weiterführende Hinweise enthalten.

Novák⁷⁹. Alle verweisen in ihren Lebensdarstellungen auf den entscheidenden Einfluss dieses Buches. Über Aba-Novák wird berichtet, dass jener durch Burgers Werk mit der Kunst und Kunstauffassung Hodlers zum ersten Mal vertraut wurde und sich dies bis in die Motivwahl eine Reihe seiner Bilder hinein ausgewirkt hat⁸⁰. Aber auch heute noch wird Bezug auf Burgers Analysen genommen, wenn etwa Max Imdahl die Malweisen von Marées und Cézanne miteinander vergleicht⁸¹. Daneben nimmt sich eine zeitgenössische Kritik eher unqualifiziert aus, die – ohne auf spezifische Einzelheiten einzugehen – urteilt: „...Schon der Titel ist fatal, weil er zwei Künstlerpersönlichkeiten gegenüberstellt, von denen der eine sicher das Recht des originalen Wegweisers beanspruchen kann, während der andere sich als künstlerisches Talent zwar eines begründeten Rufes erfreut, ohne eigentlich neugebärend zu sein. Und was Burger im einzelnen apostrophiert...läßt...jede starke Disziplin des Geistes schmerzlich vermissen⁸².“ Eine weitere kritische Einschätzung gibt Friedlaender einige Jahre später: „Es wäre dann die Frage, ob Cézanne und Hodler wirklich die beiden Gegensätze bilden, um die sich die konträren Energien zusammenballen. ... Von Cézanne kann man etwas übertreibend sagen, daß sich in Europa kaum einer der jüngeren und Fortschreitenden Künstler nennen darf, der ...nicht ernsthaft mit (dessen -R.H.) Problemen gerungen hat. Dagegen ist Hodler fast provinziell, ...wird nicht stilbildend.⁸³“ Zu einer dieser Beurteilungen entgegen gesetzten Sicht gelangt Hans Tietze: „... (Das Buch -R.H.) "Cézanne und Hodler" ist die geschichtsphilosophische Synthese von Cézanne und Hodler... (Sie -R.H.) sind der Sockel der Zukunft, weil sie mit mächtigen Armen alles auffangen, was die Vergangenheit zu vererben hatte; sie tragen die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts, weil sie alles zusammenfassen, was die des neunzehnten erstrebt hatte... So sehen wir die beiden Künstler...diametral verschieden, dennoch aber wesenseins; der eine ist unbewußter, stärker im Sinnenleben verankert und der reinere Maler, der andere gewollter, intellektueller, von architektonischer Dekoration nicht ganz losgelöst, beide stark genug, noch ein Stück der Weiterentwicklung zu tragen. Zwei überlebensgroße, janushäuptige Statuen, die an der Pforte stehen, durch die die Malerei von heute in unwiderstehlichem Triumphzug herankommt.⁸⁴“

Ab 1917 hat Walter Dexel die weiteren Auflagen von "Cézanne und Hodler - Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart" betreut und in einem Vorwort hat er noch einmal aus seiner

⁷⁹ Aba Novák, Vilmos, ungar. Maler und Graphiker, 15.3.1894 Budapest - 29.9.1941. Seine Bilder fanden auch im Ausland große Resonanz; zahlreiche Ausstellungen in den 30er Jahren in Italien und USA (Lexikon der Kunst, München, München 1996)

⁸⁰ <http://www.arkadia.mng.hu/html/terem/0210.html> (14.04.2003)

⁸¹ Imdahl, Max, *Reflexion – Theorie – Methode, Gesammelte Schriften Band 3*, Hrsg. Gottfried Böhm, Frankfurt 1996, S.83. Imdahl zitiert Burger: „Hans von Marées' strenges Raumgerüst sucht die Massen im Bilde klargetrennt zu verteilen, bei Cézanne eine mystische Innigkeit in dem farbigen Gewoge.“ In: Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.74

⁸² G.B.(Biermann), o.T.(Rezension u.a. über „Cézanne und Hodler“), in: *Cicerone V*, 1(5.1.1913), S. 25-26

⁸³ Friedlaender, Walter, *Zur Kunstgeschichte der Moderne*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 12 (1919), S.286 - 297, hier S.291

⁸⁴ Tietze, Hans, *F. Burger: Cézanne und Hodler*, in: *Kunst für alle*, Bd. 28(1913),S.365 ff. Tietze sieht Cézanne als Endpunkt der malerischen Tradition einer immer weiter nach Vollendung strebenden Naturwiedergabe. Bei Hodler steht die Versinnbildlichung eines geistigen Gehaltes im Vordergrund, das Streben nach dem Wesen des Objektes. Beide verkörpern die Hauptlinien der Tradition der europäischen Malerei.

Sicht zu der Bedeutung dieses Burgerschen Werkes Stellung genommen. „Vor fünf Jahren entstand es aus unmittelbarem Erleben der neuen Kunst heraus, aus dem Bedürfnis, sich die Prinzipien ihres Denkens zu erringen...In der zweiten Auflage hätte er (Fritz Burger -R.H.)auf weltgeschichtlicher Basis den grandiosen Kampf zwischen Griechentum und Orient vor uns erstehen lassen, der das geistige und künstlerische Denken des 19. Jahrhunderts erfüllt, hätte uns gezeigt, wie beide Weltanschauungen durch ihre Verschmelzung in der modernen Kunst ein neues Weltbild von nie dagewesener Größe ahnen lassen. Von seinem letzten Denken und Wollen spricht uns seine "Einführung in die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts" und seine "Weltanschauungen und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit"...⁸⁵“ In der Einleitung, die auch in verschiedenen Zeitschriften publiziert wird, erläutert Fritz Burger, welche Intentionen er mit seinem Werk verfolgt: „Große Umwälzungen vollziehen sich auf dem Gebiete der modernen Kunst und Kultur und zwingen jeden zu ernstestem Nachdenken über diesen neuen Willen seiner Zeit. Die Entwicklung der Kunst hat nach dem Auftreten des sogenannten Impressionismus einen so überraschend anderen Verlauf genommen, als man geglaubt hatte erwarten zu dürfen, und unser einstmal naturwissenschaftliches Zeitalter schickt sich teilweise an, ins feindliche Lager der Mystik überzugehen. Die Kunstausstellungen bringen da und dort das Rätselhafteste und Absonderlichste vor das verwunderte Auge der Gegenwart...Das Buch hat es sich zur Aufgabe gemacht, auf diese Fragen, die die Zeit beschäftigen, einige Antworten zu geben...⁸⁶“ Es ist für Burger ein sehr erfolgreiches, aber auch ein wichtiges Werk, denn es bringt seine Kunstauffassungen am deutlichsten zur Darstellung. Der Inhalt besteht aus einer Vielzahl, zum Teil hervorragender Formanalysen, ausgehend von Cézanne und Hodler, den von Burger geschätzten Leitfiguren der neuen Kunst; über van Gogh, Matisse, Delaunay, Rousseau, Picasso, Kirchner bis hin zu den Malern, die in München unter der Führung von Kandinsky und Marc 1909 erst die "Neue Künstlervereinigung" und 1911 dann den "Blauen Reiter" bildeten. Geradezu revolutionär mutet es an, wenn an Picassos Bilder aus der Zeit des analytischen Kubismus, die ohne Zweifel zu diesem Zeitpunkt die Avantgarde repräsentierten, mit kunsthistorischem Engagement einem breiten Publikum - das sich wahrscheinlich gerade mit dem Impressionismus vertraut gemacht hatte - aufgezeigt wird, dass dieser Kubismus nicht nur Kunst ist, sondern sogar Erkenntnisqualitäten besitzt. Denn als eine zentrale Position erscheint Burger, dass sich in der Kunst, auf sinnlichem Gebiet, etwas Ähnliches wie auf dem Gebiet des Denkens durch Kants Philosophie vollzieht: der Versuch, die Gesetze des gestaltenden Bewusstseins objektiv zu erfassen. Die Kunst schildere zum Teil nicht mehr das sinnliche Denken über einen Gegenstand, sondern ihren Inhalt bildeten die formalen Gegebenheiten des Gestaltens selbst. In einer solchen "inhaltslosen" Kunst erscheine die Form als gestaltendes Prinzip als höchster Inhalt. Burger sieht darin einen geistigen Brückenschlag zu mittelalterlichen Denkweisen und damit einen neu geschaffenen Kunstbegriff, der den künstlerischen Gehalt über formale, tradierte Gesichtspunkte erhebt und damit einen kritischen Abstand zum Erbe der Renaissance schafft⁸⁷.

⁸⁵ Dexel, Walter, Vorwort zur zweiten Auflage von: Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1917

⁸⁶ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.6 ff.

⁸⁷ Burger, Fritz, Selbstanzeigen: *Cézanne und Hodler*, in: Die Zukunft (Hrsg. Maximilian Harden), 21(1913), Nr.46, S. 232-234

Burger sieht für den Leser vor, dass er bei der Betrachtung der Kunstwerke möglichst nicht auf fertige Meinungen stoßen, sondern sich Urteile durch Vergleiche selbst bilden soll. Das könne ihm eine größere Sicherheit im Betrachten moderner Kunstwerke verschaffen und helfen, mit ihrem Wesen vertrauter zu werden. Diese zahlreichen Vergleiche stellt Burger zwischen modernsten Werken mit Bildern längst anerkannter Meister alter und neuer Zeit zusammen. Er versucht, in genau umrissenen Linien die Problemstellungen eines Cézanne, Hodler, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Kandinsky, Böcklin, Liebermann oder Klinger aufzuzeigen und daran ihre verschiedenen künstlerischen Lösungen zu erläutern. Insgesamt werden mehr als fünfzig Künstler in ihren Werken besprochen. Zu dem Textband des Buches erscheint zusätzlich ein Bildband mit 171 Abbildungen und Farbtafeln, auf die dann im laufenden Texten Bezug genommen wird⁸⁸. Burger versucht, durch diese vielfältigen Bildanalysen und Bildvergleiche vor allem ein Ziel zu erreichen: den Leser und Betrachter eine Entwicklung aufzuzeigen, die am Beispiel der Malerei von der neueren Kunst durchlaufen wird und gleichzeitig in der großen Tradition europäischen Kunstschaffens eingebettet ist. Dies findet allgemeine Anerkennung in der kunstinteressierten Öffentlichkeit. „Der Abbildungsband, der in seinen Nebeneinanderstellungen, Anregungen Meier-Graefes vielfach sehr geschickt verwirklicht...wird ein vortreffliches Kompendium der modernen Malerei...zum unentbehrlichen Wörterbuch...“, und weiter heißt es: „Burger bemüht sich, mit dem ganzen Apparat des Kunstwissenschaftlers dem Gesetz der Gestaltung nahezukommen. Er rückt...niemals falsch Kunstwerke aus entlegenen Sphären zusammen, vergleicht einen Hodler mit einem Böcklin, Renoir, Runge, einen Cézanne mit Rembrandt, Delacroix, Greco...immer mit der Absicht, dadurch etwas vom Wesen der Gestaltung und des Gestalters anschaulich zu machen.“⁸⁹ Da sich das Buch nicht nur an Künstler oder Kunsthistoriker, sondern an eine breitere Öffentlichkeit wendet, ist es nicht vordergründig wissenschaftlich orientiert und es finden sich auch nicht für alle aufgeführten Thesen die entsprechenden fundierten Begründungen. Allerdings versucht Burger, alle Beobachtungen und daraus resultierenden Schlussfolgerungen in dem umfangreichen Bildmaterial aufzuzeigen. Es finden sich faszinierende und verblüffende Gegenüberstellungen, die auf der einen Seite die Bildtradition, in weiteren Punkten aber die vielfältigen Grundstrukturen künstlerischer Überzeugung und deren Wurzeln aufzeigen⁹⁰.

⁸⁸ Diese Editionsform (Textband mit einem getrennten Bildband) hat eine lange Tradition und war ursprünglich drucktechnisch bedingt (Bilder: Tiefdruck; Text: Hochdruck). Beispiele dafür gibt es seit dem Erscheinen der ersten Übersichtswerke zu Kunst und Kunstgeschichte, u.a.: Müller, Carl Otfried, *Denkmäler der alten Kunst*, Göttingen 1832; Kugler, Franz, *Denkmäler der Kunst*, 1845; Seemann, Heinrich, *Kunsthistorische Bilderbogen*, Leipzig 1877; s.a.: Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001

⁸⁹ Zitate aus: *„Die Grenzboten“*, Berlin; Westheim, Paul, *„Berliner Tageblatt“*, veröffentlicht in: *Cézanne und Hodler*, Verlagspublikation Delphin-Verlag, München und Leipzig 1913. Die Methode der Bildvergleiche war um 1910 bereits in einigen Kunstpublikationen verwendet worden, so z.B. im Almanach *„Der Blaue Reiter“* (1912).

⁹⁰ Einige Beispiele seien herausgegriffen:

1. Runge, Philipp Otto: *„Der Morgen“*, 1808, 106 x 81 cm, Öl / Lw., Hamburg Kunsthalle

Vgl.: Hodler, Ferdinand: *„Der Tag“*, 1900, 160 x 340 cm, Öl / Lw., Bern Kunstmuseum

2. Ruisdael, Jacob Isaaksz. Van, *„Judenfriedhof“*, 1660, 42 x 89 cm, Öl / Lw., Detroit Institute of Fine Arts

Vgl.: Cézanne, Paul, *„Das Haus des Gehenkten bei Auvers“*, um 1873, 46 x 36 cm, Öl / Lw., Privat

Burger fordert, dass mit der Wahl von Gegenwartsthemen neue Wege in der Kunstgeschichte beschritten werden sollten. Kunsthistoriker sollten nicht immer nur untersuchen, wie die geschichtlichen Erkenntnisse für die Gegenwart zu verwerten seien, sondern ebenfalls, welche Erkenntnisse uns die Gegenwart für die Beurteilung der Vergangenheit vermittelt. Deshalb würde in seinem Werk weniger von der Geschichte der Kunst, als von Kunst überhaupt die Rede sein. Es sei natürlich offensichtlich, dass sich solche Betrachtungsweisen gegen die Grundsätze einer historischen Wissenschaft stellen, denn für die Kunstgeschichte gelte eine Arbeit zumeist nur dann als wissenschaftlich, wenn sie einen Künstler oder eine Kunstperiode zum Gegenstand ihrer Forschung mache, zu denen ein für eine objektive, wissenschaftliche Abhandlung notwendiger "historischer Abstand" bestehe. Doch ließe sich darauf erwidern, dass die üblichen kunstgeschichtlichen Monographien gerade in dem Punkte am raschesten wissenschaftlich veralten, in dem sie sich am objektivsten dünken: in der künstlerischen Würdigung ihres Meisters⁹¹. Aber Burger geht noch einen Schritt weiter, wenn er konstatiert: „Wir sind alle zumeist historisch nicht künstlerisch erzogen, und es ist ein Irrtum zu glauben, daß kunsthistorische Erziehung und künstlerische Erkenntnis ohne weiteres etwas miteinander zu tun haben.“⁹² Die Registrierung, die Einordnung des Kunstwerks in bestimmte, durch Persönlichkeiten, Zeiten oder Stilbegriffe umschriebene Kategorien und der Versuch, sich dadurch Werturteile zu verschaffen, haben mit dem Kunstwerk selbst wenig oder gar nichts zu tun. Es werden damit gewissermaßen bibliothekarische oder kulturhistorische Arbeits- und Erkenntnisweisen mit der künstlerischen Auseinandersetzung verwechselt. Auch so genannte entwicklungsgeschichtliche Vergleiche innerhalb einzelner Kunstepochen führen den Betrachter nicht zur Erkenntnis dessen, was künstlerischer Gehalt heißt. Dabei wird lediglich eine Entwicklung nach einem willkürlich definierten Stilideal hin bewertet, ohne den künstlerischen Tatbestand des einzelnen Werkes zu erkennen und zu würdigen.

Burger glaubt, es seien Anzeichen vorhanden, dass die neue Kunstentwicklung sich nicht weniger stark und erfolgreich zu äußern verstehe, wie diejenige um 1860, als die Impressionisten ein Neuland der Kunst zu betreten begannen. Deshalb sollte am Schaffen der Gegenwart Anteil genommen werden, da diese Leistungen zu neuen, künstlerischen und historischen Erkenntnissen führen werden⁹³. Nicht alle Kommentare zu Burger waren so enthusiastisch wie der nachfolgende; aber die Bedeutung des Werkes wurde einhellig anerkannt. Die "Rheinische Hochschulzeitung" schrieb zu Burgers Themen: "Seit Lessings Laokoon ist vielleicht nicht wieder ein so tiefgründiges Werk über die Probleme der Malerei geschrieben worden."⁹⁴

3. Renoir, Pierre-Auguste, "Die großen Badenden", 1887, 115 x 170 cm, Öl / Lw., Philadelphia Museum of Art

Vgl.: Cézanne, Paul, "Die großen Badenden", 1894-1905, 136 x 191 cm, Öl / Lw., London National Gallery

4. Tizian: "Bacchanal"(Die Andrier), 1538, 175x 193cm, Öl / Lw., Madrid Prado

Vgl.: Cézanne, Paul, "Bacchanal"(Liebeskampf), 1875-1880, 38 x 46 cm, Öl / Lw., New York Privat

⁹¹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.7 ff.

⁹² Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.7

⁹³ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.8

⁹⁴ *Cézanne und Hodler*, Verlagspublikation Delphin-Verlag, München und Leipzig 1913

Dem Aufzeigen, dem Nachweis und den Vergleichen von künstlerischen Gesichtsvorstellungen, sinnlichen Erkenntnissen oder "Auffassungen der Gegenstände" der einzelnen Künstler – man könnte dies auch einfach als das "Künstlerische" an den Kunstwerken bezeichnen – gilt das zentrale Interesse Burger in seinem Werk. Es handelt folglich nicht von der Erläuterung gegebener Illustrationen zu gedachten oder vermuteten Sachverhalten, sondern vor allem davon, welche Gestaltungselemente und deren mögliche Verursachung in den Kunstwerken der modernen Kunst um 1900 erscheinen. Dies allerdings zeigt Burger in überzeugend detaillierten und scharfsinnigen Bildanalysen und Querverweisen, die in der vorliegenden Zusammenfassung allerdings nur fallweise einzeln angedeutet werden können.

5.3.1 Über Ferdinand Hodler und Paul Cézanne

Einen der wesentlichen Punkte in der Entwicklung der neueren Kunst um 1900 sieht Burger in einem neuen Verhältnis zur Farbe. War es das Bemühen der Impressionisten, Licht in allen seinen Möglichkeiten bis hin an die Grenze eines nahezu wissenschaftlich orientierten Pointillismus als Farbgestaltungselement einzusetzen, rücken nun klare Lokalfarbtöne in abgestuften Helligkeitswerten in den Vordergrund. Diese Entwicklung sieht Burger bei modernen Impressionisten wie Trübner vorherrschend, aber auch bei Malern wie Böcklin vorhanden. In der französischen Kunst wird dies ebenso sichtbar und als Beispiel dienen Burger dazu Werke von Matisse als Vergleich. Ein weiterer wichtiger und vielleicht entscheidender Wandel wird angeführt: weniger die optischen Erscheinungsfunktionen der Farben, sondern deren psychische Ausdrucksmöglichkeiten geraten in das Interesse der Maler⁹⁵. Die moderne Kunst kam von den auf rein optischer Grundlage sich aufbauenden impressionistischen Gestaltungsprinzipien zu einer Beseelung der Farbe. Diese Wandlungen, die sich in der Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts vollzogen haben, finden nach Burger ihren markantesten Ausdruck in der Kunst Hodlers und Cézannes; die Wendung nach zwei scheinbar ganz gegensätzlichen, im Grunde genommen aber doch nicht so fremden Richtungen und die in diesen sich gestaltenden Weltanschauungen hin⁹⁶: „...bei beiden ist jedes Individuum in der Natur nur Geschöpf jenes überpersönlichen Schöpferwillens, der sich überall in der Besonderheit seiner Erscheinung und Erscheinungsbeziehungen äußert. Nur kommt Cézanne mehr vom Sinnlichen zu dem, was Psyche heißt, während Hodler, ausgehend von der Ausdrucksbewegung der Gestalt und ihrer psychischen Determination, zu dem vereinheitlichenden Erscheinungsmotiv der Bildgestalt gelangt. In Hodlers Kunst tritt daher die menschliche Figur in den Vordergrund des Interesses und das Landschaftliche tritt zurück.“⁹⁷

Für Hodler erscheint die Handlung der Individuen nur Ausdruck jenes überpersönlichen Willens, der Menschen und Raum verbindet. Daher wird ihm jede Handlung zum Affekt, zum symboli-

⁹⁵ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.32. Burger zitiert in diesem Zusammenhang Matisse: „Um eine Herbstlandschaft wiederzugeben, werde ich nicht versuchen, mir ins Gedächtnis zu rufen, welche Färbungen zu dieser Jahreszeit gehören, ich werde mich nur durch die Empfindungen inspirieren lassen, die sie mir erweckt.“ zitiert nach: Henri Matisse, *Notizen eines Malers: Kunst und Künstler* Bd. 1909, S. 335. In diesem Aufsatz weist übrigens Matisse noch besonders auf die Bedeutung der Formation der Bildgrenze für die Umgrenzung der Farbflecke und ihre Verteilung im Bild hin.

⁹⁶ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.33 ff.

⁹⁷ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.34

schen Akt. Burger knüpft hier an van Gogh an, wenn er konstatiert, dass Hodler nicht die Figur um der Figur willen darstellt, sondern deren Tätigkeit um der Tätigkeit willen. Die Idee, der mimische Ausdruck und die Erscheinung der Gestalt sind bei Hodler ein und dasselbe; durch Erscheinung und Ausdrucksbewegung manifestiert sich die transzendente Idee des Bildes in jedem einzelnen determinierten Geschöpf als sinnliche Gestaltung. Die Landschaft ist deshalb nur Attribut dieser Empfindung und diese Empfindung als Gestalt wieder bestimmende Ursache der Gestalt der Landschaft. Für Burger könnte Philipp Otto Runge mit seinem "Morgen"⁹⁸ als ein Vorläufer Hodlers gelten⁹⁹. Während allerdings Runge seinen Morgen personifiziert und damit materialisiert, vollzieht sich in Hodlers "Tag"¹⁰⁰ ein weiterer Schritt: der Tag ist eine nichtkörperliche wirkende Idee, der die Figuren, die durch eine angedeutete Landschaft zusammengebunden werden, in ihrer Figürlichkeit folgen. Damit vollzieht sich im Bildsinn das Metaphysische; der schöpferische Wille der Natur, ihre Bewegung erscheint als Gesetz, als Notwendigkeit der menschlichen Existenz. Wenn sich aber eine höhere Idee in den Körpern manifestiert, folgt zwangsläufig, dass dies nicht mit "normaler" Gestik und Haltung ausgedrückt werden kann; etwas Übernatürliches wird in der Haltung der Gestalten sichtbar. Daher liegt für Hodler das "Individuelle" nicht in dieser Einzelexistenz als vielmehr in dem ganzen Bildorganismus, der selber nur eine Erscheinungsform der Ewigkeit sein will. "Tag", "Morgen", "Abend" schildert Hodler daher nicht durch die glühenden Farben eines Sonnenauf- oder Untergangs, sondern durch bewegte Figuren, deren Ausdruck, Erwachen oder Einschlafen ist¹⁰¹.

Auch in der Darstellung der Landschaft handelt es sich keinesfalls um Illustration des vordergründig Gegebenen. Hodler sucht nicht nur den farbigen Totaleindruck, dem er die Erscheinung des Einzelnen unterordnet, sondern er will aus der Erscheinung des Einzelnen das Ganze schaffen, die darin zum Ausdruck gelangende Idee. Burger erläutert dies am Beispiel der Darstellungen des Genfersees¹⁰²: „Seine Einfachheit hat etwas Nüchternes auf den ersten Blick. Mit einer puritanischen Strenge hält er sich nur an das Notwendigste. Die schlichte Kurve des Ufers wiederholt sich in der Silhouette der Wolke oben, die, sich im See bespiegelnd, auch an der unteren Seite des Bildes wiederkehrt...Himmel, Erde und Wasser werden durch die Ähnlichkeit ihrer Gestalt, d. h. ihrer Grenze zu einem Wesen.¹⁰³“ Das Bild ist gewissermaßen als Ganzes eine individuelle Manifestation des Weltwillens. Dieser überirdische Wille tritt in Hodlers Bildern auch in Form eines sich erfüllenden Schicksals der Menschen in Erscheinung. In dem "Auszug der Jenenser Studenten"¹⁰⁴ von 1909 unterstreicht eine packende glaubhafte Realität des Geschehenen nicht die Tatsache des Ereignisses, sondern er sucht den Willen zu gestalten, der das Ereignis herbeiführt. „Keine triumphierende Ges-

⁹⁸ Runge, Philipp Otto, *"Der Morgen"*, 1808, Öl / Lw., 106 x 81 cm, Hamburg Kunsthalle

⁹⁹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.36 ff.

¹⁰⁰ Hodler, Ferdinand, *"Der Tag"*, 1900, Öl / Lw., 160 x 340 cm, Bern Kunstmuseum

¹⁰¹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.36

¹⁰² Hodler, Ferdinand, *"Der Genfer See von Chexbres aus"*, 1905, Öl / Lw., 82,5 x 104 cm, Basel Kunstmuseum

¹⁰³ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.43

¹⁰⁴ Hodler, Ferdinand, *"Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813"*, 1908-1809, Öl / Lw., 358 x 546 cm, Jena Friedrich-Schiller-Universität

te in den Gestalten der Krieger, keine wilden, unternehmenden Mienen. In diesem gleichen Zuge der Gruppen...wird der nüchterne Ernst des Gehorsams und der unverrückbare Wille zur Tat sinnlich gestaltet... (Keine -R.H.) unübersehbare Getümmel...stolze Machtentfaltung gewaltiger Massen...Hodler bringt nur die harte Notwendigkeit, die Gesetzmäßigkeit des Schicksals zum Ausdruck.¹⁰⁵

Hodler fasst die Natur nicht als bloßen Raum auf, in dem sich die Gegenstände bewegen, sondern versucht den vereinheitlichenden Willen darzustellen, der sie erzeugt hat. Die Ähnlichkeit in der Grenze der ähnlichen Farbflecken ist das Grundprinzip, mit dem Hodler die Einheit sichtbar macht, er bezeichnet dies als Parallelismus; Wiederholung gleicher Formen, Farbflecken, Figuren im Bild. Burger zitiert Hodler mit dessen erkenntnistheoretischem Ansatz: „Parallelismus nenne ich jede Art von Wiederholung. - So oft ich in der Natur den Reiz der Dinge am stärksten spüre, ist es immer ein Eindruck von Einheit. - Führt mich mein Weg in einen Tannenwald, wo die Bäume sich hoch zum Himmel heben, so sehe ich die Stämme die ich zur Linken und Rechten vor mir habe, als unzählige Säulen. Ein und dieselbe vertikale Linie...die Ursache, die in mir jenen Eindruck von Einheit bestimmt, ist ihr Parallelismus. (Darin -R.H.) läßt sich doch ein gewisses Element der Ordnung in der Natur nachweisen.¹⁰⁶“ Es ist die transzendente und eigentliche Wirklichkeit, nicht die bloße Erscheinungsrelation von farbigen Gegenständen, die Hodler darstellen will. Im Gegensatz zum Impressionismus, der sich mit der Verabsolutierung der Einzelheiten – unter Vernachlässigung des Gegenstands – begnügt, sucht Hodler eben jene transzendente Gesamtaffinität in der Natur der Gegenstände. Die Schönheit ist Vorstellung des Unendlichen im Endlichen. Die Kunst ist ihm nicht ein Mittel zum Zwecke der Nachahmung oder der Versinnlichung eines Naturgegenstandes, sondern ein Mittel zum Zwecke des Begreifens der Natur und des über ihr waltenden Willens. Damit wird der Weg in Mystik und Symbolismus gewiesen, dessen Grenzen über das Gegenständliche hinausgehen. Seiner Kunst sei allerdings mit dem "schrecklichen", nichts sagenden Wort des "Expressionismus" nicht näher zu kommen, stellt Burger fest. Der Wert dieser modernen Kunst bestehe nicht in der Umwertung aller Werte, sondern in der Erschließung neuer Erkenntnisse¹⁰⁷.

Über Paul Cézanne

Ein anderes Bild zeichnet Burger von der Persönlichkeit Cézannes. Für ihn bestehe der Zustand der Welt aus Entstehen und Vergehen, ihr Wesen aus der Ewigkeit. Es gibt weder Sünde noch Strafe. noch Persönliches und Unpersönliches, nichts Vollkommenes oder Unvollkommenes; alle ethischen und ästhetischen Ideale sind ausgeschaltet. Das menschliche Leben ist nur schlechthin Leben,

¹⁰⁵ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.51. Verweis zu folgendem Artikel:

Erbsmehl, Hans-Dieter, *Der erste Weltkrieg – Erwartung – Realität – Reaktion*, in: Rochard, Patricia (Hrsg.), *Der Traum von einer neuen Welt – Berlin 1910-1933*, Mainz 1989, S.56. In diesem Artikel wird behauptet, das Bild Hodlers sei zum Symbol für die Bereitschaft einer ganzen Generation von Studenten geworden, die sich im August 1914 spontan und freiwillig zum Kriegsdienst meldete. Mit seiner Beschreibung (und der vermuteten Besprechung in Vorlesungen) habe Burger gewissermaßen die "ideologische Munition" dazu geliefert. Die Begeisterungstürme, die regelmäßig nach Burgers Vorlesungen über moderne Kunst ausbrachen, "konnten so bruchlos übergehen in die Euphorie zu Beginn des Krieges." Der spekulative Charakter dieser Vermutungen erübrigt eine sachliche Klärung.

¹⁰⁶ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.55 ff.

¹⁰⁷ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.47 ff.

wie alles andere auch und damit eine Form des ewigen Seins¹⁰⁸. Dies war nach Burger Cézannes Darstellungsgebiet, seine Erkenntnis und seine persönliche Eigenart hat ihn auf diesen Weg geführt. Cézanne wird als sensible Natur, verschlossen, schwer zugänglich, beschrieben; in rastloser Arbeit das Höchste von sich fordernd, immer unzufrieden mit seiner Leistung und sich ihres Wertes doch bewusst. Was Hodler mit Vorliebe in der Erscheinung der Menschengestalt demonstriert, sucht Cézanne vorwiegend im landschaftlichen Raum zu begreifen. Seine Entwicklung fußt im Impressionismus und wenn Hodler den Raum als farbige "Gestalt" darstellt, schafft Cézanne ihn als gestaltendes farbiges Licht. In der Metamorphose der sinnlichen Erscheinung begreift Cézanne das Geheimnis und Wesen der Welt. Für ihn ist auch der Mensch nur eine solche Metamorphose. Bei Cézanne steht die menschliche Gestalt nicht in besonderer Weise im Vordergrund des Interesses. Sie ist kein vollkommeneres Geschöpf als etwa ein Tier oder die anorganische Materie. Burger trifft sich hier mit Kandinsky, der über Cézanne ausführte: „Er behandelt diese Sachen ebenso wie den Menschen, da er das innere Leben überall zu sehen begabt war.“¹⁰⁹ Der Mensch erscheint in seinen Bildern in der Regel als ein unvollkommenes Wesen mit einer meist bewegten, eher unbeholfenen Kurvatur des Körperlichen, eingebettet in eine klare Ordnung des farbigen Lichtes. Nicht die sinnlich "schöne" körperliche Erscheinung des Menschen als ein Individuum, als Ebenbild Gottes wie in der Renaissance und Antike wird dargestellt, sondern der Mensch erscheint als Körper in der Natur – oft auch in Rückenansicht ohne das individuelle Gesicht zu zeigen – und als Teil dieser Natur, eingefügt in die farbige Gliederung seiner Umgebung. Er ist ein Geschöpf inmitten einer Landschaft, die in ihrer Einfachheit ebenfalls nur Schöpfung eines darüber liegenden Willens ist, der sich nur in der Form sichtbar mitteilt. Burger ordnet aus diesen Gründen Cézanne eine pantheistischen Weltanschauung zu und die zeitgenössische Kritik an Cézanne, er habe bei figürlichen Darstellungen versagt, weist er zurück. Eine solche Kritik sei durch den Hinweis auf Cézannes frühe Schöpfungen leicht zu widerlegen, wie etwa auf die "Entführung"¹¹⁰; bestimmend für die späteren Auffassungen sei allein dessen künstlerischer Wille gewesen¹¹¹. Ganz besonders kommt diese Körperauffassung in Cézannes Bildern der "Badenden"¹¹² zum Ausdruck. Er stellt diese völlig ohne Pose dar, seine Figuren interessieren nicht in ihren Einzelheiten, sie wirken nur in und mit dem Ganzen der Natur, als deren farbiger Teil sie erscheinen. Auch die Unterschiede in der farblichen Akzentuierung sind aufgehoben und die Gestalten nur Begleitmotiv für das geworden, was den "Raum" darstellt. Unter "Harmonie" verstehe er nicht den allmählichen Zusammenschluss verschiedener Teile wie die Renaissance, sondern die Wesensgleichheit und Einheit aller Teile. Es gibt keine "Übergänge" sondern nur das Ganze. Er charakterisiert nicht die Bäume oder den Wald und die Figur, sondern er sucht und findet in ihnen ein sie gleichmachendes Erscheinungsmotiv, dessen Abwandlung der Inhalt des Bildes ist¹¹³. Burger stellt an dieser Stelle umfangreiche Vergleiche mit Rem-

¹⁰⁸ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.64 ff.

¹⁰⁹ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, 5. Auflage Bern 1956, S.50

¹¹⁰ Cézanne, Paul, *Die Entführung*, 1867, Öl / Lw., 90,5 x 117 cm, Großbritannien Sammlung Keynes

¹¹¹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.68 ff.

¹¹² Cézanne, Paul, *Die großen Badenden*, 1894-1905, Öl / Lw., 136 x 191 cm, London National Gallery

¹¹³ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.76 ff.

brandt, Marées und Renoir an; Parallelitäten wie Unterschiede in den Auffassungen der Künstler werden hervorgehoben. Für das "Bacchanal"¹¹⁴, einem Gemälde von 1880, stellt Burger fest, dass wahrscheinlich Tizians "Bacchanal"¹¹⁵ die Anregung gegeben haben könnte. Eine größere, schattigere Baummasse links, die kleinere rechts und die sich von rechts oben in den Hintergrund hinziehende Hügelkulisse finden sich in beiden Bildern. Tizian gibt ein wirres, unüberschaubares Durcheinander einzelner typischer Gestalten wieder; Trunkenheit, bacchantische Lust und auch entspannte Ruhe reflektieren sich in einem Reichtum von Bewegungsmotiven antiker Statuen. Anders Cézanne: Die Figuren sind in ein liebestolles Ringen verstrickt, Arme greifen, Körper sinken, ein schwüles Gewoge, ein Taumel in den Gestalten. Die Wiese und die Körper, die Wolken und die Bäume besitzen das gleiche Gestaltungsmotiv, es ist derselbe Wille, durch den sie sich formen und ihre Form ist die Verkörperung dieses Willens¹¹⁶. Eine Nähe zu El Greco wird von Burger festgestellt, wenn in den Figuren ein höherer Wille ihre Haltung, Bewegung und Erscheinung bestimmt.

Mit seinen Bildauffassungen konnte natürlich Cézanne kein "Porträtist" im herkömmlichen Sinn sein. Man muss in seinen Porträtdarstellungen nach Burger nicht auf das Gesicht des Porträtierten, als vielmehr auf das "Bildgesicht" achten. Es kommt ihm weder darauf an, eine soziale Klassifizierung anzudeuten, noch eine interessante psychologische Analyse zum Ausdruck zu bringen. Es handelt sich auch nicht um die "Richtigkeit" der Erscheinung des Kopfes, sondern um die Tatbestände dieser Erscheinung als einer besonderen, über die konventionellen Vorstellungen hinausgehenden, sinnlichen Idee. Oft, wie in seinen Selbstporträts ragt der Kopf wie ein Monument in das Bild hinein, die Gesichtszüge sind nur andeutungsweise ausgebildet, aber immer beeindruckt ein wuchtiger Zusammenschluss von Licht- und Schattenwirkung¹¹⁷. Diese Eigenart seiner Porträtkunst tritt naturgemäß noch stärker zutage, wo über dieselbe Persönlichkeit auch von einem anderen Künstler ein Porträt vorliegt. Als Renoir Victor Choquet¹¹⁸ porträtierte, schmiegte er den weichen träumerischen Ausdruck des Gesichtes der nebligen Zartheit seiner Farbenwelt an. Die sanfte Rundung des Stuhles rahmt die wenig bewegte Figur ein, keinerlei schroffe Konturen stören die Harmonie im Bild. Cézanne gestaltet das gleiche Thema anders¹¹⁹: er greift das auf, was Renoir vermeidet: der Kopf erhält eine Neigung, mit spitz auslaufenden Silhouetten werden Bart und in breiter Form das Kopfhair zu einer markanten Kontur gegen den Hintergrund abgesetzt. Aus dem Ganzen gewinnt er ein Motiv, das einen strengen "Rhythmus" verkörpert und in der Farbwahl mit starken, oft brutalen Gegensätzen von Hell und Dunkel umgesetzt wird. Obwohl die Farben eine gewisse Unruhe, etwas Unstetes in das Bild bringen, kann diese Nervosität doch den großen Ernst und die Strenge der Gesamterscheinung nicht aufheben¹²⁰.

¹¹⁴ Cézanne, Paul, "Bacchanal (Der Liebeskampf)", 1875-1880, Öl/Lw., 38 x 46 cm, New York Privatsammlung

¹¹⁵ Tizian, "Bacchanal" (Die Andrier), 1518-1519, Öl/Lw., 175 x 193 cm, Madrid Prado

¹¹⁶ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.77 ff.

¹¹⁷ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.84 ff.

¹¹⁸ Renoir, Pierre-Auguste, "Porträt des Victor Chocquet", 1876, Öl/Lw., 46 x 36 cm, Winterthur Privatsammlung

¹¹⁹ Cézanne, Paul, "Porträt des Victor Chocquet", 1876-1877, Öl/Lw., 46 x 36 cm, Privatsammlung

¹²⁰ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.86 ff.

In einem Porträt seiner Frau¹²¹ gibt Cézanne ein ebenfalls charakteristisches Beispiel seiner Bildauffassung. Vor einer Gartenmauer sitzend, ist weder ihr Ausdruck interessant noch zeigt die Räumlichkeit irgendwelche interessanten Aspekte. Cézanne ist bemüht, alles was an eine Bühne erinnert, im Bild zu vermeiden, um nicht die Gestalt in ihrer Körperlichkeit vom Raum zu trennen. Es gibt keine "räumlichen Accessoires", sondern nur Farbflecken als Bildmotiv. Er vermeidet es daher, Gegenstände durch ihre Grenze zu isolieren oder zu charakterisieren, sondern sucht ihren anschaulichen Bildzusammenhang durch sinnliche Ähnlichkeit sichtbar zu machen. Durch diese in den Helligkeitsdifferenzen ähnliche Farbflecke sind Figur und räumliche Einzelheiten fürs Auge nur Variationen ein und desselben farbigen Grundthemas, das das Ganze zusammenhält. In diesem Gestaltmotiv liegt allein der "Reiz" der Schöpfung, der aber erst wirken kann, wenn das Bild als künstlerisches Gesamtes gesehen wird. Für Cézanne ist das Gesamtbild das wichtigste, die Person Nebensache und wenn er Charaktere schafft, liegen sie fast ausschließlich in der Bildkomposition verankert.

Am prägnantesten kommt diese Auffassung in seinen Landschaftsdarstellungen zu Ausdruck. Cézanne bringt auf anschaulichem Wege zum Ausdruck, dass die drei Dimensionen unserer räumlichen Vorstellung nur ein Hilfsmittel für unsere Erkenntnis sind, durch die wir den Raum gliedern, d. h. eben die Einheitlichkeit des Raumes aufheben, um sie durch gedankliche Arbeit wieder aufzubauen. Der Raum selbst ist uns aber als Einheit primär in den Grenzbeziehungen der Farbflecken gegeben. Diese Erkenntnis ist hier nicht "graue Theorie", sondern Gestaltung, die Cézanne nicht als Gedankenmodell, sondern allein durch das Auge entwickelte¹²². Sein "reines Sehen" nahm damit Vieles vorweg, was die Wahrnehmungstheorie später erkannte. Burger weist darauf hin, dass sich Cézanne hier gegenüber anderen zeitgenössischen Malern nicht nur in der Verwertung der Konturen und in der Bevorzugung breiter Farbflächen unterscheidet, sondern vor allem darin, dass er mit den einfachsten Mitteln den Grundgedanken seines Bildes zum Ausdruck zu bringen versucht. Das sollte allerdings nicht als Verallgemeinerung, Abstraktion oder Typisieren der Erscheinung verstanden werden. Unter "Abstraktion" wird meist die subjektive Auswahl aus der Vielheit bestimmender Erscheinungsmerkmale des Gegenstandes, also eine Verringerung seines sinnlichen Reichtums verstanden. Tatsächlich wird aber der Gegenstand durch Cézanne seiner Erscheinung nach in einen weiteren geordneten Zusammenhang gebracht, der ihm durch neue Beziehungen und erweiterte Gestalt einen reicheren, sinnlichen Inhalt, eine Erweiterung der Vorstellungsinhalte bringt. Das Wesentliche des Bildes liegt nicht im "Typisieren" oder "Individualisieren" der Erscheinung, sondern in der besonderen Gesetzlichkeit der neu geschaffenen Zusammenhänge. Er wollte nicht mit dem verblüffenden Reichtum der Nuancen in einer Landschaft Wirkung erreichen, als vielmehr diesem Reichtum die größte Klarheit durch die Einfachheit und Einheitlichkeit der Gliederung verleihen. Die Teile unter sich ähnlich zu machen und miteinander zu verbinden ist für Cézanne das Problem der Gestaltung, in der er eine einheitliche, sinnliche Vorstellung realisieren will. In der Weiträumigkeit, dem vielfältigen An- und Abswellen der bald starken, bald mildereren Farb- und

¹²¹ Cézanne, Paul, "Porträt der Mme Cézanne im Gewächshaus", 1891-1892, Öl/Lw., 92 x 73 cm, New York Metropolitan Museum of Art

¹²² Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.88 ff.

Lichttöne und der Gediegenheit und Strenge des Aufbaues erreichte er so ein neues Verstehen der uns umgebenden Eindrücke¹²³.

Das Problem, ob die Gegenständlichkeit auf Dauer eine adäquate Darstellungsweise für das Symbolische und Mystische bleibt, hatte Burger bereits im Zusammenhang mit Hodler erörtert. Zunächst hält sich Burger an Kant, der postuliert hatte, dass uns Begriffe und Vorstellungen, denen nichts Gegenständliches zugrunde liege, keine Erkenntnisse vermitteln können. Burger sieht es als gegeben an, dass eine auf das Transzendente ausgerichtete Kunst in Mystik und Symbolismus umschlägt. Dieses Thema hatte seiner Anschauung nach auch bereits in der philosophischen Diskussion seinen Platz gefunden und er beruft sich dabei auf Simmel, der das Problem des Transzendenten durch die Determination der Erscheinung zu erklären versuchte¹²⁴. Nach dessen Auffassungen unterscheidet den unorganischen Körper von dem lebendigen vor allem die Tatsache, dass ihm eine begrenzende Form von außen bestimmt wird, sei es infolge einer äußerlichen physischen Umgestaltung oder durch molekulare, chemische oder physikalische Einflüsse, wie etwa die Form des Felsens durch Verwitterung, die der Lava durch Erstarren. Der organische Körper aber gibt sich seine Gestalt von innen her, er hört auf, zu wachsen, wenn die mit ihm geborenen Formkräfte an ihre Grenze gekommen sind und diese bestimmen über die Zeit seiner Existenz als lebendes Gebilde die besondere Art seiner Erscheinung. Die Bedingungen seines Wesens sind damit auch die seiner Form, während für den unorganischen Körper das Wesen der Form außerhalb seiner selbst wohnt. Also äußert sich alles Lebendige in der Form seiner Erscheinung, in der Metamorphose der Form, diese ist das sichtbar gewordene Leben. In der sinnlichen Erscheinung äußert sich der Weltenwille, "das Ding an sich" und mit dem Übergang vom Leben zum Tod wird die Veränderung der Form zum Träger auch dieser Transzendenz¹²⁵. Nach Burgers Meinung sind in der Kunst Cézanne Grundzüge des Mystischen besonders stark zum Ausdruck gekommen. Aber diese Entwicklung pflanze sich auch bei anderen Künstlern fort. Kandinsky und ihm nahe stehenden Künstler seien zu einer Farbensymbolik gelangt, in der mit fast "mephistophelischer Konsequenz" die modernen Theorien und künstlerischen Gestaltungsweisen zu Ende gedacht und aber auch – nach Burger "die Kunst ans Ende" gebracht worden sei¹²⁶. Hier liegen Bedenken Burgers: sinnliche Eindrücke führten zu Gefühlen, die aber nicht in irgendeiner Gestalt vermittelt werden. Kandinsky wolle sich vom Gegenständlichen völlig befreien, um ähnlich wie in der Musik rein durch die Ausdrucksmittel der Kunst, das heißt eine bestimmte Erscheinungsfolge heller und dunkler Farben sein seelisches Ereignis mitzuteilen. Er kann dabei allerdings bis zu einem gewissen Grade Cézanne zum Kronzeugen seiner Anschauungen anführen. Denn bei ihm wird das Gegenständliche möglichst gegenüber dem persönlichen künstlerischen Erlebnis zurückgedrängt. Doch bei Cézanne erhält das Gegen-

¹²³ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.98 ff.

¹²⁴ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler...*, München 1913, S.60 ff. Burger zitiert hier Georg Simmel (1858-1918).

¹²⁵ Dieser Gedankengang Burgers wirkt in seiner Ausführung nicht schlüssig. Die äußere Form – ob lebendig oder anorganisch – war immer der Träger von Transzendentem, sei es Schönheit, Harmonie, Großartigkeit, Natur, Verderben etc. Richtig erscheint der Gedanke der Fremdbestimmtheit der anorganischen Form / Eigenbestimmtheit der organischen Form. Daraus ergibt sich allerdings keine Zwangsläufigkeit zur Aufgabe der Gegenständlichkeit in der modernen Kunst.

¹²⁶ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler ...*, München 1913, S.119 ff.

ständliche als Erscheinung in dem Bildzusammenhang wie der damit verbundenen besonderen Form eine neue Bedeutung innerhalb einer erkennbaren Metamorphose des Gegenstandes. Burger konstatiert, dass das, was Kandinsky jedoch gebe, eine Allegorie der Farbe sei, die Geistiges versinnliche, nicht Sinnliches durch die Gestaltung vergeistigen wolle. Ohne Rücksicht auf irgendwelche Konventionen müsse er damit im Kampfe gegen dieselben notwendig unverständlich bleiben, denn jede Verständigung wie jede menschliche Gemeinschaft beruhen auf Konventionen. Kandinsky müsse neue Konventionen – oder damit "Gegenstände" - an Stelle der alten setzen, um sich verständlich zu machen und wäre dann wieder bei Konventionen angelangt, die er doch vermeiden will¹²⁷. Burger räumt ein, man könne behaupten, es handle sich eben nicht um Begreifbares, sondern nur um Fühlbares, um ein Erleben des eigenen Ichs in der sinnlichen Metamorphose. Aber dieser Subjektivismus würde dann schließlich nur auf eine Art Ekstase des Auges, einen Traumzustand, einen Spiritismus in der Kunst hinauslaufen. Er stellt deshalb die Frage, ob Ideen anders vorstellbar und begreifbar seien als in Zusammenhängen, die nach einheitlichen Grundsätzen hergestellt würden¹²⁸. Es ist allerdings nicht voll verständlich, aus welchem Grund heraus Burger hier von einem "Ende der Kunst" spricht und diese Art der Kunst generell für unverständlich hält. Der Betrachter gewinnt aus jedem Kunstwerk Erkenntnisse; ob diese allerdings mit den Intentionen des Künstlers übereinstimmen, hängt davon ab, ob eine Kommunikation zwischen beiden stattfindet hat und ob der Betrachter mit dem Gestaltungssinn des Künstlers vertraut ist. Das gilt aber für alle Zeiten und alle Kunstwerke. Richtig bleibt auf der anderen Seite Burgers Auffassung, dass eine "Farbnotenschrift", wie sie Kandinsky vorschwebte, einen vereinbarten Bezug zur realen Sinneswelt des Betrachters braucht, um Sinnliches auszusagen. Fehlt dies, bleibt lediglich ein ästhetischer Eindruck, der durch Farbe und Form erzeugt wird.

Vincent van Gogh

Nach Burger kehrt van Gogh das Gestaltungsprinzip Cézannes in sein Gegenteil, ins Phantastische um. Dieser hatte den Menschen in seiner Naturvorstellung als ein allen Erscheinungen Gleichwertiges untergeordnet. Van Gogh anthropomorphisiert die Welt und jeder Gegenstand wird ihm zu einem lebendigen Individuum, dessen sinnliche Form der Ausdruck seines eigenen geheimen Willens und seines Geschickes ist. Alles ist für ihn ein lebendes Wesen mit besonderen Formen und Willen¹²⁹. Die Form der Erscheinung, die Besonderheit ihrer Grenze, ist die Geschichte ihrer Veränderung. Diese Veränderung ist das Naturgesetz, der Naturwille, der sich in der Erscheinung selbst darstellt. Wie Cézanne versucht van Gogh ohne eigentliche Handlungen allein durch die Ähnlichkeit der Grenzformen der sinnlichen Erscheinung, ihre Verwandtschaft, ihre Wesenseinheit sichtbar zu machen. Daher die "unbeholfenen" oder verzeichneten Raumbilder in denen jede Kontur gebrochen wird; jede gerade Linie würde ihm als lebloses Gebilde erscheinen. Freilich ist bei van Gogh die Deformation des Gegenständlichen der Ausdruck einer quälenden Unruhe, auch dem Seelenlosen innewohnenden Willens, der damit seine Erscheinung, seine Form bestimmt. Dieser Wille ist jedoch nicht nur Naturgesetz, sondern ein regelloses, wildes, phantastisches Getriebe,

¹²⁷ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler* ..., München 1913, S.120 ff.

¹²⁸ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler* ..., München 1913, S.120 ff.

¹²⁹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler* ..., München 1913, S.124 ff.

in dem der ungestüme Wille zum Leben, aber auch die entsetzliche Angst vor der Vernichtung in gleicher Weise in diesem Stürzen und Steigen, Drängen und Fliehen zum Ausdruck gelangt¹³⁰.

5.3.2 Über Kubismus

Auch der Gruppe der für Burger modernsten Künstler, den so genannten Kubisten, liegen - trotz "stilistischer" Verschiedenheit - letzten Endes die Probleme der Kunst Cézanne und Hodlers in ihrem Schaffen zugrunde. Er sieht in der Tatsache, dass Cézanne das Wesen jeder Erscheinung frei vom Gegenständlichen, die Erscheinung selbst jedoch als Ausdruck des Formenbestimmenden Gesetzes zu gestalten versuchte, einen Anknüpfungspunkt zu Picasso. Nach Burger ist die Tatsache, dass Picasso die Gegenstände von verschiedenen Seiten darstellt, durchaus nicht das Wesentliche seiner Kunst, obwohl die junge Pariser Künstlergeneration daran glaubt¹³¹. Denn es würde sich nicht um die wechselnden Ansichten des Gegenstandes handeln, sondern um die wechselvollen Beziehungen seiner Teilkomplexe zu seiner Umgebung unter Aufhebung seiner gegenständlichen Einzelexistenz. Picasso löst damit den Körper nicht auf, sondern er baut ihn als eine Einheit auf, die lediglich neu, auf anderem Weg gewonnen wird. Burger definiert ein so genanntes Formenbestimmende Gesetz des Kubismus: „...Das Leben ist nicht Ausdruck der Gestalt, liegt nicht in der Bedeutung oder bildmäßigen Gruppierung der Gegenstände, sondern in dem gesetzlichen kristallinen Wachstum. Und dies Wachstum ist etwas Sonderbares, alles Sein, jeder Gegenstand, auch der "seelenlose" wird als ein Geschöpf betrachtet, das aber keine sinnliche Einzelexistenz besitzt, sondern in dem gesetzlichen Aufbau seiner sinnlichen Teilkomplexe unlösbar verbunden ist mit dem bildlichen Gesamtkomplex, dem es angehört. Diese Verbindung vollzieht sich aber nicht durch die bloße Ähnlichkeit von Figurenmotiv und Landschafts- oder Raummotiv wie bei Hodler, sondern durch das organische Hineinwachsen der Gestaltmotive in die Raummotive. Wie der Zweig mit dem Stamme, ist die Figur mit der Unendlichkeit verwachsen.¹³²“ Nach Burger ist es nicht das Wesentliche der Kunst Picassos, die Gegenstände von verschiedenen Seiten darzustellen, sondern ihn als eine neue Einheit aus kristallinen Strukturen aufzubauen, wobei der Begriff "Einheit" allerdings keine vordergründige Figürlichkeit mehr bedeutet¹³³. Es muss darauf verzichtet werden, Gegenstände im Bild vorzufinden, die in dieser Form von Picasso auch nicht dargestellt werden sollten¹³⁴. Die Figuren, die Picasso darstellt, können daher weder schön sein noch irgend-

¹³⁰ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler* ..., München 1913, S.58

¹³¹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler* ..., München 1913, S.131 ff.

¹³² Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler* ..., München 1913, S.130. Burgers Erklärung der kubistischen Gestaltungsmotive stehen z.T. im Gegensatz zu heutigen Auffassungen, die im analytischen Kubismus kein Wachstumsgesetz verkörpert sehen, sondern eher einen Zerlegungsprozess der Formen. Diese Grundsätze des Kubismus werden auf den Satz von Cézanne bezogen, der zusammengefasst lautet, dass sich alle Formen in der Natur auf Kugel, Kegel und Zylinder zurückführen lassen. Danach gingen in dieser frühen Phase, dem analytischen Kubismus, die Künstler vom Gegenstand aus, brachen die Konturen des Motivs auf und zerlegten es in kubische Formelemente. Sie verzichteten auf die Zentralperspektive und reduzierten die Palette auf wenige Farben, vor allem Grau-, Braun- und gedämpfte Grüntöne. Daraus sollte eine neue räumliche Körperlichkeit sichtbar werden.

¹³³ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler* ..., München 1913, S.131 ff.

¹³⁴ Burger steht hier im Gegensatz zu Kandinsky, der im Kubismus Picassos eine Art Zerstückelung der einzelnen Teile und konstruktive Zerstreuung dieser Teile auf dem Bild sah. S.: Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1956, S.52

welche mit der Individualität eines Gegenstandes verbundene Potenzen zum Ausdruck bringen. Der sinnliche Gegensatz von Figur und Raum, Anorganischem und Organischem wird versucht, völlig zu beseitigen zu einem stummen Chaos sich türmender Kristallstrukturen. Was in Picassos Bildern gegeben ist, hat mit Erfahrung im herkömmlichen Sinne nichts zu tun, es wird die Wahrnehmung nicht als sinnliche Erkenntnis eines Gegenstandes aufgefasst, sondern als ein Akt der Vorstellung objektiviert und dessen Wesen als ein Geheimnis, eine "Mystik des Kosmos", gestaltet. Damit geht Burger auch späteren Interpretationen voraus, die den Kubismus als das Auswählen zweidimensionaler Erfahrungen kennzeichnen, die zu einer neuen unabhängigen, von anderen Phänomenen getrennte Form geführt werden¹³⁵. Burger zitiert sinngemäß Husserl, wenn er feststellt, dass Wesensschauung nichts mit Erfahrung im Sinne von Wahrnehmung, Erinnerung oder empirischer Verallgemeinerung zu tun hat. Die Schauung erfasst das Wesen als Wesenssein und setze in keiner Weise Dasein, die schauende Wesenserfassung ist ein andersartiges Schauen als das Erfahren¹³⁶.

Um mit Burger zu sprechen, wandte sich der Kubismus in einem letzten Schritt gegen den Formenkanon der realistischen Darstellung, wie er seit der Renaissance verbindlich war und stellte als abstrakte und später gegenstandslose Kunst einen entscheidenden Wendepunkt in der Kunstgeschichte dar. Es war eine Revolte nicht nur gegen die Sentimentalität und den Realismus der Malerei des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, sondern auch eine Abkehr von der Betonung von Licht und Farbe und dem Mangel an Form, die alle typische Charakteristika des Impressionismus bildeten. Für Burger ist es klar, dass die Freiheit der Renaissance auch einer Beschränkung der Welterkenntnis gleichkam, da sie sich so ausschließlich auf die Persönlichkeit und die Individualisierung des Motivs als die zentralen Punkte alles Seins festlegte und Erkenntnisebenen der mittelalterlichen Mystik hinter sich ließ¹³⁷. Burger sieht deshalb in der modernen Kunst einen erneuten Brückenschlag zu diesen Formen der Welterkenntnis, der gleichzeitig von einer Hinwendung zur mystischen Natur, wie zu einfachen und primitiveren Kunstformen begleitet wird.

Völkerpsychologie und nationale Kunst

Burger versucht in diesem Abschnitt die Fragestellung zu klären, wie sich die völlig andersartige künstlerische Formulierung der modernen Weltanschauungsprobleme bei Hodler gegenüber Cézanne erklären lassen. Er legt dabei Wert auf die Feststellung, dass er zwar kein Anhänger der so genannten Völkerpsychologie sei, die diese Dinge auf nationale oder rassistische Unterschiede zurückführt; er möchte aber doch an diesen Problemen nicht ganz achtlos vorbeigehen¹³⁸. Zunächst betrachtet er die Werke beider Künstler als Verkörperung der mittelalterlichen mystischen Weltanschauung, die der modernen näherstehe als die individualistische der Renaissance. Was die Gotik

¹³⁵ Einstein, Carl, *Anmerkungen zum Kubismus*, in: Siebenhaar, Klaus (Hrsg.), *Carl Einstein. Prophet der Avantgarde*, Berlin 1991, S.58

¹³⁶ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler ...*, München 1913, S.138 ff.

¹³⁷ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler ...*, München 1913, S.144 ff.

¹³⁸ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.211 ff. „Der Verfasser gesteht, kein Freund der sogenannten Völkerpsychologie zu sein, deren größter Vertreter, Wundt, von so weittragendem Einfluß auf die jüngere und ältere Generation gewesen ist, ...“

nach Burger in Frankreich brachte, war eine Rationalisierung der Mystik durch den stärker sich durchsetzenden Einfluß der Antike, die Gottheit (das Gesetz) und die Persönlichkeit erscheinen hier bereits als zwei verschiedene räumlich getrennte Wesen. Diese "romanische Mystik" trennt Burger von der Mystik eines Meisters Eckehart, die das Individuum ins Kosmische transzendiert¹³⁹. Nach seiner Ansicht findet die künstlerische Differenz zwischen den beiden Meistern aber vor allem ihr Analogon in der gesamten Konstellation der französischen und deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Frankreichs hat hier den Vorzug größerer Homogenität; vieles weist in der Kunst des 19. Jahrhunderts nach der "klassischen" Epoche des französischen Geistes ins 18. Jahrhundert zurück und man könnte die Meinung vertreten, dass das Volk der Revolutionen im Grunde genommen das eigentlich konservative Element in Europa sei. Dabei ist jedoch nach Burger das französische Ideal immer die Einheitlichkeit der Idee gewesen, die gestaltet wurde. Deutsches Denken neige im Gegensatz dazu, auf dem Boden der Empirie die Kompliziertheit der Probleme zu umfassen und in alle Tiefen und Höhen des Lebens zu führen¹⁴⁰. Der Deutsche "suche in den Wunderlinien des Lebens das Geheimnis" und gehe dem "Wesen der Dinge" nach.

Burger spricht zunächst einige der wesentlichen Unterschiede an, die er in der künstlerischen Gestaltung von Cézanne und Hodler feststellt. Cézannes Gestalten leben wie mit ihresgleichen in der Natur. Hodlers landschaftliche Natur ist stiller, friedlicher, auch dann, wenn sie wie in den Spätwerken das leidenschaftliche Gestaltmotiv der Figur begleitet; die Landschaften sind zeitlos. Hodler begnügt sich nicht, die sinnliche Ähnlichkeit dieser frei handelnden Figuren mit der Natur bildlich zu erfassen, er will vielmehr die einigende Gesetzmäßigkeit ihrer Zusammengehörigkeit als Hintergrund zur symbolischen Bildidee verstanden wissen. Cézanne kennt keine Determiniertheit der Geste, sondern nur die freie Gesetzmäßigkeit der Erscheinung, während Hodler erst von der Geste der Figur zum Erscheinungsmotiv der Gestalt und des Raumes gekommen ist. Dieser Unterschied zwischen beiden Meistern entspricht dem geradezu traditionellen Gegensatz zwischen der deutschen und französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Von Poussin über Lancret, Courbet, Delacroix, Corot geht die Entwicklung zu Cézanne, während die Kunst Hodlers einem Boden entwachsen ist, der auch Philipp Otto Runge, Schwind, Rethel und Böcklin, Stuck und Hans Thoma, aber vor allem auch Hans von Marées erzeugt hat. In Hans von Marées und Hodler habe die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts durchaus gleichwertige Künstlerpersönlichkeiten der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts entgegensetzen, die Burger in ihren künstlerischen Leistungen bedeutender sieht als Puvis de Chavannes oder Maurice Denis¹⁴¹.

Burger versucht, in der Folge daraus einige Charakteristika abzuleiten, die sich sowohl auf diese Entwicklung beziehen, wie aber auch den Versuch darstellen, so genannte typische "nationale Charaktermerkmale" zu identifizieren. Der deutsche Kulturbegriff ist für Burger aufs engste mit dem

¹³⁹ Hier deutet sich eine Wertung an, die das Buch sonst vermeidet, weil es auf die gleichrangige Bedeutung beider Gestaltungsweisen und der sie vertretenden Völker abhebt.

¹⁴⁰ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.212 ff. Burger verweist hier – als ein typisches Beispiel – auf Goethes "Faust".

¹⁴¹ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler*, München 1913, S.216 ff. Burger macht bei diesem Vergleich allerdings keinerlei Angaben, worauf sich seine Aussage bezieht.

der Individualität verbunden. Diese Individualität in der Gestaltung stehe dem Deutschen höher als die Entwicklung einer "Form", die eine gewisse Einheitlichkeit hervorbringen und erzeugen würde. Indem Hodler von der menschlichen Gestalt ausgeht, personifiziert sich in ihr gewissermaßen das Persönliche des Bildes. Es ist das Symbolische der Gattung, das ihn am Menschen interessiert, die robuste Heldenkraft des Mannes, das Mysterium des Weibes, das Symbol heiligen, reinen Lebenstriebes, dazu jene Innigkeit und Stärke, wie man sie so gerne als eine Grundeigentümlichkeit des Deutschen schildere¹⁴².

Für Burger wird im Denken "des Franzosen" eine andere Tendenz sichtbar; der Drang, als Resultat des Denkens zu einer übergeordneten Einheit zu gelangen. Um die Möglichkeiten der Vereinheitlichung eines Gestaltungsgebietes fänden sich in Frankreich vielfältige Beispiele in immer neuer Gestalt¹⁴³. Nach Burger macht Cézanne bei allem tiefen Ernst seiner Schöpfungen im Sinne des Franzosen Konversation. Alles ist leicht, wie etwas Selbstverständliches gesagt, Cézannes Gestalten leben wie mit ihresgleichen in der Natur. Nie spürt man die Qual des Suchens oder Unsicherheiten und Schwankungen und sein Gestus verkörpert die Selbstsicherheit des Romanen. Wenn man Cézanne einerseits mit Hodler andererseits vergleicht, ordnet sich bei ersterem die Persönlichkeit der Bild-idee unter, während Hodler diese von der Persönlichkeit, von dem einzelnen ausgehend, gewinnt. Streben nach größtmöglicher Einheitlichkeit und Individualität sind damit für Burger die beiden Pole, zwischen denen sich die Künstler beider Nationen bewegen.

¹⁴² Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler*, München 1913, S.214 ff.

¹⁴³ Burger, Fritz, *Cézanne und Hodler*, München 1913, S.212 ff.

6. Fritz Burgers "Systematik der Kunstwissenschaft"

Wenn die Methodik der Kunstgeschichte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts historisch im Wesentlichen drei verschiedene Ansätze verfolgt hatte: Künstlergeschichte, Kulturgeschichte und Kunstgeschichte, so vollzog sich ab da eine Wendung hin zum Aufbau kunstwissenschaftlicher Systeme¹. Es war ein Denken, das bereits auf Carl Schnaase zurückging und sich nun vor allem mit dem Namen von Alois Riegl verband: Kunstgeschichte sollte "vor den Kunstwerken selbst gewonnen" werden und allein auf "wirklicher Anschauung, nicht auf begrifflicher Konstruktion" beruhen.² In diesem Kontext müssen die Planungen Burgers gesehen werden, der ab ca. 1910-1912 begann, gedanklich eine "Systematik der Kunstwissenschaft" zu entwerfen, welche die Prinzipien einer Universal- Kunstwissenschaft, Kunsttheorie und Universalkunstgeschichte enthalten und miteinander verbinden sollte. Dem Titel nach zu urteilen, sollte nichts weniger als eine komplette Darstellung des systematischen Aufbaus einer Wissenschaft der Kunst unter der Berücksichtigung von künstlerischer Gestaltung wie künstlerischer Kritik entstehen. Burger sah es als das Ziel einer Kunstwissenschaft an, eine selbständige Wissenschaft zu werden und nicht mehr nur als Unterwissenschaft der Geschichte – als Kunstgeschichte – zu erscheinen. Dieser Anspruch konnte nach seiner Ansicht allerdings nur in einem umfassenden "System der Kunstwissenschaft" verwirklicht werden, das die ganze Welt der Kunst und des Kunstschaffens in einer ähnlichen Art und Weise ordnete, wie dies beispielhaft die Naturwissenschaften oder Hegel mit dem System der Philosophie in seiner "Phänomenologie des Geistes" verwirklicht hatten. Von den Planungen Burgers zu dieser Systematik sind allerdings lediglich Fragmente erhalten geblieben. Aus dem Nachlass und dem Schriftverkehr Burgers ist zu entnehmen, dass ihn das Thema außerordentlich beschäftigt und er auch noch während seiner Frontzeit im Krieg dazu Gedanken gesammelt und zu Papier – oft nur bloßes Packpapier – gebracht hatte. In seinem Teilnachlass befindet sich ein – allerdings nicht vollständiger – Gliederungsentwurf, der seine grundsätzlichen Überlegungen zu einer solchen Systematik aufzeigt³. Anhand der Planung der Gliederung lässt sich ermessen, dass diese "Systematik" das Hauptlebenswerk Burgers geworden wäre. Die gesamte Weltkunst mit ihren Teilbereichen des verschiedenen künstlerischen Schaffens, die geschichtliche Zusammenfassung deren Perioden, Werke und aller bekannten Künstler und Kunststätten, die heutige Strukturierung des Fachs etc. sollten grundlegend erarbeitet werden. Das letztlich verwirklichte "Handbuch der Kunstwissenschaft" kann daher lediglich als eine nach Inhalt und Umfang stark reduzierte Verwirklichung der ursprünglichen Pläne Burgers betrachtet werden, zumal grundsätzliche Problemkreise einer Kunstwissenschaft darin nahezu nicht angesprochen werden und sich die einzelnen Teile lediglich auf die "Kunstgeschichte" im herkömmlichen Sinne beschränkten. Dazu kommt eine nicht zu über-

¹ Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979, S.28 ff. Dilly versteht hier als Kunstgeschichte den Ansatz Jacob Burckhardts, der den Zusammenhang zwischen künstlerischen Aktivitäten, Auftraggebern und Publikum in das Blickfeld rückte.

² Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979, S.29. Unter Bezug auf: Heidrich, Ernst, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, Basel 1917

³ Burger, Fritz, Gliederungsentwurf für eine Systematik der Kunstwissenschaft (nicht vollständig), in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat), s. Anlage: Gliederungsentwurf "Systematik der Kunstwissenschaft"

sehende Verschiedenheit der einzelnen Bände nach wissenschaftlichem Inhalt und auch didaktischer Ausrichtung, die allerdings den Kriegs- und den darauf folgenden Notzeiten anzurechen ist.

In der frühesten Ankündigung zum Handbuch für Kunstwissenschaft ist noch an erster Stelle der Übersicht ein Band mit dem Titel: "Systematik der Kunstwissenschaft. Prinzipien der künstlerischen Kritik und Gestaltung" mit Fritz Burger als Autor oder Herausgeber aufgeführt. Offenbar war dieser Band zunächst als eine stark reduzierte Fassung der wesentlichen ersten Teilinhalte einer Gesamt-Systematik geplant gewesen. Aus einem Brief an seine Frau geht hervor, dass Burger während der Kriegseinsätze an diesem Teil seiner Systematik gearbeitet hat: „...so warte ich und schreibe wieder an meinem 19. weiter⁴ und so manche andere "Skizze" liegt schon vor mir, so eine neue Skizze für meine Systematik der Kunstwissenschaft.“⁵ Nachdem an eine abgeschlossene Veröffentlichung während der Kriegszeit nicht zu denken war, sind Teilüberlegungen zu dieser enzyklopädischen universellen "Systematik" in den Publikationen Burgers der nachfolgenden Jahre eingeflossen. Dies erklärt auch gewisse Brüche im Gesamtzusammenhang seiner posthumen Veröffentlichungen, die oft kritisch angemerkt wurden. Möglicherweise reiften in ihm - aufgrund der schwierigen Kriegsumstände - auch Pläne, zumindest eine reduzierte Fassung der Systematik fertig zustellen. Ebenfalls in einem Brief an seine Frau berichtet Burger im März 1916: „...das Resumé über meine Systematik, das ich jetzt Frau Dr. Stegmann geben muß, nimmt mir alle freie Zeit... So entwickelt sich daraus vielleicht im Grundriß eine kleine Schrift, die als Prolegomena zu einer "Systematik der Kunstwissenschaft" vielleicht in nicht allzu ferner Zeit erscheinen kann.“⁶ Diese Schrift konnte offensichtlich nicht vollendet werden und tauchte nach 1916 auch in den Übersichten zum "Handbuch" nicht mehr auf.

6.1 Die "Systematik" der Kunstwissenschaft

Als die Hauptaufgabe einer Systematik der Kunstwissenschaft sieht Burger die Schaffung einer objektiv logischen Grundlage für die Beurteilung von Kunstwerken an. Burger bemängelt, dass sich die etablierte Kunstgeschichte vorrangig mit dem historischen Einordnen von Kunstwerken begnügt, ohne sich auf die grundlegenden erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der Kunstwissenschaft zu konzentrieren, deren Wegbereiter dieser neuen Denkrichtung Burger vor allem in Conrad Fiedler und Adolf von Hildebrand⁷ sieht. Es ist aus Burgers Gliederung zu ersehen, dass seine "Systematik" auch derartige theoretische Ansätze beinhalten sollte und aus den einzelnen geplanten Abschnitten wird klar, dass eine solche Systematik einen außerordentlichen Umfang besitzen würde. Dieses Werk hätte deshalb auch kaum von einer einzelnen Person - etwa Burger allein - bewältigt werden können. Tatsächlich sind auch nur wenige Beispiele innerhalb der Geschichte der Kunstwissenschaft bekannt, wo ein solches universelles Werk in Angriff genommen wurde.

⁴ "Die Kunst des 19. Jahrhunderts" als Teilband des Handbuchs der Kunstwissenschaft von Burger geplant und als "Einführung in die moderne Kunst" posthum 1917 veröffentlicht.

⁵ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger - Mainz, März 1916 (160), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁶ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger - März 1916 (165), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁷ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*, S.6 ff.

Paul Frankl, der an dem Handbuch der Kunstwissenschaft als Autor mitarbeitete⁸, hatte dies später 1938 in seiner Publikation "Das System der Kunstwissenschaft" versucht. Bei Würdigungen dieses Werkes wird naturgemäß auch auf die Grundgedanken Burgers verwiesen⁹. Frankl erhebt den Anspruch, keineswegs nur "die Wissenschaft der gesamten Wirklichkeit der Kunst" zu erfassen, sondern er versuchte eine Wissenschaft "der gesamten Möglichkeit der Kunst" zu vermitteln¹⁰. Darin fand er Unterstützung durch Heinrich Wölfflin, der sich damit in seinen "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" und der Entwicklung von "Formvorstellungen" durch seinen Schüler Paul Frankl bestätigt und bestärkt fühlte. Frankls "System der Kunstwissenschaft" ist als ein Versuch anzusehen, das Kräftefeld der bildenden Kunst wissenschaftlich zu systematisieren und zu erklären. Der Begriff der Kunst und der damit implizit enthaltenen Manifestation künstlerischer Kreativität scheinen allerdings den Gedanken an formelhaft gesetzmäßiges Entstehen von Kunstwerken auszuschließen.

In Burgers "Systematik" sind diese Gedankengänge ebenfalls im Ansatz enthalten, obwohl seine Konzeption weiter gespannt ist und nicht nur den Versuch einer Erklärung der Wesenssystematik der Kunst darstellt. Es ergibt sich leider die Einschränkung, dass über eine Nennung der einzelnen Gliederungspunkte hinaus nahezu keine weiteren inhaltlichen Ausführungen zu den geplanten Themenstellungen vorhanden sind. Es finden sich im Nachlass Burgers allerdings fragmentarische Gedankenaufzeichnungen, die einzelne Kapitel und Gliederungspunkte betreffen. Diese werden teils hier auszugsweise aufgeführt oder – soweit sie dafür relevant sind – in einigen Abschnitten zur Verdeutlichung Burgerscher Positionen herangezogen. Die Hauptteile der "Systematik" gliedern sich wie folgt in:

I. Grundlagen der Kunstwissenschaft

Unter den Grundlagen versteht Burger die Klärung von Begriffen und Aufgaben der Kunstwissenschaft. Nach den Stichworten zu urteilen, sollten in diesem Abschnitt sowohl Methoden der ästhetischen wie auch methodischen Analyse von Kunstwerken enthalten sein¹¹. Ein theoretischer Teil sollte dann einen Überblick geben, eine Theorie der bildenden Künste beinhalten und deren

⁸ Frankl, Paul, *Die Baukunst des Mittelalters* (= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. A. E. Brinckmann), Berlin-Neubabelsberg 1918

⁹ Frankl, Paul, *Das System der Kunstwissenschaft*, Reprint Gebr. Mann Verlag Berlin, 1998. Dazu die folgenden Ausführungen von Prof. Dr. Tilmann Breuer, *Festvortrag: Kunstwissenschaft, Bauforschung, Denkmalpflege*, aus: Bamberger Universitätsreden, 1999 Heft 4: „...Eine Systematik der Kunstwissenschaft zu erarbeiten, plante schon Fritz Burger als Ergänzung des von ihm begründeten Handbuches der Kunstwissenschaft; sein Tod vor Verdun 1916 verhinderte die Ausführung... 1938 hat Paul Frankl, aus der seinerzeitigen Situation der Kunstwissenschaft die Summe gezogen in seinem über tausendseitigen Werk „System der Kunstwissenschaft“ ...“

¹⁰ Dilly, Heinrich, Nachwort zu: Frankl, Paul, *Das System der Kunstwissenschaft*, Reprint Gebr. Mann Verlag Berlin, 1998, S.2 ff. Frankl entlehnte das erkenntnistheoretische Gerüst den neuidealistischen Abhandlungen Rudolf Euckens. Dessen noologische Methode – von den Dingen, die mit Wissen überhaupt erfassbar sind - übertrug er auf die Gebiete der Morphologie von Kunstwerken, der Kunstpsychologie, der Kunstsoziologie und Kunsthistoriographie. In diesem Zusammenhang kann auf den Inhalt nicht eingegangen werden.

¹¹ Den ästhetischen und psychophysischen Voraussetzungen oder Kategorien wie Phantasie, Geschmack, Illusion, Elementargefühl wie Rhythmus, Symmetrie oder Raumgefühl, Zeitsinn sollte ein wesentlicher Teil dieser Grundlagen gewidmet werden.

zugrunde liegende Techniken behandeln¹². Der Umfang der Themenstellungen hätte diesem Grundlagenwerk – vorausgesetzt, es wäre fertig gestellt worden – den Erfolg eines Standardwerkes der Kunstwissenschaft gesichert. Vom geplanten Inhalt her übersteigt es den Rahmen des außerordentlich erfolgreichen Werkes von Hedicke, einem Schüler Burgers, der erst 1924 eine in weiten Inhaltsbereichen ähnliche "Methodenlehre der Kunstgeschichte" veröffentlichte¹³. Burger muss an einigen Abschnitten der Grundlagen bereits ab 1912 gearbeitet haben, denn Gedanken und Hinweise auf diese Themen sind dann 1913 in seinem Teilband des Handbuchs über die deutsche Malerei im Mittelalter aufgenommen worden¹⁴. Dies nicht nur als technische Teilaspekte, sondern wie z.B. bei den Grundlagen zur Perspektive auch in ästhetisch-inhaltlichen Kategorien. Unter der Berücksichtigung dieser bereits sichtbaren Teilbeiträge ist davon auszugehen, dass sich Burger zumindest für diesen Grundlagenband als alleiniger Autor gesehen hat.

II. Historische Kunstwissenschaft¹⁵

Hinter dieser Überschrift verbirgt sich die Darstellung der gesamten historischen Kunstgeschichte, die Burger allerdings viel weiter mit ihren Anfängen in die Vergangenheit legt, als das üblicherweise geschieht. Neben einem Teilgebiet, das eine so genannte "Allgemeine Kunstgeschichte aller Völker und Zeiten" ohne geographische Beschränkung vorsah, sollte sich ein grundlegender Teil mit den Anfängen der Kunst in prähistorischer Zeit bis zu den so genannten "primitiven" afrikanischen, polynesischen und amerikanischen Kulturen befassen. Die weitere Themengliederung führt dann – ähnlich wie im Handbuch für Kunstwissenschaft – durch die einzelnen Kunstepochen, wobei – noch weit mehr als dort verwirklicht – die nichteuropäischen Entwicklungen Berücksichtigung finden. In dieser Gliederung wird besonders verdeutlicht, dass Burger zutiefst von dem Gedanken einer Weltkunst durchdrungen ist. Ergänzt wird der historische Teil durch eine allgemeine Künstlergeschichte und ein Verzeichnis aller wesentlichen Kunststätten. Den Abschlussteil bildet dann die Behandlung der Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte mit den Schwerpunkten der Quellenforschung, Heraldik, Sphragistik, Ikonographie etc.

Zwar im Umfang wesentlich weiter gesteckt, ist dieser Teil der "Systematik" doch vergleichbar mit der späteren Struktur des Handbuchs, das als ein Gemeinschaftswerk verschiedener Autoren, führender Kunsthistoriker zur Ausführung gelangte.

III. Systematische (vergleichende) Kunstwissenschaft (Grundlinien)

Der Titel ist dem Burgerschen Fragment entnommen und verkörpert in diesem Teil den wohl anspruchsvollsten Bereich der "Systematik". In einigen Untergliederungen weist er Parallelen zu Franks späterem "System der Kunstwissenschaft" von 1938 auf; aber auch hier ist der Inhalt wesentlich weiter abgesteckt. Am Beginn stehen die Überlegungen zur genetischen Entfaltung der

¹² Für den Abschluss dieses ersten Teils war die Behandlung der Theorie und Technik der Hilfswissenschaften wie Anatomie, Physiognomik, Proportionslehre, Perspektive etc. vorgesehen.

¹³ Hedicke, Robert, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Strassburg 1924

¹⁴ So werden dort unter dem Kapitel "Kunst und Künstler" in einer Reihe von Abschnitten grundsätzliche Themen der Malerei wie: künstlerischen Überlieferung, das Künstlerische, Gesichtsvorstellungen, Allgemeines zum perspektivischen Raumproblem, Zeichnung, Farbe, Maltechnik etc. ausführlich besprochen.

¹⁵ Dies entspricht etwa dem Umfang des dann erschienenen "Handbuch der Kunstwissenschaft"

Kunstformen, in der nach einer ontogenetischen und phylogenetischen Wegstrecke unterschieden wird¹⁶. Es taucht Haeckelsches Gedankengut auf, wenn in den ontogenetischen Vorstufen des Kunstschaffens beim Kind Parallelen zu der phylogenetischen Entwicklung der Künste bei verschiedenen Völkern gesehen werden. Weitere Schritte in diesen Betrachtungen umfassen die eigentliche Ausbildung der einzelnen Arten des Kunstschaffens und die Beziehungen der Einzelkünste zueinander, in denen dann wiederum die Existenz gemeinsamer Parameter wie Zeitsinn, Anthropomorphismus etc. in ihren verschiedenen Formen und Auswirkungen aufgezeigt werden sollen.

Dem eigentlichen künstlerischen Schaffensprozess gelten die weiteren Gliederungspunkte, die unter sozialer Entstehung, individueller Schöpfung und Prinzipien des Kunstschaffens unterscheiden. Dies führt dann zu der Ausdifferenzierung der Kunst im Kunstwerk und Ausbildung der Gattungen und den wesentlichen inhaltlichen Gestaltungsformen der bildenden Künste. Mit der Funktion der Kunst im Kunstwerk, deren ästhetischen oder assoziativen Wirkungen und Verflechtungen mit Religion, Weltanschauung, Wissenschaft und Gesellschaft, wird das Kapitel abgeschlossen. In diesem Teil wird ebenso ersichtlich, dass Burger hier an ein gemeinschaftliches Werk verschiedener Autoren gedacht haben musste, zumal auch kontroverse Gedankengerüste in der Fachwelt existierten, die Berücksichtigung hätten finden müssen. Denkbar wäre es auch gewesen, bereits erschienene Fachpublikationen von führenden Vertretern der einzelnen Richtungen unter der "Systematik" neu zusammenzufassen. Der Burgersche Nachlass gibt dazu allerdings keinerlei Aufschluss.

IV./V. Geschichte und gegenwärtiger Betrieb der Kunstwissenschaft – Materialsammlungen und Hilfsmittel der Kunstwissenschaft

Mit einer Art Inventarisierung der Kunstwissenschaft schließt Burger die Gliederung zur "Systematik" ab. Im Vordergrund steht dabei die Übersicht über die Geschichte der Kunstwissenschaft, der Kunsthistorik¹⁷, in der die wesentlichen geschichtlichen und gegenwärtigen Persönlichkeiten der Forschung mit ihren Positionen dargestellt werden sollen. Mit den Überblicken über die wichtigsten Institutionen und Organisationen wird die Zusammenfassung fortgesetzt, zu denen dann die Hochschulen, Akademien, aber auch Museen und deren Sammlungen, Denkmäler, Ausgrabungsstätten oder u.a. Vereine oder periodische wissenschaftliche Kongresse etc. gehören sollen. Dieser Abschnitt schließt mit einer Anzahl von Stichworten zu Sachgebieten, deren Behandlung die "Systematik" komplettieren, Darstellung der Arbeitsmitteln der Kunstwissenschaft im reproduzierenden Bereichen von Reproduktion, Druck, Fotografie und Abguss, sowie einem umfassenden Überblick über allgemeine Repertorien wie Lexika, Zeitschriften, Bibliografien etc.

Nachdem kein Zweifel darüber bestehen kann, dass sich Burger dessen voll bewusst war, dass ein solches weit gestaltetes und umfassendes Werk nur als Gemeinschaftsunternehmung von führenden Vertretern des Faches hätte gestaltet werden können, kann angenommen werden, dass Burger wahrscheinlich bereits ab 1910 mit der "Systematik" eine wesentlich umfassendere Publikation geplant hatte, als es schließlich im Handbuch realisiert wurde. Es ist ebenfalls denkbar, dass Burger ursprünglich das Handbuch in Inhalt und Umfang der "Systematik" geplant hat, aber in den Ver-

¹⁶ Vgl. Hinweise zu Britsch im Abschnitt 4

¹⁷ Hier wird auf die Definition von Bauer Bezug genommen: Bauer, Hermann, Kunsthistorik, München 1976

handlungen mit Verleger und Fachkollegen von dieser zu umfassenden Idee Abschied nehmen musste. Es finden sich jedoch weder im Schriftverkehr noch im Nachlass weiterführende Hinweise darauf. Dass die Systematik jedoch Grundlage seiner Konzeption war, zeigt die Planung, den ersten Band "Systematik der Kunstwissenschaft - Prinzipien der künstlerischen Kritik und Gestaltung" mit sich selbst als Autor in das Handbuch aufzunehmen. Die Tatsache, dass Burger bis zuletzt unablässig an einzelnen Punkten der "Systematik" weitergearbeitet hat und dazu auch eine Vielzahl von Gedankengängen in Form von fragmentarischen Aufzeichnungen im Nachlass existieren, zeigt, dass Burger bis zuletzt fest davon überzeugt war, das Handbuch später noch mit einer "Systematik", einem Hauptlebenswerk, vollenden zu können.

6.2 Das "Handbuch der Kunstwissenschaft" Fritz Burgers

Als das "Museum im Hause", das die "vollkommenste Kunstgeschichte der Gegenwart" für den fach- wie allgemeininteressierten Leser bereithält, wurde 1912 der Öffentlichkeit ein neues Standardwerk der Kunstgeschichte vorgestellt, das es in dieser Form bis dahin noch nicht gegeben hatte. Der Kreis der Mitarbeiter, dem die namhaftesten Gelehrten des In- und Auslandes angehören, verbürge den "höchsten wissenschaftlichen Rang der Darstellung, welche bei aller Wissenschaftlichkeit lebendig ist.¹⁸" – verkündet eine Beschreibung des Verlages. Es handelte sich um das "Handbuch der Kunstwissenschaft", das von Fritz Burger konzipiert und herausgegeben wurde; in siebenundzwanzig Jahren auf über dreißig Bände anwuchs und für viele Jahrzehnte ein Standardwerk der Kunstgeschichte bildete.

Kunstgeschichte als Menschheitsgeschichte

Der Idee eines Standardwerkes über die Entwicklung der Kunst liegt die Idee der Aufklärung von der Totalität der Geschichte als "allgemeine Weltgeschichte" zugrunde und unter der Annahme ihres sinnvollen Zusammenhangs offerierte die Kunstgeschichte eine neue Möglichkeit, den Gang dieser Gesamtmenschheitsgeschichte zu begreifen. Winckelmanns "Geschichte der Kunst des Altertums" von 1764 stellte hierfür eine der Grundlagen bereit, und seine These einer eigenständigen Entwicklung der Kunst, die das "Denken der Völker" durch den sich im einzelnen Werk manifestierender "Stil" zur Anschauung bringt, konnte scheinbar auf die Kunstproduktion der gesamten Welt übertragen werden¹⁹. In Gestalt der Geschichte der Stilentwicklungen der Werke der Kunst würde sich demnach nicht nur die historische Entwicklung des Wesens einer Völkergruppe, sondern der Menschheit insgesamt – so die Hoffnung – auf objektiver Grundlage darstellen lassen. Die Geschichte der Kunst würde damit die stattgefundene Entwicklung eines evolutionär wirkenden "Weltgeistes" –



¹⁸ Übersicht zum Handbuch der Kunstwissenschaft, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H., Berlin-Neubabelsberg 1913. in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

¹⁹ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.204 ff.

ähnlich wie in der Natur - sichtbar dokumentieren und so der weltgeschichtliche Rahmen für eine historische Kunstbetrachtung erkennbar und erforschbar werden. Dies würde dann die Basis für eine selbständige Wissenschaft von der Kunst und ihrer geschichtlichen Entwicklung, der Kunstwissenschaft, bilden²⁰. Werke und Beschreibungen, welche sich der Aufgabe einer übersichtlichen Ordnung der Kunstgegenstände angenommen haben, beginnen nun in der Tradition der enzyklopädischen Werke des 18. Jahrhunderts zu erscheinen. Von Anfang an wird allerdings versucht, nicht nur einen Überblick über das gesamte Wissensgebiet der Kunst zu vermitteln und Inventar zu präsentieren, sondern auch bestimmte wissenschaftliche Auffassungen zum Ausdruck zu bringen. Das kunstgeschichtliche Handbuch ist daher von Anfang an eine Schnittstelle zwischen der sich entwickelnden historischen Wissenschaft der Kunst und der Kunstproduktion einerseits, ebenso aber zwischen der Fachwissenschaft und dem allgemeinen Publikum, das sich zu Bildungszwecken und auf Reisen mit Kunst und ihrer Geschichte beschäftigen will²¹. Die Erklärung eines geschichtlichen "Lehrgebäudes" stand aber dann oft im Gegensatz zur Menge der Dokumente. Je mehr Beispiele aufgeführt werden, desto problematischer wird eine kohärente "Weltkunstgeschichte", desto weniger evident erscheint der Zusammenhang der Objekte.

Die Kunsthandbücher im 19. Jahrhundert

Ein erstes Handbuch, das eine Verbindung zwischen der Präsentation von Anschauungsobjekten und historischer Erklärung enthält, ist die um 1810 erschienene "Histoire de l'art par les monumens" von Jean Baptiste Séroux d'Agincourt. Das Werk besteht aus je drei Abbildungs- und Textbänden, die allerdings eher einen Forschungsstand als ein Lehrgebäude präsentieren. Ein umfangreiches Bildmaterial aus Architektur, Bildhauerei und Malerei soll aufzeigen, dass eine niemals ganz unterbrochene Entwicklung der Kunst zwischen der Antike und der Neuzeit stattgefunden hat, die allerdings – ganz im Sinne von Vasari – von Höhepunkten und Tiefen geprägt war²². Einer der bedeutendsten deutschen Autoren ist dann Carl Schnaase mit seiner unvollendet gebliebenen "Geschichte der bildenden Künste", die zwischen 1843 - 1879 erschien und zu ihrer Zeit eines der bekanntesten Grundlagenwerke der wissenschaftlichen Kunstgeschichte in Deutschland war²³. Im Sinne Hegelschen Denkens wird die Kunst als sinnlicher Ausdruck des absoluten Geistes verstan-

²⁰ Viele Erkenntnisse dieser Zeit drängten zur Entstehung einer generellen Evolutionstheorie. Nicht nur die Natur, sondern auch die Menschheit erschienen nicht mehr als eine einmalige unveränderliche Schöpfung, sondern als etwas im Verlauf der Zeit Gewordenes. Dies spiegelte sich auch besonders im Denken Goethes wider; dessen morphologischer Lehre beruht auf der Überzeugung, dass alles, was Gestalt hat, ein Werdendes und ein Vergehendes ist. s.a.: Genschorek, Wolfgang, *Carl Gustav Carus*, Leipzig 1978, S.107 ff.

²¹ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.211 ff.

²² Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.227 ff. Dem Mittelalter werden dabei keine Höchstleistungen der Kunst zugeordnet und auch darin folgt er dem Geist Vasaris. Das Kompendium von Séroux d'Agincourt erlebte auch in Deutschland eine große Resonanz und wurde für mehrere Jahrzehnte eine der wesentlichen Grundlagen für das Studium der Kunstgeschichte.

²³ Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, Düsseldorf: Julius Buddeus I, 1843; II,III, 1844; IV,1 1850; IV,2 1854; V, 1856; VI, 1861; VII, 1864; VIII, hrsg. v. Wilhelm Lübke, Stuttgart: Ebner & Seubert 1879. Ab Bd. 4,1 mit vereinzelt Holzschnitten, meist nur architektonische Details und später Grundrisse. Hier unter Bezug auf: Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.237:

den; der sich in der Kunst selbst veranschaulicht²⁴. Schnaase betont, dass allein die Kunst "die feinsten und eigenthümlichsten Züge, die Seele des Volkes" erkennen ließe²⁵ und eine "fortlaufende Kunstgeschichte" würde zugleich eine "Anschauung von der fortschreitenden Entwicklung des menschlichen Geistes" geben. Aus einer Betrachtung von Kunstwerken, die in eine jeweils spezifische Situation eines Volkes eingebettet sind und aus dieser heraus erklärt werden können, wird eine Kulturgeschichte, die anhand der Kunstwerke das Wirken und die Entwicklung des "Genius der Menschheit" aufzeigt²⁶. Der Versuch, jede Kunstepoche und jede fremde Kultur in ihrer historischen und weltanschaulichen Bedingtheit zu erfassen, um so die Kunstwerke in ihren jeweiligen Kontext einzuordnen, schuf allerdings eine zunehmende Komplexität des Werkes. Dies führte dazu, dass Schnaase in der Ausführung seiner Konzeption nur bis zum Spätmittelalter gelangte²⁷. Der Versuch, universalistisch die gesamten Strukturen auch der fernsten Kulturen in ihrer Komplexität aufzuzeigen und einzubeziehen, musste schließlich auch aufgrund mangelnder Spezialkenntnisse sowie des begrenzten zeitgenössischen Forschungsstandes zwangsläufig zu Grenzen in der Realisierung dieser Grundidee führen.

Die Handbücher Franz Kuglers

Kuglers erstes Sammelwerk, das Handbuch der "Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit", erschien 1837 in zwei Bänden und ist ein wissenschaftliches Handbuch, das mit einer formalen Gliederung in fortlaufend durchnummerierte Paragraphen einen "leicht verständlichen Faden" geben will, der den Unerfahrenen in die verschiedenen Richtungen der Kunst und in die darüber verfügbare wissenschaftliche Literatur einführen soll²⁸. Noch vor Schnaase vollendete Kugler 1842 darüber hinaus sein "Handbuch der Kunstwissenschaft", ein zweibändiges Werk von über 900 Seiten, das eine nach dem aktuellen Wissensstand geographisch und chronologisch komplette Weltgeschichte der Kunst anhand der wichtigsten Monumente, beginnend bei den Urvölkern, über Griechenland und Rom fortschreitend und schließlich in Europa

²⁴ Henrik Karge weist allerdings darauf hin, dass sich bei eingehender Betrachtung der Quellen der Kunstauffassungen Schnaases die Schriften Herders und Schillers als wichtigste Grundlage darstellen. Karge, Henrik, *Karl Schnaase. Die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Köln 2001, Bd. 7/8, S.96

²⁵ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.239 ff. Eine Reihe von Begriffen werden hier aus Schnaases "*Geschichte der bildenden Künste*" zitiert.

²⁶ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.240

²⁷ Trotz dieser unvollendeten Gestalt stellt das Hauptwerk Schnaases mit über 4000 Seiten die umfangreichste und zugleich die gedanklich komplexeste Kunstgeschichte dar, die ein Einzelner bis heute geschrieben hat. Karge, Henrik, *Karl Schnaase. Die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Köln 2001, Bd. 7/8, S.96

²⁸ Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 Bde., Berlin 1837. Hier zitiert nach Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.244 ff.: War in der Vergangenheit die Entwicklung der Künste hauptsächlich, anhand der Skulptur oder der Architektur erläutert worden, galt für die Darstellung des Aufschwungs der neueren Geschichte der Kunst die Malerei als historische Leitgattung. Kugler äußert sich überzeugt davon, dass von allen Künsten die Malerei "dem Gefühle des Menschen...am Nächsten" stehe.

mündend, darstellt²⁹. Unter dem Titel "Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges" erschien dazu ein ergänzender Bildatlas³⁰, der das Werk Kuglers zum ersten verwirklichenden "Musée imaginaire" mit dem Anspruch der Vollständigkeit machte, das in perfekterer Art als die realen Museen oder die bis dahin erschienenen Kupferstichsammlungen ein komplettes Gebäude der universalen Geschichte der Kunst in allen Gattungen realisiert hat³¹. Kugler gliederte sein Handbuch in vier große Kunstzeitalter: "Die Kunst auf ihren früheren Entwicklungsstufen", "Geschichte der klassischen Kunst", "Geschichte der romantischen Kunst", welche das Mittelalter umfasst und "Geschichte der modernen Kunst", die von der Renaissance bis zu den "Kunstbestrebungen der Gegenwart" führt. Die Kunstentwicklung wird empirisch historisch begriffen und stellt deshalb für ihn keine Geschichte des Genius der Menschheit, keine Weltgeistgeschichte im Spiegel der Kunst dar³². Dennoch findet auch bei Kugler eine Entwicklung, eine fortwährende Progression der Kunst statt. So erklärt er die Urformen der Kunst mit dem Anfangscharakter der Zivilisation der betreffenden Urvölker. Die Kunstproduktion aller Zeiten und Völker verbindet für ihn das ewige Bedürfnis der Menschen, Geistiges zu manifestieren³³. Mit einer Analyse der typischen Kunstwerke in deren formalen Erscheinungen wird gleichsam das Entwicklungsgesetz einer jeweiligen Epoche formuliert, das den Rahmen für die Beurteilung der betreffenden einzelnen Werke dieser Periode bildet. Die Kenntnis dieser Entwicklungsgesetze wird als prinzipielle Voraussetzung für die angemessene Beurteilung von derartigen Kunstwerken erachtet.

Die Systematik, mit der Kugler sein Werk aufgebaut hat, entspricht weitgehend dem Vorbild Alexander von Humboldts³⁴. Kugler und in den späteren Ausgaben Burckhardt wollten dieses neue Ideal einer auf Erfahrung basierenden Wissenschaft auch für die Kunstgeschichte anwenden. Naturbeschreibung und Kunstgeschichte haben in beiden Überlegungen eine vergleichbare Methodik, nach ihrer Meinung sollen die Kunstwerke aller Zeiten und Völker in ihrem geschichtlichen Zu-

²⁹ Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842. Weitere veränderte Auflagen: 2. Aufl. "mit Zusätzen von Dr. Jacob Burckhardt" 1848; 3. Aufl. "gänzlich umgearbeitet", 2 Bde, 1856; 4. Aufl. bearbeitet von Wilhelm Lübke, "Mit Illustrationen und dem Bildniss von Franz Kugler", 1861.

³⁰ "Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart", Bde. I-III hrsg. v. Ernst Guhl und Joseph Caspar, Stuttgart 1851-1856 (erste Lieferung 1845) Literaturbezug: Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.271 ff.

³¹ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.277

³² Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.249 ff.

³³ Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842, S.5 ff. Im ersten Paragraphen des Buches umreißt er einen entsprechenden weniger ästhetischen als anthropologischen Kunstbegriff, der die gesamte Gestaltungstätigkeit der Menschheit umfasst: "...Der Ursprung der Kunst liegt in dem Bedürfnisse des Menschen, seinen Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen und dieser Gedächtnisstätte, diesem Denkmal eine Form zu geben, welche der Ausdruck des Gedankens sei."

³⁴ Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 5 Bde., Stuttgart 1845-1862 (Hier zitiert nach: Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.252). "... Einzelheiten der Wirklichkeit... kann nicht aus Begriffen abgeleitet werden. Weltbeschreibung und Weltgeschichte stehen daher auf derselben Stufe der Empirie: aber... durchdrungen tief mit dem Glauben an eine... innere Nothwendigkeit, die alles Treiben geistiger und materieller Kräfte... beherrscht. Sie führen zur Auffindung von Gesetzen, die in der Erfahrungswissenschaft als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen..."

sammenhang Gegenstand einer "Allgemeinen Kunstgeschichte" werden, die das Gesetz des Zusammenwirkens geistiger und materieller Kräfte sichtbar macht.

Generell interessierte sich eine gebildete Öffentlichkeit in zunehmendem Maße für Übersichtswerke zur Kunstgeschichte. Damit war auch für weitere Autoren ein großer Anreiz gegeben, auf diesem Gebiet - vor allem aber auch mit populären Darstellungen - weitere Kompendien zu veröffentlichen. Als einer dieser Autoren ist Wilhelm Lübke zu nennen, der 1860 einen "Grundriß der Kunstgeschichte" verfasste, der bewusst unter dem wissenschaftlichen Niveau der Handbücher von Schnaase und Kugler angesiedelt war³⁵. Die Illustrationen dieser Einführung in die Kunstgeschichte bestanden aus über 300 Holzstichen; ein Reproduktionsverfahren, das sich gut in die Drucktechnik integrieren ließ und im 19. Jahrhundert sehr verbreitet war³⁶. Veranlasst durch diese Erfolge fanden sich weitere Verlage und Autoren, die Sammelwerke über die Kunstgeschichte herausgaben. Besonders erwähnenswert erscheint ein "Handbuch der Kunstgeschichte" von Anton Springer, das 1895 aus einem Textband zu kunsthistorischen Bilderbogen hervorging und ebenfalls bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhundert hinein verfügbar war. Mit den beiden letztgenannten Editionen hatten sich Inhalt wie auch Bedeutung der kunsthistorischen Handbücher gewandelt. Sie wendeten sich nun mehr an eine breite Öffentlichkeit und die eigentliche Wissenschaft befasste sich in den einzelnen Bereichen der Kunstwissenschaft jetzt verstärkt mit der Detailforschung. Die großen Überblicke über das ganze Gebiet der Kunstgeschichte standen nicht mehr in der ersten Reihe wissenschaftlicher Veröffentlichungen³⁷.

6.2.1 Burgers Handbuch als konzeptioneller Neubeginn

Der Gedanke, das gesamte historische und aktuelle Wissen über die Kunst mit wissenschaftlichem Anspruch zusammenzufassen, erhielt um 1910 neuen Auftrieb. Tatsächlich hatte sich zwischen dem Erscheinen der ersten wissenschaftlich orientierten Handbücher von Kugler und Schnaase im 19. Jahrhundert das Umfeld der Kunstwissenschaft erheblich verändert. Diesen Veränderungen, die einerseits durch den wissenschaftlichen Fortschritt in der Entwicklung des Faches gegeben waren, andererseits aber auch durch die dramatischen Umwälzungen im Bereich der Kunst selbst erfolgt waren, musste ein neues Konzept eines Handbuches gerecht werden. Ein neues Projekt brauchte vor allem deswegen eine völlig neue Konzeption, weil das inzwischen angewachsene Wissensgebiet eine neue Ordnung und geordnete Darstellung erforderte. Fritz Burger muss diese Notwendigkeit, möglicherweise aufgrund der Erfahrungen seiner Lehr- und Praktikumsstätigkeit an der Universität bereits seit einiger Zeit im Blickfeld gehabt haben. Nach seinen Überlegungen sollte eine Geschichte der durch die Kunst aller Zeiten und Kulturen offenbarten Erkenntnis mit einer universalen Theorie der künstlerischen Erkenntnis kombiniert werden. Zudem hatte Burger geplant, die Kunst außereuropäischer Kulturen, des Islam und Asiens stärker einzubeziehen; auf das bildnerische Schaffen der Kinder und Naturvölker einzugehen und die gesamten

³⁵ Lübke, Wilhelm, *Grundriß der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1860

³⁶ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.281 ff. Der "Grundriß der Kunstgeschichte" von Lübke hatte einen außerordentlichen Erfolg, bis zu Beginn 1900 erschienen zwölf Auflagen und das Werk selbst war bis in die Zeit um 1920 im Handel.

³⁷ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.283 ff.

Techniken und Gattungen der bildenden Kunst in ihrer Entwicklung zu entfalten. Nicht zuletzt wollte er die Geschichte und Organisation der Kunstgeschichtswissenschaft und ihre Hilfswissenschaften behandelt wissen. Grund und Ziel des ursprünglichen Konzeptes lässt sich mit den Worten umreißen, mit denen Burger seine spätere "Einführung in die moderne Kunst" erläutert: "Die Probleme, vor die uns die moderne Kunst stellt, zwingen zu einer Abrechnung mit dem, was überhaupt Kunst heißt...Der Ursprung der modernen Kunst kann aber nur gefunden werden, wenn man den Begriff der Kunstgeschichte nicht nur auf das uns geläufige europäische Material ausdehnt, sondern wirkliche Weltgeschichte der Kunst treibt."³⁸ Hier liegt eine der überragenden Leistungen Burgers in der Neukonzeption und der Wiederbelebung des Handbuches, das einerseits in stark erweiterter Form an die Kuglerschen Auffassungen anknüpft und – falls die "Systematik" verwirklicht worden wäre – auch die weltanschaulichen und kunstwissenschaftlichen Grundgedanken Schnaases wieder aufgegriffen hätte. Offensichtlich gab es einen initialen Anstoß durch den Verleger der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion, Robert Hachfeld in Potsdam³⁹ und nach einer ersten Kontaktaufnahme hat sich Burger dann diesem Projekt mit enormem Einsatz gewidmet. Die Vorbereitungsarbeiten wurden im Juli 1912 begonnen; eine Redaktion im Burgerschen Hause eingerichtet und bereits 1913 erfolgte die erste Teilauslieferung⁴⁰.

Von vornherein wurden von Burger einige Leitlinien aufgestellt, die die völlig neue Konzeption dieses Handbuchs widerspiegeln und in denen es sich von allen bis zu diesem Zeitpunkt bekann-

Redaktion des Handbuchs für Kunstwissenschaft

Verlag Akademische Verlagsgesellschaft Berlin (Neubabelsberg)
Herausgeber Privatdozent Dr. Fritz Burger
München, Hompeschstr. 3
Tel. 40681

ten Editionen unterscheidet. Wie bereits ausgeführt, bestand die wichtigste strukturelle Neuerung darin,

dass nicht mehr ein einzelner Autor das gesamte Gebiet der Kunstgeschichte bearbeitete, sondern entsprechend der konzeptionellen Gliederung in allen Teilbereichen jeweils ein bedeutender Wissenschaftler sein spezielles Fachgebiet repräsentierte und als Autor hervortrat. Diese Konzeption sollte sowohl dem enorm angestiegenen Wissensumfang der Kunstwissenschaft, wie auch einem hohen Standard der wissenschaftlichen Bearbeitung Rechnung tragen. Burger führt folgendes an: „Das Handbuch hat es sich zur Aufgabe gemacht, die ungeheuer angewachsenen kunstgeschichtlichen Materien, in denen heute selber der Fachmann kaum mehr sich zu orientieren vermag, zum ersten Male zusammenzufassen und zu ordnen. Das Handbuch soll keine Kunstgeschichte im bis-

³⁸ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.VII

³⁹ In einem Leserbrief an die „Die Neue Zeitung“ vom 20./21. 9. 1952 anlässlich des 75. Geburtstages von Fritz Burger schildert ein Dr. A. H. Kober: „...Das Exposé gefiel Herrn Hachfeld sehr gut, er entschloß sich, zuerst das Handbuch der Kunstwissenschaft zu veröffentlichen, und... inserierte nach Mitarbeitern... Unter den Antworten, die darauf kamen, fiel mir sofort die von Fritz Burger auf – nicht nur durch die violette Tinte – das war mein Mann! Ich fuhr zu ihm nach München, und in seiner schönen Villa in Bogenhausen sprachen wir uns aus... ich trat (dann -R.H.) vom Schauplatz ab und, ließ nur noch Burger in der Öffentlichkeit erscheinen. Das Werk, das Burger dann geschaffen hat, ist in der Tat seine größte Leistung, die die Zeiten überdauern wird. Als er 1916 vor Verdun fiel, war sein Tod bitter nicht nur für seine Freunde, vielmehr für die ganze Kunstwissenschaft.“

⁴⁰ Brinckmann, Albrecht E., *Zum Abschluß des Handbuchs der Kunstwissenschaft*, Potsdam 1939, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

herigen Sinne sein, sondern eine...Einführung in die künstlerischen und historischen Probleme bestimmter Epochen geben⁴¹." Damit unterschied sich das Handbuch auch von Beginn an von allen früheren, mehr populär gehaltenen Werken, es sprach nicht nur den Kreis interessierter gebildeter Laien, sondern vor allem auch das Fachpublikum an. Dieses Konzept fand Anerkennung im wissenschaftlichen Umfeld: „...als Möglichkeit, ein Ungleich größeres Material einzubeziehen, als es...sonst der Raum gestattet, ohne daß der Ganzheitsbezug verloren geht⁴²." Burger bekennt ambitioniert: „...Das Handbuch wird der deutschen Forscherwelt...Gelegenheit geben, zu zeigen, was sie in einer praktisch-künstlerischen Organisation zu leisten vermag⁴³“. Eine Verlagsbeschreibung formulierte es folgendermaßen: „...Die Weltliteratur besitzt noch kein solches Werk, das dieser Aufgabe nach Anlage und Umfang gerecht zu werden vermöchte⁴⁴.“ Die Behandlung der einzelnen Sachthemen durch verschiedene Autoren steht naturgemäß im Gegensatz zu einer angestrebten möglichst hohen strukturellen und formalen Einheitlichkeit des Gesamtwerkes. Dem begegnet Burger dadurch, dass er für die einzelnen Autoren und Mitarbeiter den grundsätzlich anzustrebenden Aufbau und Inhalt der Beiträge vorgibt: „...Es soll sich weniger um Erklärung von Stilbegriffen, noch um Demonstration ästhetischer Gesetze handeln als vielmehr um die Vermittlung der künstlerischen Tatbestände in der Weise, dass die künstlerisch hervorstechenden allgemeinen Züge im Zusammenhang mit ihren historischen Relationen zunächst geschildert werden, dann erst innerhalb dieser Epochen die lokalen Unterschiede und schliesslich die einzelnen Persönlichkeiten, so dass das künstlerisch Individuelle gleichsam aus dem künstlerisch Gemeinsamen herauswächst und die Entwicklung einzelner Epochen in ihren Hauptzügen klar in Erscheinung tritt.⁴⁵“ Es sollte damit vermieden werden, nach so genannten Stilidealen die einzelnen Epochen nach Höhepunkt und Verfallzeit zu beurteilen, der Benutzer sollte aus der Gesamtheit des künstlerischen Stoffes heraus eine übersichtliche Gruppierung und Entwicklung gewinnen. Damit würden auch bisher als Nebenlinien eingestufte Werke, die so genannten Perioden des "Verfalls" nach ihren negativen und positiven Seiten ebenso zu würdigen sein, wie die "Provinzkunst" oder der "Mischstil"⁴⁶. Die Be-

⁴¹ Burger, Fritz, *Handbuch der Kunstwissenschaften. Anweisung für die Herren Mitarbeiter*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁴² Timmling, W., *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Kleiner Literaturführer*, Leipzig 1923, S.67

⁴³ Burger, Fritz, *Handbuch der Kunstwissenschaften. Anweisung für die Herren Mitarbeiter*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁴⁴ Beschreibung zum Handbuch der Kunstwissenschaft, ARTIBUS ET LITERIS, Gesellschaft für Kunst- und Literaturwissenschaft m.b.H., Potsdam, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Darüber hinaus sollte das Handbuch: „...dem Kunstliebhaber und jedem gebildeten Laien ein Führer... dem Künstler eine Orientierung ...dem Architekten ein unentbehrliches Hilfsbuch ...dem Geistlichen ein Berater ...der Schule, dem Lehrer ein umfassendes Universalwerk zur Kunsterziehung ...“ sein.

⁴⁵ Burger, Fritz, *Handbuch der Kunstwissenschaften. Anweisung für die Herren Mitarbeiter*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁴⁶ Burger wendet sich hier gegen eine zeitgenössische beliebte Methode der Klassifizierung von Kunstwerken, die versuchte, schematisch die Kunstwerke in Stilepochen einzuordnen. Es gab bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts reine Stilhandbücher; z.B. Berthold Haendckes *Entwicklungsgeschichte der Stilarten*. Die besondere Attraktivität dieser populären Handbücher besteht darin, auf knappstem Raum die Kunst z. B. "von Karl dem Großen bis zur Gegenwart" abzuhandeln und dem

handlung der Einzelpersönlichkeiten – eine weit verbreitete Publikationsform der Kunstgeschichte – sollte dem Feld der Monographie überlassen bleiben und fand im Handbuch keinen Platz. Aber außerordentlicher Wert wurde auf eine umfassend zusammengestellte Literatur in jedem Fachgebiet gelegt, um auch den Fachgelehrten die Möglichkeit zu geben, sich rasch über die wichtigste Literatur anderer Forschungsgebiete zu orientieren.

Eine grundsätzlich anspruchsvolle Programmatik enthält bereits der Titel "Handbuch der Kunstwissenschaft", in dem nicht mehr von Kunstgeschichte allein die Rede ist. Die Bezeichnung Kunstwissenschaft, die damit einen höheren wissenschaftlichen Anspruch setzt, war zu diesem Zeitpunkt aber weder wissenschaftlich noch theoretisch festgelegt oder gerechtfertigt, obwohl historische Anknüpfungspunkte und vor allem eine breite Diskussion um diese Bezeichnung existierten⁴⁷. Burger selbst wollte diesem Begriff einen neuen Inhalt geben und hatte geplant, in das Gesamtwerk einen speziell diesem Thema gewidmeten Band mit dem Titel "Systematik der Kunstwissenschaft" einzugliedern. Eine weitere entscheidende konzeptionelle Ausrichtung, die Burger vornimmt, ist eine veränderte Gewichtung, die dieses neue wissenschaftliche Kompendium im Vergleich mit älteren Handbüchern den einzelnen Unterabteilungen der Kunst zuordnet: das Gewicht der Antike wird stark verringert. Im ersten, der Antike gewidmeten Teilband, beschreibt der Autor Ludwig Curtius die Anlage des Werks und beklagt die untergeordnete Rolle, welche seinem Gebiet nur noch zukomme: „...Während...die Geschichte der Kunst nach der Antike in zahlreiche Einzeldarstellungen vieler Bände zerlegt ist und die Bearbeiter Raum und Freiheit haben, ausführliche Sonderdarstellungen ihres Stoffes zu geben, hat nach dem Plan von Herausgeber und Verlag die über vier Jahrtausende sich erstreckende Kunst des Altertums nur zwei Halbbände zugewiesen erhalten.“⁴⁸ Die Reduzierung des Antikenanteils – dieser fiel durch zwei folgende Teilbände tatsächlich sehr wenig dominant aus – ist im Vergleich mit den älteren Handbüchern bedeutungsvoll. Es reflektiert das veränderte Denken der Zeit um die Jahrhundertwende. Die Kunst der Antike hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur als kanonisches Vorbild, sondern auch hinsichtlich ihres Stellenwertes als Gegenstand der Historiographie ihren paradigmatischen Vorbildcharakter verloren. Kunstdarstellung und Kunstbetrachtung werden nunmehr verstärkt aus dem Geist der Gegenwart heraus gefordert⁴⁹.

Ein inhaltlichen Schwerpunkt setzt Burger erstmalig konsequent in dem Handbuch um: die Betonung der Tatsache, dass es eine Weltgesamtkunst der Menschheit gibt. Gedanklich waren diese Ansätze bereits bei Kugler und Schnaase vorhanden, sind jedoch dort nur zum Teil und in Folge-

Laien einen scheinbar sicheren Schlüssel zur Datierung und Identifikation völlig unbekannter Werke an die Hand zu geben. nach: Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.285

⁴⁷ Belting, Hans, *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, Berlin 1986, S.9. Der Philosoph und Psychologe Max Dessoir hatte u.a. zu Beginn des 20. Jahrhunderts diesen Begriff geprägt: unter dem Konzept einer allgemeinen Kunstwissenschaft wünschte er die Gesetzmäßigkeiten nicht nur der bildenden Künste, sondern auch der Musik, Literatur oder darstellenden Kunst zu erforschen.

⁴⁸ Curtius, Ludwig, *Die antike Kunst (= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. Fritz Burger)*, Berlin-Neubabelsberg 1913-1923, S.V

⁴⁹ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.286 ff.

publikationen überhaupt nicht mehr verwirklicht worden⁵⁰. Burger folgt dabei seiner Erkenntnis, dass die Kunstwissenschaft bisher mit einem sehr eingeschränkten Blickwinkel die europäische Geschichte der Kunst als die gesamte Weltgeschichte der Kunst betrachtet hatte. Ernst Diez, der den Band über die "Kunst der islamischen Völker" beigetragen hat, unterstreicht diese Tatsache: „...Diese Voraussetzungen der islamischen Kunstforschung, die relativ schwierige Zugänglichkeit ihrer Denkmäler und die traditionelle Unterschätzung und mehr folkloristische als künstlerische Wertung aller außereuropäischen Kulturphänomene beschränkte die Pflege dieser Einzelwissenschaft bisher auf einen engen Kreis...“⁵¹ Von Anbeginn an wurde von Burger der Blick stärker für diese außereuropäische Kunst- und Kulturentwicklungen geöffnet und für das "Handbuch der Kunstwissenschaft" wurden Supplementbände zur Kunst der islamischen Völker, Indiens, Chinas, Japans und Koreas geplant⁵². Diese neue konzeptionelle Ausrichtung sieht Burger auch aus einem weiteren Grund als notwendig an: um einem seiner Hauptanliegen, der Betrachtung und Würdigung der modernen Kunst, die notwendigen Grundlagen im Handbuch zu schaffen. Vor dem Hintergrund des sich zunehmend international entwickelnden Kunstbetriebs stuft er die Entwicklung der modernen Kunst als ein Resultat unter dem Einfluss der gesamten Weltkunstgeschichte ein und diese Moderne soll nun im "Handbuch" erstmals eine adäquate Darstellung erhalten⁵³. Der Bedeutung dieser erstmalig vom modernen Standpunkt aus gegliederten Ordnung des gesamten kunstgeschichtlichen Materials und einem hohen Anspruch angemessen, wird das Handbuch auch in sehr gehobener Ausstattung geplant, wie es bisher keines der kunstgeschichtlichen Handbücher aufweisen konnte⁵⁴. Das Werk wurde zunächst auf Subskriptionsbasis vertrieben und ca. 140 Einzellieferungen sollten sich auf 20 Haupt- und 7 Ergänzungsbände verteilen.

⁵⁰ Belting, Hans, *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, Berlin 1986, S.9 ff. Heinrich Dilly kennzeichnet die Situation folgendermaßen: „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker...so umfassend wünschten sich die Aufklärer des 18. Jh...das Fach Kunstgeschichte. Doch schon im 19. Jh. wurde "Kunstgeschichte" der Name für die Geschichte der bildenden Kunst Europas...Mit Carl Schnaase...erhob Kugler (noch -R.H.) den Anspruch auf eine Weltgeschichte der Kunst,...Aber als dann später...deutschsprachige Universitäten...Kunstgeschichte als Fach anerkannten,...sparten die Kunsthistoriker damals die Kunst der Naturvölker, der orientalischen, amerikanischen und asiatischen Hoch- und Frühkulturen aus ihrer Lehre und Forschung aus.“

⁵¹ Diez, Ernst, *Die Kunst der islamischen Völker*(= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1915, S.V

⁵² Die Erkenntnis, dass eine einseitige Ausrichtung der Kunstgeschichte auf die griechisch-antiken Wurzeln nicht ausreicht, war auch innerhalb des Faches in Ansätzen vorhanden. „... (Es gibt -R.H.) mir den Eindruck, daß der Geist der Menschheit und die bildende Kunst im besonderen sich im Rahmen des Erdkreises entwickeln, und wir mit der europäischen Einseitigkeit der Historiker und der humanistischen der Philologen nicht weiter kommen.“ Erinnert sich Josef von Strzygowski über seine Bemühungen um 1900. In: Jahn, Johannes (Hrsg.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S.173

⁵³ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.288 ff.

⁵⁴ Dem Handbuch kommt hier auch die stürmische Verbesserung des Druckwesens zustatten, die bereits Ende des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte und nun z.B. auch Farbdruck ermöglichte. Mehr als 3.000 z.T. auch farbige Abbildungen in Vierfarbdruck werden geplant und als Druckerei wird eine der renommiertesten Adressen, Bruckmann in München, ausgewählt. In späteren Zeiten kamen allerdings auch andere Druckereien dazu.

Der Aufbau und die Gliederung des Handbuchs - Hauptbände und Autoren

Die Gliederung und die Zusammensetzung des Handbuchs waren naturgemäß einem Wechsel unterlegen. Es gab eine unmittelbare Planungsgestalt, initiale Kontakte und Vereinbarungen; begleitend aber auch – wie bei allen Projekten, an denen viele Personen beteiligt sind - Verzögerungen und Änderungen in der endgültigen Ausführung. Dabei konnte 1912 niemand vorausahnen, welche weiteren dramatischen Ereignisse weltpolitisch wie auch in dem persönlichen Umfeld der einzelnen Autoren eintreten würden. Das Handbuch besitzt damit keine einmalig festgelegte Gestalt, sondern muss in seiner Entwicklung betrachtet werden, die sich in Umfang wie Ausführung wechselförmig gestaltete.

Die Hauptlinien für die Beschreibung der einzelnen Teile waren von Burger bereits 1912 definiert und vorgegeben worden. In der Spezialkorrespondenz mit den einzelnen Autoren legt Burger fest, wie eine Abgrenzung einzelner Teilgebiete vorgenommen wird. Im Vordergrund steht jedoch die Zielsetzung, dass kunstwissenschaftlich Zusammengehöriges auch nur von einer Persönlichkeit behandelt wird. Die üblichen historischen Stilbegriffe wie "romanisch", "gotisch", "Renaissance" sollen dabei zur Abgrenzung nicht herangezogen werden; für eine Gruppierung der Stoffgebiete können nur die praktischen künstlerischen Gesichtspunkte maßgebend sein. Burger führt an, dass es z. B. sinnvoll sein wird, die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in Europa in ihren wesentlichen Zügen so zu behandeln, dass zunächst das in allen Ländern Gemeinsame in seinen künstlerischen Problemen zusammengefasst wird. Dann sollten die einzelnen Länder und schließlich die Persönlichkeiten in der wechselnden Auffassung, Erweiterung, Bereicherung, Vertiefung oder Modifikation des Themas geschildert werden. Der Stil des Dargestellten soll frei von jeder Phrase und überflüssigem geschichtlichen oder kulturgeschichtlichen Beiwerk sein. Die Sachlichkeit steht im Vordergrund, das Aufgeführte soll mit Abbildungen nach pädagogischen Grundsätzen durch Beispiel und Gegenbeispiel, durch künstlerische Vergleiche, pädagogisch vermittelt werden. Dieser Ansatz wird von vielen der Autoren ohne Einschränkungen geteilt. A. E. Brinckmann stellt ihn seiner "Baukunst" voran: „...Dagegen ist versucht, eine Systematik der Raumerscheinung und der plastischen Erscheinung des architektonischen Körpers durchzuführen in der Ansicht, daß hierin die Gestaltungsprobleme der Baukunst liegen. Diese aber möchten wir vermitteln und lebendig machen, nicht ohne die Absicht, daraus auch für unsere Baukultur Erkenntnisse zu gewinnen.“⁵⁵

Die von Burger ausgearbeitete Planung sah in einer ersten Form die folgende Struktur vor⁵⁶:

1. Systematik der Kunstwissenschaft - Prinzipien der künstlerischen Kritik

und Gestaltung

PD Dr. Burger - München

2. Kunst des Altertums (2 Halbbände)

Prof. Dr. Curtius - Erlangen

Beschreibung zum Handbuch der Kunstwissenschaft, ARTIBUS ET LITERIS, Gesellschaft für Kunst- und Literaturwissenschaft m.b.H., Potsdam, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁵⁵ Brinckmann, Albrecht E., *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*(= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1915, S.VIII

⁵⁶ Bei dieser Zusammenstellung, die der Athenaion Verlag als Subskriptionseinladung verteilte, muss es sich um eine erste Version handeln, die möglicherweise noch aus dem Jahr 1912, dem unmittelbaren Beginn des Projektes, herrührt. Es fehlen noch eine Reihe von Autoren; ein Zeichen, dass die Verhandlungen mit den Beteiligten noch nicht abgeschlossen waren.

- | | |
|---|---|
| 3. Altchristliche und byzantinische Kunst | Prof. Dr. Wulff - Berlin |
| 4. Die Kunst des Islam | PD Dr. Herzfeld - Berlin. |
| 5. Die Malerei und Plastik des Mittelalters | Prof. Dr. Graf Vitzthum von Eckstädt - Kiel |
| 6. Die Baukunst des Mittelalters | Prof. Dr. Neuwirth - Wien |
| 7. Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance | PD Dr. Burger - München |
| 8. Deutsche und französische Baukunst vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance | Prof. Dr. Pinder - Darmstadt |
| 9. Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance | Prof. Dr. Pinder - Darmstadt |
| 10. Französische Malerei und Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance | Prof. Dr. Weese - Bern |
| 11. Venezianische Malerei der Renaissance | Prof. Dr. Hartmann - Straßburg |
| 12. Die florentinische römische Malerei der Renaissance | PD Dr. Burger - München |
| 13. Die Plastik der Renaissance | N.N. |
| 14. Die Architektur der Renaissance | Prof. Dr. Willich - München |
| 15. Die niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts | N.N. |
| 16. Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts | N.N. |
| 17. Die Kunst des 17. Jahrhunderts | N.N. |
| 18. Die Kunst des 18. Jahrhunderts | PD Dr. Wackernagel - Leipzig |
| 19. Die Kunst des 19. Jahrhunderts | N.N. |
| 20. Einführung in Technik und Geschichte der Graphik | Prof. Dr. H. W. Singer - Dresden |

Ergänzungsbände und Autoren

- | | |
|---|----------------------------------|
| 1. Prähistorische Kunst | N.N. |
| 2. Kunst des Orients: Indien, China, Japan | N.N. |
| 3. Museumskunde: A. Gemälde und Plastik B. Kupferstiche | Prof. Dr. H. W. Singer - Dresden |
| 4. Kunstgeschichtliche Handschriften | Dr. Leidinger - München |
| 5. Einführung in die Quellen der Architektur-Geschichte | Prof. Dr. Egger - Graz |
| 6. Allgemeine Quellenkunde | N.N. |
| 7. Einführung in die christliche Ikonographie | N.N. |

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Burger für sich selbst einige Themen zur Ausführung vorgesehen hatte:

"Systematik der Kunstwissenschaft - Prinzipien der künstlerischen Kritik und Gestaltung": Burger hat dieses Thema als seinen wichtigsten Beitrag zum Handbuch empfunden. Der Band konnte in-

folge der Kriegereignisse nicht erscheinen; im Nachlass finden sich lediglich Fragmente, die aber Umfang und Inhalt dieses fundamentalen Werkes aufzeigen und erahnen lassen⁵⁷.

"Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance": Dieses Thema konnte von Burger in zwei Teilbänden(1913; posthum 1917) in einem gewissen Umfang abgeschlossen werden. Der beiden letzten Teilbände zu diesem Thema wurden dann 1917 von Hermann Schmitz und Ignatz Beth heraus gegeben.

"Die florentinische römische Malerei der Renaissance": Entgegen seiner Planung konnte dieses Thema von Burger nicht bearbeitet werden.

"Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts)": Dieser Titel fungierte zunächst in der ersten Planung als ein Sammelbegriff und sollte zu dem Band "Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts" erweitert werden. Unter diesem Titel war ein Teilband von August Grisebach, "Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert", geplant, von dem 1916 eine erste Lieferung erschienen war. Burgers Beitrag wäre dann unter dem Titel "Die Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts" als weiterer Teil dieses Bandes des Handbuchs der Kunstwissenschaft dazu gekommen. Er hat an diesem Beitrag noch während seiner Frontzeit bis in das Jahr 1916 hinein gearbeitet; zwangsläufig blieb auch dies unvollendet. Unter dem Titel "Einführung in die moderne Kunst" wurde Burgers Manuskript dann 1917 als ein Teilband veröffentlicht; als weitere Beiträge waren der bereits vorliegende, noch zu ergänzende Teil von Grisebach zur Architektur und ein weiterer von Georg Swarzenski, wohl zur Plastik, vorgesehen. Nach diesen ersten Veröffentlichungen wurde das Projekt geändert. Burgers Teilband wurde dann separat als Ergänzungsband des Handbuchs weiterverlegt und erschien auch als selbständige Buchausgabe. August Grisebach wird unter den Mitwirkenden später nicht mehr aufgeführt. Es erschien statt dessen eine neue umfassende Darstellung dieses Themas von Hans Hildebrandt⁵⁸, der ab 1919 von Brinckmann zur Mitarbeit an einer Neuausgabe gewonnen worden war. Brinckmann schreibt an ihn: „Mit viel Interesse habe ich Ihre letzten Arbeiten gelesen, die sich mit moderner Kunst beschäftigen. . . Im Handbuch fehlt noch immer der Bearbeiter für die Kunst des 19. Jahrhunderts und die Gegenwart (Malerei und Skulptur). Der Bearbeiter muss. . . ein ganz moderner, ja womöglich revolutionärer Mann sein, der heute in seinen Ansichten befeindet, morgen der anerkannte Führer ist.“ In einem weiteren Brief: „Aus der letzten Liste des Umschlags. . . werden Sie ersehen haben, dass die Mitarbeiter sich gegen früher sehr verändert haben, unser neuester Mitarbeiter ist Strzygowski. Wenn Sie im März 1920 beginnen würden, liegt das zwar weit hinter dem erhofften Termin, lässt sich aber durch rasches Arbeiten vielleicht wieder einholen. Was ist aber Fertigstellung in absehbarer Zeit? Ende 1920 oder Anfang 1921? . . .⁵⁹“ Noch immer sind der Geist und die Vorstellungen von Fritz Burger lebendig, wenn es 1924 zu der ersten Teilauslieferung kommt und Brinckmann Hildebrandt mitteilt: „Wie ich von dem Verlag erfahre, werden Sie den ersten Teil Ihres lange erwarteten Manuskriptes nun zu Ostern

⁵⁷ Burger, Fritz, *Fragment über die Systematik der Kunstgeschichte*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁵⁸ Hildebrandt, Hans, *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. A. E. Brinckmann), Berlin-Neubabelsberg 1924-1931

⁵⁹ Brinckmann, Albrecht E., Briefe an Dr. Hans Hildebrandt, 12.8.1919 und 26. August 1919. in: *Hans and Lilly Hildebrandt papers*, The Getty Research Institute Los Angeles CA USA, Special Collections and Visual Resources Research Library

uns geben. Dadurch wird die Frage auch der neueren Baukunst, die Ihrem Band über Malerei und Skulptur parallel geht, wieder aktuell... (Ich -R.H.) möchte... Ihnen heute den Vorschlag machen, jedem Ihrer zeitlich gegliederten Kapitel eine kurze Übersicht über die Prinzipien und Absichten der gleichzeitigen Baukunst voranzuschicken... wie es etwa Burger in seiner Renaissancemalerei versuchte⁶⁰."

6.2.2 Die Geschichte des "Handbuchs der Kunstwissenschaft"

Das große Verlagsprojekt ist eng und tragisch mit dem Zeitgeschehen verbunden und muss in eine Anfangsphase, in der Fritz Burger die Konzeption erarbeitete und die ersten Bände erschienen, sowie in eine Fortführungsphase nach seinem Tod unterschieden werden. Es war natürlich für den Athenaion Verlag ein hohes Wagnis, im Juli 1912 den Vertrag mit Fritz Burger zu schließen, um ein so umfangreiches und anspruchsvolles Handbuch herauszugeben. Auf der anderen Seite gehörte eine enorme Begeisterung, große Fachkompetenz und ein riesiges Arbeitspensum bei Fritz Burger dazu, dieses Werk zum Gelingen zu führen. Es ist sicher auch seiner ansteckenden Begeisterungsfähigkeit und überzeugenden Art zuzuschreiben, dass sich innerhalb kurzer Zeit eine Reihe von anerkannten Gelehrten entschließen konnten, an diesem Handbuch mitzuarbeiten.

Unmittelbar vor Kriegsbeginn, am 28. Juli 1914 wurde die dreißigste Lieferung herausgegeben. Wenige Wochen später, nach Kriegsausbruch, wurden der Herausgeber Fritz Burger und mit ihm verschiedene Mitarbeiter zwar einberufen, aber es war allen eine tiefe Verpflichtung, das Projekt fortzuführen und an der großen kulturellen Aufgabe keine Verzögerung oder gar Aufgabe eintreten zu lassen. Getragen wurde diese Verpflichtung durch die Hoffnung auf eine baldige Beendigung des Krieges, die noch bis in das Jahr 1916 anhielt. Das wissenschaftliche und künstlerische Leben in Deutschland zeigte bis dahin noch keine Erschütterung und besonders die Jahre 1914/15 brachten noch eine beträchtliche Zunahme der Bezieherzahlen des Handbuchs⁶¹. 1915 erschienen neunzehn Lieferungen des Handbuchs der Kunstwissenschaft und die ersten Bände konnten zum Abschluss gebracht werden. Auch Fritz Burger arbeitete während seiner verschiedenen Stationen im Militärdienst unentwegt an den Aufgaben als Herausgeber, an seinem Band über die deutsche Malerei des Mittelalters wie auch an der Geschichte der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts weiter. Der tiefe Einschnitt ereignete sich am 22. Mai 1916; Fritz Burger fiel vor Verdun. Noch am Tage dieser Nachricht wandte sich der Verlag an Albert Erich Brinckmann, der in Vertretung Burgers bereits längere Zeit den Verlag beraten hatte⁶² mit der Bitte, die Nachfolge Burgers als Herausgeber zu übernehmen. Im dritten Kriegsjahr konnten noch neue Bearbeiter gewonnen werden, wenn sich auch gerade hier wiederum manche Hoffnungen zerschlugen. Trotzdem erschienen 1916 insgesamt vierzehn

⁶⁰ Brinckmann, Albrecht E., Brief an Prof. Hans Hildebrandt, 21.2.1924. in: *Hans and Lilly Hildebrandt papers*, The Getty Research Institute Los Angeles CA USA, Special Collections and Visual Resources Research Library

⁶¹ Brinckmann, Albrecht E., *Zum Abschluß des Handbuchs der Kunstwissenschaft*, Potsdam 1939. in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁶² Der Athenaion Verlag hatte eine Gedenknote veröffentlicht, in der es hieß: „Uns, unsere Freunde und die Abonnenten des Handbuchs der Kunstwissenschaft wird die Nachricht von dem Heldentod unseres Herausgebers und Mitarbeiters Professor Dr. Burger in gleicher Weise erschüttern. ...Die Fortführung der Arbeiten Burgers ist gesichert, reichliches Manuskript und die Disposition seiner eigenen Werke liegen bereit...“ in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

Lieferungen. Aber die Jahre 1917 und 1918 machten das Handbuch der Kunstwissenschaft zum Spiegelbild der erschöpfenden Dauer des Krieges⁶³. Mehr und mehr verdrängte die Not der Gegenwart die Forschung über die Schönheiten der Vergangenheit in den Hintergrund. Nur noch fünf Lieferungen erschienen 1918. Trotz allem hatte sich in diesen schweren Zeiten mit den Mitarbeitern eine Arbeitsgemeinschaft zusammengefunden, die - unabhängig von allen Schwierigkeiten und vielen enttäuschenden Erfahrungen von fachlicher Seite durch nicht gehaltene Zusagen und Verträge - entschlossen war, das Werk fortzusetzen.

Das Kriegsende schien zunächst dennoch auch das Ende des Handbuchs mit sich zu bringen. Die wirtschaftliche Lage eines großen Teils der deutschen Bezieher wurde problematisch. Der Verlag verlor dadurch eine große Anzahl der Abonnenten und im gleichen Umfang entbehrten frühere wirtschaftliche Berechnungen nun ihre tragfähige Grundlage. Brinckmann wendet sich deshalb 1920 an seine Autoren mit der Bitte um mehr kostenbewusstes Arbeiten: „Die enorm gestiegenen Kosten für Papier und Klischees machen es nötig, dass in dieser Beziehung grösste Oekonomie getrieben wird, um dem gesamten Verlagsunternehmen die bisherige geschäftliche Flüssigkeit zu bewahren...Für den Athenaiionverlag sind die Verhältnisse dadurch ausserordentlich erschwert, dass eine grosse Anzahl der Herren Autoren nicht die Termine ihrer Lieferungen eingehalten hat und ihr Werk nicht dem Vertrag entsprechend beenden konnte...“⁶⁴ Dies führte zu einer Vielzahl neuer Überlegungen, Konzeptionen, aber auch Verzögerungen.

Einige der besonderen Schwierigkeiten seien kurz skizziert. Oft waren Verfasser, die vor dem Kriege die Arbeit begonnen hatten, durch seine lange Dauer und ihre Teilnahme am Kriege zermürbt, fanden sich in ihrem wissenschaftlichen Gebiet nur schwer zurecht, gaben die Arbeit entweder auf oder benötigten zu ihrer Beendung unverhältnismäßig lange Zeit⁶⁵. Bereits um 1912 begonnene Arbeiten wie die von Pinder und von Curtius sind erst 1928 oder gar 1938, ein Vierteljahrhundert später, fertig geworden. Häufig ergab es sich, dass Verpflichtungen trotz jahrelangen Wartens und Verhandeln von den gewonnenen Autoren nicht eingehalten wurden. Die 1914 ursprünglich von Jantzen übernommene "Barock-Malerei" ist nach und nach durch die Hände von nicht weniger als fünf Autoren gegangen und erst 1927 - 30 geschrieben worden. Ein vergleichbares Schicksal hatte die "Mittelalterliche Baukunst", die nach mehr als zehn Jahren Anlauf von Clasen dann in vier Jahren 1930 abgeschlossen wurde. Ebenso tragisch entwickelte sich die "Deutsche Malerei vom Mittelalter bis zur Renaissance". Von Fritz Burger begonnen, musste sie 1916 z.T. von Ignatz Beth weitergeführt und schließlich dessen Arbeit wiederum an Hermann Schmitz übergeben

⁶³ Es gab kein Papier, keine Einbände und die Verfasser wurden in größerer Zahl zum Heeresdienst eingezogen. Das Verlagshaus war von technischen Mitarbeitern nahezu entblößt, die Druckereien hatten den größten Teil ihres Personals zum Kriegsdienst abgegeben.

⁶⁴ Brinckmann, Albrecht E., Brief an die Herren Autoren des Handbuchs für Kunstwissenschaft, 20. Mai 1920, in: *Hans and Lilly Hildebrandt papers*, The Getty Research Institute Los Angeles CA USA, Special Collections and Visual Resources Research Library Weiter: „...So möchte ich an das Gemeinschaftsgefühl und an die wissenschaftliche Kollegialität appellieren, um zu verhindern, dass...die überwiegende Anzahl der Herren Autoren...Schaden erleidet...Besonders an die Herren Autoren, die weit im Rückstand geblieben sind, richtet sich meine angelegentliche Bitte.“

⁶⁵ Die folgenden Aussagen beziehen sich auf diesen Text: Brinckmann, Albrecht E., *Zum Abschluß des Handbuchs der Kunstwissenschaft*, Potsdam 1939, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

werden. Damit konnten ursprünglich gesetzte Ziele nicht mehr erreicht werden: „...Das Ganze ist nicht das geworden, was Burger vorgeschwebt hat...“⁶⁶ Die "Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien" musste - von Graf Vitzthum begonnen - infolge der Kriegsereignisse wiederum von einem anderen Autor, Volbach, zu Ende geführt werden. Der Vergleich der ursprünglich geplanten Titel der einzelnen Bände und der Namen ihrer Autoren mit denen der endgültigen Ausgabe des Handbuchs von 1939 (s. Anlage) zeigt klar auf, welcher vielfachem Wechsel sowohl die Grundausrichtung der Themenstellungen wie auch die Personen der betreffenden Verfasser ausgesetzt waren. Allein diese schwierige Aufgabe, neue Autoren zur Mitarbeit und Fortsetzung begonnener Aufgaben zu gewinnen, bedeutete eine enorme Leistung für Verleger und Herausgeber. Spezialistentum und ein bei manchem Gelehrten vorhandenes Zögern, neue Wege zu beschreiten, ließen manchen Autor schließlich nur den einen Teil der umfangreicher geplanten Arbeit schreiben, der ihm interessant oder gut bekannt war. Mehr und mehr entschwand eine allgemein zusammenfassende Forschung dem Blickfeld; mehr und mehr trat bei der weiteren Entwicklung der Kunstwissenschaft das Spezialistentum in den Vordergrund, so dass die vom Handbuch angestrebte größere Zusammenschau kaum mehr erreichbar schien. So sind später die Themen wieder stärker nach einzelnen Ländern aufgeteilt worden: die Renaissancemalerei in Italien wurde zwischen den Autoren Escher (Mittel- und Unteritalien) und von der Bercken (Oberitalien) nach den italienischen Regionen aufgeteilt; die Malerei des 17./18. Jahrhunderts nach den verschiedenen Ländern: Dülberg (Niederlande), Feulner (Deutschland) und Grautoff (Frankreich, Spanien) neu gegliedert. Die praktische Realisierung zwang die Herausgeber, dem Prinzip einer vorrangig übergeordneten Sicht erst nachgeordnet zu folgen.

Damit konnten letztlich nicht alle Ziele, die ursprünglich von Burger aufgestellt worden waren, verwirklicht werden. Auch der hohe wissenschaftliche Anspruch, das betreffende Fachgebiet auf dem aktuellem Forschungsstand zu repräsentieren, wurde zwangsläufig nicht von allen Autoren eingelöst. Burger selbst hat seine "Einführung in die moderne Kunst" nicht abschließend bearbeiten können. Eine Übersicht über die Fachveröffentlichungen fehlt hier ebenso wie in Grisebachs Band zur "Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts". August Grisebach sieht selbst eine gewisse Vorläufigkeit in seinem Teilband: „...Vieles bleibt in dem vorliegenden Versuch noch unbeantwortet, manche Frage ist vielleicht noch gar nicht gestellt. Möge er...den Anstoß geben zu einer weitem Vertiefung in diese...geschichtlich ungemein interessante, problemreiche Epoche der Baukunst...“⁶⁷ Selbst in der ab 1924 erscheinenden "Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts" fehlt eine solche Quellen- und Literaturübersicht. Hans Hildebrand erklärt es folgendermaßen: „...Auf die Beigabe eines Literaturverzeichnisses mußte leider verzichtet werden. Der Versuch seiner Abfassung ergab, daß selbst bei Beschränkung nur auf die wichtigen Veröffentlichungen über Kunstströmungen und einzelne Künstler die Herausgabe des Buches um mehrere Monate verzögert und der Umfang um ei-

⁶⁶ Brinckmann, Albrecht E., Vorwort zu: Beth, Ignatz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*(= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. A. E. Brinckmann), Berlin-Neubabelsberg 1917

⁶⁷ Grisebach, August, *Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert*(= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1916, S.V

ne Reihe von Bogen hätte vergrößert werden müssen, zwei Bedingungen, auf die einzugehen dem Verlage nicht zugemutet werden durfte...⁶⁸

Das Handbuch im Fachurteil - „...bei aller Wissenschaftlichkeit lebendig...“⁶⁹

Albrecht Erich Brinckmann stellt 1939 aus Anlass der letzten Auslieferung des Handbuchs der Kunstwissenschaft fest: „...nach fast einem Menschenalter (ist -R.H.) eines der charakteristischen großen deutschen Sammel- und Forschungswerke beendet. In vierunddreißig umfangreichen Bänden mit insgesamt zweihundertsiebenundneunzig Lieferungen, rund zehntausend Seiten und ebensoviel Abbildungen, mit fast fünfhundert Tafeln in verschiedenen Reproduktionsverfahren ist das kunstgeschichtliche Wissen einer deutschsprachigen Forschergeneration niedergelegt worden⁷⁰. Die meisten Bände sind schöpferische Forscherarbeiten und zum Teil wegweisend für weite Gebiete der Kunst geworden ... Wohl steht beim Handbuch die Europäische Kunstgeschichte im Vordergrund. Doch schon die Antike Kunst greift tief in den Orient hinein. Die Bände der Altchristlichen und Byzantinischen Kunst weisen ebenso nach Asien und Afrika hinüber. (Weitere Bände zeigen die -R.H.)... der Europäischen so eng verflochtene Islamische Kunst... (oder sind -R.H.) der Ostasiatischen Kunst gewidmet. Deutsche Kunstwissenschaft und Geschichtsschreibung haben ein Werk geschaffen, das einzig dasteht und wohl auch für lange Zeit einzig dastehen wird⁷¹.“ Den abschließenden Betrachtungen von Albrecht E. Brinckmann - sei es aus eigener Überzeugung oder aus der Tatsache heraus, dass es 1939 nicht mehr möglich war, diese Dinge beim Namen zu nennen - fehlten allerdings die Hinweise auf weitere Einschränkungen und Schwierigkeiten, denen das Handbuch seit 1933 ausgesetzt war. Brinckmann musste seine Amtsenthebung 1935 vom Lehrstuhl der Berliner Universität durch den Nationalsozialismus und den Verlust des neu eingerichteten Instituts für internationale kunstgeschichtliche Forschung erleben⁷². Weitere Autoren durften unter der NS-Kulturägide nicht mehr gedruckt erscheinen. Dazu gehörte Fritz Burger, der Begründer des Handbuchs, von dessen Werken nach 1933 keine Neuauflagen mehr erschienen und dessen frühes Eintreten für die moderne Kunst nicht mehr akzeptiert wurde. Das gleiche Schicksal teilte u.a. Hans Hildebrandt mit ihm, der zusätzlich auch aus dem Hochschuldienst entlassen worden war. Einige der Mitautoren hatten sogar Deutschland verlassen müssen - wie z.B. Paul Frankl, der 1938 in die USA emigrierte - da entweder ihre kunstpolitischen Ansichten oder ihre jüdische Herkunft eine Tätigkeit nicht mehr ermöglichte.

Der Stolz auf die Vollendung dieses schwierigen Werkes und die positive Einschätzung des Herausgebers wurde auch von Anfang an von großen Teilen der Kunstinteressierten Öffentlichkeit ge-

⁶⁸ Hildebrandt, Hans, *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*(= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. A.E. Brinckmann), Berlin-Neubabelsberg 1924-1931, S.453

⁶⁹ Übersicht zum Handbuch der Kunstwissenschaft, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H., Berlin-Neubabelsberg 1913. in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Burkhardt, Liane, „...bei aller Wissenschaftlichkeit lebendig...“, zu einzelnen Positionen des Kunsthistorikers Fritz Burger (1877-1916), in: *Kunstchronik* Bd. 51 (1998), S.169-172

⁷⁰ Die Gesamtauflage des Handbuchs ist nicht exakt ermittelbar. In einzelnen Bänden tauchen jedoch Hinweise über die Höhe der Auflage auf. So wird z.B. der Band über Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien mit 6.-13. Tsd. angegeben.

⁷¹ Brinckmann, Albrecht E., *Zum Abschluß des Handbuchs der Kunstwissenschaft*, Potsdam 1939, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁷² Brinckmann, Albrecht E., *Geist der Nationen*, Hamburg 1948, S.17

teilt, für die das Handbuch ebenso konzipiert worden war. In einer Übersicht hatte der herausgebende Verlag Pressestimmen ab 1913 zusammengestellt⁷³. Alle großen deutschen Zeitungen würdigten das Projekt des Handbuchs ausführlich und einige Zitate sollen folgen:

„Was das neue Werk von älteren kunstgeschichtlichen Darstellungen unterscheidet, ist vor allem die Anordnung nicht nach Kunstrichtungen oder Künstlerpersönlichkeiten...Wenn das Werk in der begonnenen Weise, fortgeführt und vollendet wird, so werden wir damit "das" Handbuch der Kunstwissenschaft erhalten, ein Monumentalwerk, das in gleichem Maße Zeugnis ablegt für deutschen Gelehrtenfleiß und deutsches Kunstempfinden wie für die Leistungsfähigkeit unserer Drucktechnik und unseres Buchhandels.“ (Deutsche Schule)⁷⁴

Und in einer späteren Zusammenstellung von 1922 folgen weitere begeisterte Beurteilungen⁷⁵: „Nicht nur der zünftige Kunsthistoriker, sondern alle, die sich mit Geistesgeschichte in all ihren Verzweigungen zu beschäftigen haben, sollten das Handbuch zur Befruchtung ihrer Studien heranziehen.“ (Frankfurter Zeitung)⁷⁶

„Dieses Werk ist die erste Kunstgeschichte, die mit ihrer Darstellungsart den modernen Anschauungen und Geschmackswandlungen, sowie den neuesten Forschungsergebnissen gerecht wird.“ (Westermanns Monatshefte)

Es hat allerdings auch nicht an kritischen Stimmen gefehlt. Mit der Vielzahl der Autoren sei auch ein Werk entstanden – so die Hauptkritik – das in den verschiedenen Gebieten ganz unterschiedliche methodische Ansätze sichtbar werden lässt. Hedicke hat dies 1924 in seiner "Methodenlehre" festgestellt und als ein Zeichen für die Uneinheitlichkeit der geisteswissenschaftlichen Betrachtungsweisen innerhalb der Kunstgeschichte gedeutet: „Wenn man im Handbuch der Kunstwissenschaft von Burger - Brinckmann die allgemeinen Einleitungen der einzelnen Verfasser, der verschiedenen Gebiete hintereinander durchliest, bekommt man ein deutliches Bild von der Anarchie der methodischen Meinungen, welche heute in der Kunstgeschichte herrscht, obgleich doch im Handbuch noch eine gewisse allgemeine Leitung des Darstellungsschemas durch den Herausgeber die Ansichten geeint hat...In vielen Vorworten und Einleitungen...begegnen uns heute Versuche der Autoren, die eigne methodologische Praxis zu formulieren und zu rechtfertigen. Das zeigt das tiefe methodologische Bedürfnis an, das durch unsere Zeit geht⁷⁷.“ Zumindest räumt Hedicke hier

⁷³ Übersicht zum Handbuch der Kunstwissenschaft, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H., Berlin-Neubabelsberg 1913, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁷⁴ Weiter für die Zeit ab 1913: „In dem wundervollen Werke wird zum ersten Male der Grundsatz durchgeführt, die Behandlung künstlerischer Motive mit der geschichtlichen Entwicklung der Kunst zu vereinen. Die Anordnung des Stoffes erfolgt nicht wie in den anderen Kunstgeschichten nach Stilarten ...sondern maßgebend sind ausschließlich künstlerische Gesichtspunkte.“ (Saale Zeitung, Halle)

⁷⁵ Übersicht zum Handbuch der Kunstwissenschaft, ARTIBUS ET LITERIS Gesellschaft für Kunst- und Literaturwissenschaft m. b. H., Potsdam 1922, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁷⁶ Weiter für die Nachkriegszeit: „Etwas ganz Neues, neu in der Gliederung und Gruppierung des Stoffs, neu in der Behandlung desselben, neu nach der überaus glänzenden illustrativen Seite.“ (Süddeutsche Zeitung). „Zum ersten Male werden hier die Resultate der neueren Kunstforschung in ihrem ganzen Umfange verwertet ...Es wird, wenigstens in ihren Grundlagen, die neue Kunstgeschichte dargestellt...“ (Berliner Tageblatt)

⁷⁷ Hedicke, Robert, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Straßburg 1924, S.273

ein, dass nicht die Tatsache, dass verschiedene Autoren an dem Handbuch beteiligt waren, die Hauptursache einer gewissen methodologischen Zersplitterung darstellt. Und er fällt ebenso ein Urteil über die wahren Ursachen: „Solange diese methodologischen Formulierungsversuche nicht auf einer im systematischen Zusammenhange aller Probleme und Begriffe gedachten methodologisch-logischen Grundlage ruhen, werden sie den Eindruck des methodologischen Irrlichtelirens wecken... Und dazu müssen wir mit der Philosophie und mit allen Geisteswissenschaften im Zusammenhange uns befinden. Der einzelne Kunsthistoriker methodologisiert für sich allein und nur von der Kunstgeschichte aus vergebens.⁷⁸“

Mit diesen zeitgenössischen Beurteilungen ist die Geschichte des "Handbuch der Kunstwissenschaft" aber heute noch nicht beendet, auch wenn es auch in der Zwischenzeit Nachfolgewerke gibt. Die Universität Konstanz gibt an die Studierenden der Kunstgeschichte die Empfehlung: „...Handbuch der Kunstwissenschaft (1913 – 1939) - (zeigt -R.H.) westliche und östliche Kunst, umfangreiche Literaturangaben, viele Illustrationen. Wissenschaftlich veraltet, aber als Materialsammlung und historisch wichtig⁷⁹.“ Die Geschichte des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart erwähnt zu der Person von Hans Hildebrandt: „...“Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“, 1931 als Handbuch der Kunstwissenschaft erschienen, ist noch heute grundlegend, ganz besonders für die Schneisen, die es in die Architektur der zwanziger Jahre schlug⁸⁰.“ Für die Universität Bern gehört das Handbuch auch heute noch zur empfohlenen Fachliteratur bei Vorlesungen⁸¹.“

Einen eher künstlerischen Umgang mit dem Handbuch pflegte wohl dagegen Alberto Giacometti. Über eine Schenkung an die Giacometti-Sammlung im Kunsthaus Zürich wird berichtet: „...Dieser Gabe ist vor einiger Zeit die Schenkung von zwanzig meist frühen Skizzenheften und mit Randzeichnungen versehenen Büchern vorangegangen. Giacometti kopierte mit Begeisterung aus dem "Handbuch der Kunstwissenschaft" ...Diese Dokumente sind nun erstmals ausgestellt und besprechen im zentralen Raum eine lehrreiche und vergnügliche Lektion⁸².“

Als wesentliche Nachfolgeedition des "Handbuch der Kunstwissenschaft" kann die ab 1923 erschienene "Propyläen - Kunstgeschichte", die in sechzehn Bänden die Hauptwerke der europäischen Kunst in chronologisch-geographischer Gliederung zusammenfasst, bezeichnet werden⁸³. Eine Reihe von Supplementbänden erweitern hier - wie auch in Burgers "Handbuch der Kunstwissenschaft" - den linearen, auf dem Zusammenhang aller Völker und Zeiten fußenden universalhistorischen Entwicklungsgedanken, indem sie einzelne homogene Gestaltungsbereiche durch alle Zeiten hindurch behandeln. Das Konzept ist in der neuen, ab 1966 erscheinenden "Propyläen - Kunstgeschichte" im Wesentlichen beibehalten, mit der signifikanten Verschiebung, dass die euro-

⁷⁸ Hedicke, Robert, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Straßburg 1924, S.275

⁷⁹ <http://www.ub.uni-konstanz.de/fi/kun/kunfachfuehrerliteraturempfehlungen.pdf>, 18.08.2003

⁸⁰ <http://www.uni-stuttgart.de/kg1/geschichte.html>, 24.07.2003

⁸¹ http://www.ikg.unibe.ch/archiv/WI9899/lehrv_WI9899_ar.htm, (26.07.2003). „...Prof. Dr. Volker Hoffmann – Vorlesung: "Deutsche Barockbaukunst" - Lit.: Martin Wackernagel, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern*, II., *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin-Babelsberg 1915

⁸² Caroline Kesser, *Ein fester Platz für Giacometti*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 01.06.2002

⁸³ Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, S.288 ff.

päische Kunst nur noch zwölf Bände in Anspruch nimmt und die Behandlung nach Epochenstilen ganz aufgegeben wurde. Mit diesen Änderungen wurden die von Burger bereits 1912 ganz entschieden aufgestellten Forderungen letztlich in großem Rahmen verwirklicht.

6.3 "Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance" (1913)

In der ursprünglichen Planung des Handbuchs hatte Fritz Burger diesen Themenkreis "Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance" übernommen; ein Projekt, das er in zwei Teilbänden des "Handbuchs der Kunstwissenschaft" als eine umfangreiche und eingehende Beschreibung der wichtigen Kunstwerke einzelner deutschsprachiger Landesteile ausgeführt hat⁸⁴. Zunächst scheint dabei die Titelangabe "Ende der Renaissance" etwas irreführend zu sein, da dieses Ende heute sicherlich im 16. Jahrhundert angesetzt werden muss. Tatsächlich enden aber in allen Kapiteln des ersten Bandes die Beschreibungen und Vergleiche über die Kunstwerke in Böhmen, Österreich und Bayern in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, oder wie es Burger selbst in einer Überschrift angibt, um ca. 1420. Das Gleiche gilt für seinen zweiten Teilband von 1917, der posthum erschien und die entsprechenden Beschreibungen für die Gebiete Schwaben, Oberrhein und die Schweiz umfasst. Bei beiden Bänden kann es sich demnach nur um einen Anfangsteil gehandelt haben, der später Fortführungen für das weitere 15. und 16. Jahrhundert erhalten sollte⁸⁵. Obwohl Burger auch während seiner Zeit im Militärdienst an dem Manuskript arbeitete, konnte sein zweiter Teilband, der 1917 posthum erschien, von ihm nicht fertig gestellt werden; die letzten Textseiten wurden von Hermann Schmitz und Ignatz Beth nach Notizen von Burger bearbeitet und herausgegeben. Selbst für den begrenzten Zeitraum bis 1420 waren auch die norddeutschen Gebiete von Burger nicht mehr behandelt worden. Diese wurden 1917 in einem weiteren Band unter dem Titel "Niederdeutschland" von Hermann Schmitz untersucht; die eigentliche deutsche Renaissance findet dann in einem weiteren Teilband, ebenfalls 1917, von Ignatz Beth unter dem Titel "Oberdeutschland im XV. und XVI. Jahrhundert" bearbeitet, eine ausführliche Darstellung. Hermann Schmitz stellt dazu fest: „...Der voraufgegangene, von Burger verfaßte Teil hat die allgemeinen künstlerischen und technischen Grundfragen erörtert und im Anschluß daran das Aufkommen des malerischen Stils während des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts in den oberdeutschen Malerschulen betrachtet. Nunmehr erfolgt die Fortführung der Burgerschen Arbeit in zwei gesonderten Teilen: Niederdeutschland und Oberdeutschland. Diese Scheidung ist durch die Natur des Stoffes berechtigt. Niederdeutschland und Oberdeutschland bilden...zwei deutlich ge-

⁸⁴ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*(1) – (Wesen der deutschen Kunst – Böhmen/Mähren - Österreich, Bayern, Steiermark, Kärnten), Berlin-Neubabelsberg 1913, Teilband aus: *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Athenaeon, Berlin-Neubabelsberg, hrsg. von Fritz Burger

Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*(2.1) – (Tirol, Vorarlberg – Franken - Schwaben, Oberrhein, Schweiz), Berlin-Neubabelsberg 1917, Hrsg. Schmitz, Hermann und Beth, Ignatz, Teilband aus: *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Athenaeon, Berlin-Neubabelsberg, hrsg. von Fritz Burger

⁸⁵ Es gibt allerdings zu diesem Thema keine weiterführenden Angaben. Auch im Nachlass finden sich keine Hinweise auf weitere geplante Teilbände, die das Thema umfassend bis zum Ende der Renaissance fortführen.

trennte Gebiete auch hinsichtlich der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei⁸⁶." Neben den umfassenden Beschreibungen der wichtigsten Kunstwerke stellt Burger zu den einzelnen Teilbereichen umfangreiche Literatur- und Quellenangaben zur Verfügung; Datierungsfragen widmet er sich mit großer Intensität. Aufgrund des außerordentlich umfangreichen Beispielmaterials muss auf eine detaillierte Besprechung der darin aufgeführten einzelnen Kunstwerke in diesem Zusammenhang verzichtet werden⁸⁷. Die verschiedenen Kapitel, die sich in beiden Teilbänden den Landesteilen widmen, finden nur Erwähnung, um aufzuzeigen, welche grundsätzliche Bedeutung Burger den einzelnen deutschen Kunstlandschaften in dieser Zeit beigemessen hat⁸⁸; die Erwähnung einzelner Werke erfolgt lediglich akzidentell, ohne einen übergeordneten Zusammenhang herstellen zu können. Größeres Augenmerk soll dann den einleitenden Kapiteln des ersten Teilbandes gewidmet werden, da sich Burger hier umfassend zu seinen Auffassungen über Kunst und Kunstgeschichte äußert, wobei in einzelnen Punkten sichtbar wird, dass von ihm dabei Sachthemen behandelt werden, deren Platz eigentlich der "Systematik" zugeordnet werden muss.

6.3.1 Vom Mittelalter und dem Wesen der deutschen Kunst der Renaissance

Burger leitet sein Werk über die mittelalterliche deutsche Malerei mit einer Betrachtung über die Stellung der deutschen Kunst in der Zeit zwischen Mittelalter und Renaissance ein und versucht einen Überblick über die weltanschaulichen Strömungen und deren Niederschlag in künstlerischen Werken zu geben⁸⁹. Große Bedeutung misst Burger der Tatsache bei, dass der strengen Erfüllung des unpersönlichen kirchlichen Regulativs im Handeln und Denken in der Mystik die freie persönliche Hingabe an die Gottheit gegenübersteht. Auch das diesseitige Leben des Menschen erhielt einen stärkeren Eigenwert und eine neue Bedeutung, indem nicht mehr so sehr sein Gegensatz zur Gottheit, als die Wesenseigenarten seiner Menschlichkeit von Denkern untersucht und von den Künstlern gestaltet wurden. Die repräsentativen christlichen Darstellungen des kosmischen Herrschers, des Pantokrators werden seltener und der "Ecce homo" tritt an seine Stelle. Andachtsbilder und Andachtsgruppen führen die Menschen zur persönlichen religiösen Zwiesprache, fern von den majestätischen und den Einzelnen erdrückenden Kathedralen⁹⁰. Die künstlerische Erkenntnis-

⁸⁶ Schmitz, Hermann, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* 2.2 (= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. A. E. Brinckmann), Berlin-Neubabelsberg 1917, S.355

⁸⁷ Hierzu existiert ebenfalls eine umfangreiche Literatur, besonders: Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd.1-3, Berlin 1934-1938

⁸⁸ Die strikte Untergliederung in lokale Schulen ist für die spätmittelalterliche deutsche Malerei auch heute noch von Bedeutung; diese können sich auf Regionen oder auf freie Reichs- oder Hansestädte wie Köln oder Lübeck beziehen. Allerdings wurde die normative Kraft der zünftischen Ordnung im Hinblick auf den persönlichen Stil eines Künstlers oder Ateliers sehr oft überschätzt. Die Zunftregeln schrieben in aller Regel dem jungen Gesellen Wanderjahre vor, die ihn in die Fremde führten und damit den Austausch zwischen den Kunstzentren sogar programmatisch förderten. Die Ansiedlung auswärtiger Meister war zwar innerhalb der Zunftordnung schwierig zu erreichen, trotzdem nichts gänzlich Ungewöhnliches. Brinckmann, Udo, *Gotische Malerei in Deutschland im 14. und 15. Jh.*, *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 3/2004, S.12, unter Bezug auf: Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd.1-3, Berlin 1934-1938

⁸⁹ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter... (I)*, Berlin-Neubabelsberg 1913, S.31 ff. Die wesentlichen Gedankengänge Burgers wurden bereits im Abschnitt 4 "Die neue Bedeutung von Mittelalter und Gotik" aufgezeigt.

⁹⁰ Erlande-Brandenburg, Alain, *Triumph der Gotik*, München 1988, S.2

und Gestaltungsweise begann sich in ähnlicher Weise wie das allgemeine Denken der Zeit neu zu orientieren und als Elemente der neuen Zeit entstehen nicht nur an den Höfen Italiens, sondern auch in den höfisch-ritterlichen Kreisen des Nordens an der Schwelle zum 14. Jahrhundert die erste Zentren nationaler Profankunst. Dies gilt besonders für Frankreich, setzt sich dann aber auch in Böhmen fort. Beide Lebensbereiche, der religiöse und der irdisch sinnliche, gingen auf eine völlige Vereinheitlichung dieser beiden Welten aus: der Himmel schmückte sich mit allen Wonnen der Erde und die Erde verklärte sich im himmlischen Glanze. Burger wählt hier als Beispiel: "Maria im Rosengarten" oder auch: "Maria im beschlossenen Garten mit Heiligen"⁹¹. Er sieht darin das himmlische Beispiel der courts d'amoureux dargestellt, in der Maria eher einer verwunschenen Prinzessin als einer matronalen Madonna gleicht⁹². Im Gegensatz dazu stehen die frühen Erzeugnisse der Druckkunst, die in kräftiger Gestalt, volkstümlich und in derberen Darstellungen Leben und Glauben schildern.

Burger erinnert an ein - seiner Bewertung nach - vorhandenes Fehltril, das darin besteht, zu meinen, die Stärke des deutschen Wesens liege allein auf intellektuellem Gebiete, das "Volk der Dichter und Denker" müsse auf dem Gebiete der bildenden Kunst gegenüber den romanischen Nationen, Italien und Frankreich, zurücktreten⁹³. Diese Fehleinschätzung kann nach Burger nur dadurch entstehen, wenn die deutsche Kunst von den Regeln und Positionen der italienischen Renaissance aus beurteilt wird, statt sie in ihrer nationalen Sonderexistenz, aus ihrer Entwicklung vom Mittelalter zur deutschen Renaissance heraus zu begreifen⁹⁴. Burger sieht die Bearbeitung deutscher Kunstgeschichte deshalb so erschwert, weil große zusammenfassende Werke mit quellengeschichtlichem Inhalt aus älterer Zeit über deutsches Mittelalter und Renaissance zum damaligen

⁹¹ Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins von 1410, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, in: Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*(1), (= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.54

⁹² Dem "Frankfurter Paradiesgärtlein" wird eine Mittelstellung zwischen religiöser und profaner Kunst eingeräumt. Vordergründig ist das Thema religiös und um Maria und das Kind sind Heilige im verschlossenen Garten versammelt. Aber in den Haltungen der Heiligen liegt nichts Mystisches, und unvoreingenommen würde man dieses Beisammensein fast für einen Liebesgarten halten. in: Recht, Roland und Châtelet, Albert, *Ausklang des Mittelalters*, München 1989, S.224

⁹³ Burger bezieht sich möglicherweise auf Thesen von Meier-Graefe, nach denen die germanischen Völker eine auf das Denken gerichteten Art der Kunstübung hätten, während die lateinischen mehr den rein sinnlichen Zweck verfolgten. Die deutsche oder "germanische" Kultur wird als literarische, geistige, wissenschaftliche, unsinnliche gekennzeichnet, von der nichts wirklich künstlerisch Zukunftsweisendes erwartet werden kann. Siehe: Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München 1966

⁹⁴ Diese Meinung vertrat in verstärkter Form auch Josef Strzygowski, der – allerdings erst 1924 - feststellte: „... (dass der Süden - R.H.) dem Norden das aufzuzwingen vermochte - zuerst in der Scholastik, dann im Humanismus - was die freie Entwicklung nordischer Gesinnung vernichtet hat. Die Kunstentwicklung wurde von der Säule und der menschlichen Gestalt aus angesehen, während ihr Träger im Norden in Wirklichkeit Linie, Raum, Licht und Farbe, ausmündend in einer freirhythmischen, landschaftlichen Gesinnung war. Wenn wir erst einmal anfangen werden, die Kunstgeschichte unter solchen Gesichtspunkten neu zu bearbeiten, dürften von dem alten Aufbau nicht viel mehr als die denkmalkundlichen Tatsachen übrig bleiben.“ In: Jahn, Johannes (Hrsg.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S.177

Zeitpunkt - 1913 - fehlten und gibt dann einen Überblick über die bis dato vorhandenen Werke⁹⁵. Für die Zeit um 1400 wird auch von späteren Autoren eine parallele Beeinflussung der deutschen Kunst durch die italienische Renaissance als kaum gegeben beurteilt und eine eigen geprägte Entwicklung im Norden gesehen⁹⁶. Nach Burger fand deshalb die deutsche Kunst den Ausdruck für Ideen, die man in der italienischen Kunst der Renaissance vergeblich sucht und er erläutert dies an einzelnen Bildvergleichen.

Für diese Überlegungen führt Burger eine Vielzahl von Beispielen auf, für die - pars pro toto - eines skizziert werden soll. In der Darstellung eines



"Fahnenträger" bei Hans von Kulmbach⁹⁷ sieht er den Gedanken im Sinne der italienischen Renaissance verwirklicht: eine imponierende, wohl berechnete Haltung des Körpers, der Raum als ein stilles Begleitmotiv für die Fahnen-silhouette, der Bildgedanke erschöpft sich in der sachgemäßen Wiedergabe der Figur, der die Idee eines Überpersönlichen nirgends in Erscheinung treten lässt. Im Gegensatz dazu steht nach Burger ein Stich "Fahnschwinger" von Albrecht Dürer von 1508⁹⁸. Dessen Tun ist nach seiner Beurteilung nicht bloß eine momentane Aktion, sondern Resultat eines wohldurchdachten Bildgedankens, der etwas von der Gesetzlichkeit des Daseins

selbst verkörpert. Deshalb wird hier das persönliche Wollen zugleich zum Ausdruck eines transzendenten Willens, das Stehen zum instinktiven Gehen. Dürers Figur gestikuliert nicht, der Ausdruck liegt allein in der Form. Dürer geht über das bloße Ausbalancieren der Standfigur hinaus, indem er sie den Raum gestaltend darstellt; daher begleiten teils die landschaftlichen Einzelheiten die Gestalt, teils betonen sie diese selber wieder in ihrer Erscheinung. „Kulmbachs Figur ist eine unbeholfene Travestie italienischer Renaissancekunst ins Deutsche, Dürers Werke sind durchdrungen von der eigenwilligen, gesunden Lebenskraft germanisierter Antike, die, aus dem Mittelalter her-

⁹⁵ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter...*(1), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.26 ff. Burger führt auf, dass Wackenroder und die Boisserées zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf diese deutsche Malerei gelenkt haben, gefolgt von Franz Kugler (Handbuch der Geschichte der Malerei, 1837). In der darauf folgenden Zeit sei speziell das Interesse an Dürer zunehmend gewachsen und 1891 hat dann Thode eine erste Zusammenfassung der Nürnberger Malerei versucht. Thodes Buch würde aber oft ekstatische Hingabe und Liebe für die deutsche Kunst erkennen lassen, die der sachlichen Erkenntnis nicht in allen Punkten gleichmäßig förderlich war, zumal die romantischen Ausdeutung des Inhaltes eine Diskrepanz in den Stil brachte und das eigentlich Künstlerische selbst nicht immer recht zu Wort kommen ließ.

⁹⁶ Deusch, Werner, *Deutsche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1936, S.6-7.(s. a. Abschnitt 4): „...“, dass von einer "Beeinflussung" der deutschen Kunst durch die gleichzeitige italienische kaum die Rede sein kann.“

⁹⁷ Frankfurt, Städelsches Institut

⁹⁸ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter...*(1), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.28 Burger führt hier aus: „... Dürers Holzschnitt läßt die Entstehung des Bildgedankens als Gesichtsvorstellung deutlich erkennen.“ (Definition derselben siehe Bd. I des Handbuches, "Systematik der Kunstwissenschaft. Prinzipien der künstlerischen Kritik und Gestaltung").“ Tatsächlich ist dieser Band nie erschienen und in Burgers Schaffen Fragment geblieben.

übergenommen, mit der neuen Zeit sich verbindet.⁹⁹ In der Darstellung Altdorfers einer "Bannerträgerin" drängen sich schließlich nach Burger gar: „die kreisenden Kräfte aus metaphysischem Dunkel ins formengebende, rasende Licht, das Himmel und Erde, Endlichkeit und Unendlichkeit vereinigt in dem leidenschaftlichen Tanze¹⁰⁰“. Dabei würde der Deutsche die besondere Bedeutung dort finden, wo der Reichtum des Individuellen zusammenwächst, wo die Individualität seiner



Bildvorstellung Gestaltung findet. Das Wesen der Kunst ist "dem Deutschen" nicht ein ästhetisches Gesetz, sondern ein ethisches Postulat, ihre eigentliche geistige Wesenheit.

Ähnliches wie für die Einzelfigur gilt oft auch für das gestaltete Raumbild. In mittelalterlichen Miniaturen sind Himmel und Erde, Wasser und Wolken oft aus demselben Grenzmotiv geformt, dessen welligen Motiven die Bäume ebenso folgen wie die Silhouetten der Körper. Diese anschauliche Einheit wird hier nicht durch die dreidimensionale Richtigkeit des Raumes, sondern durch die sinnliche Wesensähnlichkeit der Teile gewonnen¹⁰¹. Das gleiche Prinzip taucht bei Dürers "Maria als Königin der Engel", einem Holzschnitt von 1518 auf. In dem Motiv der Wolken formt sich die gleiche Gestaltung, wie sie in den fliegenden Mänteln der Engel wiederkehrt und sich bis zum Gewirr der Figuren zu Füßen Marias fortpflanzt¹⁰².

Kunst und Künstler - Die künstlerische Überlieferung

Burger gibt in diesem Abschnitt seines Werkes eine Zusammenfassung der wesentlichen Bedingungen und Techniken, die sich die bildende Kunst im ausgehenden Mittelalter schuf und an deren erster Stelle die im 14. Jahrhundert sich bildenden Malergilden standen. Robert Hedicke, ein Schüler Burgers, verweist in seiner "Methodenlehre der Kunstgeschichte" von 1924 – wohl eines der bedeutendsten Werke seiner Zeit – ausdrücklich auf diese Abschnitte in Burgers Werk zur Farbtechnik und Farberkennung¹⁰³. Burgers Darstellung befasst sich dann mit der künstlerischen Gestaltung, die eng mit der Tatsache der Motivübernahme verknüpft war. Das Mittelalter kannte dabei den Begriff des Plagiaten noch nicht. Was gut und schön war, übernahm man, wann und wo man es fand; die großen Meister unterscheiden sich hierin nur durch Wahl und Verarbeitung der übernommenen Motive. Burger unterscheidet diese Motivübernahmen nach verschiedenen Kategorien:

⁹⁹ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter... (1)*, Berlin-Neubabelsberg 1913, S.5 ff. In welchem Umfang hier zwei Künstler unterschiedlicher Gestaltungskraft und nicht Romanisches mit Deutschem verglichen werden, bleibt dahin gestellt.

¹⁰⁰ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter... (1)*, Berlin-Neubabelsberg 1913, S.6

¹⁰¹ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter... (1)*, Berlin-Neubabelsberg 1913, S.12 ff.

¹⁰² Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter... (1)*, Berlin-Neubabelsberg 1913, S.20 ff.

¹⁰³ Hedicke, Robert, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Straßburg 1924, S.108 und S.129

- Übernahme einzelner Motive von einer anderen Stilshäre: Die Motive sind rein äußerlich durch ihre formalen Besonderheiten als Fremdkörper im Bilde erkenntlich; abhängig von dem Grade der persönlichen Verarbeitung des künstlerischen Denkens sind diese leicht erkennbar¹⁰⁴.

- Schulwerke: Hier werden solche künstlerische Leistungen angesprochen, die zwar selbständig komponiert sind, aber mehr phrasenhaft ein gelerntes Darstellungsrepertoire verwenden, ohne über dieselben künstlerischen Verbindungsmöglichkeiten wie der vorbildliche Meister zu verfügen.

- Aus Motiven von Musterbüchern oder Stichen zusammengesetzte Werke

- Umarbeitungen, Kopien, Fälschungen berühmter Originale: Nachahmungen berühmter Originale eines Meisters, Übertragungen von Zeichnungs- oder Stichkompositionen ins Farbige sind im 15. und 16. Jahrhundert weit verbreitet.

- Selbständige motivische Weiterbildungen fertiger Kompositionen

Nachdem bei fast allen Meistern Nachbildungen, Verwertungen fremder Kompositionselemente oder -typen nachweisbar sind, verwendet Burger hier den Begriff der "Typenwanderungen"; er hält ihn dann für gerechtfertigt und angebracht, wenn ein neuer, originaler künstlerischer Gedankengang entstanden ist¹⁰⁵. Diese Entwicklung resultiert aus dem engen Ideenaustausch des künstlerischen Denkens, aus dem sich sowohl die besondere Verarbeitung lokaler Schulen wie auch das Gemeinsame größerer nationaler Gruppen ableiten lassen. Wichtigste Beispiele für diese Typenwanderung sieht Burger besonders in der Gestaltung der Madonnenfiguren um 1400 und es wird konstatiert, dass sich das nördliche Europa im Hinblick auf dieses Phänomen der Typenwanderungen nahezu als ein einheitlicher Kulturkreis darstelle. Allerdings, so Burgers Urteil von 1914, sei dieser Aufgabenbereich noch nicht bearbeitet und durch die neuere Kunstgeschichte erst noch in Angriff zu nehmen.

6.3.2 Die künstlerischen Anschauungen der lokalen weltlichen Kunstzentren (ca.1350 – 1420)

Burger zeichnet in der Einleitung einige der wesentlichen Linien nach, die den Aufbruch vom Mittelalter zur Renaissance und den damit verbundenen neuen Abschnitt der Kunstgeschichte begleiten: die transalpine Übersiedelung der Päpste nach Avignon mit einer Verschmelzung nordisch-französischer und italienischer Kunsttraditionen; eine aufblühende Buchkunst; Handschriften als Träger des künstlerischen Gedankenaustausches, die neue Anschauungen von Westen in den Osten Mitteleuropas brachten und nicht zuletzt den Beginn der weltlichen Malerei¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter... (I)*, Berlin-Neubabelsberg 1913, S.76 ff. Burger spricht in diesem Zusammenhang von der Übernahme fremder Gesichtsvorstellungen und im weiteren Zusammenhang verweist er auf: „...eingehenderes hierüber in dem Band über Systematik der Kunstwissenschaft.“ Dieser Band des Handbuchs war von ihm geplant, ist allerdings nicht erschienen.

¹⁰⁵ Burger verwendet auch hier einen Begriff aus der (nicht erschienenen) "Systematik der Kunstwissenschaft. Prinzipien der künstlerischen Kritik und Gestaltung": „...Man kann natürlich nur da von einer originalen Weiterbildung sprechen, wo die Veränderungen konsequent auf die Gesamtheit des übernommenen Gesichtsvorstellungskomplexes sich erstrecken und demgemäß auch ein neuer, originaler, künstlerischer Gedankengang entsteht.“ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter... (I)*, Berlin-Neubabelsberg 1913, S.95 ff.

¹⁰⁶ Pächt, Otto, *Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache*, in: *Europäische Kunst um 1400*, Wien 1962, S.64. Pächt bezieht sich auf Pinder, wenn er feststellt, dass man bei der Kunst um 1400 an Gesamteuropa denken muss. Die neue Freiheit des Gedankenaustausches zwischen den Schaffenden offenbart eine Lockerung der sozialen und religiösen Bin-

Der böhmisch-mährische Kreis und angrenzende Länder

Den beiden regierenden Persönlichkeiten Karl IV. und König Wenzel entsprechend, teilt Burger die böhmische Zeitkunst in drei Stilphasen ein: die vorkarolingische, die im Wesentlichen die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts umfasst; die karolingische von 1346-1378 und die Wenzelsche Stilphase von 1378-1419.

In der vorkarolingischen Periode sei der erste Einschlag des modernen Lebens ohne Aufgabe der alten künstlerischen Tradition zu erkennen, eine Entwicklung, die durch die in kurzer Zeit durch Europa rasende "Schwarze Pest" von 1348/49 unterbrochen wurde und zu einer künstlerischen Lähmung führte. Der Neuanstoß ging dann von den Zentren Paris und Prag aus¹⁰⁷. Während man vielerorts noch in äußerst expressiven Kruzifixen und Beweinungen auf die Katastrophe von 1348 reagierte, wirken hier dann bereits die Wegbereiter der um 1400 der gesamten nichtbyzantinischen Europa prägenden Richtung. Beinahe zur selben Zeit, als ein Meister Theoderich seine äußerst monumentalen Heiligenbildnisse für Burg Karlstein schuf (ca. 1365), begann diese neue Kunst sich ins benachbarte, zu Böhmen gehörende Schlesien und nach Salzburg auszubreiten. In dieser karolingischen Periode vollzieht sich der Umschwung durch die Aufnahme völlig neuer, vorwiegend französischer Motive. Gegen Ende der Periode ist das Übernommene dann zu einer selbständigen Kunstweise verarbeitet worden. In Prag befand sich damit ein Hauptzentrum der Kunst, die der kaiserliche Hof prägte und erst später zu einer breiten Bewegung anwuchs. Als markantes Zeichen ihrer Zeit steht hier die große, heute noch fast unübersehbare Zahl der Madonnen¹⁰⁸. Auf diese ästhetische Revolution reagiert in der Malerei einer der letzten großen Meister der böhmischen Malerei. Im Altar aus Wittingau (ca. 1380-90) sind alle wesentlichen Elemente versammelt, die die Malerei um 1400 prägen werden¹⁰⁹. Die fülligen Gestalten sind aus den Darstellungen verschwunden; Gesichter und alle Körperteile sind lang gestreckt und werden umso wirkungsvoller von dünnen, großzügig geschnittenen Stoffen umhüllt. Anekdotische Details haben erheblich an Bedeutung gewonnen, selbst da, wo diese inhaltlich nur noch sehr bedingt eine Rechtfertigung finden¹¹⁰. Der hoheitsvolle Goldgrund wird stark zurückgenommen und bleibt in Wittingau lediglich den Heiligen

dungen des künstlerischen Schaffens. Eines der äußeren Symptome dieser Lockerung ist offenkundig: das späte 14. und frühe 15. Jahrhundert ist das klassische Zeitalter des Wanderkünstlers.

¹⁰⁷ Walther, Ingo FF. (Hrsg.), *Malerei der Gotik*, Köln 1999, S.17 ff.

¹⁰⁸ Burger kennzeichnet diese Figuren, die heute unter dem Begriff der "Schönen Madonnen" zusammengefasst werden, folgendermaßen: „Die allen Figuren gemeinsamen charakteristischen Komplexe sind leicht ersichtlich: ein in einer...deutlichen Dreiecksform sich aufgipfelndes Spielbeinmotiv der Gewandung, die aus diesem sich herausentwickelnden lappigen Bogenfalten...und von den krausen Wellenmotiven der weit herabreichenden Ärmel umschlossen werden. . Das Ziel ist überall im ganzen leicht ersichtlich: ein überpersönliches Erscheinungsideal und ein transzendentaler Grundcharakter der Gewandformen.“ Zitiert nach: Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter...*(2.1), Berlin-Neubabelsberg 1917, S.97

¹⁰⁹ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter...(1)*, Berlin-Neubabelsberg 1913, S.135 ff.

¹¹⁰ Sterling, Ch., *Die Malerei um 1400*, in: *Europäische Kunst um 1400*, Wien 1962, S.73. „...Böhmen war das erste Land, in dem der weiche Stil sich entwickelte, eine originale Schöpfung der zentraleuropäischen Maler um 1400:...eine kurvig geschwungene Linienführung, in dem die Modellierung gleichsam schmilzt und Haltung und Ausdruck von Poesie umflossen erscheinen.“

vorbehalten. Dieser Stil mit dem beinahe eleganten Fluss der Bewegungen, den schlanken Silhouetten, dem üppigen ondulierten Gewandsäumen breitet sich rasch über ganz Europa aus und wird im zwanzigsten Jahrhundert mit dem Titel "Internationale Gotik" belegt werden¹¹¹. Böhmen bildete von etwa 1380 ab das hervorragende künstlerische Zentrum des ganzen ost- und süddeutschen Völkerkreises, analog zur politischen Vorherrschaft verbreitete sich auch der künstlerische Einfluss von Prag aus. Tatsächlich aber finden in Salzburg, Wien oder Nürnberg – wie Burger betont – durchaus auch eigene Entwicklungen statt, die zwar böhmischen Einfluss nicht verleugnen, aber trotzdem ihre Wurzeln im starken älteren heimischen und hier weiterlebenden Kunstbestand haben.

Die Malerei von Tirol und Vorarlberg

Besonderes Gewicht misst Burger der Malerei von Tirol und Vorarlberg bei, da die bemerkenswerte Malerei dieses deutschen Kreises um 1900 oft zu Unrecht im Rufe einer "Provinzkunst" stand¹¹². Brixen und Bozen sind die beiden bedeutendsten Kunstzentren dieser Zeit. Der einzige, aber umso stärkere Einfluss schien von den oberitalienischen Städten auszugehen und diese künstlerischen Beziehungen werden vor allem durch Giotto's überragendes Vorbild bestimmt. Die Wandmalerei steht bei den Werken an erster Stelle; Tafelbilder sind in dieser Zeit noch selten. Tirol verfügt so über einen reicheren Besitz an Fresken als alle anderen deutschen Provinzen. Die meisten gehören der zweiten Hälfte des 14. und dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts an. Sie stammen mithin aus einer Zeit, in der in dem übrigen Deutschland die Tafelmalerei längst die Führung übernommen hatte. Besonders erwähnenswert erscheinen Burger die Darstellungen in der Kapelle von Hocheppan, die Fresken im Kastelbarker Schloss, die Fresken im Schloss Runkelstein, die Darstellungen der Katherinenlegende in Tiers sowie die Fresken im Trientiner Adlerturm. In zahlreichen stilistischen Vergleichen wird auf die Zentren in Prag und Padua, sowie auf französische Miniaturen verwiesen.

Die fränkische Malerei

Obwohl die freie Reichsstadt Nürnberg als die klassische Stätte altdeutscher Malerei gilt und diesen Ruhmestitel mit Köln teilt, sei dieser Anspruch erst von einer späteren Generation wirklich begründet worden. Burger stellt fest, dass selbst so sachkundige Forscher wie Henry Thode, irreführt von dem romantischen Zauber der Hochburg deutschen Geisteslebens der Renaissance, ganz übersehen haben, dass Bamberg, Nördlingen, Würzburg auch im 15. Jahrhundert gleich bedeutsame Stätten des künstlerischen Lebens gewesen sind wie Nürnberg¹¹³. Was aus dem 14. und dem beginnenden 15. Jahrhunderts erhalten ist, lasse sich qualitativ und rein quantitativ nicht im ent-

¹¹¹ Schmidt, Gerhard, *Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, in: Pochat, Götz, Wagner, Brigitte (Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990, S.37. Schmidt führt dazu aus: „...Ab etwa 1370 begannen die lokalen Entwicklungen allenthalben zu konvergieren, so daß schließlich jede der vielen beteiligten Regionen das ihre zu der um 1400 erreichten Synthese beitragen konnte...der Stil der Jahrhundertwende stellt die Synthesis aus...älteren Formprogrammen dar. Er verbindet harmonische Linienrhythmen mit schwellender Körperlichkeit, ideale Grundhaltung mit wirklichkeitsgesättigten Details. . eine eigentümliche Verschränkung von Raum- und Flächenwerten...“

¹¹² Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter*... (2.1), Berlin-Neubabelsberg 1917, S.229 ff.

¹¹³ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter*... (2.1), Berlin-Neubabelsberg 1917, S.272 ff.

fernten mit dem Kunstreichtum der böhmischen oder tirolischen Gebiete vergleichen und weise zu einem sehr großen Teil einen ausgesprochen provinziellen Charakter auf¹¹⁴. Nach den vielen umfangreichen Besprechungen der typischen erhaltenen Beispiele wird der Schluss gezogen, dass ein spezifisch nürnbergisch-fränkischer Charakter sich erst in dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts anfang, herauszubilden.

Die Malerei im alemannischen und schwäbischen Gebiet

Burger sieht in dem Gebiet um den Bodensee mit dem schwäbischen und schweizerischen Hinterland, sowie der oberrheinischen Gegend mit seinem Zentrum Straßburg, eine weitgehend homogene Kunstlandschaft, die neben Prag zum wichtigsten Nährboden für das gesamte süddeutsche Kunstgebiet im 15. Jahrhundert geworden ist. 1414 war Konstanz für kurze Zeit der Mittelpunkt des geistlichen, geistigen und kulturellen Europas durch das kirchliche Konzil, wo sich alle Welt zusammengefunden hat. Viele bedeutende Künstler und Werke dieser Zeit haben ihre Herkunft in diesem Gebiet. Glanzleistungen der Miniatur- und Tafelmalerei, wie die Mettener und die Heidelberger Manesse Handschriften sind wahrscheinlich schwäbisch-alemannischer Herkunft. Konrad Witz, Lucas Moser, Stephan Lochner, Hans Multscher stammten alle aus der Bodenseegegend; ebenso wie die berühmten Baumeister Schwabens, Heinrich von Gmünd und Peter Parler, die zu den gesuchten Architekten ihrer Zeit gehörten¹¹⁵. Burger versucht, das Wesen der alemannischen Kunst zu begründen: „...Die formale Disziplin ist hier am stärksten von allen deutschen Völkern entwickelt. Deshalb mußten hier die französischen Einwirkungen auf fruchtbarsten Boden fallen... Eingelagert zwischen französischem Norden und italienischem Süden, stellt dieses Land auch auf geistig-künstlerischem Gebiet eine Verbindung zwischen beiden her...Es sind die Stätten, auf denen die "klassischen" Werke deutscher Gotik geschaffen wurden: Straßburg, Freiburg, Ulm¹¹⁶.“ Den wesentlichen Umfang der Betrachtungen nimmt dann bei Burger die Glasmalerei ein und vorwiegend wird versucht, französische und italienische Einflüsse für diese Zeit zu charakterisieren und nachzuweisen. Wobei auffällt, dass Burger die selbständige Entwicklung der Glasmalerei gerade im schwäbischen Raum, die sich viel weiter zurückverfolgen lässt, nicht erwähnt. Im Zusammenhang mit der Unterordnung der Glasfenster des Ulmer Münsters unter die Architektur wird über die Glasfenster des Augsburger Doms festgestellt: „...Es scheint nicht, daß Augsburg selbst schon damals eine große Rolle gespielt hat. Das ganz herrliche Dreikönigsfenster im Dom dürfte ebenfalls oberrheinischen, vielleicht elsässischen Ursprungs sein¹¹⁷.“ Nicht erwähnt werden von Burger die aus früherer Zeit stammenden "Prophetenfenster" des Augsburger Doms, die nach Form und Ausdruck von einem unbekanntem Künstler allerersten Ranges des schwäbischen Raumes aus der Zeit des ausgehenden 11. Jahrhunderts geschaffen wurden. Diese Fenster stellen eine der Meisterleistungen der Deutschen Kunst des Mittelalters dar und die Frage, ob sich

¹¹⁴ Trotz allem glaubt auch Burger, eine Vorahnung künftiger Dürerscher Größe feststellen zu können: „... in einzelnen Werken lodert ein heimliches Feuer, lebt eine stillverborgene Kraft, die Außergewöhnliches von dieser Stätte erwarten läßt. ...Hier greifen die Wurzeln der deutschen Renaissance am tiefsten in das Herz unseres Volkes¹¹⁴.“

¹¹⁵ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter*. ... (2.1), Berlin-Neubabelsberg 1917, S.310 ff.

¹¹⁶ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter*. ... (2.1), Berlin-Neubabelsberg 1917, S.311 ff.

¹¹⁷ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter*. ... (2.1), Berlin-Neubabelsberg 1917, S.336

und in welcher Weise eine eigenständige Glasmalerei in diesem Raum im ausgehenden Mittelalter entwickelt hat, bleibt hier offen und unbeantwortet¹¹⁸.

Über die Betrachtungen Burgers zur mittelalterlichen deutschen Kunst

Mit der Erklärung und der Beschreibung der einzelnen Methoden der weit verbreiteten Übernahme und offensichtlichen Akzeptanz von Motiven anderer Künstler und Vorlagen bis zur Typenwanderung über Ländergrenzen hinweg, streift Burger eine historische Entwicklung, die im Gegensatz zu dem zu sehen ist, was er in seinem Anfangskapitel "Über Wert und Wesen der deutschen Kunst in der Renaissance" sehr umfassend zu beweisen sucht: die Existenz einer nationalen deutschen Kunst, einer Kunst "des Deutschen". Allerdings erhebt sich die Frage, wie es eine "weltgeschichtliche Bedeutung deutschen Geistes und deutscher Kunst" geben kann, die sich als "Fortentwicklung und Vollendung der großen Gedanken des Mittelalters durch einen in seinem Wesen sich immer schärfer umreißenden nationalen Geist"¹¹⁹ darstellt, wenn gerade dieses beschworene Mittelalter im hohen Masse zunehmend als ein einheitlicher Kulturkreis erscheint? Wie verkörpert die rheinische Madonnenstatue um 1400, die Burger als Beispiel für die Typenwanderung aufführt, das nationale "Deutsche", wenn doch das stilistische Vorbild dazu aus dem (slawischen) Böhmen stammt? Diese Widersprüche in Burgers Werk sind offensichtlich. Ob im höfischen Bereich oder im Rahmen des aufstrebenden Bürgertums der großen Städte - es lassen sich Bündel von Stilmerkmalen sowie ikonographische Präferenzen feststellen, die mehr eine große Kunstlandschaft Mitteleuropas als eine nationale Kunst verkörpern¹²⁰. Das Internationale verband sich durchaus mit dem Nationalen; Regionalismen spielten ebenso eine Rolle wie lokale Eigenheiten. Dabei ging diese Entwicklung nicht von einem einzigen, klar erkennbaren Kernbereich aus, sondern hat sich sozusagen im Austausch zwischen mehreren gleichberechtigten Zentren herausgebildet: ab etwa 1370 begannen die lokalen Entwicklungen allenthalben zu konvergieren, so dass schließlich jede der vielen beteiligten Regionen ihren Anteil zu der um 1400 erreichten Synthese beitragen konnte¹²¹. Die z.T. große Einheitlichkeit in der Formensprache, in vielen Beispielen gekennzeichnet durch fließende Formen und ein elegantes Linienspiel, mit der Vorliebe für das dekorative Detail, werden auch von Burger aufgeführt. Aufgrund dieser starken formalen Einheitlichkeit und der Tatsache, dass die Künstler damals - wie z.B. die Parler um 1400 - oft von einem Kunstzentrum zum anderen reisten, ist es ganz besonders für diese Zeit nicht möglich, diese Richtung als Kristallisationspunkt einer spezifisch deutschen nationalen Kunst zu erklären. Gerade durch eine starke Fixierung auf die Person Dürers - als Leitbild deutscher Renaissancekunst¹²² - unterstreicht Burger, dass sich das Besondere der deutschen Renaissance eher in den Einzelpersönlichkeiten darstellt und weniger als "kulturell selbständige, für sich lebende und in ihrer Gesamtheit wirkende, deutsche Nation". Wenn das Mysti-

¹¹⁸ Bushart, Bruno (Hrsg.), *Suevia Sacra*, Augsburg 1973, S.224

¹¹⁹ Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter... (1)*, Berlin-Neubabelsberg 1913, S.2

¹²⁰ Pochat, Götz, *Internationale Gotik – Realität oder Phantasiegebilde?*, in: Pochat, Götz, Wagner, Brigitte (Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990, S.13 ff.

¹²¹ Schmidt, Gerhard, *Kunst um 1400*, in: Pochat, Götz, Wagner, Brigitte (Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990, S.36 ff.

¹²² Besonders in dem künstlerischen Werk Dürers wird eine starke Verbundenheit zur venezianischen Kunst des 15.Jh. sichtbar.

sche in der Darstellung als das typisch Deutsche gesehen wird, dann müsste El Greco als eine Leitfigur des Deutschen gesehen werden. Er ist aber El Greco – der Grieche – und steht Matthias Grünewald viel näher, als dieser Dürer. Was bleibt dann noch vom Deutschen: Einzelpersönlichkeiten, die in ihrem Künstlertum der mittelalterlichen Mystik verbunden blieben. Dies allerdings sind genau die Wesentlichkeiten, die Burger in seinem Anfangskapitel versucht hatte, zu widerlegen.

Die Ereignisse um 1914 haben das groß angelegte Vorhaben Burgers, die Geschichte der deutschen Malerei in ihrer Entwicklung vom Mittelalter zur Renaissance darzustellen und zu bewerten, nicht zur Vollendung reifen lassen. Damit entstand – trotz einer enormen Materialfülle, ausgezeichneten Beschreibungen und scharfsinniger Analysen der Bildwerke – ein unausgewogenes Ganzes, das auch von Zeitgenossen und späteren Autoren so empfunden und beurteilt wurde¹²³. Zum Abschluss des mehrbändigen Werkes hat der dann verantwortliche Herausgeber, Albert Erich Brinckmann in einem Vorwort Bezug genommen: „Diese drei Bände...sind in ihrer Entstehung ein bitteres und doch stolzes Denkmal deutscher Gelehrtenarbeit während des Krieges. Der erste Band war von Burger vollendet, der zweite begonnen...Gemeinsam mit Beth habe ich den ersten Teil des zweiten Bandes beendet. Inzwischen schrieb Schmitz den zweiten Teil dieses Bandes, die niederdeutsche Malerei, und Beth begann seine reichen Studien für den Abschluß der oberdeutschen Malerei zu ordnen, welcher der dritte Band bestimmt war. Beth hat diesen Band nur beginnen können, auch ihn traf unerwartet der Tod. Von neuem war das Gewebe zerrissen; als sich Schmitz entschloß, auch diese Arbeit zu übernehmen. Alle drei haben ihr Bestes gegeben. Das Ganze ist nicht das geworden, was Burger vorgeschwebt hat, am Einzelnen mag, wie an jeder historischen Arbeit, die Kritik Einwände machen. Trotzdem ist ein Werk geschaffen, wie es die Kunstgeschichte ähnlich noch nicht besitzt.“¹²⁴ Im Gegensatz zu den anderen Werken Burgers, die das Mittelalter und die Renaissance in Baukunst und Plastik zum Thema haben und auch heute noch in der gegenwärtigen Fachliteratur Erwähnung finden, besitzt "Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance" zum heutigen Zeitpunkt wohl keine aktuelle Bedeutung in der Fachdiskussion mehr. In den Literaturhinweisen der Autoren, die heute das Thema "Kunst um 1400" behandeln, finden sich nahezu keine Hinweise mehr auf das Werk Burgers¹²⁵.

¹²³ Alfred Stange schreibt 1934 in seinem Vorwort: „Die Geschichte der deutschen Malerei der Gotik ist bislang noch nicht geschrieben worden. Für die gleichzeitige Plastik hat Wilhelm Pinder im Handbuch für Kunstwissenschaft die Aufgabe glänzend erfüllt. Die Bearbeiter des Malereibandes wurden durch Krieg und Unglücksfall dahingerafft, so daß Hermann Schmitz ein sehr unausgeglichenes Erbe zu Ende führen musste...“ in: Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik, Erster Band Die Zeit von 1250 bis 1350*, Berlin 1934, S.IX

¹²⁴ Brinckmann, Albert E., Vorwort zu: Beth, Ignatz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*(3),(= Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. v. A. E. Brinckmann), Berlin-Neubabelsberg 1917

¹²⁵ Siehe auch z.B.: Pochat, Götz, *Internationale Gotik – Realität oder Phantasiegebilde?*, in: Pochat, Götz, Wagner, Brigitte (Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990

7. Künstler und Wegbereiter der modernen Kunst - Fritz Burgers Nähe zur Kunstwelt

Fritz Burger hat in seiner Münchner Zeit einen engen Kontakt zur Kunstwelt der Galerien und zu Künstlerateliers gehalten. Seine ersten Kontakte müssen bereits während der frühen Italienreisen geknüpft worden sein, die dann in München – auch ihre gesellschaftliche – Fortsetzung fanden¹. In einem Brief an Marie von Duhn schreibt Burger 1907 – unmittelbar nach dem Beginn seiner Lehrtätigkeit als Privatdozent – über seine Situation in München: „...abgesehen davon, daß ich hier ein Feld der Wirksamkeit gefunden habe, wie mir das an keiner anderen Universität Deutschlands möglich gewesen wäre, steht man doch auch in einer Weise in dem innigsten Kontakt zu der lebendigen modernen Kunst und dem künstlerischen Leben, dazu aber zugleich mit einem großartigen Kunsthandel, deren Fäden sich über die ganze Welt ausdehnen so wie dies nur in Paris oder London möglich sein könnte...Allerdings stellen zu diesen Kreisen nicht die Münchner, sondern die zugereisten Elemente das größere Kontingent dar, aber eben diese sind es, die eine geistige und künstlerische Elite darstellen, wie sie nicht wieder in Deutschland zu finden ist. Davon schwärmten Clärle (seine Ehefrau -R.H.) nicht nur Frau Furtwängler und Frau Hildebrand (Ehefrau von Adolf von Hildebrand -R.H.) vor...“² Der Kontakt zu Hildebrands muss auch weiterhin bestanden haben, denn Burger hat ihn später 1911 mit der Bitte um Unterstützung für sein "Praktikum" an der Universität angeschrieben³. Dieses Praktikum bildete für Burger den Versuch, einen Brückenschlag zwischen theoretischer Kunstbeschäftigung und künstlerischer Praxis zu erreichen; aber es war nicht die einzige Unternehmung, mit der Fritz Burger beispielhaft den Kontakt zur Kunstpraxis suchte. In seinen "Übungen zum Betrachten moderner Gemälde und Skulpturen in Kunstaustellungen" führte Burger die Studenten u.a. auch in Münchner Künstlerateliers⁴. In diesen Jahren hatte sich in München ein einflussreicher, aufgeschlossener Kreis von Sammlern, Kunsthändlern (darunter die Galerien Goltz und Thannhauser) und Museumsleitern (Hugo von Tschudi⁵) formiert, die

¹ Burgers Tochter Lili Fehrle Burger erwähnt in einem selbstverfassten Lebenslauf über Fritz Burger, der vielfach auch in Veröffentlichungen anderer Autoren inhaltlich fortwirkt, eine Begegnung Burgers während seiner ersten Italienreise 1898/1899 "mit dem Münchner Bildhauer Adolf von Hildebrand und seines Freundeskreises". Allerdings fehlen dazu alle weiteren Hinweise. in: Lebenslauf Fritz Burger, *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

² Burger, Fritz, (*unveröff.*) *Brief an Marie von Duhn* (Abschrift), 24.01.1907, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Burger: „Der Gewinn, den man daraus zieht, ist unschätzbar und ich habe heute einsehen gelernt, daß für einen Kunsthistoriker, der sich nicht auf nebensächlichen Kleinkram spezialisieren will, diese kosmische Luft von Kunst und Kunsthandel eine Zeitlang mindestens einzuatmen, unumgänglich nötig ist.“

³ Sattler, Bernd (Hrsg.), *Adolf von Hildebrand und seine Welt – Briefe und Erinnerungen*, München 1962, S.592-593

⁴ Herke, Karl Heinz, *Kunstwissenschaft oder Kunstgeschichte? Ein Gedenkblatt für Fritz Burger*, in: *Vom Expressionismus zur Schönheit. Versuche über Entwicklung und Wesen der modernen Kunst*, Mainz 1923, S.59. „Burger hat immer lebendige Beziehungen mit den Künstlern Münchens unterhalten...er liess ansässige Künstler um neuere Arbeiten bitten, die er dann in besonderen Vorlesungen unter großem Zulauf besprach.“

⁵ Der Direktor der Berliner Nationalgalerie und Impressionisten-Förderer Hugo von Tschudi, wechselte nach seiner Entlassung in Berlin 1909 nach München. Als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gab er dem deutschen Kunstpublikum zum ersten Mal Gelegenheit, sich u.a. auch durch die Ausstellung von acht El Greco Gemälden des ungarischen Sammlers Marzell von Nemes 1911 in der Alten Pinakothek München, einen Begriff von diesem Meister – der als Geistesverwandter der Expressionisten empfunden wurde – zu bilden.

den neuen künstlerischen Bewegungen ein öffentliches Forum zur Verfügung stellten und ihnen eine ökonomische Grundlage sicherten. Burger hat sowohl Galerien wie Künstler, aber auch Galeristen in seine Lehrtätigkeit eingebunden⁶. Entscheidend stimuliert wurde Burger bei seiner Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst jedoch durch Marc und Kandinskys Almanach "Der Blaue Reiter" (1912) und Kandinskys "Über das Geistige in der Kunst" (1912)⁷. Zum persönlichen Kontakt mit beiden ist es vermutlich zwischen 1912 und 1914 gekommen. Franz Marc als der Künstler, der Burger am meisten als Vorbild erschien, soll in seinem "Praktikum" als Gast eingeladen gewesen sein⁸. Zu Wassily Kandinsky nach Murnau reiste Burger oft auch in studentischer Begleitung und hielt über den Almanach "Der Blaue Reiter" wie über die Schrift Kandinskys "Das Geistige in der Kunst" zusätzlich private Abendkollegien⁹. Für Burger erwiesen sich beide Künstler als Idealverkörperungen seiner eigenen individuellen Kunstauffassung, die darauf basierte, dass große Künstler immer zugleich Philosophen seien und Welterkenntnis produzierten. Kennzeichen der modernen Kunst ist damit für Burger der neu entstandene Pakt zwischen Kunst und Philosophie, die in einem "unerhörten Bund sich von der an der Naturwissenschaft orientierten Empirie abwenden zu einer mit mystischen Ideen durchsetzten Welt und Lebenserkenntnis hin"¹⁰. Ähnliche Aufbruchsymbolik und Zukunftsvision finden sich auch bei Franz Marc, wenn auch mit deutlich größerem Gewicht auf dem Bruch mit der Kunstvergangenheit: "Der Kunststil aber, der unveräußerliche Besitz der alten Zeit, brach in der Mitte des 19. Jahrhunderts katastrophal zusammen... Was es an ernster Kunst seitdem gegeben hat, sind Werke einzelner; mit Stil haben sie gar nichts zu tun... Es sind eigenwillige feurige Zeichen einer neuen Zeit."¹¹

7.1 Wassily Kandinsky und Franz Marc – Burgers Bezug zu beiden Künstlern

Obwohl in vielen Publikationen dieser Zeit Gegensätze zwischen Kunst und Kunsthistorik zu verzeichnen waren, suchten jedoch gerade Marc und Kandinsky bevorzugt auch unter den Kunsthistorikern Verbündete im Kampf für die neue Kunstrichtung. Das zeigen nicht nur Bemühungen, Kunsthistoriker wie etwa Worringer als Herausgeber für die Streitschrift gegen Vinnens "Protest deutscher Künstler"¹² zu gewinnen. Auch von Burger ausgehend, entwickelte sich ein intensiver

⁶ s.a.: Kapitel über Fritz Burger als Hochschullehrer; z.B. Kolleg zur "Geschichte der Malerei vom Anfange des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart"

⁷ Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter, München 1912; Kandinsky, Wassily, Über das Geistige in der Kunst, München 1912

⁸ Müller-Lentrod, Matthias, "Subjektivieren mit höchster Kraft" – Carl Einstein und Fritz Burger: Über die expressionistische Wende in der Kunstgeschichte, in: Kiefer, Klaus H. (Hrsg.), Die visuelle Wende der Moderne – Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts, München 2003, S.69

⁹ Burkhardt, Liane, Kunstwissenschaft zwischen Fach - Berufsprofilierung, Phil. Diss. Berlin 1996, S.100

¹⁰ Burger, Fritz, Einführung in die moderne Kunst, Potsdam 1928, S.115

¹¹ Marc, Franz, Zwei Bilder, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter, München 1965, S.35

¹² Vinnen, Carl, "Ein Protest deutscher Künstler", Jena 1911 Diese Broschüre von Vinnen enthält eine Zusammenstellung zweier Artikel, die sich aus Anlass der Erwerbung eines "van Gogh" ("Mohnfeld in Saint-Rémy") durch Gustav Pauli gegen die Anschaffungs politik der Bremer Kunsthalle und dann gegen die deutschen Kunstzustände im allgemeinen richteten. In dieser Schmähschrift kulminierten die Angriffe aus konservativen Künstlerkreisen, die sich gegen die französischen Einflüsse und

Kontakt zu Wassily Kandinsky, der sich schließlich in den Ereignissen um den Protest "Für Kandinsky" widerspiegelte.

Kandinsky war von einem Rezensenten des "Hamburger Fremdenblatts" 1913 in infamer Weise angegriffen worden. Anlässlich einer Ausstellung seiner Werke bei der Galerie Louis Bock in Hamburg erschien ein überaus aggressiver Kommentar eines Kurt Kuchler, der u.a. folgendes feststellte: „Bei Louis Bock & Sohn hat wieder einmal einer jener unglückseligen Monomanen ausgestellt, die sich für die Propheten einer neuen Malkunst halten. Wir sind schon mehrfach mit guten ästhetischen Gründen gegen die unsinnige Theorie dieser Leute und gegen ihre ganze Puscherei zu Felde gezogen, daß wir heute diesen Russen Kandinsky rasch und ohne Aufregung erledigen können...¹³“ Herwarth Walden bot Kandinsky sofort an, eine Protestaktion gegen den Kritiker zu organisieren und in seiner Zeitschrift zu veröffentlichen. Der Maler sandte ihm daraufhin eine lange Liste mit den Namen potentieller Unterzeichner; insgesamt umfasste diese Liste über 80 Namen bekannter Persönlichkeiten, u.a.: Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay, Fernand Léger, Oskar Kokoschka und darüber hinaus führende Museumsleiter und Kunsthistoriker aus ganz Europa¹⁴. Auch Fritz Burger gehörte mit seinem Beitrag an Herwarth Walden zum Kreis der Protestierenden und stellte im "Sturm" fest: „...daß eine solche "Kritik" nur eine dreiste und dumme Beschimpfung von Seiten des Unverstandes ist...das Wesen jeder Kritik besteht darin, daß man sich in der Welt oder auf dem Boden desjenigen bewegt, der kritisiert werden soll, um innerhalb seiner Ideen zuzustimmen, oder zu verurteilen. Das mag im vorliegenden Fall schwer sein, enthebt aber die Kritik nicht von dieser selbstverständlichen Verpflichtung.¹⁵“ Aus den Worten Burgers klingt die Forderung nach Objektivität, vermischt allerdings mit einem gewissen Rest an kognitiver Distanz zum Künstler Kandinsky an.

internationalen Elemente in der Kunst richteten, alle Neuerungen und nicht zuletzt die jüngsten Tendenzen zur Abstraktion als Verfallssymptome brandmarkten. In dem Vinnen-Artikel wurde die Meinung vertreten, dass die deutschen öffentlichen Museen zu Lasten der deutschen Künstler bevorzugt ausländische, französische Kunstwerke zu überhöhten Preisen ankaufen würden. Diese Überzeugung wurde von weiten Kreisen deutscher konservativer Öffentlichkeit geteilt. Zahlreiche deutsche Künstler stimmten Vinnen zu, darunter auch Käthe Kollwitz und Fritz Mackensen. Franz Marc dagegen rief zum Gegenprotest auf. Ihm schlossen sich 75 Galerieleiter, Schriftsteller, Händler und Künstler wie Beckmann, Kandinsky, Liebermann, Macke u.a. an. Noch im selben Jahr 1911 veröffentlichte diese progressive deutsche Kunstszene ihre Gegenmeinung unter dem Titel "Im Kampf um die Kunst - Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler"(Piper, München 1911) und widerlegte die Thesen von der Überfremdung und Erniedrigung der "deutschen Kunst". Worringers Beitrag trug den Titel: "Entwicklungsgeschichtliches zur modernen Kunst".

¹³ Auszug aus der im Hamburger Fremdenblatt vom 15. Februar 1913 veröffentlichten Kritik. „... Wenn man, vor dem greulichen Farbengesudel und Liniengestammel...steht, weiß man zunächst nicht, was man mehr bewundern soll: die überlebensgroße Arroganz, mit der Herr Kandinsky beansprucht, daß man seine Puscherei ernst nimmt, die unsympathische Frechheit, mit der die Gesellen vom "Sturm"...diese verwilderte Malerei als Offenbarungen einer neuen und zukunftsreichen Kunst propagieren, oder den verwerflichen Sensationshunger des Kunsthändlers, . . .“ in: *Für Kandinsky*, Der Sturm, Berlin, Dritter Jahrgang, Nummer 150/151, März 1913, S.277

¹⁴ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990, S.89 ff.

¹⁵ Burger, Fritz, *Für Kandinsky*, in: *Der Sturm*, 152/153 (März 1913), S.288

Beide stimmen darüber überein, dass Positivismus in der Wissenschaft und Naturalismus in den Künsten Endphasen einer abzulehnenden Entwicklung bedeuten. Doch Burger folgte zunächst Kandinskys künstlerischen Vorstellungen nur zum Teil¹⁶. Kandinsky sah ein Zeichen des Neubeginns in der Malerei Rossettis und Böcklins und deren Darstellung des Mythologischen, nicht mehr Realen; auf der anderen Seite versuche Segantini als Ausweg aus sterilem Naturalismus, trotz der sichtbar materiellen Form, abstrakte Gestalten zu schaffen¹⁷. Burger hatte dagegen andere Vorbilder gewählt. In seinem im gleichen Jahr erschienenen Werk, "Cézanne und Hodler", fand er dann auch kritische Worte zur Kunst Kandinskys. Burger stellte fest, dass sich Kandinsky vom Gegenständlichen völlig befreien wolle, um, ähnlich wie in der Musik, rein durch die Ausdrucksmittel der Kunst, das heißt eine bestimmte Erscheinungsfolge heller und dunkler Farben, ein seelisches Ereignis mitzuteilen¹⁸. Jede Verständigung, wie jede menschliche Gemeinschaft, beruhe jedoch auf Konventionen. Kandinsky müsste also neue Definitionen – oder damit "Gegenstände" – an Stelle der alten setzen, um sich verständlich machen zu können und wäre dann wieder bei Konventionen angelangt, die er doch vermeiden wolle. Anders würde dieser Subjektivismus sonst nur auf eine Art Ekstase des Auges, einen Traumzustand, einen Spiritismus in der Kunst hinauslaufen¹⁹. Der Überzeugung Kandinskys, dass die wirkende Kraft eines "Geistigen" existiere, eines "Prinzips der inneren Notwendigkeit" künstlerischer Tätigkeit²⁰, sieht Burger eher in dem Fiedlerschen, sinnlichem Erkenntnisakt verwirklicht. Dies hinderte Burger jedoch nicht daran, sich privat für die künstlerischen Werke Kandinskys zu begeistern. In einem Schreiben an ihn führt er aus: „...Anbei meine versprochene deutsche Malerei im ersten Band nebst den bisher erschienenen folgenden Lieferungen. Ich habe mit großem Interesse Ihr Buch nun noch mal gelesen und bin auf so viel Gemeinsames gestoßen...Mich gelüstet so sehr danach ein oder zwei Bilder von Ihnen zu besitzen. Aber leider sind meine Mittel zu knapp, um hieran ernstlich denken zu können. Ich müsste mit Ihnen einmal besprechen, welche Summe hierbei so in Frage käme... Darüber müssten wir am Freitag mit-

¹⁶ Kräubig, Jens, *Der Blaue Reiter*, Stuttgart 1992, S.4. Kandinskys Auflösung gegenständlicher Bezüge in seiner Malerei war – trotz eigener Erklärungsversuche in seiner Schrift "Über das Geistige in der Kunst" – selbst für seine Freunde nur z.T. nachvollziehbar. Sein Ziel, "Gegenständliches im Abstrakten versteckt zum Klingen zu bringen" und das Abstrakte selber mit verbindlicher Bedeutung aufzuladen wurde erst lange Zeit später in seiner Komplexität erkannt und gewürdigt.

¹⁷ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, S.50 ff.

¹⁸ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, S.114. "Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt."

¹⁹ Burger, Fritz, *Cezanne und Hodler Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.120 ff. Burger analysiert, dass das, was Kandinsky gibt, eine Allegorie der Farbe ist, die Geistiges versinnlichen, nicht aber Sinnliches durch die Gestaltung vergeistigen will. Ohne Rücksicht auf irgendwelche Konventionen müsste er im Kampfe gegen dieselben notwendig unverständlich bleiben, da jede Mitteilung konventioneller Gestaltungen nicht entraten kann. Denn jede Verständigung, wie jede menschliche Gemeinschaft beruhe auf Konventionen. Kandinsky war jedoch in hohem Masse der Theosophie Steiners verbunden. Es bleibt somit die Frage offen, ob er überhaupt begrifflich Geistiges darzustellen beabsichtigte, oder ob es sich um reine, nicht an Objekte gebundene Imaginationen handelt.

²⁰ Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912

einander sprechen.²¹“ Burgers Bemühen war offensichtlich erfolgreich, denn kurze Zeit später schreibt er: „...Vielen Dank für Ihr freundliches Schreiben, in dem Sie mir meinen unbescheidenen Wünschen entsprechend in so außerordentlich liebenswürdiger Weise entgegengekommen sind. Das Aquarell, das Sie mir freundlicher Weise um Mark 100 überlassen wollen, kann ich wohl erwerben, das andere aber möchte ich nicht missen. Vielleicht lassen Sie mir bis zur Beendigung meiner Reise noch ein wenig Zeit, bis ich meine nächsten Auslagen u. Einnahmen wieder einmal überschlagen habe...(Auf alle Fälle werden wir -R.H.) die Zeit benutzen, um von diesen beiden Werken auch farbige Aufnahmen zu machen.²²“

Aber auch Kandinsky war an der Zusammenarbeit mit Burger interessiert. Ein bisher noch nicht publizierter Schriftverkehr von Mitte 1914 verdeutlicht dies. Thema dieser Briefe ist eine "paneuropäische Bewegung", zur deren Unterstützung Kandinsky die Mitarbeit Burgers gewinnen wollte. Angezogen von den künstlerischen und kunstpolitischen Manifesten und Schriften der Künstler des "Blauen Reiter", deren oft hymnische Zukunftserwartungen vor allem als Reaktion auf übersteigerten Naturalismus, Materialismus und die diesen Geisteshaltungen zugeordnete drohende Kriegsgefahr empfunden wurde, hatte Anfang 1914 der junge Serbe Dimitrije Mitrinovič den Kontakt zu Kandinsky gesucht. Er sah sich selbst als den Begründer einer zunächst geistigen Bewegung, "Zur Menschheit der Vollkultur durch ein Gesamteuropa", an. Die Ziele dieser Bewegung waren – wie in vielen gleichartigen Bemühungen Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts – sehr widersprüchlich und von einem hohen Maß an Utopie geprägt. Es sollten sich in Europa künstlerisch führende Kräfte der damaligen Generation im Angesicht der nahenden Katastrophe – und in völlig utopischer Verkennung deren Ausmaßes – zu einer übernationalen Aktion entschließen, zu einer globalen Revolution des Geistes²³. Die vornehmste Aufgabe dieser Bewegung sollte es sein, die geistigen und sittlichen Grundlagen für eine kommende gemeinsame Menschheitskultur zu entwickeln und diese als Leitbild überzeugend für alle Völker darzustellen²⁴. Neben Chamberlain warben in Deutschland der Schriftsteller und Gesellschaftskritiker Fritz Mauthner im "Berliner Tageblatt" für diese Ideen; der Münchner Verlag Bruckmann unterstützte die Aktion; der berühmte Sanskritist Paul Deussen sowie der französische Philosoph Henri Bergson zeigten lebhaftes Interes-

²¹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Wassily Kandinsky (Abschrift) – ohne Datumsangabe, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Dieser Brief muss nach den ersten Auslieferungen von Burgers "Die dt. Malerei vom ausgehenden Mittelalter..." Anfang 1914, geschrieben worden sein.

²² Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Wassily Kandinsky (Abschrift) vom 24. März 1914, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

²³ Unter dem offenbaren Einfluss von Houston Stewart Chamberlain wurde ein Programm für "Arische Volkskultur und Menschlichkeit" entwickelt, das allerdings wenig mit der rassistisch-biologischen Auslegung der späteren deutschen Epoche zu tun hatte, sondern von einem "arischen" Völkerverband sprach, dem alle europäischen Völker, einschließlich der jüdischen Bevölkerung angehören sollten.

²⁴ Fehrle-Burger, Lili, *Kurzer Kommentar zu zwei Briefen von W. Kandinsky und D. Mitrinovič vom 7. bzw. 14. Juli 1914*, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

se²⁵. Viele weitere, auch jüdische Intellektuelle hatten ihre Unterstützung für diese Bewegung bereits bekundet.

In verschiedenen Briefen berichtet Kandinsky an Franz Marc über die einzelnen Begegnungen mit Mitrinovič²⁶: „...Ich möchte auch sehr gern, daß Sie Mitrinovič kennen lernen. Er kann dem B. R. (Blauen Reiter -R.H.) sehr nützlich sein...Mitrinovič wird so ein gewaltiges Bild (in seinem Vortrag entwerfen -R.H.), wie man es nicht oft erleben kann...Karten für Sie beide sind schon da. Sie werden mit Klees sitzen...Gestern war aber Mitrinovič hier...Er will Sie bitten, über die deutsche Male- rei zu schreiben, wovon er mit Ihnen selbst sprechen wird. Ich ...werde mich unausgesetzt freuen, wenn diese große Sache zu Stande kommt²⁷“

In diesem Zusammenhang wandte sich Kandinsky auch an Fritz Burger mit der Bitte um Unterstützung: „Wie ich Ihnen glaube ich, einmal flüchtig erzählte, plant Mitrinovič einen großen internationalen Verband - natürlich ohne jede offizielle Form - der in irgendeiner Beziehung bedeutenden Menschen, die heute leben, aber für morgen sorgen (und) deren Blicke und Seelen auf dieses "morgen" gerichtet sind...Mitrinovič bat mich, Ihnen zu schreiben und Sie um Ihre Mitarbeit zu bitten. Er schreibt mir, daß Ihre "Anschauung über das Kunstwerk als Stück Weltanschauung die wertvollste Idee ist, die die moderne deutsche Kunstgeschichte besitzt." Er weiß sehr genau, daß Sie sich ziemlich kritisch zu seinem Vortrag gestellt haben, und sagte mir schon vor 2 Monaten: "Dr. Burger müßten wir bestimmt haben!"...Wenn Sie sich für Einzelheiten interessieren, so machen Sie Mitrinovič durch ihren Besuch ein großes Vergnügen. Sie können sich mit ihm verstehen. Seine neue Adresse ist Georgenstraße 24^{III}...²⁸“ Am 14. Juli 1914 meldet sich bereits Mitrinovič bei Burger und schlägt die gemeinsame Zusammenarbeit vor: „...der vorläufige Redaktionsausschuß des Jahrbuchs "Das arische Europa" beehrt sich hiermit, Sie durch mich zum Mitwirken im Herausgeben und zum Mitarbeiten zu bitten...Wir brauchen Ihnen nicht zu sagen, daß diese...Kunsthistorie und Kunsttheorie von einer weltumfassenden und der ganzen Menschheit verpflichteten Allliebe getragen sein soll, gerecht gegen alle Künstler und Künste, Schulen und Kulturen, Nationen und Epochen, sozusagen ein Patriotismus der Weltkultur und Nationalismus des Gottmenschen-

²⁵ Von weiteren bekannten Namen seien noch die Dichter Theodor Däubler, Giovanni Papini, Maurice Maeterlinck, Dimitri Meschowsky und Stanislaus Przybyszewski erwähnt.

²⁶ Lankheit, Klaus (Hrsg.), *Wassily Kandinsky Franz Marc Briefwechsel / Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, München 1983, Folgende Briefe werden zitiert: 17.2.1914 – 201 - S.250; 23.2.1914 – 202 – S.251; 10.3.1914 – 204 – S.253

²⁷ Aus Schriftverkehr geht nicht hervor, in wieweit Marc in diese Pläne letztlich eingebunden war. Später schreibt er allerdings an seine Frau: „Ich werde auch nie an etwas Ähnlichem (wie den Plänen von Mitrinovič) wieder mitarbeiten, sondern möglichst allein Dinge "bilden".“ in: Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, S.51, (27.3.1915), Brief an seine Frau Maria Marc

²⁸ Kandinsky, Wassily, (*unveröff.*) *Brief an Fritz Burger vom 7.Juli 1914 (Abschrift)*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Weiter: „...Im Grundkern soll und wird es eine arische Einigung sein. Ich persönlich hoffe, daß die anderen Rassen auf sich nicht warten lassen...Alle Kräfte, die auf diesem Gebiet Tüchtiges, Wichtiges – wirklich Wichtiges - geleistet haben und in bewußter Beziehung zu "morgen" stehen, sollen an diesem großen, natürlich entstandenen Werk sich betätigen. . Mit freundlichen Grüßen Ihr sehr ergebener Kandinsky“ Dieser Brief wurde 1986 anlässlich der im Kurpfälzischen Museum Heidelberg gezeigten Ausstellung graphischer Werke Wassily Kandinskys (1866-1944) einmalig ausgestellt; jedoch bis heute noch nicht publiziert.

tums...²⁹“ Burger zeigte aus vielen Gründen heraus – auch aufgrund seiner Tätigkeit als Universitätsdozent – wenig Interesse. Er schreibt Kandinsky am 22. Juli 1914: „Ich habe heute Herrn Mitrinovič geschrieben. Zunächst einmal, da mir seine Wirksamkeit unpractisch und unsympathisch erscheint, weil sie sich zum mindesten für Deutschland nur schädlich erweisen würde/wird. Wir wollen Arbeit leisten nicht durch Reden halten und ein Massenfeuerwerk abbrennen...³⁰“ Wenige Wochen nach diesen Briefen war nach Ausbruch des ersten Weltkrieges der Münchner Kreis um den "Blauen Reiter" in alle Winde zerstoßen. Kandinsky ging über die Schweiz nach Paris; Mitrinovič fand in London eine Zuflucht, gelangte aber nie mehr zu nachhaltiger Bedeutung³¹.

Franz Marc und Fritz Burger

Der Zeitpunkt einer persönlichen Bekanntschaft zwischen Franz Marc und Fritz Burger ist anhand der vorhandenen Archiv- und Nachlasslage nicht eindeutig feststellbar. Zum Teil wird in Veröffentlichungen wiederholt, dass Marc in Burgers Universitäts - "Praktikum" eingeladen worden war³². Dafür fehlen allerdings weitere Hinweise in den zur Verfügung stehenden Quellen. In den wenigen publizierten Beiträgen zu Fritz Burger wird häufig ebenso von einem engen freundschaftlichen Verhältnis zwischen beiden gesprochen³³. Auch dazu geben die Quellen keinerlei detaillierte Auskunft. Es gibt weder Schriftverkehr bei Marc noch Burger, der auf ein enges freundschaftliches Verhältnis, das sich in gemeinschaftlichen Aktivitäten, Begegnungen oder Gedankenaustausch hät-

²⁹ Mitrinovič, Dimitrije, (*unveröff.*) *Brief an Fritz Burger vom 14. Juli 1914 (Abschrift)*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Auszug: „...Dieses arische Europa (das Judentum und die Ugro-Finnen können aus der Selbsterschaffung Europas nicht ausgeschaltet werden) ist: die ...durch gegenseitige Vervollständigung...der Weltmenschheit würdige Kultur der westeuropäischen Völker, des Anglosachsentums, des Germanentums und Lateinertums, gesteigert noch durch eine innerhalb der westeuropäisch-amerikanischen Zivilisation erfolgende Einbeziehung des Slaventums und Indiens... (und -R.H.) soll...die Idee einer ...Kulturpolitik und eines allmenschlichen Kulturideals erarbeiten.“

³⁰ Burger, Fritz, (*unveröff.*) *Brief an Wassily Kandinsky vom 22. Juli 1914 (Abschrift)*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

³¹ Fehrle-Burger, Lili, *Notizen zu zwei Briefen von W. Kandinsky und D. Mitrinovič vom 7. bzw. 14. Juli 1914*, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat). Fehrle-Burger notierte dazu: „Die von Kandinsky so begeistert befürwortete Zeitschrift...sollte bald darauf bei Bruckmann in München erscheinen. Da brach der Krieg aus. So kam der geplante "Arische Weltbund" geistig führender Männer, an dem Juden (und viele andere Nationen -R.H.) wortführend mitwirken sollten, nicht mehr zustande...Hitler zog nach dem Kriegsende in die ehemalige Wohnung von Mitrinovič (in der Georgenstrasse -R.H.) und sein erster Gang, durch Zeitgenossen wie z. B. Speer glaubwürdig bezeugt, führte ihn,...in den Verlag Bruckmann, wo er in die bereits geschilderten Grundgedanken der Zeitschrift ("von München ausgehende Bewegung", "Drittes Reich", "Führer" usw.) eingeweiht wurde. Er deutete sie auf seine Weise um: in materialistisch-nationalistisches (und antisemitisches -R.H.) Denken, in eine Richtung, die ihre geistigen Urheber nicht vorausgesehen hatten...“. Der historische Zusammenhang der Ausführungen, seine Faktizität und Vollständigkeit können im Rahmen dieser Ausarbeitung allerdings nicht weitergehend untersucht werden.

³² Z.B.: Müller-Lentrot, Matthias, "Subjektivieren mit höchster Kraft" – Carl Einstein und Fritz Burger: *Über die expressionistische Wende in der Kunstgeschichte*, in: Kiefer, Klaus H. (Hrsg.), *Die visuelle Wende der Moderne – Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S.69. Müller-Lentrot führt aus: „Burger...war...eng befreundet mit Franz Marc, den er zum Praktikum in seinen Unterricht einlud.“ (Hervorhebungen: Verfasser)

³³ Z.B.: Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien/Düsseldorf 1966, S: 194. Kultermann beginnt seinen Text zu Fritz Burger mit: „Wie sein Freund Franz Marc,...stellte auch der Kunsthistoriker Fritz Burger...“ (Hervorhebungen: Verfasser)

te widerspiegeln müssen, Bezug nimmt³⁴. Ebenso sind im Burgerschen Nachlass keine Hinweise oder Erwähnungen zu Reisen, Treffen oder Besuchen zu finden, die etwa in das Atelier Marcs nach Sindelsdorf oder Ried geführt haben. In seinem 1913 veröffentlichten "Cézanne und Hodler" findet Marc durch Burger ebenfalls nur eine begrenzte Würdigung. Burger erkennt zwar die kompositorische und inhaltliche Konzeption in Marcs Tierbildern. Er stellt fest, dass hier natürliche Anatomie und Farbigkeit der konträren Teile, zugunsten der sinnlichen Überleitungen und um ihre Wesensähnlichkeit zu unterstreichen, aufgegeben werden. Damit würde dann eine erstrebte Bildeinheit erreicht. Aber Burger stellt auch gleichzeitig fest, dass hier eine Grenze dieser Kunst gegenüber Cézanne und Hodler gegeben sei und sich übrigens Erkenntnisse dieser Art bereits bei Hans von Marées finden lassen³⁵. In der Folge ist allerdings – auch mit den zunehmenden Kontakten zu Kandinsky – davon auszugehen, dass es zu einem engeren Bekantntsein beider kam. Die Einstellung Burgers zur Kunst Marcs ändert sich ebenfalls. In seiner "Einführung in die moderne Kunst" findet er, dass Franz Marc die wichtigste Persönlichkeit für das Denken und Schaffen der neuen Generation von Künstlern in Deutschland ist. Nun wird Marc eher mit Cézanne verglichen, da er von der empirischen Welt ausgehe und daraus einen geistigen Komplex gestalte, eine innerliche Ganzheit, der er eine bildhafte Form verleihe. Marc gehe vom geistigen Typus der Individualität seiner zumeist der Tierwelt entnommenen Darstellungsgegenstände aus, dem irrationalen Lebensreichtum dieser Individuen und erweitere "deren Gestalt zu einer kosmischen... Vitalität. Die extensive Energie seiner Farben und Formen gibt seiner Kunst gegenüber der Cézannes eine quellende Frische und robuste Stärke; die Farbe verliert ihre materiale Körperlichkeit und wird zur gewaltigen Energie einer riesenhaften, aber immateriellen Welt³⁶." In Burgers Briefen der Folgezeit klingt die Bewunderung für Marc immer wieder an und auch während seiner Kriegszeit ist er von Werken Marcs umgeben, die ihm wahrscheinlich von Dr. Stegmann, eine Galeristin aus Dresden, nach Mainz gesandt worden waren: "...Heute sind 2 herrliche Bilder von Marc, Rehe im Wald und Waldlandschaft, eingetroffen, deren Studium mir sehr weiterhelfen wird!", schreibt er im März

³⁴ Als Bezugspunkte für die negative Quellenlage dienen: Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, Marc, Franz, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlin 1920, Marc, Franz, *Schriften*, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, *Franz Marc Museum Kochel*, Lenbach-Galerie München, *Germanisches National Museum Nürnberg, Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat), *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat) Es gibt weder Unterlagen darüber, dass persönliche Kontakte stattgefunden haben, noch Hinweise auf ein freundschaftliches Verhältnis beider – wie es z.B. Marc gegenüber Macke besaß, den er nur mit Vornamen erwähnte.

³⁵ Burger, Fritz, *Cezanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.162 ff. Burger führt aus: „Seine Tiere, die im Walde lagern, wollen zugleich Natur sein,...Dieser sinnlichen Ähnlichkeitsrelation zuliebe muß hier notwendigerweise das im herkömmlichen Sinne anatomisch Perspektivische oder statisch Richtige geopfert werden, um dieses friedliche, idyllische Beieinander verwandter Wesenheiten zu schildern...Bei solchen Absichten mußte Marc jede Farbe vermeiden, die unserem stabilen Vorstellungsbesitz von dem "charakteristischen Aussehen" der gegenständlichen Einzelheiten entspricht,...Übrigens finden sich Erkenntnisse dieser Art bereits bei Hans von Marées in seinem Bilde in der Schleißheimer Galerie, ... Der Hirsch ist dort farbig von den Bäumen gar nicht unterschieden...“

³⁶ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.131 ff. Es war wohl die Sehnsucht nach Wahrhaftem, Ursprünglichem, einer "inneren Welt" - immateriell-abstrakt oder märchenhaft-naiv formuliert, die sich von der negativ empfundenen materialistischen Wirklichkeit unterschied - was Burger an Marc faszinierte.

1916 – bereits nach dem Tode von Marc am 4. März 1916 – an seine Frau³⁷. Burger fühlte sich Marc in einer tiefen Weise verbunden und dessen Tod hat ihn zutiefst erschüttert. Dies beruhte auf einer nahezu gleichen geistigen Auffassung vom Wesen der Kunst – als Versinnlichung des Kosmischen – und nicht zuletzt seinem eigenen künstlerischen Beginn, der an Marc orientiert war. Auch Form und Stil von Burgers "Briefen aus dem Feld" – trotz inhaltlicher Unterschiede, auf die näher eingegangen wird – von einer großen geistigen Nähe Burgers und Marcs, obwohl gegenseitig offensichtlich kein unmittelbarer Kontakt gegeben war.

Marc und Kandinsky hatten als Herausgeber des Almanach "Der Blauen Reiter" (1912) darin besonders betont: „Es ist natürlich, dass in den Fragen der Kunst als erster der Künstler selbst auch zum Wort berufen ist. So sollen die Mitarbeiter unserer Hefte hauptsächlich Künstler sein, die also jetzt eine Gelegenheit bekommen alles frei zu sagen, was sie früher verschweigen mußten.“³⁸ Diese Leitlinie sollte auch für ein zweites Jahrbuch gelten, das wiederum nur Beiträge von Künstlern – mit der Ausnahme eines Textes von Carl Einstein – enthalten sollte, das aber infolge der Kriegseignisse nicht mehr erscheinen konnte. Dieser Zielsetzung entsprechend, gibt es auch keinen direkten Beitrag von Fritz Burger in den publizierten Dokumenten der Münchner Künstlergruppierung. Ohne Zweifel muss jedoch davon ausgegangen werden, dass Burger spätestens ab 1912 mit den Ansichten des "Blauen Reiter", die seinen Anschauungen nahe standen und für die er eintrat, vertraut war. Dies bestätigt 1913 sowohl sein öffentliches Engagement für Kandinsky im "Sturm", wie auch der bereits zitierte Brief Burgers an ihn, in dem er ihm Probeexemplare seiner "Deutschen Malerei" ankündigt und gleichzeitig großes Interesse wie auch Übereinstimmung mit Kandinskys "Geistigen in der Kunst" mitteilt³⁹.

7.2 Das künstlerische Werk Fritz Burgers

Burger hatte sich bereits früh während seiner Schulzeit dem Zeichnen zugewandt und erhielt durch sein Architekturstudium in München eine volle Ausbildung im Bauzeichnen. Aus dieser Zeit sind von ihm noch einige Architekturzeichnungen erhalten⁴⁰. Darüber hinaus hatte er sich – schon als Vorbereitung für sein "Praktikum" – viele Jahre in Radier- und Maltechnik geübt; private Sezierkurse in der Anatomie besucht und ein praktisches Arbeiten in Stein- und Marmortechnik absolviert. Ab 1911 begannen dann seine Versuche im praktischen Schaffen.

Darüber hinaus war Burger ernsthafter Kunstsammler. Im Briefverkehr mit seiner Frau Clara wird öfters auf im Burgerschen Besitz befindliche Kunstwerke hingewiesen⁴¹. Offenbar besaß Bur-

³⁷ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Mainz März 1916 (164), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

³⁸ Kandinsky, Franz Marc, Vorwort zum Almanach, in: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter, München 1979, S.316 ff.

³⁹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Wassily Kandinsky (Abschrift) – ohne Datumsangabe, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*. Dieser Brief muss nach den ersten Auslieferungen von Burgers "Die dt. Malerei vom ausgehenden Mittelalter...", wohl Anfang 1914, geschrieben worden sein.

⁴⁰ Darunter zählen eine Kirche in Bayrisch Eisenstein sowie der Entwurf für eine eigene Villa in München Bogenhausen(hier abgebildet)

⁴¹ „... Und deshalb bitte ich Dich, möglichst sogleich von Thannhauser in München(Galerie Thannhauser -R.H.) den Schwalbach überweisen zu lassen; ich hoffe, ihn für 800 Mark an Frau Stegmann zu verkaufen, ...“ in: Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Winter 1916 (165), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

ger eine größere private Sammlung, die neben Aquarellen Kandinskys auch Werke von Marc enthielt. Im Nachlass findet sich eine Notiz, die aussagt, dass Burger über die Galeristin Dr. Stegmann in Dresden mit einer Anzahlung bei der Galerie Herwarth Waldens einen "der schönsten Marcs" erworben hätte⁴². Nach Marcs Tod im März 1916 weigert sich Walden, den Vertrag zu erfüllen, da ab sofort keine Gemälde mehr verkauft werden sollten und er will die Anzahlung zurückerstatten. Die Galeristin rät zu einer Klage gegen Walden, die aber nicht weiterverfolgt wurde⁴³. Für die darauf folgende Zeit wird berichtet: „Ferner haben die Maler der "Dresdner Brücke" sich zu einer "Stiftung" (wohl aufgrund der Initiative von Dr. Stegmann für die verwaiste Familie Burger -R.H.) zusammengesgeschlossen. Da sie kein Geld übrig hatten, stifteten sie alle Bilder, so Pechstein, Nolde, Müller, Erbslöh usw. und in Seeshaupt einer der wenigen, die den "Blauen Reiter" überlebt hatten, nämlich Campendonk. Leider wurden die Gemälde alle gleich wieder veräußert, als sie noch sehr schlecht bezahlt wurden.“⁴⁴ Burgers Feldbriefe geben zwar weitere Hinweise auf Kontakte zu Galerien, z.B. Thannhauser in München, aber über den Verbleib der Kunstwerke im ehemaligen Burgerschen Besitz fehlen heute alle Angaben.

Dies gilt auch für den besonderen Schwerpunkt der Sammeltätigkeit Fritz Burgers, der sich auf eine umfangreiche Gruppe von Skulpturen, die Werke vorwiegend süddeutscher Provenienz aus dem 13. bis zum 18. Jahrhundert enthielt, konzentrierte⁴⁵. Es handelte sich ausschließlich um Holzstatuen, die traditionell in Deutschland ab der Spätgotik und der beginnenden Renaissance eine große Bedeutung und Beliebtheit erlangt hatten. Die Burgersche Sammlung umfasste 45 Einzelobjekte mit z.T. hervorragender Bewertung durch die Fachwelt. Besonders hervorzuheben wären: eine romanische Pietà aus Regensburger Gebiet um 1200 datiert; eine oberrheinische Madonna in einer betonten Dreieckskomposition aus dem Kloster Weingarten vom Beginn des 15. Jahrhunderts; eine burgundische Madonna vom Anfang des 14. Jahrhunderts; verschiedene Werke der Ulmer Schule aus der Zeit um 1500 und eine Anzahl barocker Figuren von Heiligen und Engeln aus dem 18. Jahrhundert, die aus dem süddeutschen Raum, bzw. Nordtirol stammten⁴⁶. Die Beschreibung

⁴² Frau Dr. Stegmann hatte 1915 bei Burger während seiner Stationierung in Mainz Privatstunden genommen. Burger schreibt darüber an seine Frau Clara: „...Seit gestern ist Frau Dr. Stegmann hier,...sie wird mindestens 2 Monate hier bleiben. Die Stunden haben heute begonnen. Sie strengen mich mehr an als ich geglaubt habe...“ in: Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Dezember 1915 (139), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁴³ Tatsächlich war die "Sturm"-Galerie zu einem der bedeutendsten Umschlagplätze futuristischer, kubistischer und expressionistischer Kunstwerke geworden. Der Künstler in Walden wurde zeitweise mehr und mehr durch den Kunstagenten verdrängt; diese händlerische Betriebsamkeit mußte zwangsläufig zu Konflikt führen. Burger schreibt im April 1916 an seine Frau: „...Wegen Marc schreibe ich heute nach Berlin; lasse das Geld solange dort und schreibe Frau Stegmann, daß ich weiter verhandle...“ Möglicherweise hat aber Burger auch die Rückzahlung Waldens akzeptiert. Er schreibt ebenfalls im April 1916 an seine Frau: „...Hast Du das Geld von dem Delphinverlag erhalten? Das Marcgeld (im Original keine Unterstreichung -R.H.) kannst Du ebenfalls angreifen, da ich die Erlaubnis (offenbar von Herwarth Walden -R.H.) zum späteren Bezug eines anderen Bildes erhalten habe, an dem wir ev. noch mehr verdienen.“ in: Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger, April 1916 (192,184), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

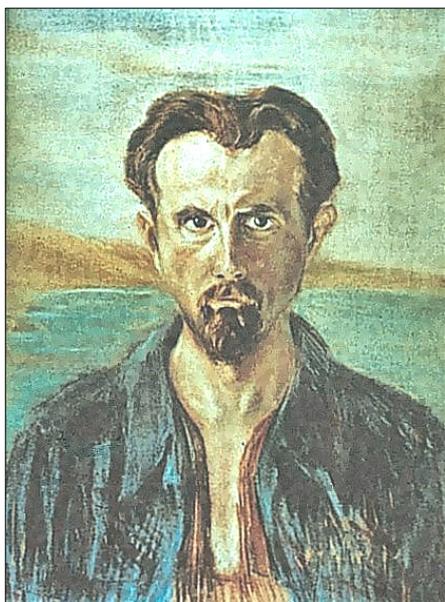
⁴⁴ *Nachlass Lili Fehrle-Burger, Heidelberg (privat)* Die Authentizität der geschilderten Ereignisse, auch der Zeitpunkt dieser "Stiftung", konnten in diesem Zusammenhang nicht nachgeprüft werden..

⁴⁵ Gysi, Fritz, Die Sammlung Burger, Zürich/Aargau, 1920

⁴⁶ Gysi, Fritz, Die Sammlung Burger, Zürich/Aargau, 1920, S.20 ff.

der Sammlung geht zum großen Teil auf Notizen von Fritz Burger zurück, der Angaben darüber machte, welche Bedeutung den einzelnen Stücken zukommt und wo sie erworben worden sind. Diese Sammlung existiert heute ebenfalls nicht mehr.

Ab etwa 1911 hat Burger selbst damit begonnen, künstlerisch zu arbeiten. Nach anfänglichen Ver-



suchen in Öl hat er sich dann hauptsächlich der Pastelltechnik zugewandt. Aus seinen Kriegstagen berichtete er seiner Frau: „...(Ich -R.H.) habe ein Selbstportrait in Pastell begonnen...Es ist wohl das Beste geworden, was ich bisher geschaffen habe...Ich glaube und ich hoffe, daß Du Dich selbst davon überzeugst, daß ich mir heute als Portraitmaler gut mein Brot verdienen könnte...⁴⁷“ Aber ein Rest an Selbstzweifeln bleibt für ihn später dennoch: „...Du hast einen Mann, der durch und durch Künstlernatur ist mit stärkster sinnlicher Phantasie - mag sein, daß sie mir manchmal nur Streiche gespielt hat...ein Gelehrter wäre anders...⁴⁸“ Sein Porträt wird im Juli 1915 fertig und Burger beschreibt es seiner Frau in einem weiteren Brief: „Das Selbstportrait ist fertig...(Ich bin

-R.H.) gespannt auf Dein Urteil...weil ich da etwas hineinlegen wollte, was auf ein ganz konkretes Erlebnis mit Dir, nämlich auf Sylt, zurückgeht...Also: der Aufbau von Körper und Gesicht ähnlich wie in Dürers Selbstportrait der Pinakothek, streng frontal...das Blau der Jacke steigert den Affekt der blauen Augen, und die relativ starken Farbkontraste - ein wenig à la Hodler - verklingen im Hintergrund. Ich habe so den Naturmenschen und den aufs Große, Weite gehenden, denkenden Beobachter des Lebens in einer Mischung von frischer Jugendkraft und ruhigem, fast feierlichem Ernst zu schildern versucht, um Dir im Bilde das zu schenken, was ich selber an mir für gut und wertvoll halte...⁴⁹“

In den Folgejahren entstehen außerdem weitere Werke als Kohlezeichnungen oder Radierungen. Von seinen plastischen Arbeiten sind lediglich zwei Kopfstudien erhalten. Alle ca. 25 Werke sind weitgehend erhalten und befinden sich in Familienbesitz. Bis 1915 ist die Themenwahl ausschließlich an der Landschaft oder am privaten Umfeld Burgers orientiert. Es finden sich darunter Urlaubslandschaften auf Sylt von 1912; später ab 1914 Landschaftsdarstellungen während seiner Kriegszeit aus den Vogesen, dem Elsass etc. und vor allem auch Kinderporträts. Diese Themenwahl ändert sich 1916. Wohl geprägt durch die Ernüchterung über das Kriegsgeschehen und die bedrohte persönliche Existenz, versucht Burger, übersinnliche, mit tiefer Symbolik beladene Bildfindungen

⁴⁷ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Juni 1915 (89), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁴⁸ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – April 1916 (199), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁴⁹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Juli 1915 (99), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*. Weiter: „...Der Kopf in leuchtenden sonnigen Farben, links hell, stark beschattet, rechts ganz licht, das Ganze sich nur abhebend von einem nur vorsichtig und sehr licht in den Farben gehaltenen Hintergrund. Das lichtgrüne Meer, das die goldgelbe hingelegte Dünenküste bespült, weißliche Streifenwolken vor zart violettblauem Himmel darüber...“

umzusetzen und er selbst sieht seinen künstlerischen Weg in der Nähe des "Blauen Reiters". Er berichtet über seine Beschäftigung mit der Malerei an seine Frau im Januar 1916: „...habe ich heute meinen Dir bekannten "Teuren Sport"(gemeint ist die Malerei -R.H.) mit einer sehr angespannten Energie und einer fruchtbaren Stunde wieder aufgenommen, um nun endlich den Gedanken...in eine passende Form zu bringen. Zwar werde ich voraussichtlich von Dir "abgelehnt" werden, da ich zu sehr blaue reitere, aber für mich hat das Bild doch insoferne eine Bedeutung, als ich damit zeigen kann, in welcher Richtung ich arbeiten könnte und wollte, um meinen eigenen Stil zu finden, vorausgesetzt, daß ich berufsmäßig Zeit dazu hätte; Du magst also über meine grünen und roten Frauenzimmer schelten, für mich sind sie eine wichtige Etappe auf einem Weg, der mich auch dem Verständnis modernster Kunst besonders nahe bringen wird.⁵⁰“

Diese Grundhaltung Burgers kommt in drei Pastellbildern zum Ausdruck, die in Burgers letzten Lebensmonaten an der Kriegsfront vor Verdun entstanden sind⁵¹:

"Paradies" (Februar 1916) - "Sintflut" (September 1915) - "Es werde Licht!" (März 1916)

Nach den Vorstellungen seiner Tochter der Öffentlichkeit gegenüber, verkörpern diese drei Bilder eine geistige Grundüberzeugung und Weltdeutung Burgers, die sich als Gleichnis in drei "epochalen Schritten" materialisiere. Der erste Schritt verkörpere die paradiesische Welterschöpfung, der allerdings die potentielle Gefahr menschlicher Erkenntnis innewohnt. Das zweite Bild zeige die Weltzerstörung, wohl eben durch die Entwicklung, Auswirkung und Gewalt dieser Erkenntnis. Das Ganze gipfelt dann in der Neuentstehung des Alls, des Werdens, durch die schöpferische Macht des Lichtes, des kosmischen Geistes. Diese nahezu mystisch-religiöse Deutung des Weltgeschehens soll – gemäß der Burgerschen Grundüberzeugung, dass jedes Kunstwerk Weltanschauung widerspiegelt – im Einzelnen auf den verschiedenen potentiellen Erklärungsebenen näher belegt werden⁵².

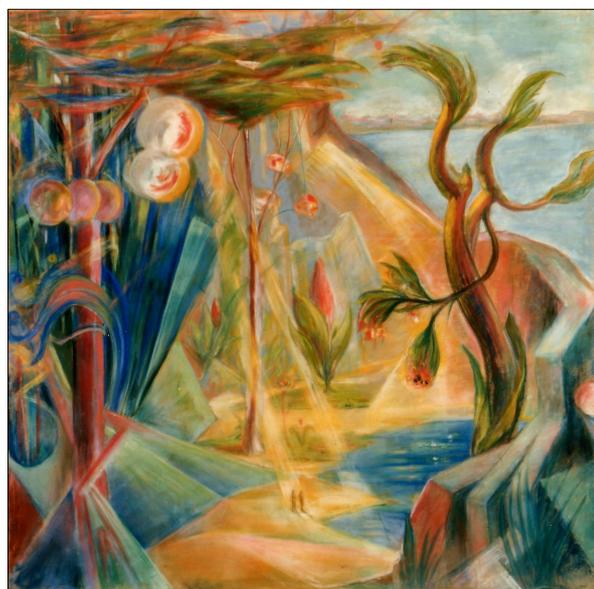
Das erste Bild, "Paradies", wurde von Burger selbst auch als "Schöpfungsmorgen" bezeichnet und entstand im Februar 1916. In Anbetracht der Tatsache, dass Burger zu diesem Zeitpunkt längst eine weitgehend gegenstandsfreie Kunst vertrat, erscheint es im ersten Moment als befremdlich, ein naives, nahezu kindliches Spiel mit Farben, Linienführungen und floralen Formen, die symbolisch eine Analogie zu Kindheit, Geborgenheit und Glück verkörpern, zu sehen. Es kann bedeuten, dass Burger bewusst eine symbolhaft-naturalistische Ausdrucksform als Analogie zu einem paradiesisch unbedarften Erkenntnisstand gewählt hat. Seine nur geringe Wertschätzung naturalistischer und realistischer Kunst würde dieser dann ebenfalls einen niedrigen Erkenntnisstand zuordnen. Analogien könnten aber auch sowohl für die floralen Bildelemente, die Farben, vielleicht sogar für

⁵⁰ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Januar 1916 (150), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg(privat)*

⁵¹ Alle drei Bilder sind Pastellgemälde, das erste im Format ca. 50 x 50 cm, die beiden anderen haben gleiches Format von ca. 50 x 90 cm, und befanden sich seit 1986 im Kurpfälzischen Museum Heidelberg. Anlass dazu war 1986 eine Studioausstellung zu Ehren von Fritz Burger, in der sein Leben, die wichtigsten Werke und weiteres Dokumentationsmaterial ausgestellt wurden. Aus Anlass dieser Ausstellung erschienen ebenfalls erklärende Beschreibungen zu diesen Werken. Die Bilder befinden sich inzwischen wieder im Familienbesitz.

⁵² Sofern nicht in diesem Zusammenhang auf Briefe Burgers verwiesen wird, fließen hier fragmentarische Hinweise aus dem Nachlass Frau Fehrle-Burgers ein.

die gesamte Idee der romantischen Bildschöpfung in Runge's "Der Morgen" von 1808 gesehen werden. Burger schreibt darüber an seine Frau: „... (ich bin -R.H.) beim Ausmalen des Menschheitsfrühlings, worin auf vulkanischem Boden die Traumgebilde des Paradieses in ihrer tropisch bunten Farbenpracht wie über Nacht als Gewächse des goldenen Zeitalters emporgeschossen sind, von denen lauter Honig herabträufelt und leuchtende Früchte wie Spielwerk an den zweigen baumeln. Es ist ein von Lebensfreude überquellender Märchengarten, in dessen Lichtfülle alles nur Spiel und Traum bleibt.⁵³“ Und weiter: „Das winzig kleine nur angedeutete Menschenpaar, das noch kein Verlangen nach Macht und Größe verspürt, steht vor dem blauen See des Paradieses, in dem sich das Wunder der Welterschöpfung spiegelt. Nur der über die Paradiesesmauer hinausweisende "Baum der Erkenntnis" entwindet sich mit schauspielerischem Pathos seiner Urform, von der satanischen Lust getrieben, sich der Menschenseelen zu bemächtigen. Gleißende Lichter malen die biegsame Beredsamkeit, in der er sich selbstgefällig dreht und windet, aber zugleich seine Fangarme nach den Menschen ausstreckt⁵⁴.“ Dieser Erkenntnisbaum entfaltet sich nicht mehr kerzengerade wie die anderen Gewächse des Paradieses "ad gloriam Dei" nach oben, sondern wird den Schutzwall des Paradieses durchbrechen und die Menschen in eine graublau nüchterne Welt führen. Ein Bezugspunkt eröffnet sich zu den paradiesisch - naiven Bildschöpfungen Henri Rousseaus, die sich besonders im Kreis des "Blauen Reiter" großer Wertschätzung erfreuten⁵⁵. Symbolische Farbgebung, phantasiegestaltete Pflanzenformen und durchaus auch ein leiser Hauch von Bedrohlichkeit - wie von Burger erwähnt - lassen diesen Schluss zu⁵⁶. Doch sein Werk stimmt Burger auch selbstkritisch: „...ich habe gestern noch bis nachts 1 Uhr am Paradies gemalt... nicht aus Begeisterung, sondern aus Ärger, da es mich so wenig befriedigte; nun ist es "vollendet"; manchmal gefällt es mir recht gut, manchmal mag ich's nicht.⁵⁷“



⁵³ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 24. Februar 1916, in: Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)

⁵⁴ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 26. Februar 1916, in: Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat). Auch hier bietet sich der Vergleich zu Runge – in dem Sinnbild der kleinen Menschen, wie bei Runge im Kind – an. Es ist aber zugleich ein Hinweis auf die tiefe Verwurzelung des frühen Expressionismus mit der deutschen Romantik.

⁵⁵ Kräubig, Jens, *Der Blaue Reiter*, Stuttgart 1992, S.5. Die unakademischen Gegenstandsdarstellungen und vermeintlich spontanen Ausdrucksleistungen führten Kandinsky zu der Argumentation, daß mit der "großen Abstraktion" auch eine neue "große Realistik" kommen werde. Rousseau war für ihn der Vater dieser "Realistik", die den Gegenstand direkt nativ interpretiert und so seine Seele, seinen "inneren Klang" bloßzulegen vermag.

⁵⁶ Paradiesdarstellungen finden sich ebenfalls bei Kandinsky 1911 (Stadt. Galerie Lenbachhaus München) und Marc / Macke 1912 (Münster Westfälisches Landesmuseum). Das Motiv des Paradieses führt 1937 bei Gino Severini zu einem vergleichbaren Bild "Il paradiso terrestre". Die Literatur vermerkt auch hier Bezug zu Rousseauschen naiven Bildauffassungen.

⁵⁷ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 29. Februar 1916, in: Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)

In dem Bild "Sintflut", bzw. auch als "Urmeer" geführt, sah Burgers Tochter in ihrer Beschreibung "die Zertrümmerung überholter Lebensgesetze durch verwandelnde Kräfte des Werdens, die aus den Rätseltiefen des Lebens aufbrechen, um sich wieder in der Unermesslichkeit schöpferischer Naturgewalten frei entfalten zu können.⁵⁸" In Burgers Briefen an seine Frau tauchen allerdings diese Zwangsläufigkeiten nicht auf, es finden sich keine Hinweise darauf, dass nach dem Paradiesbild die "Sintflut" entstanden wäre. In einem Brief erwähnt allerdings Burger bereits im September 1915

ein Meerbild: „Ich habe heute nachmittag in einem "Sitz" das Meer heruntergemalt. Ein etwas größeres Bild als wie das letzte...Dem Thema entsprechend ist es etwas pathetisch, aber ich glaube, der Geschwindigkeit entsprechend auch recht unmittelbar in der Wirkung...Bei dem Meere hat mich Nolde angeregt. Aber es ist doch noch etwas ganz anderes herausgekommen bei der Arbeit, wie ich es anfangs dachte, denn in



der Zwischenzeit haben mich Deine "Palestrinaseptime", die Du mir am letzten Abend noch vorgespieltest, angeregt. Du siehst, Du bist mit Patin an diesem "Kinde".⁵⁹ Allerdings erwähnt Burger in einem späteren Brief einmal in diesem Zusammenhang das Wort "Sintflut". Damit wäre hier ein Bild entstanden, das zwar in einer extrem farbigen Wuchtigkeit die Macht und zerstörerische Kraft der Naturgewalten expressionistisch ausdeutet und - wie Burger anführt - darüber hinaus noch Bezugspunkte zur Musik eröffnet, aber es würde somit auch kein unmittelbarer Zusammenhang zu einer Symboltrilogie oder einem größeren geistigen Gedankenzusammenhang der drei Bilder gegeben sein. Aussagen, wie: "- So entstand die Trilogie "Paradies", "Sintflut" und "Es werde Licht!" oder: "In dieser Bilderfolge formte sich ihm ein Gleichnis von kosmischer Dramatik⁶⁰", wären in dieser Form nicht haltbar.

⁵⁸ Zitiert aus: Fehrle-Burger, Lili, *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

⁵⁹ Burger, Fritz, (*unveröff.*) *Brief an Clara Burger, Mainz September 1915 (119)*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Der Hinweis auf Noldesche Bildgestaltung und Farbhandhabung rechtfertigt die Vermutung, dass es sich hier um das Bild "Sintflut" handeln müsste. Burger bekennt hier synästhetische Gestaltungsmotive. Synästhesie war kennzeichnend für die Malerei des Symbolismus; vor allem auch Kandinsky vertrat eine Annäherung der Malerei an die Musik.

⁶⁰ Nach Fehrle-Burger, Lili, *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

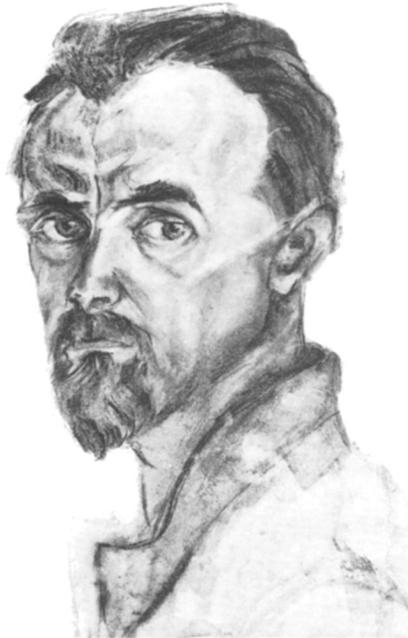
Im Gegensatz zum "Meer" ist die Entstehung des Bildes "Es werde Licht!" für den 6. März 1916 gesichert⁶¹. Burger schreibt – wie bereits teilweise zitiert – an seine Frau: „Heute, an dem Tage, da ich das Bild "Es werde Licht!" vollendete, wo ich die empfangenen Eindrücke von Marc in einem selbstständigen Bilde verwertete, erhalte ich die Nachricht von seinem Tode...Mein neues Bild nimmt mich so gefangen, daß ich nur den dringenden Wunsch habe, es bald wieder aus meiner Wohnung zu bringen, denn ich sitze Stunden und Stunden und träume und will's nicht fassen, daß ich das alles habe nun gestalten können: eine Apologie des zeugenden Lichtes im Kosmos, daß ich das einmal kann! Und nun kann ich Dir alles zeigen und sagen, was ich denke und empfinde, und viel besser als Worte, bloße Worte es vermögen; und Du siehst dies mein geistig künstlerisches Selbst greifbar vor Dir,...“⁶² Wenige Tage darauf vertieft er seine Gedanken zu diesem Bild: „In dem "Es werde Licht!" hab ich alles über das Licht gesagt, was ich weiß; ich meine, ich sei ein Mit-telding darin von Kandinsky und Marc, ohne mich mit einem der beiden vergleichen zu wollen. Aber ich habe die Ideen Marcs ins Kosmische projiziert, aber mit einem sehr strengen Rhythmus, den ich von Deiner Musik her mir wohl erworben habe, und mir ist manchmal, als ob in meiner



⁶¹ Burger schreibt: „... ich habe den ganzen Tag gemalt und ein neues Bild fertiggestellt: "Es werde Licht!". Ich habe mich ganz von allem empirischen Raum- und Gegenstandsvorstellungen losgelöst... und ich war selig und überrascht, wie gut's mir gelang;... wohl das Beste, was ich bisher gemacht hatte...“ zitiert aus: Burger, Fritz, (*unveröff.*) *Brief an Clara Burger, Mainz 6.3.1916 (159)*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

⁶² Burger, Fritz, (*unveröff.*) *Brief an Clara Burger, Mainz März 1916 (160)*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

Kunst Dein musikalisches Ich läuternd hindurchgegangen sei...Man könnte das Bild übrigens ebenso gut die Kraft oder das Genie oder Gott nennen. Das Bild ist doch eine Art persönliches Glaubensbekenntnis.⁶³ Der Bezug auf das Spätwerk von Marc liegt auf der Hand. In den Werken von Marc ab 1914, wie "Kämpfende Formen", "Kleine Komposition" etc. ist ein figuraler Bezug gänzlich zugunsten strukturierter Farbelemente mit symbolhafter, auch transzendentaler Bedeutung aufgegeben worden; der Verweis Burgers auf eine Beeinflussung durch Musik führt dagegen mehr zu den Gedankengängen Kandinskys. Auch Paul Brandt stellt in seinem "Sehen und Erkennen" von 1929 mit diesem Bild Burger in eine Reihe mit Kandinsky: „(Es ist die - R.H.) Neigung des Expressionismus, das Objekt ganz nach der Willkür des Subjekts zu formen...Auch in dem farbenfrohen Gemälde des vor Verdun gefallenen genialen Fritz Burger wird man die Schlagkraft des Symbols nicht verkennen:...der in das Chaos hereinbrechende Strahl teilt sich in die Farben des Spektrums und durchleuchtet in mannigfachen Reflexen die teils kristallinen teils kugeligen Elemente des künftigen Kosmos: ein malerisches Bekenntnis des Gelehrten zu seiner geliebten modernen Kunst!⁶⁴“



Mit dem 22. Mai 1916 endete auch abrupt das künstlerische Schaffen Burgers, das in seinem beeindruckend visionären Bild eine verheißungsvolle Zukunft ankündigte und eigentlich erst den Beginn seiner künstlerischen Laufbahn bedeutete. Wie eine Ahnung künftigen tragischen Geschehens wirkt bereits das ebenfalls 1916 entstandene Selbstporträt (Kohlezeichnung), das Burger während seines letzten Urlaubs in Heidelberg schuf. Es steht im deutlichen Gegensatz zu seinem Pastellporträt und ist wie eine Vorahnung des kommenden schweren Schicksals und des drohenden Todes aufzufassen. Damit folgt es seinem Vorbild, dem "Ecce Homo" von Dürer, einer Zeichnung,

⁶³ Burger, Fritz, (*unveröff.*) *Brief an Clara Burger, Mainz März 1916 (163)*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat) Tatsächlich lassen sich Ähnlichkeiten zu dem Spätwerk von Franz Marc aufzeigen und der Musikbezug verweist eindeutig auf Kandinsky. Ein weiterer Bezugspunkt könnte in der Kenntnis futuristischer Konzepte bestehen, die Burger durch "Sturm" vertraut waren. Carlo Carrà hatte in seinen Schriften häufig die Symbolkraft von Formelementen beschrieben: spitze Winkel verkörpern schöpferischen Willen; Zick/zack-Verläufe stehen für Entwicklung, Dynamik. etc. Diese Formen finden sich in Vielzahl in diesem Bild Burgers. Bemerkenswert ist weiterhin, dass Kandinsky betonte, dass die Farbe Gelb immer nur zur Form eines spitzen Dreieck gehöre.

⁶⁴ Brandt, Paul, *Sehen und Erkennen*, Leipzig 1910, verschiedene Auflagen bis 1954 (Stuttgart) – hier 1929, S.436. Das Werk Burgers "Es werde Licht!" wurde 1929 erstmalig in dieses Standardwerk aufgenommen, das eine Gesamtauflage von weit über 80 Tsd. Exemplaren erreichte. Unter der Kapitelüberschrift "Absolute Malerei" wurde es in eine Reihe mit Oswald Herzog: "Revolution" und Wassily Kandinsky: "Komposition" gestellt. Bei späteren Auflagen, die der nationalsozialistischen Kunstpolitik des Dritten Reiches Rechnung tragen mussten, war es ab 1933 – zusammen mit anderen modernen Werken - nicht mehr enthalten und wurde allerdings auch nach 1945 in Neuauflagen, die bis weit in die fünfziger Jahre hinein erschienen, nicht wieder aufgenommen.

die Burger in vieler Weise als das Sinnbild einer vom Schicksal gezeichneten Menschendarstellung betrachtete.

7.3 Burgers Charisma – Leitbild der Moderne für junge Kunsthistoriker und Künstler

Fritz Burger hat trotz seiner nur wenige Jahre dauernde Dozententätigkeit als Hochschullehrer einen großen Einfluss auf eine Vielzahl seiner Studenten ausgeübt und unter ihnen finden sich Namen, die in der weiteren Zukunft in Kunst und Kunstgeschichte Bedeutung erlangten. In einer Fülle von Ehrungen sind von diesen Schülern sein Gesamtwerk, seine Begeisterung für die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge und seine mitreißende Art und Persönlichkeit gewürdigt worden. „Aus Burger lockte ein neuer Tag. Er gehörte zu den Glücklichen, die jeden neuen Gedanken mit dem ganzen Pathos ihres eigenen Wesens wiederzugeben vermögen.“⁶⁵ Die Reihenfolge bekannt gewordener Namen soll dabei keine Bewertung einzelner Leistungen bedeuten, sondern lediglich einige wesentliche Meinungen aufzeigen.

Hermann Buddensieg⁶⁶ erinnert sich an seine Münchener Studienzeit von 1913 und notierte: „Ich hörte...auch Kunstgeschichte. In München gab es dafür zwei hoch angesehene Dozenten: Heinrich Wölfflin und Fritz Burger. Wölfflin, ein korrekter, gemessener Schweizer von stattlicher, stabiler und betont aristokratischer Haltung las damals über die Architektur Münchens. Eine ganz andere Art - die Diastole und Systole gleichsam - lebte Fritz Burger. Er hielt seine Vorlesungen mit Lichtbildern im grössten Hörsaal der Universität, der meistens überfüllt war. Fritz Burger sprach frei über die damals moderne Malerei, die mit Kandinsky, Marc und Macke an der Spitze, geradezu revolutionär wirkte. Burger sprach hinreissend... beschwingt durch sie deutete er ihre Werke aus ihrem innersten Geist heraus.“⁶⁷

Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963), war Hörer bei Burger und späterer Kustos und zeitweiliger Direktor der Mannheimer Kunsthalle⁶⁸. Hartlaub stellte in einer späteren Würdigung besonders die Persönlichkeit und den Überschwang Burgers in das Geistig-Allgemeine, in das Philosophische heraus. Er hielt fest, dass Burgers Leben und Schaffen zwar Fragment geblieben sind, aber dieses Fragment es nach wie vor wert sei, in seinen tieferen Bezügen studiert zu werden⁶⁹.

In den Jahren 1910/1911 war der Kunsthistoriker Kurt Badt (1890-1973) Hörer der Kunstgeschichte bei Fritz Burger. In einem Artikel zu seinem siebzigsten Geburtstag wird Badt in der Tagespresse gewürdigt und die Schilderung von Kurt Badt erinnert an Burgersche Thesen: „...Denn schon damals wurde ihm klar, daß eine Kunstwissenschaft, die auf bloße "Stilbegriffe" hinsteuert und die geschichtlichen Faktoren durch eine in die Breite getriebene Forschung zur Hauptsache macht, ohne dabei zum Eigentlichen des Kunstwerks hinzuführen, Gefahr läuft, sich aus dem Geistesleben aus-

⁶⁵ Herke, Karl Heinz, Kunstwissenschaft oder Kunstgeschichte? Ein Gedenkblatt für Fritz Burger, in: *Vom Expressionismus zur Schönheit. Versuche über Entwicklung und Wesen der modernen Kunst*, Mainz 1923, S.55

⁶⁶ Hermann Buddensieg (1893-1976) war Publizist, Schriftsteller und Essayist

⁶⁷ Buddensieg, Hermann, *Fritz Burger und die freie deutsche Jugendbewegung*, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

⁶⁸ Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) übernahm 1923 die Leitung der Kunsthalle Mannheim. Wegen seines Eintretens für die als "entartet" geltende Kunst wurde er 1933 durch die Nationalsozialisten entlassen.

⁶⁹ E.K., *In memoriam Fritz Burger*, Rhein - Neckar - Zeitung, 13.9.1952

zuschalten⁷⁰.“ Wenige Tage später erscheint dazu ein Beitrag von Karl Beringer in der gleichen Zeitung: „...In der Ausgabe vom 2. März schreiben Sie über Kurt Badt. Wie er, hat der am 22. Mai 1916 gefallene Dr. Fritz Burger gelehrt, dass Stilbegriffe und historische Forschungen nicht ins Wesentliche der Kunst führen. Er hat deshalb an der Universität ein Atelier eingerichtet, in dem seine Schüler zeichnend, malend, modellierend in die Formensprache eingeführt wurden; auf den Reisen mit seinen Schülern hat er in Florenz das gleiche Verfahren betrieben. Kurt Badt könnte seinem Alter nach sein Schüler gewesen sein. Ich selbst habe drei Jahre bei Burger gehört und bei ihm große Erkenntnisse gewonnen⁷¹.“

Der Schweizer Photograph und Kunsthistoriker Hans Finsler (1891-1972) gehörte ebenfalls zu den jungen Studenten, die von Fritz Burger an die moderne Kunst herangeführt wurden. Ab 1911 studiert er zunächst Architektur in München und Stuttgart, im Anschluss daran bis 1922 folgt ein Studium der Kunstgeschichte an der Universität in München. Durch Fritz Burger findet er nach eigener Darstellung Zugang zur modernen bildenden Kunst. 1936 wird er in den Zentralvorstand des Schweizerischen Werkbundes gewählt und übernimmt von 1947 bis 1955 dessen ersten Vorsitz⁷². Der 1893 in Frankfurt/Main geborene Ludwig Hirschfeld-Mack (1893-1965) kann als ein weiterer bedeutender Schüler Burgers betrachtet werden⁷³. Nach erster Bekanntschaft mit Druckgraphik besucht er die Universität München und hört kunsthistorische Vorlesungen bei Heinrich Wölfflin und Fritz Burger, der: „...für damalige Begriffe unorthodox - durch praktische künstlerische Übungen in verschiedenen Disziplinen die Sensibilität gegenüber dem Kunstwerk und das Verständnis für kunsthistorische Fragestellungen zu erhöhen suchte⁷⁴“. Hirschfeld-Mack galt später als einer der wichtigsten Vertreter der jüngeren Generation am Weimarer Bauhaus⁷⁵.

Zu den berühmtesten Schülern Burgers gehört zweifelsfrei der Münchner Walter Dixel (1890-1973). Er studierte zwischen 1910-1914 Kunstgeschichte an der Münchner Universität und belegte in der Hauptsache Vorlesungen und Übungen bei Fritz Burger und Heinrich Wölfflin; Dixel war 1911-1914 Burgers Unterrichtsassistent an der Universität und der Akademie der bildenden Künste. Durch Anregung und den Einfluss von Fritz Burger begann Dixel 1912 zu malen. Bereits vor der Herausgabe seines Buches "Cézanne und Hodler"(1913), in dem er alle damals bekannten modernen Künstler (Picasso, Delaunay u.a.) vorstellte, verfügte Fritz Burger über ausreichendes Bildmaterial, das auch seinem Assistenten zur Verfügung stand. So kam es, dass dem jungen Maler, noch bevor er auf Reisen nach Paris ging, die Malerei der Moderne, besonders aber jene von Cézanne

⁷⁰ wg., *Kurt Badt zu seinem 70. Geburtstag*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.März 1960

⁷¹ Beringer, Karl, *Badt und Burger*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. März 1960

⁷² <http://www.neubuehl.ch/geschichte/biographien.asp> (23.03.2003)

⁷³ http://www.jmw.at/de/pr_ludwig_hirschfeld-mack.html (14.02.2003) Hirschfeld-Mack begann 1912-1914 seine künstlerischen Ausbildung an der Debschitz-Schule in München.

⁷⁴ http://www.juedischesmuseum.de/wechselausstellungen/aktuelle/hirschfeld/de_anfang.htm (14.03.2003)

⁷⁵ Mit seinen "Reflektorisches Lichtspielen" oder "Farbenlichtspielen", die das Problem der Bewegung in der Malerei der frühen zwanziger Jahre durch den Einsatz technischer Mittel und farbigen Projektionslichts in tatsächliche Bewegung überführten, stand Ludwig Hirschfeld-Mack innerhalb der zeitgenössischen Avantgarde.

und der Kubisten, vertraut war⁷⁶. Dem jungen Dixel boten sich zwei Erfahrungsquellen: das Anschauungserlebnis und dessen kunsthistorisch gefilterte Vermittlung in den Vorlesungen und Schriften Fritz Burgers. "Man stelle sich vor: ein junger Student - Burger rechnete ihn zu seinen Besten - hat Gelegenheit, Werke der Pioniere der Moderne zu sehen und zugleich über deren kunsthistorischen Standort zu reflektieren⁷⁷". Dixel reiste mit dem Münchner Seminar Fritz Burgers in den Jahren 1912 und 1913 auch nach Italien. Aber nicht die italienische Kunst war es, die ihn inspirierte und die seine ersten Bilder beeinflusste - seine dort entstandenen Bilder und Zeichnungen haben nicht den Charakter von Reisenotizen - sondern Cézanne, der ihm durch Burger vermittelt worden war, beeinflusste seine Eindrücke. Zwar orientierte sich Dixel dem Sujet nach an italienischer Architektur und Landschaft, doch in der künstlerischen Ausformung tat er das mit dem Blick Cézannes und der Kubisten. Über seine Aufenthalte in Florenz äußerte Dixel bei späterer Gelegenheit einmal, dass man nicht Florenz und seine Landschaft gesehen habe, sondern man sagte vor den Häusern, vor den Mauern, den Hügeln und Gärten: "Welch ein Cézanne⁷⁸!"

Ein im Nachlass befindlicher Brief Grete Dixel über Burger berichtet, dass Burger für Dixel noch im Alter "Evangelium" war. Es heißt in dem Brief u. a., dass für Burger das vierstündige wöchentliche "Praktikum", an dem etwa vierzig Leute teilnahmen, noch wichtiger als die Vorlesungen war. Darin konzentrierte sich die Zusammenarbeit nochmals auf einen kleinen Kreis von zehn Leuten, wobei sein Assistent und Schüler Walter Dixel Burger wohl am nächsten stand und seine Botschaften intensiver als alle anderen begriff. Die Differenz in der Herangehensweise der hier erteilten Schulung gegenüber einer herkömmlichen Ausbildung an der Universität (und Akademie) pointiert auch Grete Dixel Satz: „...Wir fanden damals selbst Wölfflin relativ langweilig (Burger sagt: "Ich bin eben Kunstwissenschaftler. W. ist Kunsthistoriker.")⁷⁹". Dixel selbst gibt in einem seiner Lebensläufe an, dass er: „...wesentliche Anregungen auf der Universität nur...Fritz Burger...verdanke⁸⁰.“ Dixel wechselt 1916 nach Jena, um die Ausstellungsleitung des Kunstvereins Jena zu übernehmen. Darüber urteilt er: „... Selbstverständlich sagte ich mit Freuden zu. Als Schüler von Fritz Burger in München, dem Autor des damals sehr bekannten Werkes "Cézanne und Hodler", war mir die moderne Kunst weitgehend geläufig. Ich hatte die Künstler des Blauen Reiters" und "Brücke" schon in den Jahren von 1912-1914 schätzen und verehren gelernt. Nun sollte ich mit ihren Werken in unmittelbaren Kontakt kommen⁸¹.“ 1919 berichtete er der Witwe Clara Burger, dass: „...eine Vielzahl eigener Experimente zum Problem der Form und der Farbe...mit dem Praktikum ihres Mannes in engster Beziehung...(standen -R.H.), eingeschlossen die technischen Expe-

⁷⁶ Güse, Ernst-G., *Zwischen Expressionismus und Konstruktivismus – Walter Dixel's Hinterglasbild "P-Formen V" von 1922*, in: Vitt, Walter (Hrsg.), *Hommage à Dixel – Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers*, Starnberg 1980, S.41

⁷⁷ Hofmann, Werner, *Der Maler Walter Dixel*, Starnberg 1972, S.8

⁷⁸ Vitt, Walter, *Hommage à Dixel*, in: Vitt, Walter (Hrsg.), *Hommage à Dixel – Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers*, Starnberg 1980, S.7

⁷⁹ *Brief Grete Dixel*, Nachlass des Künstlers Walter Dixel, hier zitiert nach: Wöbkemeier, Ruth, *Walter Dixel – Bild, Zeichen, Raum*, Berlin 1990, S.18

⁸⁰ Dixel, Walter, *Vier Lebensläufe – 1916, 1927, 1928 und 1941*, in: Vitt, Walter (Hrsg.), *Hommage à Dixel – Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers*, Starnberg 1980, S.165

⁸¹ Dixel, Walter, *Der Bauhausstil – ein Mythos Texte 1921-1965*, Starnberg 1976, S.57

rimente, zu denen er uns anhielt“⁸². Er betont, rückblickend froh darüber zu sein, in Fritz Burger auch einen Vermittler der Schriften Hildebrands und Marées getroffen zu haben, wodurch ihm die Bedeutung Fiedlers bewusst geworden sei. In einem späteren Brief stellt er fest, dass mit Kandinsky, welcher seit 1922 in Weimar lehrte, auch ein Stück Burgersche "Gesichtsvorstellung" in das Bauhaus gekommen sei⁸³.

In den Jahren 1912-1914 gehörte auch der Publizist und Schriftsteller Benno Reifenberg (1892-1970), der langjährige Chefredakteur der "Frankfurter Allgemeinen Zeitung" zu Burgers Hörer- und Teilnehmerkreis an kunstgeschichtlichen Vorlesungen und Seminaren. In einem Nachruf würdigte er das herausragende Schaffen und die Person Fritz Burgers in eindrucksvoller Weise: „...Seine Schüler hat vielleicht nichts mehr angezogen, als daß der akademische Lehrer nicht bei der einmal anerkannten und allgemein sanktionierten Kunst stehen blieb, sondern daß er alles in den Kreis seiner Betrachtungen zog...Die einzelne Stunde selbst war eine künstlerische Schöpfung, als ganzes die Vorlesung zu fassen, setzte eigenes Denken voraus...Eine sehr jugendliche, freie Gestalt, mit weiten Schritten im wehenden Mantel und braunem Hut, hell und fröhlich in den Saal tretend, so haben ihn seine Schüler in Erinnerung. Sie...die sich um den Namen "Fritz Burger" wie um eine Fahne scharten...“⁸⁴

Zu vergleichbaren Worten findet der Schriftsteller Oskar Lang, der im Mai 1916 in einer Zeitschrift schreibt: „Als die Kunde kam, daß Fritz Burger gefallen sei, da war es nicht bloß die Trauer um den prächtigen Menschen...das alle Näherstehenden erschütterte: (sondern auch -R.H.) das Bewußtsein, daß mit ihm ein Leben, das ungeahnte Bedeutung versprochen hatte, jäh vernichtet war...wie wunderbar konnte er an einem Kunstwerk aufblühen...und wenn dann die Flammen der Begeisterung lichterloh brannten und er in wahrer Verzückung allen realen Boden unter den Füßen zu verlieren schien, wie plötzlich schlug die Woge um und er stützte die ekstatischsten Ergüsse durch die nüchternsten Formanalysen und Beweiskonstruktionen, die es geben kann!...“⁸⁵

Das Berliner Tageblatt widmet Fritz Burger am 31. Mai 1916 einen Nachruf: „...Einer, zu dem sich die Jugend drängte, die nach Feuer dürstet. Wer Wölfflins geklärte Größe noch nicht vertragen konnte, was noch wild wuchs in der Isarstadt, vergötterte ihn... Man strömte in seinen Hörsaal, trampelte sich trunken und lauschte wie einer Offenbarung. Man fühlte, wozu Hochschulen da sind: das waren Worte, die nicht geschrieben und nicht gedruckt werden können. Das war Seele. Mochte es Michelangelo oder Cézanne sein, wo er Wahres und Einziges fand, steigerte sich seine Rede zur Hymne... Dann improvisierte er wie nur eine genialische Künstlernatur. Und im Nu brannten hundert Brauseköpfe ...Tausend Jungen ist er unauslöschbares Erlebnis geworden“⁸⁶.

⁸² Brief Walter Dixel an Clara Burger vom 1.10.1919, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

⁸³ Brief Walter Dixel an Clara Burger vom 3. 11. 1922, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat) Für die posthumen Auflagen des Burgerschen Werkes "Cézanne und Hodler, Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart" (2. Auflage 1917, 3. Auflage 1918, 4. Auflage 1920) schrieb Dixel jeweils das Vorwort des Herausgebers.

⁸⁴ Reifenberg, Benno, *Fritz Burger*, in: *Frankfurter Zeitung*, 27.6.1916

⁸⁵ Lang, Oskar, *Fritz Burger* †, in: *Die Rheinlande*, 16 (1916), Heft 10/11, S.372 ff.. Langs publizistisches Hauptwerk lag im Bereich der Musikwissenschaften.

⁸⁶ Anonym, *Fritz Burger*, in: *Berliner Tageblatt / Abend-Ausgabe*, 31. Mai 1916

Diese leidenschaftliche Art Burgers ist vielen Zeitgenossen in steter Erinnerung geblieben. 1944 beschreibt ein Hörer aus den Münchner Universitätstagen Fritz Burger als einen Lehrer: „...mit durchdringenden Scharfsinn und feuriger Leidenschaft ... Sein Menschenleben war viel zu kurz für seine überquellende Geistesfülle und Betätigungslust...“⁸⁷

Vielleicht ist diese beeindruckende Art Burgers, Kunst zu betrachten, am besten niedergelegt in seinem Führer durch die Schackgalerie in München. „...Die Kunst der Bildanalyse, die man stets allgemein Burger nachgerühmt hat, dokumentiert sich nirgends besser.“⁸⁸ Über das Wesen eines Bildes bekennt Burger: „...das Bild (ist -R.H.) nichts anderes als das Resultat unseres vorstellenden Bewußtseins, eine anschauliche Gestaltung unserer Gesichtsvorstellungen, durch die das eine sinnliche Form erhält, was im Kunstwerk gedacht, wahrgenommen, empfunden oder...geträumt worden ist...Dieser Zusammenhang ist nie in der "Natur" vorhanden, sondern wird in jedem Falle erst geschaffen...Alles was wir mit Gegenstand, Inhalt, Farbenwahl, Besonderheiten in der Formengebung der Einzelheiten, Ausdruck usw. benennen, ist der Stoff jener Erkenntnis des Künstlers, die Bildzusammenhänge sind die Erscheinungsform der Erkenntnis...“⁸⁹

Zweifellos besaßen diese letzten Jahre vor dem I. Weltkrieg in München eine herausragende Bedeutung. Es fanden die beiden Ausstellungen "Der Blauen Reiter" statt⁹⁰, die Dresdner "Brücke" kam zu Wort und im Februar 1913 war in der Galerie Thannhauser eine umfangreiche Picasso-Ausstellung zu sehen. Besonders bedeutsam war, dass 1912 in München zwei wichtige theoretische Werke über die moderne Kunst erschienen: der Almanach "Der Blauen Reiter" und Kandinskys Traktat "Über das Geistige in der Kunst"⁹¹. Wenn von Wölfflin 1914 behauptet wurde: "Kunst und Kunstgeschichte laufen parallel"⁹², so kennzeichnet dieser lapidare Satz die Münchener Situation der letzten Vorkriegsjahre zwar anspruchsvoll, aber im Kern zutreffend richtig. Das München Burgers in seinen Wirkungsjahren an Akademie und Universität ist tatsächlich zugleich Schauplatz und Denkstätte über die "Moderne" gewesen, die in den folgenden Jahrzehnten ihren Einfluss über die gesamte Welt ausbreitete und in Fritz Burger einen begeisternden und überzeugenden Befürworter gefunden hatte.

⁸⁷ List, Fritz, *Brief an Lili Fehrle-Burger vom 19. November 1944*, in: Nachlass Lili Fehrle-Burger, Heidelberg (privat)

⁸⁸ Mayer, August L., Fritz Burger †, in: Burger, Fritz, *Die Deutschen Meister in der Schackgalerie München von Genelli bis Böcklin*, München 1916

⁸⁹ Burger, Fritz, *Die Deutschen Meister in der Schackgalerie München von Genelli bis Böcklin*, München 1916, S.3, S.13 ff.

⁹⁰ Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, *Der Blaue Reiter*, München 1965, S.257 ff.

⁹¹ Hofmann, Werner, *Der Maler Walter Dexel*, Starnberg 1972, S.7 ff.

⁹² Hier zitiert aus: Lankheit, Klaus, Dokumentarische Neuausgabe von: *Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter*, München 1965, S.297

8. Der erste Weltkrieg – Briefe und Kriegstagebücher

Es ist Fritz Burger wohl klar gewesen, dass bei einem möglichen Kriegsausbruch sein Platz nicht mehr an der Universität, sondern an der Front sein würde. Heinrich Wölfflin notierte am 27. Juli 1914 in sein Tagebuch: „Um Zeitungen zu lesen, gehe ich nachmittags ins Café Prinzregent. Treffe auf dem Rückweg Dr. Burger. Er scherzt über seine mögliche Versendung an die russische Grenze.¹“ Tatsächlich wird Burger unmittelbar nach der deutschen Kriegserklärung einberufen². Mit den Briefen und Tagebüchern³ aus den Kriegstagen an seine Frau Clara hat Fritz Burger ein außerordentlich wertvolles und aufschlussreiches Zeitdokument geschaffen und hinterlassen. Sie offenbaren Burgers Gedanken über den Krieg, gestatten Einblick in sein unermüdliches Schaffen zu nehmen und zeugen von seiner tiefen Verbundenheit und Liebe zu seiner Familie. Eine seiner packenden Schilderungen aus dem Kriegsalltag erschien bereits unmittelbar in den ersten Kriegstagen 1914 als Bericht in der "Frankfurter Zeitung"⁴. In diesen unveröffentlichten Berichten erscheint es besonders wichtig, die Wandlungen der Anschauungen, die der zermürbende Krieg hinterließ, nachzuzeichnen und überraschend deutlich zeigt Burger in ihnen eine große geistige Verwandtschaft zu Franz Marc, obwohl beide keinerlei Kontakt miteinander hatten. Aus diesem Grund wird versucht werden, in einigen Beispielen auch die Meinungen beider während dieser Zeit aufzuzeigen. Die Begeisterung über den Kriegseinsatz ist allerdings sehr unterschiedlich ausgeprägt: Burger steht dem Kriegsgeschehen wesentlich distanzierter als Marc gegenüber. Beide erlitten aber dann zu beinahe dem gleichen Zeitpunkt, am nahezu gleichen Ort und unter den gleichen Umständen als Kommandierende eines Munitionstrupps den Kriegstod. Wenn Lankheit zu Marcs "Briefe aus dem Feld" feststellt, sie: „gehören nicht nur zu den Schätzen der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, sie sind auch ein beeindruckendes Zeugnis der Zeit.“⁵ – dann kann dieser Anspruch im gleichen Umfang für das hinterlassene Briefwerk Fritz Burgers gelten.

„Gott sei Dank keinen Krieg!“ schreibt Fritz Burger am 19. Juli 1914 von München nach Heidelberg, wo sich seine Familie aufhielt und drückt damit zwei Gefühle der Menschen zum aktuellen Zeitgeschehen aus: die unbestimmte Ahnung und Furcht vor einem drohenden Krieg und gleichzeitig die Erleichterung darüber, dass es bisher noch nicht dazu kam⁶. Der Wechsel erfolgt allerdings unmittelbar und rasch; am 26. Juli 1914 schreibt Burger: „...Wie hat sich nun alles seit gestern geändert: am Vorabend eines Weltkrieges! Wer hätte das gedacht! Ich ging gestern abend durch die Maximilianstraße und las da zunächst die Nachricht, daß Serbien die Forderungen annehme. All-

¹ Gantner, Joseph (Hrsg.), *Heinrich Wölfflin 1864-1945 Autobiographie Tagebücher und Briefe*, Basel 1982, S.287

² *Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 43489*

³ Burger, Fritz, Briefe und Tagebücher (1914-1916) an Frau Clara Burger, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Insgesamt handelt es sich um 232 Briefe, bzw. Tagebuchabschnitte in Transskription. Burger hat nur sehr wenige der Briefe und Karten selbst datiert; in einigen Fällen ergab sich die Datierung aus dem Poststempel, in anderen Fällen wurden die Briefe von Clara Burger mit Tages- oder Monatsangaben versehen, meist handelte es sich dabei um das Ankunftsdatum.

⁴ Burger, Fritz, *Reheré bei Montigny*, 27. Aug., in: *Frankfurter Zeitung*, 58 (1914), (redigierter Brief aus dem Feld an Clara Burger) Bis auf diesen einen Bericht sind die Briefe und Tagebücher Burgers bisher nicht veröffentlicht worden.

⁵ Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, Geleit

⁶ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 19. Juli 1914 (4), in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

gemeine...Enttäuschung. Dann im Künstlerhaus: ein grünes Blatt wandert von Tisch zu Tisch und wird mit gespanntester Aufmerksamkeit gelesen; bis ich's erhalte intoniert schon die Musik die Wacht am Rhein: der Krieg! Draußen wird's schon lebendiger, alle Augenblicke kommen Boten mit Extrablättern, Automobile sausen auf einmal so unglaublich rasch durch die Straßen...die Musik intoniert unter fortwährendem Händeklatschen und Hurrarufen deutsche und österreichische Schlachtengesänge. Wir gehen auf die Straße und gehen der österreichischen Gesandtschaft zu, da kommen aus allen Straßen im militärischen Tritt, Arm in Arm verschlungen, tausende und aber-tausende von Menschen, da ertönt vom Siegestor herunter brausend die Wacht am Rhein, dort, hinter der Feldherrnhalle, kommt "Deutschland, Deutschland über alles" heraus...Was wird nun. Ich glaube nicht, daß der Krieg lokalisiert wird...Mir kann ja persönlich...nicht viel passieren, auch nimmt man ja auf so einen Vater mit vier Kindern Rücksicht...Es sind für die nächste Zeit wohl schlimme Zeiten. Ich weiß auch nicht, es liegt etwas in der Luft, und die Welt sieht hier so sonder-bar aus, so ganz anders wie sonst!'" Die persönlichen Hoffnungen verfliegen innerhalb weniger Ta-ge; bereits am 4. August muss Fritz Burger als Offiziersanwärter zum I. Fuß - Artillerie - Regiment einrücken und wird mit seinen Munitionszug an die französische Grenze verlegt. Der Abmarsch erzeugt eine sonderbare Erinnerung: „...Das war eben so merkwürdig, dieses stille, jubelnde Glück, das mit dem Schmerz sich überall paarte...aus den Gewehrläufen wuchsen Blumen, und Blumen trugen wir an Brust und Helmen; so etwas habe ich noch nie erlebt; ich ritt voran auf meinem stol-zen Rappen...(der sah -R.H.) mit seiner kurzgeschorenen Mähne wie ein Parthenonpferd aus.“⁸

Künstler zwischen Kriegsbegeisterung und Ernüchterung

Die künstlerische Intelligenz im Kaiserreich, allen voran die Avantgarde, war von der in jenen Ta-gen allerorts zum Ausdruck gebrachten Kriegsbegeisterung ebenso wenig ausgenommen wie die Masse der Bevölkerung. Das war um so erstaunlicher, als die modernen Künstler spätestens seit 1911 - seit der von Carl Vinnens Schrift "Ein Protest deutscher Künstler"⁹ ausgelösten Kunstdebatte - in den Augen Wilhelms II. und der überwiegenden Mehrheit seiner staatstragenden Untertanen als wenig nationalbewusste Deutsche galten, die vor allem der französischen impressionistischen Kunst huldigten. Nun eilten viele von ihnen zur Fahne oder die älteren unterstützten die Kriegs-

⁷ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 26.Juli 1914 (7), in: *Teilnachlass Fritz Burger*...Es handelte sich wohl um die harte Reaktion Österreich-Ungarns auf das Akzeptieren des Ultimatums durch Serbien. Burger:„... Es ist 11 1/2 nachts; der Platz vor der österreichischen Gesandtschaft ist schwarz von Menschen. Wir wurden von der allgemeinen Begeisterung mitgerissen.... da standen weißgraue, alte Herrn, norddeutsche Studenten, Arbeiter, Soldaten, die Stimmen zitterten alle vor Erregung...der Gesandte mußte immer und immer wieder den neu ankommenden Trupps sich zeigen und Ansprachen hal-ten, worin immer wieder die Redewendung vorkam, wir werden...Schulter an Schulter miteinander kämpfen; Leute erzählten uns, man mache sich keinen Begriff, wie's in den Bierkellern zugegangen sei: die Wacht am Rhein mußte stehend von allen gesungen werden, und wer nicht aufstand, wurde hinausgeworfen oder verprügelt, auf Tischen und Stühlen sind die Leute ge-standen u.s.w...Ich habe so etwas noch nie gesehen, ich hätte das den Münchnern gar nicht zugetraut...“

⁸ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 12.August 1914 (12), in: *Teilnachlass Fritz Burger*...

⁹ Namhafte Galerieleiter, Künstler, Schriftsteller und Kunsthändler hatten in einem Sammelband (*"Im Kampf um die Kunst" – Die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler"*, München 1911) gegen eine Schrift von Carl Vinnen, *"Ein Protest deutscher Künstler"*, Jena 1911, öffentlich Stellung für eine moderne internationale Kunst bezogen, u.a. auch Franz Marc und Wassily Kandinsky (s.a.: Kapitel über Burgers Bezug zur Kunstwelt).

zielpropaganda an der "Heimatfront". So gab der Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer noch im August 1914 die erste Nummer seiner Zeitschrift "Kriegszeit" heraus, in der Max Liebermann, Ernst Barlach und andere sezessionistische Künstler patriotische Lithographien veröffentlichten¹⁰. Wenn am Anfang auch die Skepsis bei vielen überwog, so nahm doch eine gewisse Kriegsbegeisterung unaufhaltsam zu. Die distanziert sachliche Beobachtung Fritz Burgers oder die spontan - ablehnende Haltung Max Beckmanns, die in einer unmittelbar entstandenen Radierung sichtbar wird, wichen schon bald eindeutig den Krieg bejahenden Stellungnahmen¹¹. Beckmann, der ab Dezember 1914 in einem Operationslazarett an der Front zum Dienst verpflichtet wurde, entwickelte bald eine durchaus positive Einstellung zum Geschehen, er erachtete den Krieg als eine "Erscheinungsform des Lebens...wie Krankheit, Liebe oder Wollust", der er "...bis zu ihren äußersten Grenzen" nachgehen wollte¹². In dieser Hinsicht glich Beckmanns Einstellung der von Otto Dix, der als ein glühender Verehrer von Friedrich Nietzsche vier Jahre lang, zumeist in vorderster Linie, auf vielen Schlachtfeldern der Ost- und der Westfront kämpfte. „Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges! Das durfte ich auf keinen Fall versäumen!“¹³ Seine ausgeprägte Antikriegshaltung, die in Radierungen wie Gemälden in beeindruckender Form als politische Stellungnahme sichtbar wurde, entstand erst retrospektiv ab etwa 1923/24. Für diese Kriegsbegeisterung um 1914 war es typisch, dass man sich auf gewisse apokalyptische Metaphern aus Friedrich Nietzsches "Also sprach Zarathustra" bezog. Sehr oft wurde in der Folge zitiert, dass während des Krieges "Nietzsche in der Luft" lag oder dass jeder Soldat "seinen Zarathustra im Tornister" mit sich geführt hätte¹⁴. Die Vision des Entstehens einer neuen Gesellschaft sollte sich durch die reale Zerstörung der bestehenden Ordnung im Krieg einlösen und die moderne Kunst und Kultur würden strahlend als die eigentlichen Sieger auferstehen. Dieser Überzeugung war besonders Franz Marc verhaftet, der sich sofort bei Kriegsbeginn als Offizier freiwillig zur Front gemeldet hatte. In einem nicht mehr veröffentlichten Aufsatz, der zu Beginn 1915 entstand, formuliert er es folgendermaßen: „Nietzsche hat seine gewaltige Mine gelegt, den Gedanken vom Willen zur Macht. Sie zündete furchtbar im großen Kriege...Aus dem Willen zur Macht wird (dann -R.H.) der Wille zur Form entspringen...Er brach die Brücken einer wohligen Zeit hinter uns und warf uns an den kalten, harten Strand einer neuen Zeit. Viele haben ihm darob geflucht. Wir Jüngeren aber, wir Krieger danken

¹⁰ Erbsmehl, Hans-Dieter, *Der erste Weltkrieg – Erwartung – Realität – Reaktion*, in: Rochard, Patricia (Hrsg.), *Der Traum von einer neuen Welt – Berlin 1910-1933*, Mainz 1989, S.57 ff.

¹¹ Lotz, Ernst Wilhelm, *Feldpostkarte an Ludwig Meidner vom 7. August 1914*, in: "Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923", Katalog zur Ausstellung des deutschen Literaturarchivs Marburg 1960, S.110 "Lieber Ludwig! Nun ist es so weit. Krieg. Maaslose Begeisterung unter den Leuten - und in mir. ... Wir waren schon dicht am Feinde. Haben schon Tote. Lieber Kerl, wir sind alle so sicher zu siegen!..."

¹² Beckmann, Max, *Briefe im Kriege*, München 1984, S.67

¹³ Reinhardt, Brigitte, in: Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.), *Otto Dix*. Bestandskatalog der Galerie der Stadt Stuttgart 1989, S.12 ff.

¹⁴ Erbsmehl, Hans-Dieter, *Der erste Weltkrieg – Erwartung – Realität – Reaktion*, in: Rochard, Patricia (Hrsg.), *Der Traum von einer neuen Welt – Berlin 1910-1933*, Mainz 1989, S.59 ff.

ihm alles, unsre Aufgabe, unsre Begeisterung, unsre Freiheit zum Handeln.¹⁵ Für viele Freiwillige unter den Künstlern endete jedoch die Kriegsbegeisterung sehr rasch; die Vernichtungsschlachten im sinnlosen Stellungskrieg ließen schnell eine Ernüchterung folgen. Beckmann kehrte mit tiefen Depressionen 1915 heim; Ernst Ludwig Kirchner musste 1915 ein Sanatorium aufsuchen; Georg Grosz wurde nach psychiatrischer Untersuchung als dienstunfähig entlassen und Conrad Felixmüller geriet an den Rand des Wahnsinns¹⁶.

Burgers Briefe und Tagebücher aus dem Feld

Auch Burger lernte in wenigen Tagen die Schrecken des Krieges unmittelbar erleben. Was anfänglich noch Stolz über die Aufstellung und Begeisterung der Truppe, über gemeinsame Übungen und die anfänglichen Kriegserfolge waren, klingt nach kurzer Zeit bereits nachdenklicher. Am 22. August berichtet Burger nach einer Schlacht bei Saarburg: „...Verwundete in Massen bringen die Automobile zur Bahn; gestern sah ich einen armen Kerl, dem die Granate die linke Schulter und Arme und Teile der Schädeldecke abgerissen hatte; er phantasierte von seiner Geliebten: "Marion, Marion, venez donc." Einen lud man eben ab...er lag mit einer fürchterlichen Schädelwunde seit 3 Tagen im Straßengraben...als man ihn von dem Leiterwagen ins Krankenhaus brachte, griff die Hand immer wieder mechanisch in die Luft, wohl nach dem Gegenstande, den sie vorher Stunden, Tage hielt! Gewiß, unsere Freude, unser Stolz ist groß, aber sie ist nicht so ungetrübt, wie bei Euch zu Hause; ihr seht vor allem das Edle und Gute, aber wir! Das habe ich mir eben gedacht, als ich durch die tausende Uniformen und Gerätstücke schritt, die man auf dem Kasernenhof ausgebreitet hat; sie stammen von Verwundeten und Gefallenen, blutbedeckt und tausende schwarze Fliegen darauf, die von unsern Schritten aufgescheucht werden...¹⁷“ Auch Franz Marc erlebt in seinen ersten Kriegstagen entsetzliche Eindrücke: „...wo wir stehen, gilt als d. hartnäckigste Stellung des ganzen Krieges...Der Leichengeruch auf viele Kilometer im Umkreis ist das Entsetzlichste. Ich kann ihn weniger vertragen als tote Menschen u. Pferde sehen. Diese Artilleriekämpfe haben etwas unsagbar...Mystisches...¹⁸“ Wenige Tage darauf erfolgt eine für Burger schreckliche Feuertaufe: „...Was habe ich nun alles Entsetzliches diese wenigen Tage erlebt, mitten hinein in die Entsetzen des Krieges. Vorgestern, ... ahnte ich nicht, daß ich noch abends unter greulichen Umständen meine Feuertaufe erhalten sollte. Ich bekam den Befehl, spät abends als Quartiermacher mit 4 Unteroffizieren in das gefürchtete Blâmont einzureiten...und erhielt in der dem Stadteingang vorgelagerten Talmulde nun den Auftrag, einen Teil der Kolonne ins Quartier zu führen. Die Stadt wimmelte von deutschen Truppen. Plötzlich krachte von oben vom Hügel her ein Schuß. Wir hörten die Kugeln über uns hinwegsausen...ein Kugelregen ging über meinen Kopf hinweg...Ich hatte nur das Gefühl un-

¹⁵ Marc, Franz, *„Die 100 Aphorismen“ 1915*, in: Schriften, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S.193. Dieser Begeisterung folgt die Ernüchterung. Anf. 1916 schreibt Marc an Bernhard Köhler über das: „...schreckliche, blamable Fiasko, das der Kultur Mensch in diesem Krieg erlitten hat.“ (Ausst.katalog 1963 Lenbachhaus München)

¹⁶ Erbsmehl, Hans-Dieter, *Der erste Weltkrieg – Erwartung – Realität – Reaktion*, in: Rochard, Patricia (Hrsg.), *Der Traum von einer neuen Welt – Berlin 1910-1933*, Mainz 1989, S.61 ff.

¹⁷ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 22.August 1914 (16), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

¹⁸ Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, S.8 ff. (6.Sept. 1914), Brief an seine Frau Maria Marc

säglicher Traurigkeit, in das sich leicht etwas wie Groll gegen das Schicksal mischte. Ich wartete ruhig auf die Kugel und nahm in Gedanken noch einmal Abschied von Euch allen. Hier meinten alle, wir seien von dem durchgebrochenen französischen Armeeteil überfallen worden. Da nahm ich mein Glas zur Hand und erkannte, daß die herunterstürmenden dunklen Gestalten unsere eigenen Trainsoldaten waren und wir im Feuer der eigenen Truppe standen...der gewaltige Aufwand von Feuer zeugte nur von der allgemeinen Nervosität, in die man...verfallen ist...¹⁹ Aber errungene Erfolge erzeugen in Burger noch Stolz: „Du kannst Dir denken, wie stolz wir auf unsere Siege sind und wie wir täglich Pläne schmieden, was wir uns alles holen und nehmen wollen, um Deutschland zu dem auch äußerlich zu machen, was ihm nach diesem Kriege zu sein zukommt, das erste Volk der Welt!²⁰“ Für Marc zeigt der Krieg allerdings – aus seinem künstlerischen Blickwinkel heraus betrachtet – zunächst noch höheren Sinn: „...Ich denke so viel über diesen Krieg nach u. komme zu keinem Resultat; wahrscheinlich, weil die "Ereignisse" mir den Horizont versperren...Jedenfalls aber macht der Krieg aus mir keinen Naturalisten, - im Gegenteil: ich fühle den Geist, der hinter den Schlachten, hinter jeder Kugel schwebt so stark, daß das realistische, materielle ganz verschwindet. Schlachten, Verwundungen, Bewegungen wirken alle so mystisch, unwirklich, als ob sie etwas ganz anderes bedeuteten, als ihre Namen sagen...Es ist unglaublich, daß es Zeiten gab in denen man den Krieg darstellte durch Malen von Lagerfeuern, brennenden Dörfern, jagenden Reitern, stürzenden Pferden od. Patrouillenreitern u. dergl...aber wir müssen es doch noch ganz anders machen, ganz anders! Wann werde ich wohl wieder malen dürfen? ...²¹“

Aufgrund eines Übungsunfalls wurde Burger Ende 1914 nach Wiesbaden zur Genesung verlegt und mit anderen Verwundeten in den "Nassauer Hof" einquartiert. Heinrich Wölfflin schreibt darüber: „...Mein Kollege Burger ist auch bereits schwer verletzt, in blühender Gesundheit traf ich ihn noch Ende Juni auf der Straße an, jetzt lernt er langsam an Krücken gehen.²²“ Neben der Hoffnung auf die schnelle Wiederherstellung der vollen körperlichen Einsatzfähigkeit, taucht bei Burger auch immer wieder die Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende auf: „...Gestern Abend war ich mit Major Grafen Poschinger, dem Bruder des Pariser Gesandten, zusammen; er hat unglaublich Interessantes erzählt...Hindenburg will spätestens Februar fertig sein...“ Es gibt aber auch Zeit für ihn zum Weiterarbeiten und Nachdenken: „...Meine Einleitung zur Kunst des 19. Jahrhunderts ist hier unter so glücklichen Auspizien wie noch nie entstanden, und ich hoffe, daß auch die Güte dem ent-

¹⁹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 27. August 1914 (19), in: *Teilnachlass Fritz Burger...* Dieser Brief Burgers wurde kurze Zeit darauf in der Frankfurter Zeitung veröffentlicht: *Reheré bei Montigny*, 27. Aug., in: *Frankfurter Zeitung*, 58 (1914), (redigierter Brief aus dem Feld an Clara Burger)

²⁰ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 1. September 1914 (20), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

²¹ Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, S.11, (Grube bei Schlettstadt) 12.IX. 1914). Letzlich verkörperte Marc das Bewußtsein, am Ende einer als unheilvoll erkannten geschichtlichen Entwicklung und kurz vor dem Anbruch eines neuen religiösen Zeitalters, der "Epoche des großen Geistigen" (Kandinsky) zu stehen. Seine weltanschaulich bisweilen überfrachteten Symbolbildern – als Symbol kosmischer Einheit – zeigen auch eine zunehmende Verstrickung ins Irrationale, einen gewissen Wirklichkeitsverlust. (Vgl. Kräubig, Jens, *Der Blaue Reiter*, Stuttgart 1992, S.5))

²² Gantner, Joseph (Hrsg.), *Heinrich Wölfflin 1864-1945 Autobiographie Tagebücher und Briefe*, Basel 1982, S.290

spricht...Ich meine (aber -R.H.)...zu Hause meinem Vaterland besser dienen zu können...²³ In Letzterem unterscheidet sich Burger von Marc, jener bekennt sich zu seinem freiwilligen Kriegseinsatz: „Ich denke mit jedem Tag sehnsüchtiger nach Hause. Aber ehe der Krieg vorbei ist, will ich gar nicht heim...Ich bereue auch keinen Tag, mich ins Feld gemeldet zu haben. Ich wäre in München stets unglücklich, gedrückt u. unzufrieden gewesen und hätte für mein Wesen u. Denken zu Hause nichts gewonnen, sicher nicht das gewonnen, was mir heraußen der Krieg gegeben hat...²⁴“ Mit seiner Frau schmiedet Burger Pläne für ein "Danach"; endlich kommt auch Anfang Februar 1915 die lang erwartete Ernennung zum außerordentlichen Professor: „...Was mich aber am meisten freut, ist, daß das Kultusministerium die Bekanntgabe der Beförderung der von der Fakultät früher vorgeschlagenen Herrn gleichzeitig erfolgen ließ, so daß eine Verschiebung im Alter und Rang wohl nicht erfolgen wird; auf diese Weise ist jede Übergehung vermieden worden. Es scheint, daß mir seinerzeitiger Besuch beim Kultusministerium genutzt hat!²⁵“

Mit der Verlegung nach Straßburg rückte zwar der Fronteinsatz wieder näher, doch bot die Stadt Burger auch gute Möglichkeiten, seine Arbeit fortzusetzen; er studiert mit Unterstützung des Dombaumeisters die Fundamente des Doms; ist als Herausgeber und Autor des "Handbuchs der Kunstwissenschaft" ein willkommener Besucher der Bibliothek; kann sich mit der Fachliteratur zur elsässischen Malerei befassen und korrespondiert mit seiner Frau über die Korrekturen an den ihr vom Verlag zugesandten Manuskriptfahnen: „Heute habe ich nun den ersten großen Abschnitt meiner Einleitung "Die Vergangenheit und wir" zum Abschluß gebracht: mit Velasquez und Goya endigt die Kunst der Romanen. Besonders bei Letzterem habe ich mir manches Erlebte von der Seele geschrieben; ich freue mich, wenn Du das einmal liest. Es ist doch alles eine Art Bekenntnis.“ Und: „Ich arbeite mit größtem Eifer an meinem 19. Jahrhundert. Es soll etwas Außerordentliches werden und doch ganz einfach, schlicht und klar, ohne jede Phrase geschrieben sein...Heute habe ich den ganzen Tag zu Hause gearbeitet an meiner Einleitung. Es ist schade, daß sie Deinen Beifall gar nicht finden wird, denn es wechseln deutsche Holzschnitte mit Kandinskyschen zur Illustration des Textes ab. Es ist ganz kurz, und ich hoffe, nächste Woche das Dir schicken zu können²⁶.“ Außerdem eröffnen sich Burger die Möglichkeiten, weitere – sicher auch für seine Karriere wichtigen – Kontakte zu pflegen: „...Gestern war ich also bei Dehio. Er war sehr liebenswürdig, sagte, wenn er gewußt hätte, daß ich hier wäre, so hätte er mich selber aufgesucht...er hätte meinen Namen kürzlich in einem andern Zusammenhang nennen hören...Wir sprachen im wesentlichen über den

²³ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Dezember 1914 (29,32), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

²⁴ Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, S.40, (Mühlhausen, Weihnachten 1914), Brief an seine Frau Maria Marc

²⁵ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger von Anf. Februar 1915 (38), in: *Teilnachlass Fritz Burger...* „...Ich sitze im Coupe II. Klasse mit den Offizieren zusammen, da spricht mich einer plötzlich an: Ich gratuliere zur Beförderung! Ich: woher wissen Sie was von meiner Beförderung. Er: weil ich mir soeben die "Neueste" gekauft habe und da steht's drin.“

²⁶ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom März und Ostern 1915 (47,51,55), in: *Teilnachlass Fritz Burger...* Hier wird von Burger die Arbeit am Manuskript für das Handbuch angesprochen. Für den Teilbereich der Kunst des 19. Jahrhunderts war Burgers Beitrag unter dem Titel "Die Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts" geplant. Unter dem Titel "Einführung in die moderne Kunst" wurde das Manuskript dann 1917 als ein Teilband von seiner Witwe veröffentlicht.

Krieg...(und -R.H.) vor allem sprachen wir über Italien...²⁷ Aber auch seinen künstlerischen Fähigkeiten kann Burger in diesen Garnisonstagen in seiner Freizeit nachgehen, er zeichnet viel und vertieft seine Fertigkeiten in der Pastelltechnik: „...habe ein Selbstportrait in Pastell begonnen...Es ist wohl das Beste geworden, was ich bisher geschaffen habe, und zeigt Dir, wie rasch ich mich auf diesem Gebiete entwickle, so rasch, daß es mir manchmal verzweifelt schwer fällt, zur Feder zu greifen...und vielmehr mit dem Gedanken liebäugle, wie wär's wenn ich ganz Künstler sein dürfte...²⁸“ Allmählich wird aber auch die Kriegslage nicht mehr optimistisch eingeschätzt, denn alle Gedanken an ein schnelles Ende sind verdrängt worden: „...Übrigens habe ich heute auch viel über die Kriegslage nachgedacht und bin zur Überzeugung gekommen, daß vor 1¹/₂ Jahren an ein Ende nicht zu denken ist...Mir graut, wenn ich daran denke...Soll ich als 40jähriger (erst -R.H.) wieder heimkehren dürfen?²⁹“ Anfang September 1915 erfolgt die Verlegung des Bataillons von Straßburg nach Mainz. Burger geht "schweren Herzens", wie er mitteilt, und bekennt, er sei dem Zauber dieses "Klein Paris", der üppigen Schönheit der reichen Natur erlegen, weil das Künstlerische in ihm die alte, echte und deutsche Kultur fand, die durch das edelste unserer romanischen Nachbarn "so fein zurecht geschliffen" wurde. Außer Florenz – so sein Urteil – gebe es keine Stadt, bei der man in so dauerndem Entzücken durch die Straßen wandeln kann und immer das Lächeln, den Frohsinn sehe³⁰. Trotzdem bietet Mainz für Burger auch eine angenehme Seite, mehr als zuvor kann er an Wochenenden oder Kurzurlauben seine Familie in Heidelberg besuchen. Allerdings nicht ohne Stimmungstrübungen. Es gibt private Auseinandersetzungen mit seinem Schwiegervater, Geheimrat von Duhn. Dieser lehnt die moderne Kunst gänzlich ab und nennt Burger einen "ganz gefährlichen Lehrer der Jugend", was das persönliche Verhältnis zu seiner Frau belastet und zu einer Reihe von Spannungen führt ³¹. Trotzdem lässt der Dienstbetrieb in Mainz weiteres Arbeiten zu: „...Langsam arbeite ich mich wieder ein. Auch wissenschaftlich. Jüngst ist mir die Idee gekommen, das Kapitel "Die Kunst der Vergangenheit" in meiner Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts als Sonderbuch: "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit" er-

²⁷ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Mai 1915 (77), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*Burger traf sich mit dem Kunsthistoriker Georg Dehio(1850-1932, u.a.: "Handbuch deutscher Kunstdenkmäler"). In diesem Gespräch wird der für viele unverständliche Kriegseintritt Italiens auf der Seite der Alliierten angesprochen.

²⁸ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Juni 1915 (89), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

²⁹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom August 1915 (107), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

³⁰ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 9.9. 1915 (111), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

³¹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger Herbst 1915 (121), in: *Teilnachlass Fritz Burger...* „(Er -R.H.) hat wiederholt Dinge der modernen Kunst, die mir heilig sind, als "Dreckszeug" und dergleichen bezeichnet, ich habe ihn aber deshalb nie, auch nicht indirekt, beschimpft...“ Burger versucht die Wogen zu glätten und in einem späteren Brief (Nov.1915; 134) bittet er seine Frau: „...mach doch Papa darauf aufmerksam, wie Marc und Kandinsky gestern in der Berliner Sturm Ausstellung im Feuilleton der Frankfurter Zeitung begeistert gelobt wurden. Auf seine Frankfurter...hält er doch...“ Aber Burger bittet auch seine Frau, die in Sorge wegen der wirtschaftlichen Situation ist, seine eigenen Leistungen besser einzuordnen: „... (Ich habe -R.H.) das fünffache an Vorlesungen und literarischer Produktion geliefert, wie Dein Vater oder andere Kollegen; ...“ (Zitat aus einem späteren (unveröff.) Brief vom Dezember 191 (142), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

scheinen zu lassen. Ich will mal an den Delphin schreiben...³² Diese Pläne machen Fortschritte und auch seine Versuche in der Malerei werden wieder aufgenommen. Er kann berichten: „...habe heute das "Paradies" entworfen! Wie das klingt! ...Du siehst aus beiliegendem Briefe, daß nunmehr noch ein neues Buch fundamntiert wird, und man bittet mich - nun es doch dem Delphinverlag zu geben.³³“ Obwohl der Dienst in Mainz noch fern der Front ist, rücken doch die Kriegereignisse immer näher: „Ich bin in eine seltsame Stimmung durch dies "Malen" gekommen. Ich habe große Freude dran...und dann setz ich mich an den Schreibtisch und alle 5 Minuten geht dann der Kopf zurück, und dann will man da bessern und da bessern, und inzwischen fahren draußen endlose Güterzüge mit Waffen und Munition für die Schlacht von Verdun ... da muß einem doch recht seltsam zumute werden...³⁴“ Trotz allem wird die Arbeit fortgesetzt: „...ich habe den ganzen Tag gemalt und ein neues Bild fertiggestellt: "Es werde Licht". Ich habe mich ganz von allen empirischen Raum- und Gegenstandsvorstellungen losgelöst und nach Deinem Vorbilde nur Rhythmen gegeben, und ich war selig und überrascht, wie gut's mir gelang; und als ich abends mir alles wieder ansah wie gut es war, wohl das Beste, was ich bisher gemacht hatte...³⁵“ Unvermittelt erreicht Burger dann die Nachricht, dass Franz Marc gefallen ist³⁶: „...Heute, an dem Tage, da ich das Bild "Es werde Licht" vollendete, wo ich die empfangenen Eindrücke von Marc in einem selbstständigen Bilde verwertete, erhalte ich die Nachricht von seinem Tode. Es ist der schrecklichste Verlust, den die deutsche Kunst in diesen Tagen zu erleiden hat. Sein Tod geht mir schrecklich nahe, denn ich hatte gerade von ihm noch viel erwartet...³⁷“ Dieser Verlust trifft die gesamte moderne Kunstwelt und Herwarth Walden widmet Marc einen besonders bewegenden Nachruf³⁸.

Ende März 1916 wird Burger an die Front verlegt und die Nähe des Kriegsgeschehens, die Erfahrung der drohenden Gefahr – vielleicht auch eine unbewusste Angst – drängen die Gedanken in existentielle Richtungen: „...Ich selbst in einer höchst merkwürdigen Nervenspannung, die Gedanken jagen einander förmlich, eine wahre Flut: ich möchte sie alle festhalten...ich empfinde, ich war noch nie so sensibel in der Impression meiner Umgebung...Nie hab ich das stärker gefühlt, das Leben um mich herum in seiner rätselvollen Beseeltheit, wie die Dinge emportauchen, aus einem unendlich weiten Schatten mich anrufen und wieder verschwinden, so viele, so merkwürdige, und ich

³² Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom Dezember 1915 (137), in: *Teilnachlass Fritz Burger...* Unter der Bezeichnung "Delphin" ist der Delphin-Verlag München zu verstehen. Zwischen Fritz Burger und dem Delphin-Verlag München wird ein entsprechender Vertrag am 22. März 1916 unterzeichnet, das Werk erschien dann posthum 1918.

³³ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom 24.2.1916 (156), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

³⁴ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Mainz 2.3.1916 (158), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

³⁵ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Mainz 6.3.1916 (159), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

³⁶ Marc hatte seiner Frau noch am gleichen Tag geschrieben: „...Sorg Dich nicht, ich komm schon durch, auch gesundheitlich. Ich fühl mich gut u. geb sehr acht auf mich.“ in: Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, S.151(4.III.1916)

³⁷ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Mainz März 1916 (160), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

³⁸ „...Nun ist ein Künstler gefallen, der nicht fallen kann. Sein Reich ist nicht von dieser Welt. Aber die Erde war ihm heimisch. Die Erde, die Lebendiges erzeugt und Lebendiges trägt. Ihm schien die Erde, ihm redeten die Tiere, die Wälder und die Felsen...Sie sind der Sinn der Erde und er gab ihnen das Sinnbild. Das Gleichnis...“ Herwarth Walden, Nachruf auf Franz Marc, in: *Der Sturm*, Jahrg. 6 (1915/16), Nr. 23/24, 1./2. Märzheft 1916

selber...sehe, daß dieses Ich nur den Teil besitzt, den ich begriff und spüre immer die Grenze des noch Unbegriffenen, Unbegreifbaren.³⁹ Da die unmittelbare Frontnähe einen häufigen Briefverkehr nicht mehr ermöglicht, beginnt Burger mit Tagebuchaufzeichnungen, die er plant, seiner Frau zu übersenden. Die ersten Eintragungen entstehen während des Eisenbahntransportes nach Brüssel über Lüttich. Es ist besonders die ausdrucksstarke Sprache, die Burger auszeichnet und seine künstlerische Einstellung – das Innerste widerspiegelnd – sichtbar werden lässt: „...Ich schlafe ein...eine Stimme ruft Lüttich, ich sehe starre Häuser im Halbdunkel wie erstarrte Mienen auf mich gerichtet; ich fahre den Weg des Sieges und den Weg des Todes...weiße Kreuze stehen draußen auf schwarzgrünen Wiesen...Feuer blitzt auf, Hammerschläge wild kreischend, in flutenden Wellen zieht's am Fenster vorbei, immer rasender, wütender, schwarze Hiebe dazwischen - ich denke...wohl Telegraphenstangen - ich schlafe ein...die Türe wird aufgerissen...Brüssel, ruft der Schaffner, und ich sehe bleiche, weiße Häuser im Morgennebel müde resigniert, indifferent hoffnungslos...Mich brachte die Bahn hierher, wen brachte der Tod hierher, wem bringe ich den Tod...die Leute sehen zu Boden oder sehen fort, ein Haß frißt in ihnen, wie ein finsterner Dämon, den das harte Gebot niederhält...erst in Paris und Brüssel sah ich das verwirklicht, was mir sonntags in meiner Vaterstadt oft wie ein Traumbild vor der Phantasie erschien, wo mir das höchste Erdenglück ein eleganter Wagen, ein eleganter Anzug neben einer eleganten jungen Frau erschien...sorglos heiter...nicht weiter ging der Wunsch, das Leben um des Lebens willen zu genießen, freudig still...Unsere indianerhaften Feldgrauen sind eine gräuliche Dissonanz in diesem feinen Städtebild...möge Belgien nie deutsch werden in diesem Teile, es wäre eine Geschmacklosigkeit der Geschichte. Mit dem Gedanken bestieg ich den Zug, der mich der eroberten französischen Erde zuführte...⁴⁰“

Mit der Stationierung in Artois endet zunächst diese Verlegung. Insgesamt rückt mit der steigenden Frontnähe auch das Gefühl einer gleichzeitigen Todesnähe in den Vordergrund der Gefühle: „...Wir stehen zur unmittelbaren Verfügung des Kronprinzen, des Leiters der 6. Armee. Da wir z.T. vor den Linien der Feldartillerie und nur in schlimmen Momenten eingesetzt werden, ist die Zukunft nicht gefahrlos, das beweisen auch unsere Verlustlisten, unter denen auch u.a. ein Hauptmann der Munitionskolonnen ist (Auch Marc war bei der Munitionskolonnen).⁴¹“ Ende April 1916 erfolgt dann die endgültige Verlegung an die Front nach Verdun, wo seit Februar 1916 eine der größten Schlachten des Ersten Weltkrieges tobte⁴². Wieder führt Burger die Aufzeichnungen in seinem Tagebuch fort: „...Wir sind am Ziel...Staub in der Luft, Staub auf der trauernden Erde, Schützengräben, Wagenfurchen, etwas Mumienhaftes hat seine Oberfläche hier, weit, grau, öde, tot...diese Ruinen, diese Erde nicht wie Böcklin...wo man die Erhabenheit und Feierlichkeit des Todes zu spüren bekommt, nein, dieser Tod hat etwas Feindseliges. Haß dringt aus dieser Erde, aus den Au-

³⁹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Ende März 1916 (171), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁴⁰ Burger, Fritz, (unveröff.) Tagebuch eines "fahrenden" Soldaten, April 1916 (177), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁴¹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger, 14. April 1916 (193), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁴² Zu diesem Zeitpunkt waren die ersten deutschen Offensiven bereits zum Stillstand gekommen, die französische Seite hatte sich stabilisiert und die Luftherrschaft gewonnen. Neue deutsche Offensiven waren in Vorbereitung.

gen dieser hohläugigen Häuser...⁴³ Die Aufgabe Burgers ist es, mit seiner Mannschaft und Pferdegeschirren die Artillerieschützungen der Front mit Munition zu versorgen: „Der Weg führt in seiner Verlängerung dicht unter den Hängen (der französischen Festungen -R.H.) von Douaumont und Verdun, der Festung Vaux vorbei und ist einer der wichtigsten Artillerieziele des Feindes, der diese unsere einzige Zufahrtsstraße bildet, auf der wir die Munition heranbringen können; und eben dies will der Feind vor allem und mit allen Mitteln verhindern. Wir wußten, es ist der schlimmste Fleck zur Zeit an der Westfront. Eine Kolonne ist vorige Woche fast völlig vernichtet worden. Man konnte nur während der Nacht fahren. Keiner von uns konnte daher sagen, ob er den Morgen noch sieht. Die Offiziere wünschten mir Glück und gaben mir die Hand...“ Und nach einer beängstigend packenden Schilderung des Todeskommandos während dieser Nacht schließt Burger: „...der Tod, eine Führung zum Tode oder durch den Tod...niemand weiß es... ich weiß nur, daß ich diesen Zustand, in solch abgezielten Zeiten von der Lebensbahn in die Todesbahn mich zu begeben, nicht lange vertragen...wir...haben nichts "aufzumerken" als...auf die tödlichen Gaben des Feindes und langsam Schritt vor Schritt durch diese Hölle zu wandeln, eisern, ohne zu zucken, 1 1/2 Stunden lang. Ich wußte nicht, daß das ein Mensch wie ich überhaupt kann! Wie lange noch? Heute muß ich Gasgranaten bringen, ich werde zur Vorsicht doch die Gasmasken umbinden...Ich lebe ja nur von 2 Tagen auf 2 Tage, darüber hinaus darf ich vorerst gar nicht denken...Die einzige Lektüre sind Deine lieben Briefe, die mich an ein Leben an und in einer anderen, fernen Welt erinnern. "Geistiges" kannst Du unter diesen Umständen gar nicht erwarten von mir.⁴⁴ Die täglichen schweren Angriffe, die unmittelbare Todesgefahr lassen in Burgers Briefen die große Desillusion über diesen erbarmungslosen Kampf zum Ausdruck gelangen: „...Schade, daß der gestrige erhoffte Angriff nicht hat zur Durchführung gelangen können. Ich hoffe auf die nächsten Tage, denn lange geht's nicht mehr: nachdem der Offiziersleutnant von Miller gefallen, ein Leutnant schwer verwundet...ist Graf Poggi wahnsinnig geworden...ich glaube, ich brauche noch drei bis vier Wochen bis ich soweit bin, wenn nicht vorher - was mir fast das Liebste wäre - ein Heimatschuß mich in meine zeitliche - nicht überzeitliche - Heimat beförderte...ich kann kaum mehr viel denken, meine Hände beginnen zu zittern, Du merkst es an der Schrift; das Schreiben und Lesen fällt mir bereits schwer...Wenn Du einmal den Weg erfahren wirst, den ich habe alle 2 Tage reiten müssen, wirst Du begreifen, daß ich es für menschlich hielt, Dich auf Menschliches vorzubereiten...⁴⁵“ Jedoch auch heftige Kritik an der Armeeführung klingt aus Burgers Tagebuch: „...ja, die Herren Regimentskommandeure...die sitzen in den bombensicheren Unterständen, und wenn vorne die Tausende fallen und eine Kompanie hält die Stellung, dann heißt's, der Herr "Regimentskommandeur" hat sie gehalten, und dann regnet's die höchsten Orden, aber der Mann und wir armen Handlanger, wir müssen täglich den Kopf hinhalten...wir sind eben nur Handlanger, und unser Kopf wiegt nicht so schwer. Ihr macht Euch auch ein ganz falsches Bild von der Stimmung der Leute hier und ihrer Friedenssehnsucht...es ist zum Teil ein geradezu revolutionärer Unwille unter

⁴³ Burger, Fritz, (unveröff.) Tagebuch III, 2.Mai 1916 (207), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁴⁴ Burger, Fritz, (unveröff.) Tagebuch V, 3.Mai 1916 (210), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁴⁵ Burger, Fritz, (unveröff.) Tagebuch VIII, Mai 1916 (216, 219), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

den Leuten, besonders auch der Nahrung wegen. Ich bin über Vieles erschrocken, was ich sah und hörte...⁴⁶

Als einer Lektüre, die großen Eindruck auf ihn hinterlässt, berichtet er von Gustav Meyrinks "Golem". In der einen oder anderen Bemerkung hält er diese religiös-mystischen Ideen, die sich mit buddhistischen und kabbalistischen Vorstellungen vermischen, für ein Gleichnis über das entsetzliche Kriegsgeschehen. Dringend empfiehlt er seiner Frau diese Lektüre: „Lies doch ja Meyrink und Buber! Als Grundlage für vieles weitere!“⁴⁷ Auch Franz Marc hatte an der Front mit der Suche nach tieferen Sinnzusammenhängen begonnen: „...ich hab den Tolstoi jetzt vollständig (aber gewiß nicht zum letztenmal) gelesen und habe genau wie Du das unbeirrbar Gefühl, daß in dem Buche "die Wahrheit" oder wollen wir sagen: "eine große Wahrheit" liegt...“ schreibt Marc seiner Frau⁴⁸. Die mystischen Gedankengänge, welche in Meyrinks Buch eine bedeutende Rolle einnehmen, beschäftigen Burger in diesen existenziell bedrohten Tagen unentwegt. In einem Brief an seine Schwägerin Mia von Duhn erklärt er: „Ich erinnere mich kaum in meinem Leben in einer so seltsamen Stimmung gewesen zu sein...so komme ich hierher, mitten in das furchtbare Kriegsgetümmel, das sich vor dem Horizont meiner Fenster abspielt und ich selber völlig einsam...ganz alleine mit meinen Büchern und Gedanken für Wochen ja vielleicht für Monate - in dem Augenblick, wo ich die Grundlage für ein Buch von mir schreiben will, das mehr bedeuten soll, wie alle, die ich bisher geschrieben habe und das nicht dem physischen sondern dem in ihm sich auslösenden metaphysischen Kriege dienen soll; und drüben wenige hundert Meter von mir grüssen die dunklen Baumkronen, die Willys Grab beschatten, rufen mich hier zum Denkmal für den lieben Toten im Tanz der Toten auf...Niemand ist es mir so stark zum Bewusstsein gekommen, zur Gewissheit geworden, dass eine Macht mich führt, der ich folgen muss und die mit mir etwas, mir mehr und mehr zum Bewusstsein kommendes bestimmtes, schon in mir liegendes vorhat, auszuführen...“⁴⁹ Und er fährt fort: „Die Seele, die uns bei der Geburt gegeben wird, ist's nicht allein. Der alte Talmud unterscheidet daher zwei Seelen: die des Einzelmenschen in ihrem Kreisgang und die der Wanderung...durch die wir während unseres Lebens in irgend einem Moment eine oder mehrere Seelen empfangen...Das ist's was mir in den letzten Wochen so stark zum Bewusstsein kam. Wie oft sind Michelangelo, Tizian, Rembrandt, Goya in ihrer Lichtfülle durch ihre Werke in meine Seele gestie-

⁴⁶ Burger, Fritz, (unveröff.) Tagebuch IX, 12.Mai 1916 (220), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁴⁷ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger, 23.4.1916 (180), in: *Teilnachlass Fritz Burger...* Aus einem darauf folgenden Tagebucheintrag: „Ich las Meyrinks erschütterndes Buch Golem, das ich mir gekauft hatte... wieviel davon hätte ich schreiben können... Meyrink sagt: "Für mich ist das Heiligste, das ich denken kann: meine Schritte vom Geistigen in mir lenken zu lassen. Blind, vertrauensvoll, wohin der Weg auch führen mag...Deshalb bin ich auch jetzt so ruhig, so seltsam ruhig.“ in: Burger, Fritz, (unveröff.) Tagebuch II, Ostern 1916 (181), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁴⁸ Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982, S.68 ff., (18.IV.1915), Brief an seine Frau Maria. Marc vergleicht die Gedanken Tolstois über bedingungslose Nächstenliebe mit dem Markus-Evangelium. Und: „So unendlich viel, was Tolstoi sagt, ist so unbedingt wahr, unabweislich, daß man absolut nicht daran vorbeigehen kann.“

⁴⁹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Mia v. Duhn, 14.4.1916, in: *Teilnachlass Fritz Burger...* Burger nimmt hier Bezug auf die "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit". Die Tatsache, dass sein Fronteinsatzort zu der unmittelbaren Nähe des Ortes führt, an dem sein Schwager Willy fiel, hält er für keinen Zufall.

gen...warum musste ich an Marcs Todestag das Bild "Es werde Licht" malen, seinen Geisteswillen fortsetzen, den er nicht hat vollenden können?⁵⁰ Burger nutzt jede freie Stunde, um weiter an seinen Büchern zu arbeiten. Diese Arbeit erfüllte ihn inmitten der Kriegsgräuel mit großer innerer Befriedigung: „...Es war selbst ein wunderbares Erlebnis für mich, denn es kam plötzlich eine quellende Schaffenskraft des Geistes über mich, und es war mir, als dürfte ich plötzlich durch ein himmlisches Geschenk die Jahre nachholen, die ich durch den Krieg versäumt. Im "Totentanz" und dem eben zum Abschluß gelangten "Vom Leben und der Seele" ist das niedergelegt. Es ist eine Einkehr in mich selbst, die tiefste, die ich je gehalten habe⁵¹.“ Seiner Frau sendet er die handschriftlichen Aufzeichnungen, die diese überträgt und dann dem jeweiligen Verlag zuschickt. Er bittet sie um Auskunft und berichtet: „...Ich bin heute in großer Sorge...ob der dritte Teil meines Buches (über Weltanschauungsprobleme im Delphinverlag), eine Ergänzung zu dem von Dir bereits abgeschriebenen Teil "Vom Leben und der Seele"⁵², in Deine Hände gelangt ist - ich schickte Dir ihn noch am Tage meiner Abreise von Dechy aus.“ Aber auch der Phantasie wird – wohl auch, um in dieser zermürbenden Situation Ausgleich zu finden – freier Spielraum gelassen. „...seit einigen Tagen arbeite ich an einem kinetischen Schauspiel mit Musik "Buddha"⁵³...Ich belagere Verdun und dichte... barbarisch kulturlos, aber...wir haben eben (zwischen den Einsätzen -R.H.) rein gar nichts zu tun.⁵⁴“ Mit Poststempel vom 21. Mai 1916 sendet Fritz Burger einen letzten Brief an seine Frau: „...Man kann nicht wissen!! Der Auftrag, den ich heute erhalte, macht es möglich, daß, wenn Du diese Zeilen liest, ich nicht mehr unter den Lebenden weile. Dann, Liebste, nur noch dies, daß Dich niemand wieder so lieben kann wie ich Dich. Hab Dank für den Weg, den Du mit mir gegangen bist. Vielleicht gibt Dir das Bewußtsein von der ungeheuren, unsagbaren Liebe zu Dir die Kraft, weiter zu leben für die Kleinen...und die beiden Großen...Drüben donnern die 42er und 38er, grüße mein liebes Deutschland, möge das Opfer, das ich bringen muß, dem Lohn entsprechen...Ich bin nicht traurig...⁵⁵“ Am 22. Mai wird Burger bei seinem Munitionstransport von einer französischen Granate tödlich getroffen.

Die Lage der Familie nach dem Tod Fritz Burgers

Bereits mit der Einberufung zum Kriegsdienst hatte sich die wirtschaftliche Situation der Familie grundsätzlich geändert. Als Privatdozent erhielt Burger keine festen Bezüge und war im Wesentlichen auf einen ziemlich bescheidenen Sold als Offiziersanwärter und seine – allerdings respektablen – Einnahmen als Autor angewiesen. Diese erfolgten jedoch nicht gleichmäßig und hingen sehr

⁵⁰ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Mia v. Duhn, 14.4.1916, in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁵¹ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger, April 1916 (199), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁵² Der Artikel "Vom Leben und der Seele" bildet die Einleitung zu dem posthum erschienenen Werk Burgers "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit", München 1918

⁵³ In einem (unveröff.) Brief(231) vom 21.Mai 1916 erläutert Burger: „...Es sind "Umdichtungen", zunächst in den Hauptsprüchen, aus der Rigveda...Das Ganze ist ungefähr so gedacht: Buddha als Lebensgedanke und kosmischer Chor in einer Art Zwiegespräch mit der Menschheit,...sie alle suchen Buddha und halten in Wirklichkeit nur Zwiegespräche mit sich selbst, die aber durch die kinetische Darbietung und die Gegenrede Buddhas stets kosmische Relevanz erhalten. Anfang und Ende ist dasselbe.“

⁵⁴ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger, 18.Mai 1916 (228), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

⁵⁵ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger, 21.Mai 1916 (232), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*

davon ab, in welchem Umfang er sich während der militärischen Dienstzeiten dem Schreiben seiner kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen widmen konnte. So kam es bereits während seiner Militärzeit immer wieder für seine Familie zu wirtschaftlicher Knappheit und das finanzielle Thema nahm einen wichtigen Stellenwert in den Briefen an seine Familie ein⁵⁶. Mit dem plötzlichen Kriegstod Fritz Burgers im Mai 1916 veränderte sich die Existenzgrundlage der Familie nochmals dramatisch. Fritz Burger hatte als Privatdozent und trotz der 1914 erfolgten Ernennung zum a.o. Professor keine staatliche Anstellung besessen und damit fielen auch für die Witwe und ihre vier Kinder keinerlei staatliche Versorgungsansprüche – außer einer kleinen Pension als Offiziersanwärter – an. In dieser außerordentlich bedrückenden Situation wandte sich Clara Burger bereits am 16.7.1916 mit einem Gesuch an den bayrischen Königshof mit der Bitte um die Zuweisung eines Ehrensoldes, bzw. die Gewährung einer festen laufenden Pensionseinnahme. Sie schildert darin, dass ihr Mann, "der auf dem Altar des Vaterlandes gefallen ist", vor seinem Einsatz im Felde durch Vorlesungen und literarische Arbeiten ein jährliches Familieneinkommen von ca. 12.000 Mark erreichte und dieses jetzt auf eine Offiziersanwärterpension von 1.200 Mark herabgesunken sei. In einem bewegenden Schlusssatz stellt sie die Frage, ob es nun an der Zeit sei, dass "sich zu dem Schmerz um den Verlust des Mannes auch noch die Bitterkeit mischen" soll⁵⁷.

Das Gesuch wurde auf dem Dienstweg über das Kultusministerium der Universität München zugeleitet und es war Heinrich Wölfflin, der sich für die Witwe seines gefallenen Kollegen einsetzte⁵⁸. Der Senat entschied im August 1916, dass der Familie Burger eine zunächst auf drei Jahre befristete zusätzliche Unterstützung aus einem der Universitätsfonds von jährlich 900 Mark zugewiesen wurde⁵⁹. Es war natürlich für die Familie nur schwer verständlich, dass die 1915 durch den bayerischen König erfolgte Ernennung zum "außerordentlichen Professor" – wenn auch außerplanmäßigen – offensichtlich für den Staat als "Dienstherren" keinerlei weitere Bedeutung hatte oder Verpflichtung darstellte. Obwohl in der folgenden Zeit diese Zuweisungen verlängert und schließlich beibehalten wurden, war damit die wirtschaftliche Situation der Hinterbliebenen völlig unzureichend gesichert. Diese konnte einzig und allein durch die Herausgabe und Neuauflagen der Werke Fritz Burgers verbessert werden; eine Möglichkeit, die nach 1933 ebenfalls entfiel⁶⁰.

⁵⁶ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger vom März 1916 (169), in: *Teilnachlass Fritz Burger...*, ... Ich habe heute den Vertrag mit dem Delphinverlag abgeschlossen. Ich erhalte mindestens 400 Mark von ihm sofort und vielleicht noch 200 dazu, 600 von Thannhauser; auch habe ich den Text jetzt für beinahe 2 Lieferungen (die eine ist allerdings schon vorausbezahlt) fertiggestellt, so daß ich demnächst über 1200 Mark, dann nochmal 300 für neue Lieferung verfügen werde, wozu noch neue Gewinne aus neuen Bildern und das übliche Redaktionshonorar kommt.“

⁵⁷ *Gesuch an den Bayrischen König durch Clara Burger, 16.07.1916*, in: *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.2)* Alle folgenden Sachverhalte – wenn nicht anders ausgewiesen – beziehen sich auf diese Unterlagen.

⁵⁸ *Rektorat an das Staatsministerium vom 31. Juli 1916*, in: *Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Akten des Kultusministeriums, MK 43489*

⁵⁹ Diesem Betrag lag eine Berechnung zugrunde, der damit eine Gleichstellung mit den Bezügen eines beamteten Lektors oder Assistenten in vergleichbarer Situation entsprach.

⁶⁰ Wenn auch die Unterstützungszahlungen der Universität eine gewisse Anpassung erfuhren, waren wirtschaftliche Verfallsgeschwindigkeit und Inflation nach 1918 einfach schneller. Im November 1923 stellt der Verwaltungsausschuss der Universität

Grundsätzlich hat sich an der unzureichenden Unterstützung dieser Familien von Kriegsoffizieren auch im Verlauf der darauf folgenden Jahrzehnte und nach dem II. Weltkrieg nichts Wesentliches geändert. In einem Schreiben vom 15.09.1952 des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus wird Clara Burger mitgeteilt: „...eine Möglichkeit Ihrer Gleichstellung mit Witwen von planmäßigen Extraordinarien und damit die Auszahlung von Hinterbliebenenbezügen... (ist -R.H.) infolge des Fehlens der rechtlichen Grundlage leider nicht möglich.“⁶¹ Zum Zeitpunkt ihres Ablebens Anfang der 70er Jahre erhielt Clara Burger wenig mehr als 300 DM monatliche Unterstützung.

in einer Stellungnahme auf eine der vielen weiteren Eingaben von Clara Burger fest: „... in letzter Zeit wurde nichts mehr überwiesen, da das Porto höher als der Betrag war.“ Aufgrund einer Vielzahl weiterer Gesuche und Eingaben an sowohl die Universität München wie auch an das bayerische Kultusministerium kommt es zur Zahlung einer so genannten "Privatdozentenbeihilfe", nachdem sich offenbar die Fälle von totaler Unterversorgung von Familien gefallener Privatdozenten an den Universitäten gehäuft hatten.

⁶¹ *Fakultätsakten der Philosophischen Fakultät der Universität München, E-II-1039 (E-II-N, Burger Bd.1)*

9. Die Werke Fritz Burgers ab 1916 – Bekenntnisse zur Moderne

Es war nicht nur die umfangreiche Lehrtätigkeit, die der Kriegsbeginn für Fritz Burger unterbrach, sondern vor allem wurden seine publizistischen Vorhaben in ihren zeitlichen Rahmen plötzlich nicht mehr planbar. Am meisten betroffen war das große Projekt des Handbuchs der Kunstwissenschaft, dessen Redaktion Burger leitete und das eine umfangreiche Koordinierung und Korrespondenz mit den beteiligten Autoren erforderte. Nicht zuletzt hatte sich Burger selbst einige Bände als Autor vorbehalten; ein Vorhaben, das nun zwangsläufig undurchführbar erschien. Mit der Einberufung zum Militärdienst wurde ein geordnetes Arbeiten an diesen Editionen nicht mehr möglich; wissenschaftliche Literatur, umfassende Arbeitsmöglichkeiten standen nicht mehr zur Verfügung und völlig unmöglich musste es dann zwangsläufig werden, wissenschaftliche Methodik und Detaillierung in den einzelnen Stoffgebieten zu realisieren¹.

9.1 "Einführung in die Moderne Kunst" (1917)

„Ich arbeite mit größtem Eifer an meinem 19. Jahrhundert. Es soll etwas Außerordentliches werden und doch ganz einfach, schlicht und klar, ohne jede Phrase geschrieben sein...“ schreibt Fritz Burger seiner Frau im März 1915. Er hatte 1912 in seinen ursprünglichen Planungen für das "Handbuch der Kunstwissenschaft" einen Band mit dem Titel: "Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts)" vorgesehen und seinen eigenen Beitrag unter dem Titel "Die Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts" als Teilband geplant³. An diesem Beitrag hat er dann weiter während seiner Frontzeit bis in das Jahr 1916 hinein gearbeitet und eine erste Einzellieferung muss noch 1915 erfolgt sein⁴. Durch seinen Tod blieb aber auch dieses Werk unvollendet. Unter dem Titel "Einführung in die moderne Kunst" wurde Burgers Teilband – von seiner Frau überarbeitet – nach 1917 separat als Ergänzungsband des Handbuchs weiterverlegt und erschien in der Folge auch als eine sehr gesuchte selbständige Buchausgabe. Insgesamt wurde es Bur-



¹ Ein weiterer Gesichtspunkt muss berücksichtigt werden: alle ab 1916 erschienen Werke sind von Burger nicht mehr selbst redigiert worden, sie wurden nach seinen Notizen von seiner Witwe und dem Verlag herausgegeben.

² Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Straßburg Ende März 1915 (51), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

³ Wie bereits in dem Kapitel zum Handbuch aufgeführt erschien dazu 1916 zunächst ein Teilband von August Grisebach, "Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert" mit einer ersten Lieferung.

⁴ Burger berichtet 1915 darüber in Briefen an seine Frau: „Heute habe ich den ganzen Tag zu Hause(in seinem Quartier -R.H.) gearbeitet an meiner Einleitung...“, „...Mitteilung von Hachfeld, daß die erste Lieferung meiner "Kunst des 19. Jahrh." bereits im 6. Tausend gedruckt werden muß...“. in: Burger, Fritz, (unveröff.) Briefe an Clara Burger Ostern 1915 (55) und Sept. 1915 (117), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

gers erfolgreichstes publizistisches Werk. Die letzte Auflage der "Einführung in die moderne Kunst" erschien 1928 in einer Bearbeitung durch Carl von Lorck, ergänzt von dessen Betrachtungen bis zur Kunst der zwanziger Jahre und wurde wiederum vom Athenaiion-Verlag herausgegeben⁵. Die Gesamtauflage erreichte die Höhe von 47 Tsd. und damit war Burgers Werk zu diesem Zeitpunkt das am weitesten verbreitete Buch über moderne Kunst überhaupt.

In einem Nachwort nimmt A. E. Brinckmann zu dem schwierigen Beginn der Herausgabe dieses Burgerschen Werkes Stellung: „Im Sturm stärkster seelischer Anspannungen, sich selbst als Einsamen im Schatten von Weltereignissen fühlend, hat Burger diese Einführung in die moderne Kunst niedergeschrieben...Die letzten Seiten sind vor Verdun zu Papier gebracht...Das mag manches Abgerissene, Unvollständige erklären...“⁶ Dieses Werk Burgers sei mit großer innerlicher Leidenschaft geschrieben worden und überbordende Begeisterung wechsele sich mit versenkender Mystik ab. Alles Geschaffene hätte er noch einmal nachempfunden, nachgeschaffen als Ausdruck seines Geistes. Es ist so naturgemäß ein sehr künstlerisch geprägtes Werk mit einem starken subjektiven Ausdrucksverlangen entstanden. Jedes historische Material, das er aufgriff, sei ihm zum geistigen Ausdruck geworden und musste sich seinen Vorstellungen beugen. Statt als Historiker zu objektivieren, subjektivierte er mit höchster Kraft und schuf damit den Typ eines wissenschaftlichen Expressionisten, ohne zu argwöhnen, dass in diesem Titel das Beiwort vom Hauptwort infrage gestellt werden kann⁷. Keine Geschichte der modernen Kunst sei geschrieben worden, wohl aber ein Tagebuch vom Erleben moderner Kunst. Dieses Tagebuch wurde zum Bekenntnis eines Menschen, der zunehmend darum rang, sich eine geistige Welt zu schaffen, eine kosmische Welt, die um die Zentren seines Daseins kreiste. Nichts unterstreicht diese Haltung mehr als das Bild, "Es werde Licht!", das er 1916 an Marcs Todestag vollendete und das in seiner "Einführung in die moderne Kunst" als Bildtafel enthalten ist. Für Burger war es sichere Gewissheit, damit dessen Geisteswillen fortgesetzt zu haben, den dieser nicht mehr zur Gestaltung bringen konnte. Brinckmann schließt sein Nachwort mit dem Bekenntnis zu Burger, dass zwar eine exakte Geschichte moderner Kunst unvermeidlich das Schicksal erleiden muss, überholt zu werden - Bekenntnisse zu ihr aber immer wertvoll bleiben werden.

Das Burgersche Vorwort

In seinem Vorwort spricht Burger diese vorgenannten Bedenken offen an. Er ist sich der Tatsache bewusst, dass es kritisch ist, den Versuch zu unternehmen, eine Geschichte der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zu schreiben. Es fehle oft noch der klärende Abstand zu historisch gewordenen Ereignissen und bei Tagesereignissen muss man weniger als Historiker, sondern mehr mit seiner eigener Einstellung und Meinung beurteilen. Dies berühre Persönliches, Allerpersönlichstes und damit scheint der Ruf nach "wissenschaftlicher Objektivität" verloren zu gehen. Sein Buch soll jedoch im Geiste der Gegenwart Partei ergreifen; es liebe manches, was viele hassten, und doch hasse

⁵ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, 1917, (Neue Ausgabe eingeleitet und fortgeführt von Carl v. Lorck 1928), Potsdam 1928

⁶ Brinckmann, Albert E., Nachwort in: Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1917, S.134 ff.

⁷ Brinckmann, Albert E., Nachwort in: Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1917, S.135 ff.

es nicht alles das, was jene vielen lieben⁸. Dann fehle zwar der historische Abstand, zumal die historische Gelehrsamkeit den Wert eines Kunstwerks und die Bedeutung von Künstlern allein an den Wirkungen ermesse, die von ihnen für die Entwicklung der Kunst ausgehe. Burger vertritt jedoch die Meinung, dass sich solche Entwicklungsschilderungen auf ganz subjektiven Interessen gründen und damit letzten Endes nicht weniger subjektiv seien als eine künstlerische Weltanschauung, die er vertrete. Diese übernimmt die Interessen und erkenntnistheoretischen Grundlagen der Gegenwart mit vollem Bewusstsein und in der Überzeugung ihres weltgeschichtlichen Wertes. Die moderne Kunst präge sich neue Symbole und neue Lebensinhalte, deren jetzige relative Unverständlichkeit nicht gegen sie spricht, die aber erst dann allgemein verständlich werden, wenn die Symbole der älteren Generation nicht mehr den "trübenden Schleier der Erkenntnis" bilden. Das scheine allerdings besonders schwierig für die Kunsttheoretiker und Kunsthistoriker zu sein, die sich ihre wissenschaftlichen Erkenntnismethoden an der Hand der Überlieferung geprägt haben. Burger erläutert deshalb seine Methodik der Kunstbetrachtung, die sich dem zu behandelnden Stoff anpasst und nicht einer formalistisch-rationalistischen Ästhetik oder Methodik folgt, sondern die Form des künstlerischen Denkens, d.h. das Gestalten im Farbig-Räumlichen in den Vordergrund stellt. Die künstlerische Form wird dann als anschauliche Verwirklichung bestimmter Denkinhalte, nicht als Mittel zum Zwecke der bloßen Darstellung einer sinnlichen Vorstellung gewertet⁹. Für Burger bedeutet Kunst im weitesten Sinne Weltanschauung und Welterkenntnis.

Die Geschichte der modernen Kunst wird von Burger nach drei Gesichtspunkten gegliedert, denen auch die Kapitel seines Buches folgen. Er skizziert aus seiner Sicht die wesentlichen geistigen Strömungen des 19. und 20. Jahrhunderts; den Kunstbewegungen der einzelnen europäischen Nationen ist der dann folgende Teil gewidmet und den Abschluss bildet eine Betrachtung einzelner Zeitabschnitte mit ihren wesentlichen künstlerischen Vertretern. Burger äußert die Ansicht, dass der Ursprung und die Bedeutung der modernen Kunst aber nur dann gefunden werden können, wenn man den Begriff der Kunstgeschichte nicht nur auf das bekannte und geläufige europäische Material ausdehnt, sondern eine wirkliche Weltgeschichte der Kunst betreibt und greift damit seine bereits im Handbuch betonte Abwendung von einer rein eurozentrischen Betrachtungsweise wieder auf. Allerdings ist er davon überzeugt, dass sich mit der neuen deutschen Kunst eine Entwicklung anbahnt, der für die nächste Zukunft größte Bedeutung – auch außerhalb Deutschlands – beizumessen ist. Dieser Standpunkt Burgers hat vor allem in heutiger Zeit Diskussionen ausgelöst und wird in einem folgenden Kapitel ausführlich dargestellt und abgewogen werden.

9.1.1 Geist und Stil des 19. und 20. Jahrhunderts

Es ist kennzeichnend für die Positionen Burgers, wenn er seinem Kapitel über die geistigen Veränderungen am Anfang des Jahrhunderts ein Zitat Nietzsches voranstellt, der Zarathustra postulie-

⁸ Burger führt aus, dass es zur Kunst des 19./20.Jh. "parteilose" Bücher gebe, die "Eunuchenweisheiten" verbreiteten, ein Ausdruck, der Nietzscheanischen Ursprungs ist. Dies erscheint verständlich, da sich die Kunsthistorik auch im Lehrbetrieb weitgehend des Themas und einer Meinungsbildung zur modernen Kunst enthielt. Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, S.V ff.

⁹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*1917, Potsdam 1928, S.VI ff. Burger wertet dies als eine "transzendente Erkenntnistheorie", die allerdings nicht erläutert wird und im Endeffekt auf einen komplexen Symbolismus hinausläuft.

ren lässt, der Mensch sei "Übergang und Untergang" zugleich¹⁰. Den großen geistigen Wechsel sieht Burger als das Bestimmende des 19. Jahrhunderts an und er verkleidet dies in die Form einer mystischen Parabel nietzscheanischen Gedankengutes und Stils, die allegorisch für die Veränderungen der zeitgenössischen Gegenwart stehen soll. Es wird von der abtretenden Generation der Menschen berichtet, die "das Paradies irdischer Herrlichkeit über den nüchternen Symbolen der Vernunft aus dem Auge verlor"; sie "...ordneten dies Leben nach Namen und nach Dingen...und alles wurde hart und starr". Nach vielen Wirrungen kam jedoch eine "junge Schar" und "aus der Sintflut unendlicher Gestaltenfülle formte sich feierlich und groß der neue Kosmos des Geistes"; "befreit vom Ballast äußerlichen Wissens begann ein Leuchten und Klingeln im Kosmos ringsum...(alles -R.H.)wird zum schimmernden Spiegel, durch den das Licht des Himmels von einer Unendlichkeit in die andere die Kunde trägt"; "die Menschen wurden zum Verächter des Leibes, denn sie sahen in ihm nur die Verkörperung des Geistes"; "jenseits der ephemeren Willensziele der einzelnen Persönlichkeit sieht man...nur die Selbstverwirklichung eines ewigen Geistes und in ihm die Ursache des Kleinen wie des Großen"; "das Individuum und seine individuelle Form verkörpern das unpersönliche Gesetz der Ewigkeit."¹¹ Burger hat in dieser Parabel altdeutschen Holzschnitten solche von Kandinsky gegenübergestellt und die mystisch-kosmischen Passagen werden u.a. mit Bildern von Franz Marc und ebenfalls Kandinsky gerahmt. Diese Sprache als Einleitung für ein kunstwissenschaftliches Thema ist sicher erstaunlich¹² und doch traf Burger damit zweifellos den Nerv der Zeit, der den Anbruch einer neuen Kunstepoche und deren Auffassungen als Abkehr von Positivismus, Rationalismus, Empirismus und Spezialistentum empfand¹³.

Um den "Geist des 19. Jahrhunderts" näher zu erfassen folgt Burger dabei Jacob Burckhardt, der meinte, dieses hätte das Pensum der Vergangenheit noch einmal aufsagen müssen¹⁴. Es wechselte die überlieferten "Stile" wie Gewänder, die man anlegt und wieder abnimmt. Die griechischen Tempel, die gotischen Kathedralen, die Bauten der Renaissance und des Barocks lieferten wechselnde Vorbilder und man suchte vergeblich nach dem Stil der Zeit. Nach Burger bedeutet aber "Stil" nicht die Existenz eines engen künstlerischen Programms, sondern den Ausdruck eines Ordnungsprinzips, in dessen "ewiger Metamorphose" sich die Geistesentwicklung der Menschheit darstellt¹⁵. Damit wird die Stilvielfalt des 19. Jahrhunderts als ein geistiger Rückblick auf eine zweitausendjährige Kulturentwicklung verstanden mit dem Ziel, in dem Erbe der Vergangenheit nicht etwas Ge-

¹⁰ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.1 ff.

¹¹ Alle Zitatausschnitte in: Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.5-10

¹² Ostern 1915 hatte Burger seiner Frau davon berichtet, dass er an seiner Einleitung arbeitete und dass deutsche Holzschnitte mit Kandinskyschen zur Illustration des Textes wechseln. In gewisser Weise könnte hier eine Parallele zum Almanach "Der Blaue Reiter" gesehen werden.

¹³ Hepp, Corona, *Avantgarde*, München 1987, S.67. Hepp bezieht sich hier auf eine Geisteshaltung, die durch Langbehn's Rembrandt – Buch beeinflusst wurde.

¹⁴ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.11 ff.

¹⁵ Burger betrachtet im weiteren Zusammenhang "Stil" als die anschauliche Verwirklichung der Denkgesetze des menschlichen Geistes und Formgewordenen Ausdruck jener durch die künstlerische Persönlichkeit im Kunstwerk vermittelten Lebensinhalte. Er glaubte, objektive künstlerische Gestaltungsgesetze nicht nur proklamieren, sondern auch formulieren zu können. s.a.: Burgers Gedanken zu einer "Systematik" der Kunstwissenschaft.

gebenes, sondern etwas Gewordenes zu erkennen und den Sinn und Zweck dieses Werdens in einer Universalgeschichte zu ergründen. Das Aufsuchen der elementaren Gesetzmäßigkeit auf allen Gebieten des Weltengeschehens, der Hang zur Systematisierung auf allen Gebieten des Denkens und Gestaltens sei das auszeichnende Merkmal des Geistes des Jahrhunderts gewesen. Jedoch nach der Rückbesinnung auf Griechentum und Renaissance beginnen nun erneut die Selbstbesinnung und der Versuch, aus den objektivierten Formen des Denkens sich die Lebenseinheit einer neuen Welt zu schaffen.

Den Beginn dazu findet Burger im Bereich der Architektur. Nach den anfänglichen historizistischen und eklektizistischen Bestrebungen, die sich streng an die akademisch dogmatisch aufgebaute Individualgesetzmäßigkeit der Stilarten hielten, hätten sich für die Baukunst neue leitende Grundsätze entwickelt; eine neue Stilart, die individuelle Ausdrucksweise für neue Inhalte sei. Als Beispiel führt Burger den Pariser Eiffelturm an, der mit einer einfachen Struktur triumphalen Siegeswillen und Macht verkünde. Weitere Beispiele bilden für ihn Gebäude von Bonatz und Behrens, bei denen eine weitgehend schmucklose Architektur allein durch die Gliederung der Baumassen Würde und Repräsentanz verkörpern. Hier sieht Burger eine Festlegung neuer objektiver Grundtatsachen des künstlerischen Schaffens nach Inhalt und Form: das Kunstwerk werde losgelöst von allen praktischen und dekorativen Zwecken, als reine Verkörperung des menschlichen Geistes und seines Lebensprinzips betrachtet und gewertet¹⁶.

Als Gegenstände der Gestaltung der neuen Kunst des 19. Jahrhunderts erscheinen somit Systeme der Weltanschauungen, die sich von den ererbten religiös-historischen Lehren befreiten, um anschaulich das Absolute und Elementare des schöpferischen Geistes in seinen verschiedenen Erscheinungsweisen rein zu erfassen. Die Kunst trat von Anfang an in unmittelbare Beziehung zu diesem transzendentalen Denken der Zeit und die empirische Welt verlor dadurch immer mehr als objektive Gegebenheit an Bedeutung. Durch dieses transzendente Denken erschien als das Wirkliche der räumlichen Welt nicht mehr ihre empirische Realität, sondern ihre durch unser Denksystem im Kunstwerk realisierten menschlichen Bewusstseinsinhalte. Der in dieser Hinsicht bedeutungsvollste Schritt war dann die Proklamierung der Eigengesetzlichkeit der Kunst jenseits der realen Welt; die Kunst hörte auf, aus der Natur zu schöpfen, sie benutzt die Natur, um ihre eigenen Gebilde der der Natur gegenüberzustellen¹⁷. Burger bemerkt, dass dadurch eine Reihe von Problemen entstehen, die für das Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung sind: Wie ist es möglich, rein Geistiges ohne einen Gegenstandsbezug zu materialisieren? Wo liegen die Erkenntnis- und Urteilsmöglichkeiten, wenn die empirische Wirklichkeit als Grundlage des Urteils ausgeschaltet wird? Und er sieht die Ursachen zu diesen Fragen bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden, wenn er in den Bildsystemen der Romantik den formalen Ausdruck der Individualität eines geistigen Inhaltes feststellt¹⁸. Auf August Macke bezogen, stellt Burger fest, dass die Sinne uns die Brücke vom Unfassbaren zum Fassbaren sind und eine weitere Wurzel in der radikalen Verwirklichung dieser subjektiven künstlerischen Anschauung findet Bur-

¹⁶ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.16 ff.

¹⁷ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.21 ff.

¹⁸ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.22 ff.

ger bei Leo Tolstoi, dessen Lebensgesetz das Einssein mit dem All-Einen formuliert: „Die Isolierung des Geistes...hörte auf und ich vereinigte mich mit allem.¹⁹“

Ein weiteres wesentliches Merkmal hält Burger typisch für die Entwicklung im 19. Jahrhundert: Die Gottesidee wird zunächst zum Naturerlebnis, zu einer Art Pantheismus des schöpferischen Geistes des Subjektes. Von diesem Geiste der Natur ist dann jedoch das weitere 19. Jahrhundert zur allgemeinen Natur des Geistigen fortgeschritten. Das Geistige soll nicht mehr der unterscheidende Besitz des Menschen im Gegensatz zur Natur sein, sondern die schöpferische Gesetzmäßigkeit, die sich in jedem Naturorganismus findet. In dieser Naturgesetzmäßigkeit des Geistigen hat das Menschliche dann nur eine sekundäre Bedeutung²⁰.

Dominierend breitet sich jedoch über der menschlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert der universelle Geist der Naturwissenschaft aus und das menschliche Wissen wurde zur unwiderstehlichen Macht, die große Träume der Menschheit durch eine soziale Disziplinierung aller geistigen Kräfte zu verwirklichen wusste; die Neuzeit ordnete und sammelte alle Energien in einer Zivilisation, die als System der Arbeit selbst zum Kunstwerk der Gedanken wurde²¹. Diese Form der Menschheitsgemeinschaft stößt sich aber zunehmend an dem Zwiespalt zwischen den Forderungen einer praktischen Lebensgemeinschaft mit ihren Nützlichkeitszielen und dem unberechenbaren Walten der seelischen Natur. Deshalb blickt auch die moderne Kunst voll heimlicher Bewunderung hinüber nach dem Leben der Wilden wie nach dem verlorenen Paradiese der Natürlichkeit. Steht für die Zivilisationsproblematik der Name Munch; so finden Gauguin, Nolde und andere in der Ästhetik "primitiver Kulturen" neu zu entdeckende künstlerische Bereiche²².

Zu Problemen der Kunst im 19. Jahrhundert

Burger sieht einen der Grundkonflikte in der Gegnerschaft von Kultur und Zivilisation. Ein auf das Historische orientierter Geist hatte ein imponierendes Gebäude des Wissens aufgerichtet, auf dessen Grundlage die dogmatisch-rationalistischen Kunstanschauungen geboren wurden, die das geistige und künstlerische Leben des Menschen als ein Produkt der geschichtlichen Überlieferung ansahen²³. Diese durch die Zivilisation geschaffene offizielle Kunst der konservativen, gebildeten Kreise formte ein auf den Errungenschaften der Vergangenheit ruhendes eklektizistisches Ideal. Dies rief zwangsläufig die Opposition freier und unabhängiger Künstler hervor und dieser Gegensatz von freier und offizieller Kunst gibt der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ihr charakteristisches Gesicht. Was somit den "Stil" des 19. und 20. Jahrhunderts auszeichnet, ist das Programmatische und Problematische seines Charakters. Gegenüber einem Realismus im Denken, dem es nur

¹⁹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.24 ff.

²⁰ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.27 ff.

²¹ Hier streift Burger einen Gedankengang der heute großen Anklang findet. Joseph Beuys hat mit seinem Begriff von der "sozialen Plastik" das Wirkungsfeld der Kunst auf alle menschlichen Tätigkeitsbereiche, besonders aber Gesellschaft, Kultur, Politik und Ökologie, ausgedehnt. Sein berühmt gewordener Satz: "Jeder Mensch ein Künstler" bezeichnet sein ästhetisches Konzept, das Leben und die Welt des Menschen als ein "Werk" aufzufassen, an dem jeder Mensch mitwirkt. Die Bewusstmachung dieses Prozesses soll dabei eine Aufgabe der Kunst sein.

²² Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.28 ff.

²³ Darunter sind wohl die sich auf "wissenschaftlichen Annahmen beruhende" Kunstauffassungen seit der Renaissance zu verstehen.

auf die Verwirklichung einer Formgesetzlichkeit allein, dem Erbeil des akademischen Spezialistentums der Renaissance, ankomme, sei besonders am Ende des 19. Jahrhunderts der spirituelle Charakter und die Irrationalität der Formgesetzlichkeit stark in den Vordergrund getreten. Von der Eigenschaft des künstlerischen Geistes kam man zur geistigen Eigenschaft des Gegenstandes, seinem Inhalt. Darin manifestiert sich auch die entscheidende Wendung der neueren Kunst; sie wurde auf einen metaphysischen Inhalt gestellt; vom Wesen des Gestaltens schritt sie zum Wesen der Gestalten; vom Erkennen zum Bekennen. Die Kunst wurde Trägerin einer Form von religiöser Welterkenntnis²⁴.

In dieser Zeit wuchs aber auch die Erkenntnis, dass unsere europäische Schönheits- und Harmonienlehre sehr veränderlich ist, zudem nur eine Möglichkeit von denkbar unzählig vielen Welt- und Lebensordnungen darstellt und deshalb auch vor der Geschichte nicht das Recht bevorzugter Wertschätzung für sich beanspruchen darf. Die europäische Kultur müsste dagegen als Teil eines weltgeschichtlichen Ganzen charakterisiert werden, um sie von anderen Einheiten unterscheiden zu können. Ein weiteres Problem sieht Burger darin, dass der Internationalismus weitgehend versagt habe und der Weltkrieg "mit blutigen Händen das Bild des wirklichen Europas entschleierte"²⁵. Wir müssten erkennen, dass viele unserer Begriffe in einem System nationalen Denkens so fest verankert sind, dass ein unmittelbares Verstehen über diese nationalen Grenzen hinaus kaum möglich erscheine. In dieser allgemeinen Anarchie finde allein die Kunst die Antwort auf die Sehnsucht der Gegenwart und das geistige Bild der Zukunft: Kosmopolitismus und Internationalismus würden von der Idee eines Universalismus abgelöst werden, der die Natur und Liebesgemeinschaft des Geistigen im Organismus des Kosmos suche. Europa entdeckte die Enge seines kulturellen Geistes und stoße auf die asiatische Wurzel seiner Kultur; zur Idee einer metaphysischen Verankerung des Einzeldaseins jenseits aller europäisch-anthropologischen Orientierung.

9.1.2 Der Anteil der Nationen an der Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert

In diesem Abschnitt versucht Burger, den Anteil der einzelnen Nationen an der modernen Kultur des 19. Jahrhunderts zu umgrenzen und zu bewerten²⁶. Dazu würde es allerdings seiner Meinung nach einer Völkerpsychologie bedürfen, die in einer viel gründlicheren Arbeit münden sollte, als es bisher geleistet wurde. Sprache, Kunst, Ethos, Staats- und Wirtschaftssysteme sollten als die Lebens- und Willensäußerung, als die Verwirklichung eines und desselben Geistes betrachtet werden. Eine solche Völkerpsychologie müsste nach Burger ohne dogmatische Voreingenommenheit in "Kultur"

²⁴ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.36 ff. Burger knüpft hier an seine Betrachtungen über Cézanne und Hodler an und adressiert das weite Gebiet des Symbolismus.

²⁵ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.37

²⁶ Der Gedankengang, die Kultur eines Volkes in engem Zusammenhang mit Klima, dessen Lebensumständen, Staatsform, Psychologie etc. zu ergründen, hat eine lange Tradition. Man könnte an den Anfang dieser Betrachtungsweise z.B. stellen: Winkelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). Auch Schiller ging in seinen "*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795)" noch darüber hinaus und formulierte den Gedankengang, durch eine ästhetische Erziehung der Menschen diese von sinnlichen zum moralischen Menschen zu formen. Durch die Vermittlung von Schönheit sollte so die Erreichung einer freiheitlichen Ordnung gewonnen werden.

nur die Verwirklichung dieses geistigen Besitztums einer Nation sehen, dessen individueller Bestand nicht zu erklären, sondern vielmehr nur durch die Fundamente seines Wesens zu charakterisieren sei²⁷. Obwohl Burger der gesamten Völkerpsychologie skeptisch gegenübersteht²⁸, versucht er, eine Bilanz des "geistigen Besitztums" wichtiger europäischer Länder zu ziehen, wobei auffällt, dass Italien – wohl wegen der geringeren Rolle, die das Land in der Kunst des 19./20. Jahrhunderts spielte – dabei keine besondere Berücksichtigung erfährt. Wenn Burger hier Vergleiche zieht, ist er sich allerdings bewusst, dass "der Deutsche" oder "der Franzose" nur stellvertretende Begriffe darstellen, unter denen er versucht, einige charakteristischen Merkmale der jeweiligen nationalen kulturellen Besonderheiten zu subsumieren²⁹. Weiterhin erscheint wichtig, dass es Burger streng vermeidet, nationalistisch abwertend zu charakterisieren; er unterscheidet, fällt aber keine bewertenden Urteile.

England steht am Beginn der Betrachtungen und obwohl es nach Burger die Heimat moderner zivilisatorischer Ideen ist, hat die moderne europäische Kultur und Kunst im 19. Jahrhundert keine entscheidenden Impulse von dort erhalten³⁰. Die Ursachen dafür sieht er in der weltanschaulichen Verfassung der englischen Gesellschaft verankert, in der die Sinnenfreuden wie die Erschütterungen der Seele durch ein sittliches Ideal verdammt würden. Die durch die Natur des Engländer gebotene Verschmelzung ethischer und ästhetischer Ideen sei nie fruchtbar geworden, England habe sich von jeher auf künstlerischem Gebiete von kontinentalen Ideen genährt. Nur auf einem Gebiete haben nach Burger Englands künstlerische Leistungen eine ernste und nachhaltige Bedeutung für den Kontinent zu erringen gewusst: in Baukunst und Kunstgewerbe. Hier, wo Nutzen und Bequemlichkeit im Vordergrund standen, wie bei den Bürger- und Landhäusern und ihrer Innenausstattung, haben stilprogrammatische Fragen nicht wie in Deutschland hindernd im Wege gestanden. Die Individualität der Gesamterscheinung verkörpere allerdings keinen Gedanken, der außerhalb ihrer selbst liege oder sich zum bewussten Ausdruck des schöpferischen "Ichs" steigere. Hier liegt nach Burger die kulturelle Grenze des englischen Wesens.

Frankreich war seiner Ansicht nach während eines reichen und intensiven Wechsels der Kulturinhalte immer nur auf eines bedacht: die formale Einheitlichkeit und Harmonie der Gestaltung in allen Erscheinungen des Lebens. Der Hang zur Systematisierung, die Freude an der Klarheit und Logik ist das auszeichnende Merkmal des französischen Denkens und man könnte formulieren, das Akademische sei ein Grundzug der französischen Kunst³¹. Über all dem Wechsel der kulturel-

²⁷ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.40 ff. Dass es besondere kulturelle Entwicklungen in den verschiedenen Teilen Europas gab, war in der Kunstgeschichte zu diesem Zeitpunkt unumstritten. Die Frage erhebt sich jedoch, ob diese Unterschiede an den Begriff der Nation gekoppelt werden können.

²⁸ Burger führt aus: „kein Freund der sogenannten Völkerpsychologie zu sein...er möchte aber doch an diesen Problemen nicht ganz achtlos vorübergehen.“, in: Burger, Fritz, *Cezanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913, S.211

²⁹ In verschiedenen Hinweisen im Text geht hervor, dass sich Burger u.a. an den Werken von Max Scheler und Wilhelm Max Wundt zur Völkerpsychologie orientiert hat, z.B.: Wundt, Wilhelm Max, *Elemente der Völkerpsychologie*, 1900-1920, 10 Bände

³⁰ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.41 ff.

³¹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.43 ff.

len Inhalte und Systeme steht unverrückbar der formenreiche Geist des Franzosen, der sich in einem raschen und oft revolutionären Wechsel der formalen Gestaltungen äußert und Burger bezieht sich auf Kant, der dem französischen Wesen nachsagte, Formen nicht lange bestehen zu lassen. Im 19. Jahrhundert sind die Franzosen "Klassiker" und Führer auf dem Gebiete der Malerei gewesen, als es sich um die Entdeckung neuer Harmonien in der Systematisierung der Wirklichkeit handelte, wie bei der impressionistischen Kunst. Den kosmischen Problemen des Expressionismus stehe der Rationalismus und der Wirklichkeitssinn der Franzosen im Grunde genommen allerdings fremd gegenüber. Hier liege eine kulturelle Grenze zwischen Franzosen und Deutschen.

Deutsches Wesen sieht Burger vor allem als sich seiner Kultur gegenüber verpflichtet an. Der Deutsche opfere dieser Pflicht wie kein anderes Volk. Aber ein weiteres Kennzeichen deutscher Haltung sieht Burger auch darin, dass das eifrige "Studium eines pedantischen Gelehrten - und Ästhetentums nirgends die künstlerischen Lebensäußerungen so nachhaltig und nachteilig beeinflusst wie in Deutschland, nirgends sieht man so häufig den komischen Ernst mühevollen Fleißes oder eines kleinlichen verquälten Strebertums, nirgends so viel mißverständene Nachahmung fremden künstlerischen Gutes.³²" Wo Frankreich schwelge, rede Deutschland vom tiefen Ernst des Lebens. Der Deutsche wolle sich eben erst seine Welt verdienen; diese zu überwindenden Widerstände erzeugen aber auch Willensenergie, die ihn andern Völkern vielfach überlegen mache³³. Nun greife jedoch - um mit Burger zu sprechen - die deutsche Kunst wieder auf den Ausgangspunkt der europäischen Kultur zurück und entdecke im Wesen des Mittelalters jenen Weltumfassenden Geist, von dem sie sich selber getragen fühle. Wenn die französische Kunst kosmopolitisch-international sei, so ist die deutsche national in ihrer Form, ihrem Inhalte nach universeller kosmischer Natur. Die Form der Kunstwerke will hier mit Vorliebe Ausdruck eines seelischen Zustandes, eines ringenden zerklüfteten persönlichen Willens oder einer rücksichtslosen beherrschenden sittlichen Macht sein. Das verbinde Runge, Hodler, Hans von Marées oder Thoma miteinander³⁴. Das Ganze will Burger aber nicht nationalistisch verstanden wissen. Deutsch sei kein stabiler, enger Begriff, der der Welt gegenüber tritt; deutsch bedeute die Fähigkeit, sie geistig zu umfassen. „Man kann daher den Deutschen und deutsches Wesen nicht stärker missverstehen, als in nationalistischen Anwendungen von der Gegenwart zu fordern, sich abzuschließen von allem Welschem und Fremden, um eine national-deutsche Kunst rein zur Entfaltung zu bringen.³⁵“

Anderen Völkern - außer den erwähnten - misst Burger im 19. Jahrhundert nur eine provinzielle kulturelle Bedeutung zu; größeres Format sieht er allerdings in der russischen Kultur vorhanden. Eine elementare Gewalt ursprünglicher Instinkte sei hier nicht - wie bei den Völkern des Westens - durch zivilisatorische Ketten gefesselt, deshalb stammten die radikalsten Gestaltungen moderner

³² Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.47

³³ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.47 ff.

³⁴ Burger widerspricht sich hier: Entweder herrscht in der deutschen Kunst ein grenzenloser Subjektivismus oder diese ist einer "höheren Pflicht" unterworfen. Das Letztere steht bedenklich einem Ausspruch nahe, der Wilhelm II. zugeschrieben wird und nach dem Deutschsein bedeuten würde, eine Sache um ihrer selbst Willen zu tun.

³⁵ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.51

Ideen zur Zeit zumeist von russischen Künstlern³⁶. Die künstlerischen Extravaganzen Italiens, die im Futurismus vielfach die Moderne diskreditiert hätten, sind nach Burger talentvolle Missverständnisse speziell deutscher wie französischer Ideen, die des grotesken Charakters nicht entbehren. Doch sei diese Künstlergruppe vom geschichtlichen wie völkerpsychologischen Standpunkte aus durchaus ernster zu nehmen, als es in weiten Kreisen von Künstlern und Laien heute geschähe³⁷.

Die Ausführungen Burgers sind 1917, mitten im I. Weltkrieg, veröffentlicht worden. Sie betreffen Nationen und Völker, die sich mit Deutschland zu diesem Zeitpunkt in einem erbarmungslosen und zerstörerischen Krieg befanden. Gleich, ob die einzelnen Aussagen weiterreichende Gültigkeit besaßen oder nur eine subjektive Akzeptanz finden können, muss deshalb ihr nach einem abgewogenen Urteil strebender Charakter – fern von chauvinistischen Klischees – unterstrichen werden.

9.1.3 Die historische Entwicklung der modernen Kunst

Bewusst vermeidet Burger, die Abfolge der geläufigen Stilarten zur Gliederung seiner Betrachtungen zu wählen. Das geschieht aus seiner Überzeugung heraus, dass man Kunstwerken in ihrem künstlerischen Gehalt nicht gerecht wird, wenn diese an vordefinierten Stilbegriffen gemessen werden. Burger teilt die geschichtliche Entwicklung der Kunst deshalb in eine Reihe von zeitlichen Perioden ein, die er – gemäß seiner Überzeugung von der geisteswissenschaftlichen Prägung der Kunst – nach deren geistigen Anschauungen und Ideen zu charakterisieren versucht, um daraus die Parameter des künstlerischen Geschehens zu verdeutlichen, die er als Kennzeichen dieser einzelnen – so genannten Stilperioden – ansieht. Ergänzend dazu versucht er, wesentliche Elemente nationaler Kunstwerke in diesen zeitlichen Perioden zu charakterisieren und zu vergleichen.

Periode 1800-1830

Dem beginnenden 19. Jahrhundert ordnet Burger einen kosmopolitischen Charakter zu. In der Klassik des griechischen Stils und in dem Glauben an seine elementare Ursprünglichkeit sollte der Klassizismus zum Träger eines ethischen, reinen ursprünglichen Gedankenguts werden. Burger erkennt darin eine wichtige, künstlerische Tat, die mit der Renaissance verglichen werden muss. Jenseits der kirchlichen Geschichte und Symbole wird die "reine" Natur im Menschengeschlecht und damit ein neuer sozial-ethischer Inhalt gesucht. Die Harmonie der klassisch-griechischen Welt wurde im Klassizismus ethisch gedeutet: aus ihrer majestätischen Ruhe erwuchs das Ideal einer Welt, die einzig die Harmonie der Seele sucht³⁸. In dem Glauben, durch eine Verallgemeinerung, durch eine Beseitigung des Individuellen und Stofflichen das objektive Sein in der Kunst zu erfassen, bekämpfte man geradezu das Persönliche in der Gestaltung und beraubte sich so auch einer lebendigen Wirkung auf die Person des Beschauers, eine gewisse Leere und Trivialität stellt sich ein. Die sich zur gleichen Zeit entwickelnde Romantik entsprang ebenfalls der Suche nach einer idealeren Welt; nur wurde hier anstelle des antik-kosmopolitischen Kulturideals ein kosmisches Geistes- und Naturideal ausgewählt³⁹. Diese Form der Romantik ist eine überwiegend deutsche Er-

³⁶ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.51 ff.

³⁷ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.52

³⁸ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.57 ff.

³⁹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.58 ff.

scheinung und deutsch mutet auch das Bestreben an, der Unvollkommenheit des Menschlichen die Vollkommenheit des Universums entgegenzusetzen. Burger sieht in beiden Richtungen, obwohl sie unterschiedlichen Zielen folgen – der Klassizismus in der Suche nach Sinn und Wert des menschlichen Lebens und die Romantik in dem Begreifen des Naturgeschehens – eine Gemeinsamkeit darin, dass von beiden versucht würde, die Idee des Weltgeschehens, das ewig Wechselnde im Weltablauf zu beantworten. In dieser Sicht fänden selbst unterschiedliche Werke wie die eines Runge, Caspar David Friedrich oder Thorvaldsen ihren gemeinsamen Nenner.

Periode 1830-1860

Burger spannt einen Bogen über diese Periode und stellt fest, dass mit dem Beginn von politischen Revolutionen auch eine beginnende künstlerische Revolution einsetzt. Der offiziellen Kunst, der monumentalen Staatskunst mit ihren historischen und allegorischen Szenerien tritt ein freier Individualismus des Bürgertums entgegen, das vorwiegend im Porträt und der Landschaft den künstlerischen Niederschlag seines Geistes sieht⁴⁰. Ein Realismus im Denken und Schaffen macht sich dabei überall geltend, die Abbildung von räumlicher Wirklichkeit und Klarheit rückt in den Vordergrund künstlerischer Gestaltung; nach Burger findet darüber hinaus auch eine ausgeprägte nationale Sezessionen in der Kunst ihren Ausdruck.

Die Kunst Frankreichs dokumentiert sich in Géricault und Delacroix als Ausdruck einer schwelgerischen Phantasie, deren Werke die Verherrlichung des schöpferischen Genius verkörpern. Aber auch die großen Überlieferungen bleiben in Frankreich mit Corot als ihrem bedeutendsten Vertreter lebendig. Burger sieht in ihm einen frühen Vertreter des Impressionismus, der jedoch in der Tradition eines Poussin die beeindruckende Macht der Landschaft und die Erhabenheit der Natur über jede Wirklichkeitsvorstellung stellt. In Deutschland führt eine biedermeierliche Abgrenzung der Kunst zu Abbildern dessen, was als Heimat empfunden wird und das Geistige des Heimatlichen wird zum Problem der Gestaltung mit Schwind als seinem ersten Vertreter⁴¹. Nur Schwind, Richter, wie Spitzweg, sind nach Burger Künstlernaturen, die auch in der Enge ihres Gesichtskreises das Geistige ihres bürgerlichen Daseins künstlerisch zu objektivieren und so sich über ihn zu erheben verstanden. Die stärksten und originellsten künstlerischen Kräfte dieser zweiten Periode in Deutschland sind aber nicht in der großen Monumentalkunst, Rethel und Cornelius abgesehen, sondern in den Buchillustrationen zu suchen. Menzels Illustrierung von Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen ist ein Werk, das für die deutsche Kunst dasselbe bedeutet wie Daumiers Lithographien für die französische. Menzels Lebenswerk wird von Burger als ein Symbol für das Wesen des deutschen Geistes dieser Zeit angesehen, dessen enge kleine Gegenwart die noch gebundenen Kräfte einer großen Zukunft in sich trage⁴².

Die Kunstanschauungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden von Burger zusammengefasst. Er sieht den Kernpunkt des Denkens dieser Zeit in dem sich zunehmenden Bewusstwerden der Zweifelt unserer Naturvorstellung, die zwischen der Natur als Außenwelt und unserer eigenen Natur als Innenwelt scheidet. Damit wird der Anspruch errichtet, die Fähigkeit des Kunstwer-

⁴⁰ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.63 ff.

⁴¹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.64 ff.

⁴² Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.67 ff.

kes solle darin bestehen, diese unendlichen Gegensätze der Welt in einem endlichen Kunstwerk aufzuheben. Die Kunst befreit sich so von den Dogmen der Naturnachahmung und erklärt sich zum Werk des gestaltenden Geistes; sie soll wertfreie Erkenntnis in anschaulichen Zusammenhängen geben⁴³. Auf diese Weise wird die künstlerisch gestaltete Natur zum Symbol des Geistes, denn je unmittelbarer sich das Subjekt künstlerisch als geistiger Organismus verwirklicht, desto mehr enthält die Kunstschöpfung auch von der objektiven Totalität des Weltgeistes⁴⁴. Damit fallen aber auch objektive Regeln und Maßstäbe: durch die Tat stellt der Künstler selbst den Maßstab zu eigener und fremder Beurteilung auf und kann mithin nicht nach vorhandenen Maßstäben beurteilt werden. Mit dieser Grundidee der Romantik beginnt das Griechentum als Vorbild zu verblassen und die subjektive Künstlernatur wird sich selbst zum Vorbild; eine Entwicklung, die Burger erst in der Gegenwart mit ihren Folgerungen aus diesen Erkenntnissen und Bekenntnissen voll verstanden und zutage treten sieht⁴⁵.

Neue Fragen tauchen für ihn nun in der romantischen Ideenwelt in stürmischem Wechsel auf. Ist das Subjekt nur Durchgangspunkt für eine nüchterne Objektivität des Gesichtssinns in dem sich die Natur quasi spiegelt – wie etwa bei den frühen Impressionisten? Oder ist der schöpferische Künstler auch Schöpfer jener Ordnung, in der sich uns die innere Einheit und Größe der Natur offenbart? Es sind dies nach Burger die beiden wichtigsten erkenntnistheoretischen Grundlagen für die künstlerischen Gestaltungen der neuen Zeit. Große Namen stehen später für jede der beiden Richtungen. Balzac, Zola, Courbet oder Manet stehen auf der einen; Nietzsche, Wagner, Böcklin, Feuerbach oder Hans von Marées, wie auch die frühen Romantiker auf der anderen Seite. Künstlerisch versucht Burger diese Verschiedenheit in der Gestaltungsweise durch den Hinweis auf eine realistisch-impressionistische und expressionistische Naturauffassung zu erklären, ein Gegensatz, der nach seiner Meinung in jeder der einzelnen Stilphasen des 19. Jahrhunderts mehr oder minder scharf in Erscheinung getreten ist. Letzten Endes sind es seiner Auffassung nach erkenntnistheoretische Probleme, die im weiteren Sinne die Naturgesetzlichkeit hier als rationale, dort als irrationale Ganzheit (wie z. B. bei Blake und Füssli) zum Gegenstand der Gestaltung haben werden lassen. Doch verlaufen die getrennten Auffassungen nie gänzlich voneinander separiert. Auch der künstlerisch bedeutsamste Kreis dieser Zeit, die Schule von Barbizon, charakterisiert sich nicht einfach durch ihren realistischen Impressionismus, indem sie den Problemen des farbigen Lichtes in den vielfältigen Erscheinungen nachgeht. Denn für diese Künstler wird eben dieses farbige Licht zur Gebärde, durch die das Wesen der Natur in einer Individualität der Bildform zum Ausdruck gelangt⁴⁶.

Periode 1860-1890

„Äußerliche Pracht, das Artistentum des Könners, das die Welt am Panorama entzückt und die Kunst zum...Genusses des Auges macht...Piloty und Makart sind in Deutschland, Delaroche und

⁴³ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.70 ff.

⁴⁴ Dies kann als unmittelbarer Bezug zu der Hegelschen Auffassung gesehen werden, dass sich der "objektive Geist" in der Kunst sichtbar darstellt.

⁴⁵ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.71 ff.

⁴⁶ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.80 ff.

sein Kreis in Frankreich die Helden der offiziellen Welt...Der radikale Subjektivismus einer kraft- und zielbewußten jungen Künstlerschaft ruft daneben nach Freiheit und Wahrheit für Kunst und Künstler. Man kümmert sich nicht mehr um die überlieferten akademischen Regeln...⁴⁷ Mit diesen wenigen Aussagen skizziert Burger das Wesen dieses Zeitabschnittes. Der Materialismus der neuen Zeit und der romantische Idealismus, das Erbe der alten Zeit, geben in ihrem Gegensatz dieser Epoche ihr historisches Antlitz. Hier die materialistische Lehre von der Körperlichkeit der Welt, die Erklärung des Gedankens als physiologisches Produkt, die Unverantwortlichkeit des individuellen Willens gegenüber der geistigen Schwerkraft von Vererbung und Umgebung; dort der "Schrei des vereinsamten Subjektes, das nach den sicheren Zeichen einer Halt gewährenden geistigen Gesetzmäßigkeit sucht"⁴⁸.

Der Impressionismus schafft durch die radikale Neufundamentierung der künstlerischen Anschauungen auf die reine Welt der Erscheinung neue Möglichkeiten mit einer scheinbar naturwissenschaftlichen Ausrichtung. Nur was das Auge "sieht" - die Metamorphose des farbigen Lichtes - ist Wahrheit, ist einziger Inhalt auch für die Kunst. Burger konstatiert, dass es im Grunde Ideen des 18. Jahrhunderts waren, die hier ähnlich der Lehre Humes Gestalt gewannen: all unser Wissen beschränke sich auf die Konstatierung von Impressionen, welche gleichberechtigt neben der Klarheit und Deutlichkeit des Verstandes stünden. Daher die Vorliebe für gegenständlich gleichgültige Entwürfe, die dem "Verstande" nichts, dem "Auge" alles geben wollen. Diese neue Generation mit ihrer impressionistischen Gestaltungsweise fragt nicht nach dem Wesen des Sichtbaren, sondern nach der Natur der Sichtbarkeit, nach dem Gegenstand der rein sinnlichen Wahrnehmung im Gegensatz zur verstandesmäßigen Aufnahme der Welt⁴⁹. Burger sieht die Bedeutung dieser Kunst darin, dass sie die objektive Formgesetzlichkeit der anschaulichen Wahrnehmung als Ordnungsmittel der Erscheinung auswähle und das "Geistige" in der subjektiven Anwendung dieser Ordnung suche. Es wäre daher falsch zu sagen, in der impressionistischen Kunst spiele der Gegenstand der Darstellung keine Rolle. Nur der Gegenstand des künstlerischen Denkens habe sich verschoben⁵⁰. Diese Kunst kam wie keine andere dem naturwissenschaftlichen Geist der Zeit entgegen und Burger charakterisiert den Impressionismus als eine ausschließliche Beschäftigung mit formalen Problemen, die mit der Sicherheit eines überlegenen künstlerischen Sinns klassische Größe und Zeitlosigkeit erreiche.

Auch in dieser Periode glaubt Burger, bedeutende Unterschiede zwischen der künstlerischen Ausdrucksweise in Frankreich und Deutschland feststellen zu können. Selbst da, wo Frankreichs Kunst Pate gestanden hat, bei Liebermann, Uhde und ihren Epigonen, spüre man das Leidenschaftliche einer Willensenergie. Der "Wald" ist Trübner nicht ein bloßer Farbkomplex, kein Beispiel für ein Lichtproblem, sondern das Licht ist ihm Mittel zum Zwecke der Schilderung des Lebensreichtums, der sich in den unüberschaubaren Vielfachen der Baumglieder ausdrückt. Auch Böcklins "Panischer Schreck" ist Burger in diesem Sinne eine künstlerische Darbietung des Geistigen eines

⁴⁷ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.91

⁴⁸ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.91 ff.

⁴⁹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.94 ff.

⁵⁰ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.95 ff.

Ereignisses. Der Schreck wird in dem Bilde gewissermaßen zum Bildmotiv: der Schreck schlechthin, das Zerplatzen der Lichter und Schatten ist eine künstlerische Bildgestalt von geistiger Natur geworden, die sich ohne Rücksicht auf die Gefälligkeit der Bildform äußert.

Stilperiode seit 1890

Je gewaltiger die Erfolge des praktischen Intellektes durch die empirischen Wissenschaften geworden waren, so folgert Burger, umso bescheidener wurde unser Persönlichkeitsbewusstsein. In der Grenzenlosigkeit des aufgetürmten Wissens sehnt sie sich menschliche Natur in eine Traumwelt zurück, in der alle Dinge begreifbar sind. Die Ordnung dieser Unendlichkeiten wird als eine neue Gestalt und neues Leben jenseits der kirchlichen Historie und ihrer materialen Symbolik begriffen. Die Macht der Natur, naturwissenschaftliche Phänomene, wie der Gedanke von "Milieu und Vererbung steigen in die Sphären der Metaphysik, ja Mystik empor und werden zur treibenden Kraft irrationaler Naturgeistigkeit⁵¹. Diese Umkehr des menschlichen Denkens sieht Burger sich vor allem in der Kunst vollziehen: „...bei van Gogh wie bei Nietzsche (geschieht -R.H.) eine völlige Abkehr von der üblichen Ordnung des Daseins. Mit prophetischer Leidenschaft...projizieren Nietzsche und van Gogh ihr eigenes "Ich" hinein in den Kosmos...⁵²“ In Delaunays Bildern vom Eiffelturm wird der empirische Körper des Turmes in ein bizarres Wunder "kristallinischer Weltenenergetik" zerbrochen, die den Turm in einen sich türmenden Reichtum eines horizontlosen Lebens verwandelt⁵³. Henri Matisse löst die Farbe ganz von stofflicher, gegenständlicher Wirklichkeit und wandelt sie zur visionären Kraft; bei Hodler wird jedes Ereignis zur rituellen Handlung, zu Seelenakten zeitloser Menschen im zeitlosen Raum und bei Cézanne löse sich alles Dasein in eine spirituelle Energetik auf, deren Naturhaftigkeit auch das Menschliche in diesem Naturkosmos aufgehen lässt. Die Kunst löst sich allerorts von den Trivialitäten empirischer Inhalte und es vollzieht sich der Schritt vom Geistigen des schaffenden Subjektes zum Geistigen des Objektes; vom Geistigen des Gestaltenden zum Geistigen des Gestalteten. Für Burger erscheinen die rationalistischen Systeme der impressionistischen Schöpfungen, die ursprünglich Licht in die Welt bringen sollten, in ihrer Inhaltslosigkeit nun als eine "fahle Grenze", die von den Wundern der kosmischen Weiten, von der Kraft des persönlichen Erlebnisses trennen⁵⁴. Dementsprechend haben sich langsam Form und Inhalt der Kunst verschoben. Das Kunstwerk wird zum Resultat eines Schöpfungsgedankens und das Ziel der Gestaltung ist nicht mehr die malerische Einheit der natürlichen Vielheit der Erscheinungswelt, sondern die Wesensgleichheit aller Erscheinungen als Teile eines geistigen Weltganzen. Haus und Wolken, Mensch und Raum, Körperliches und Räumliches verlieren bei van Gogh, Cézanne, Delaunay, Marc u. a. ihre körperliche Grenze, ihre geistige wie stoffliche Verschiedenheit. Die rationalistischen Systeme künstlerischer Bildordnung verschwinden, und die Form wird zur geistigen Eigenschaft der Dinge, durch die sie uns als Gebärde der ihnen eingeborenen übergeordneten Lebenskraft oder Weltordnung erscheinen.

⁵¹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.106

⁵² Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.111

⁵³ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.111 ff.

⁵⁴ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.112 ff. Besonders interessant und deshalb zitiert sei der Ausdruck "fahl", als ein typisches Adjektiv expressionistischer Sprache.

Nach Burger ist es vor allem das Denken der deutschen romantischen Ideenwelt, das in diesen neuen Formen und Inhalten fortlebt. Dadurch, dass die Welt nun in jedem ihrer Ausschnitte als geistige Totalität erscheint, beginnen jetzt die Künstler jenen objektiven Geist zu schildern, den Hegel in der Kunst als Manifestation des absoluten Geistes gesehen hatte⁵⁵. Es wird weder die natürliche Wirklichkeit, wie sie ist, oder auch eine Welt, wie sie als Resultat der Konstruktion des Denkens erscheinen soll, sondern eine schöpferische Bildgesetzlichkeit mit künstlerischer Metaphysik dargestellt, die sich rasch in die Mystik und in das Irrationale verlieren kann. "Wirklichkeit" heißt nicht mehr das Objektive, das Empirische, sondern das Absolute, die innere Einheit der Natur: Burger definiert so den Begriff "expressionistisch".

Auch in diesen Bemühungen sieht Burger nationale Unterschiede. In Frankreich wird die kosmische Energetik dadurch erreicht, dass der Gegenstand unter Zerstückelung seiner empirischen Realität neue Erkenntnisse über seine Realität offenbart (Kubismus, Delaunay). In der deutschen Entwicklung bleibt - wie bei Marc - die individuelle Erscheinung des Gegenstands erhalten, in seiner Gestaltung und Farbigkeit offenbart sich seine spezifische Geistigkeit. Das deutsche Erbe, das nun lebendig werde - als gewaltigste und reinste Verkörperung der religiösen Weltanschauung im frühen und späten Mittelalter - erlebe auch jenseits der deutschen Grenzen eine Wiedergeburt. Die Russen griffen am revolutionärsten ein und Kandinsky wage die von aller Gegenständlichkeit befreite Phantasie in einem kosmischen Panorama wiederzugeben. Gleichsam manifestartig verkündet Burger seine Ziele und Hoffnungen für die moderne Kunst: „Das moderne Kunstwerk, erhält einen anderen Platz in der Kultur. Es will nicht mehr das Objekt des Genusses einer ästhetisch gebildeten Kaste, sondern Verkörperung jener inkommensurablen Welt sein, die unser Innerstes umschließt...Es will als gestaltete Welterkenntnis Religion sein, befreit von jeder Historie.⁵⁶“ Und weiter: „In dem Augenblicke, da die...Wissenschaft mit dem photographischen Apparat restlos die farbige empirische Wirklichkeit wiederzugeben vermag...zieht sich die Kunst in ihr ureigenstes heiliges Reich zurück...und geht mit der Philosophie...einen unerhörten Bund ein. Beide wenden sich von der an der Naturwissenschaft orientierten Empirie ab, um dafür...den Sinn des Lebens gestaltend zu erfassen. Damit wird die Kunst auf ihre ältesten Zwecke zurückgeführt: sie wird zur Veranschaulichung religiöser Welterkenntnis.⁵⁷“ Für Burger beginnen deshalb die künstlerischen Leistungen jener Zeiten für uns erhöhtes Interesse zu gewinnen, in denen der Glaube an eine höhere Kultur und Geistesgemeinschaft zum leitenden Kulturfaktor hat werden lassen: die Welt des Mittelalters und der orientalischen Kulturen. Nach Burger haben die eigentlich entscheidende Tat, durch die die künstlerischen Grundlagen der neuen Zeit geschaffen wurden, in Frankreich Cézans

⁵⁵ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.113 ff.

⁵⁶ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.115

⁵⁷ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.115. Burger ist in diesem Zusammenhang der Ansicht, dass die sich rasch verbessernde Reproduktion von Bildwerken zu einer nie gesehenen Verflachung der künstlerischen Qualität und einem raschen Sinken des künstlerischen Instinkts in der breiteren Masse des Volkes geführt hat. Er empfindet dies als die größte kulturelle Katastrophe vor dem Weltkrieg. Dieser Grundkonflikt wurde m. E. von Burger richtig erkannt, eine Lösung brachte aber erst die Pop-Art der 60er Jahre des 20. Jh..

ne und in Deutschland Hodler vollbracht⁵⁸. Cézanne leite den rationalistischen Impressionismus in die Sphären einer höheren geistigen Natur über, die aber nicht über den Dingen, sondern in ihnen liege und er bediene sich der materiellen Wirklichkeit von Farbe, Licht, Körper und Raum, um dieser geistigen Potenz zur naturhaften Wirklichkeit zu verhelfen. Für Hodler stehe dagegen die Willensbestimmtheit alles Lebendigen durch die in ihm sich kündende Ordnung. Das Formensystem des Bildes will metaphysische Ordnung; der Mensch in seiner Gestaltung die Verkörperung geistiger Kraft sein, die das Materielle des Körperlichen sich verflüchtigen lässt: es erscheine so das Erbe des Mittelalters und der Gotik⁵⁹. Burger ist davon überzeugt, dass damit die sozialen wie nationalen Ideen in dem Darstellungsgebiet der Kunst verschwinden und die Renaissanceidee von der Vollkommenheit des Menschen an Wert und Sinn verliert. In der für uns noch rätselhaften Einheit von Natur und Mensch der "primitiven" Völker, dem unverstellten Reichtum ihrer Seele sieht Burger ein verlorenes Paradies; die Zeit beginnt jetzt von einer intereuropäischen zu einer Weltkultur und Weltkunst fortzuschreiten⁶⁰. Nach Burger übernimmt die jüngere Generation in Deutschland diese neuen Gestaltungsgrundsätze mehr als Wegweiser denn als Stilformel. Franz Marc ist dabei für ihn die wichtigste Persönlichkeit für das Denken und Schaffen dieser jüngsten Generation. Er gehe wie Cézanne von der empirischen Welt aus und mache aus ihr einen geistigen Komplex, der er eine bildhafte Form verleihe. Marc geht vom geistigen Typus der Individualität seiner zumeist der Tierwelt entnommenen Darstellungsgegenstände aus, dem irrationalen Lebensreichtum seiner Individuen und erweitert deren Gestalt zu einer kosmischen, wundersam geordneten Vitalität. Die extensive Energie seiner Farben und Formen gibt seiner Kunst gegenüber der Cézannes eine quellende Frische und robuste Stärke; die Farbe verliert ihre materiale Körperlichkeit und wird zur gewaltigen Energie einer immateriellen Welt⁶¹. Das stärkste aus dem impressionistischen Kreise hervorgegangene moderne Talent in Deutschland ist nach Burgers Meinung jedoch Emil Nolde, der an urwüchsiger künstlerischer Kraft die ihm verwandten Franzosen Gauguin und Matisse weit übertrage. Seine Farbensprache habe in der Mystik Grünewalds ihren großen deutschen Ahnen gefunden.

Burger schließt seine Betrachtungen der Vorkriegsperiode mit den Feststellungen ab: „Am Eingang der neuen künstlerischen Ära steht nicht mehr die Frage nach dem Wesen der Erscheinung. Der Künstler fragt...nach den ethischen Werten und Inhalten der Erscheinung und wird so bewußt zum Erzieher und Propheten. Das vage Traumbild vom Anfang des 19. Jahrhunderts schickt sich an, Wirklichkeit zu werden. Wirklichkeit im Bilde. Die Natur wird als geistige Tatsache oder Phä-

⁵⁸ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.128 ff. Dies knüpft als Resümee an Burgers "Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart" (München 1913) an

⁵⁹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.129 ff. Burger wählt als Beispiel Hodlers "Tell", in dem dieser nicht den Helden, nicht die historische Persönlichkeit, sondern das Schicksal selbst schildert. Diese Riesengestalt wird hier zum Symbol und "Gott erscheint im Handeln seiner...Geschöpfe".

⁶⁰ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.116 ff.

⁶¹ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.131 ff.

nomen zum Problem des künstlerischen Denkens und damit für den Beschauer ein stets neu zu erwerbender Besitz.⁶²

9.2 Der "Totentanz" (1916)

In den Apriltagen 1916 beginnen Aufzeichnungen Burgers, die als eine Neufassung der Einleitung zu seiner "Kunst des 19. Jahrhunderts" gedacht sind und denen er den Titel "Der Totentanz" gibt. Am Beginn finden sich grundsätzliche, durch die Aussichtslosigkeit des Krieges geprägte Sätze: „ Im Totentanz der Gegenwart versagt die Kraft des Wortes, um das schauerliche Wirbeln der tat gewordenen Geisternächte in Gedanken zu umfassen... diesen gewaltigsten Umsturz, den die europäische Kultur seit der Revolution von 1792 erfuhr... das grotesk - komische Zwischenspiel, in dem, wie so oft in der Geschichte, der Narr vom Totentanz zum neuen Leben führt. Der Tod schafft das neue Leben. Krieg und Tod reißen den Schleier von aller Wirklichkeit herab, um jene dunklen Hintergründe uns sichtbar zu machen, deren fordernden Willen wir nur spüren, ohne daß wir um das Ziel dieses Willens wüßten.⁶³ Es sind dies Gedankengänge, die in Burgers Denken durch die Lektüre von Meyrinks "Golem" angeregt, eine bedeutende Rolle einnehmen; sie beschäftigen Burger in diesen existenziell bedrohenden Tagen unentwegt: die Frage, ob dieses vernichtend sinnlose Geschehen um ihn nicht doch von einem tieferen Sinn erfüllt sei. Die Antwort darauf kann nur religiös oder metaphysisch ausfallen: mit dem physischen Kriegsgeschehen wäre zusätzlich ein metaphysischer Krieg ausgelöst, in dem der Kampf zwischen einem alten und absterbenden Welt- und Kunstverständnis mit dem Geistesaufbruch einer neuen Zeit ringt. Als ein Symbol dafür steht für Burger der mittelalterliche Totentanz⁶⁴. In den letzten Monaten vor seinem Tod führte Fritz Burger ständig die Darstellung eines Totentanzes bei sich⁶⁵, in der unter Bezug auf die Offenbarung der Tod apokalyptisch personifiziert in sinnbildlicher Form auftritt und ohne Erbarmen und



⁶² Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, 1928, S.134

⁶³ Burger, Fritz, *Der Totentanz* (Einleitung), April 1916 (185), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*, Burger berichtet in einem darauf folgenden Brief, dass nach dem "Totentanz", welchen er als das erste Kapitel der Einleitung betrachtet, ein zweites mit dem Titel "Vom Leben und der Seele" geplant ist. Dieses Fragment wurde 1917 veröffentlicht.

⁶⁴ Die eigenartige Verbindung von Tanz und Tod, die das Kernproblem der spätmittelalterlichen Darstellungen vom Totentanz bildet, beinhaltet eine komplexe ikonographische Tradition, die auf die Plagen und Kriege des 14./15. Jahrhunderts zurückgeht. Der Totentanz bildet die Botschaft von der Unausweichlichkeit des Todes und von der Gleichheit aller Menschen im Tode ab. Das Motiv, wie der Tod den Menschen in allen Lebenslagen überrascht, wird besonders in den Holzschnitten Hans Holbeins dem Jüngeren sichtbar, die zwischen 1523 und 1535 in Basel entstanden. Bei den ältesten Darstellungen handelt es sich meist um einen Reigen der Toten, der den Sinnspruch verkörpert: "Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr!" Buchheit, Gert, *Über den Totentanz*, in: *Der Kunstwart*, 43. Jahrg., Heft 1, Oktober 1929, München 1929, S.85 ff.

⁶⁵ Fehrle-Burger, Lili, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

Sinn die Schöpfung vernichtet⁶⁶.

Diese neue Einleitung zur "Kunst des 19. Jahrhunderts", der Burger den Titel "Totentanz" gegeben hatte, entstand seinen Briefen zufolge während der Kriegstage vom April 1916 bis zu seinem Tod am 22. Mai 1916. Unter diesem Titel wurde der Text als eine redigierte Fassung des Fragments von 1916 erstmalig 1982 publiziert⁶⁷. Inhaltlich weist er Ähnlichkeiten mit der Einleitung der "Einführung in die moderne Kunst" von 1917 auf, die posthum veröffentlicht wurde und von seiner Frau letzte Gestaltung erhielt. Burger greift am Anfang die Tatsache des Krieges auf⁶⁸: „...Wir stehen in einer großen Zeitenwende. Ein mächtiger neuer Lebensstrom bahnt sich an, von dem wir noch nicht überschauen, wohin er uns führen wird und ob er Fluch oder Verheißung unseres Erbes bedeutet.“ Die Idee des Metaphysischen wird herausgestellt: „Stimmen aus Asien und aus dem Orient werden hörbar (Burger meint hier offensichtlich die Rückbesinnung auf östlichen Wurzeln der europäischen Kultur -R.H.), woher einst die Weisheiten der großen Religionsstifter kamen, aber sie werden noch von den brausend zu Tal stürzenden Fluten der Katastrophe übertönt...Seit vielen Jahrhunderten wird die abendländische Welt von diesem periodisch wiederkehrenden Totentanz absterbender Kulturen heimgesucht, weil ihre materiellen Machtinteressen nicht aufhören, sie daran zu hindern, nach den Gesetzen zu leben, die ihnen heilig sind...Ein endloser Zug von Märtyrern, der den Gang der Geschichte begleitet, bezeugt ihre scheinbar unabänderliche Tragik, die vielleicht einmal den Untergang der ganzen Menschheit bedeuten kann.⁶⁹“ „Es gilt heute in Europa die asiatischen Wurzeln unserer indogermanischen Kultur wieder neu zu entdecken, um unsere geistige Zersplitterung durch tiefere Einsichten in das Leben der Seele zu überwinden...Viele von ihnen, die dazu berufen gewesen wären, vereint an diesem neuen Europa mitzugestalten, stehen sich heute in allen Fronten eines mörderischen Krieges gegenüber...Dieser entscheidende Augenblick verlangt nach Einkehr auf allen Gebieten sowie nach neuen, tiefergreifenden Symbolen...deren gemeinschaftsbildende Wirkung eine magische Anziehungskraft ausübt und dadurch ein neues Lebensgefühl erzeugt, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als getrennte Begriffe aufhebt. Unaufhaltsam wie dieses Lebensgefühl, wird sich ein neues Licht der Erkenntnis über die Erde ausbreiten und...wie am Anfang des Jahrhunderts mit Beethovens "Seid umschlungen Millionen" allen Völkern stärker, fester und entschlossener zurufen, was die neue Zeit verlangt: Menschheitsgemeinschaft.“

⁶⁶ Der ambivalenten Prophetie aus Weltuntergangsstimmung und einer messianischen Heilserwartung liegt nietzscheanisches Gedankengut zugrunde. Nietzsche hatte eine kommende Katastrophe prophezeit und viele Künstler hatten in ihren Werken apokalyptische Vorstellungen - bereits vor 1914 - zum Ausdruck gebracht. Die Darstellung des Totentanzes verbindet sich dann später meist mit einer Anklage des Krieges, so in Frans Masereels Holzschnittzyklus „Todestanz“ von 1940.

⁶⁷ Burger, Fritz, *Der Totentanz*, in: Hinrich Jantzen, *Namen und Werke: Biographien und Beiträge zur Soziologie der Jugendbewegung*, Band 5, Frankfurt/M. 1982, S.52-54 (redigierte Abschrift eines Fragments von 1916)

⁶⁸ Alle Textzitate beziehen sich auf: Burger, Fritz, *Der Totentanz*, in: Hinrich Jantzen, *Namen und Werke: Biographien und Beiträge zur Soziologie der Jugendbewegung*, Band 5, Frankfurt/M. 1982, S.52 ff.

⁶⁹ Es klingen hier Argumente an, die später im Zentrum von Spenglers Gedankengut stehen. Tatsächlich sind alle neueren - die gesamte Menschheit in ihrer Existenz - bedrohenden Entwicklungen im 20. Jh. (z.B. Kernwaffen) von der materiell ausgerichteten europäisch-abendländischen Zivilisation ausgegangen.

Damit ergeben sich in dem Schlussabschnitt Unterschiede zur Einleitung der "Einführung in die moderne Kunst"⁷⁰ und es muss die Frage offen bleiben, welcher Text den originären Formulierungen Burgers entspricht⁷¹. Wie bereits aufgezeigt, nahm der Verleger großen Einfluss auf die Aufmachung und Formulierungen der von Clara Burger redigierten Fassung von 1917⁷². Die Formulierungen im "Totentanz" dürften dagegen von seiner Tochter Lili Fehrle-Burger 1982 redigiert worden sein. Beiden Fassungen jedoch sind die Gedankengänge von "Beethovens IX." und "Menschheitsgemeinschaft" gemeinsam, die damit wohl unmittelbar auf die Feder Burgers zurückgehen. Der weitere Text des Abschnitts beider Versionen könnte "in seinem Sinne" ausgeführt worden sein. Die Kenntnis der Gedanken Burgers, die er während dieser Kriegstage 1916 in seinen Briefen und Tagebüchern festhielt, lässt eine positive Wertung der Kriegereignisse jedoch als unrealistisch erscheinen und damit liegt die Vermutung nahe, dass in der Fassung von 1917 eher eine vom Verlag in einzelnen Passagen erwünschte "national eingefärbte Kriegsversion" vorliegt. Eine Vermutung, die für alle posthumen Publikationen Burgers zutreffen könnte, die sich in diesem Punkt von seinen Werken vor 1916 unterscheiden.

9.3 "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit" (1918)

Im März 1916 wurde zwischen dem Delphin-Verlag und Fritz Burger ein Verlags-Vertrag abgeschlossen, der die Verlagsrechte für ein zu erscheinendes Buch mit dem Titel "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit - ein Versuch zu einer Geschichte des Expressionismus" dem Delphin-Verlag München übertrug⁷³. Unter "Lebenssystemen" versteht Burger die Gesamtheit der kulturgeschichtlichen Äußerungen eines Volkes. Der Inhalt wurde gemäß einem Schriftverkehr zwischen Burger und dem Verlag vom 20. Januar 1916 wie folgt gekennzeichnet: „Das Werk soll... von einer anderen Warte als bisher üblich, einen Ueberblick über das gesamte Kunstschaffen der Vergangenheit in einzelnen Kapiteln geben und zwar in der Reihenfolge

⁷⁰ Der entsprechende Abschnitt lautet hier: „...die geschichtliche Tatsache (wurde -R.H.) ganz übersehen..., daß Deutschland und seine Kunst in den Mittelpunkt der modernen Kunstbewegung führend getreten ist. Der Feuerzauber des Krieges zeichnet den blutigen weltgeschichtlichen Hintergrund für seine neue nationale Größe und seine neue weltgeschichtliche Mission. Diese Not und Größe der Zeit verlangt nach neuen und tiefergreifenden Symbolen, nach einer Einkehr auf allen Gebieten. Deshalb soll aber ein deutsches Buch eine gerechte Sache sein und Geschichte der Kunst auch nicht vom deutschen, sondern heute mehr denn je vom weltgeschichtlichen Gesichtspunkte aus betrieben werden. Über den frischen Gräbern hinweg wird der deutsche Geist die versöhnenden Fäden selber ziehen mit seinen ererbten adelnden Symbolen und wie am Anfang des Jahrhunderts mit Beethovens "Seid umschlungen, Millionen" auch heute wieder stärker, fester, stolzer den Völkern zurufen als Parole einer neuen Zeit: Menschheitsgemeinschaft.“ in: Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst...*, Potsdam 1917, S.VII

⁷¹ Burger hatte eine erste Version der Einleitung zur "Kunst des 19. Jahrhunderts" bereits 1915 fertig gestellt: „Heute habe ich den ganzen Tag zu Hause (in seinem Quartier -R.H.) gearbeitet an meiner Einleitung. . .“ in: Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger, Straßburg Ostern 1915 (55), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁷² Burger berichtete in einem Brief an seine Frau, dass: „...Hachfeld (der Herausgeber -R.H.) ...eine andere Gruppierung meiner Einleitung über das 19. Jahrhundert wünscht, um daraus "einen Schlager ersten Ranges zu machen". in: Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Mainz, März 1916 (164), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁷³ Alle Angaben beziehen sich auf den Verlags-Vertrag zwischen Professor Dr. Fritz Burger und dem Delphin-Verlag München (Dr. Richard Landauer) vom 22. März 1916. Vorgesehen war eine Ablieferung des Manuskripts bis zum 1. August 1916 und als Honorarvereinbarung galt: pro verkauftes Exemplar eine Mark und 1200 Mark im voraus. in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

etwa: China, Japan, Indien, Babylonien...Renaissance, Vergangenheit und Wir.⁷⁴ Mit diesem Vertragsinhalt wird es zur Tatsache, dass Burger zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr damit gerechnet hat, ein Thema diesen Inhalts, das grundsätzlich seinen Platz in der "Systematik" gefunden hätte, in seinem "Handbuch der Kunstwissenschaft" erscheinen zu lassen. Das Handbuch hatte zu diesem Zeitpunkt offensichtlich bereits eine andere als die von Burger ursprünglich geplante Form angenommen. Während seiner Arbeit an der Kunst des 19. Jahrhunderts ist wohl die Idee zu diesem Werk entstanden und in Briefen berichtet er seiner Frau davon. Für Burger besaß die Arbeit an diesem Buch eine große, programmatische Bedeutung: „... (ich will -R.H.) die Grundlage für ein Buch...schreiben...das mehr bedeuten soll, wie alle, die ich bisher geschrieben habe und das nicht dem physischen sondern dem in ihm sich auslösenden metaphysischen Kriege dienen soll.“⁷⁵ Aber auch dieses geplante Werk fand zunächst keine Vollendung. Es blieb der Witwe Clara Burger vorbehalten, die vorhandenen Manuskriptteile und das Notizmaterial, an dem Burger noch im Fronteinsatz gearbeitet hatte, zusammenzufassen und 1918 erschien dann das Werk unter seinem ursprünglichen Titel. In einem Geleitwort schreibt Clara Burger: „Die Grundlage für dieses unvollendete Buch, die erste Niederschrift, liegt hier vor. Änderungen wurden möglichst vermieden, denn gerade aus der ersten Formung dieser Gedanken leuchtet die Persönlichkeit: der Gelehrte, der mit dem Künstler in sich rang. Deshalb fließt der geistige Inhalt in zwei Strömen: der eine will...den Inhalt auf eine aphoristische Form bringen...der andere quillt über von schöpferischer Phantasie, die an Klang und Formen sich freut.“⁷⁶

Die Einleitung und Zielsetzung für die "Lebenssysteme" hat Burger noch selbst verfasst. Sie enthält die Vision vom Anbruch eines neuen Zeitalters als einer Neugeburt des Mittelalters und in erster Linie sei der Künstler berufen diese "neue Kulturreligion" zu verkünden. Burger eröffnet seine Gedanken mit der Feststellung, dass das Denken und der Geist vergangener Perioden in der Gestalt der Werke ihrer Toten fortleben und wir deren Wirken unsere heutige geistige Gestalt verdanken⁷⁷. Das Ziel seiner Betrachtungen wird dann unmittelbar sichtbar, wenn er ein Gegenwartsbild formt, das vom Zusammenbruch der rationalistischen Gedankenwelt gekennzeichnet ist und vergangene mystische Weisheitswelten wieder herbeisehnt. Was die jüdische Kabbala durch die mystische Kraft der Seele zu beschwören lehrte, glaubte - nach Burger - die Moderne durch die Instrumentierung des forschenden Geistes zu bezwingen: „Aber die große Sintflut der Gegenwart beginnt auch diesen eitlen Wahn der Wissenschaft zu vernichten...Die menschlichen Siege rationeller Naturforschung habe das Schicksal mit einem Fluche gekrönt“⁷⁸.“ Deshalb fordere die Zukunft eine

⁷⁴ s. o., *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat). Beim gleichen Verlag war 1913 bereits "Cézanne und Hodler" erschienen und der Vertrag nimmt darauf Bezug, Das Klischeematerial der Bilder sollte leihweise aus dem "Handbuch der Kunstwissenschaft" übernommen werden und zusammen mit dem druckfertigen Manuskript dem Verlag bis zum 1. August 1916 vorliegen.

⁷⁵ Burger, Fritz, Brief an Mia v. Duhn, 14.4.1916, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

⁷⁶ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.8 Tatsächlich handelt es sich hier um ein Fragment; Textteil wie Abbildungsteil (65 Abbildungen) sind gegenüber der ursprünglichen Planung verkürzt.

⁷⁷ Dieses Vorwort zu seinem Buch erschien textgleich 1917 auch als Sonderdruck: Burger, Fritz, *Vom Leben und der Seele*, in: *Frankfurter Zeitung, Erstes Morgenblatt*, 61 (1917), 12. August 1917

⁷⁸ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.10

neue geistige Ausrichtung: „Die humanistische Lebensauffassung, wie der Anthropozentrismus im Denken, hat in dieser Weltanschauung nicht mehr die bestimmende Vorherrschaft: hier tauchen die Grundlehren orientalischer Weltanschauung auf.⁷⁹“ Wichtiger als das, was menschlich am Menschen ist, erscheine jetzt das, was seine allgemeine seelische Naturhaftigkeit ausmacht; auf diese Weise wird Menschenerforschung Erforschung beseelter Natur und "diese Naturforschung wird wieder Gottesforschung wie vor vielen hundert und tausend Jahren". Nicht im Wissen und nicht im bloßen Glauben, sondern jenseits aller personellen oder pantheistischen Gottesvorstellung würde den Menschen das Bewusstsein vom Göttlichen zuteil.

Über dem Sammeln und historischen Einordnen der Kunstwerke des Tatsächlichen, stehe heute das Bedürfnis, die künstlerischen Systeme als Lebenssysteme zu erforschen und Burger schlägt mit diesen Betrachtungen eine Brücke von der neuzeitlichen europäischen Kultur zu einer Weltkunstbetrachtung, deren Wurzeln er in den Weltanschauungssystemen der Vergangenheit der einzelnen Kulturen sieht⁸⁰. Er will den Reichtum jener Möglichkeiten kennen lernen, die von den Künstlern "mit der formenden Hand des Geistes⁸¹" als ein überpersönliches Bild vom Wesen des Weltabsoluten geschaffen wurden. Indem wir diesen Weg verfolgen, vollende sich in dieser Rückwanderung unsere Suche nach früheren weltumfassenden Gestaltungen und im Vorwärtsgen dann das Gestalten einer starken Gegenwart. Dabei sollten wir Europäer in unserer christlichen Weltanschauung uns nicht mehr als den krönenden Pol, noch nicht einmal der Gegenwart sehen, sondern erkennen, dass längst "vergangene" Religionen auf unserem Boden weiterleben, wie die altindische oder wie die jüdische, die in unserer Mitte "wundersame und kraftvolle Blüten" treiben. Die Kulturmittelpunkte dieser tiefer dringenden Kulturforschung sind in den letzten Jahrzehnten langsam vom Westen nach Osten gewandert: von Rom nach Griechenland, von Griechenland nach Kleinasien, dann zu den jüdischen Wurzeln und nun fange Indien an, Neuland für die kunsthistorische Forschung wie allgemein für die Geisteswissenschaft zu werden. Mit der Weite des Blickes verändern sich auch System und Wertung der geschichtlichen Zusammenhänge. Diese Sichtweise wird von Burger angeregt und ihr widmet er sein Werk⁸².

Historische Grundlagen

Nach Burger sind für die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts die Kunstanschauungen der Vergangenheit wichtiger als für alle übrigen künstlerischen Epochen, die Renaissance in Italien einbezogen, denn die Auseinandersetzungen um das künstlerische und kulturelle Erbe geben dem Verlauf der Kunstgeschichte der modernen Zeit ihr charakteristisches Gesicht. Er will deshalb versuchen, die Fragen zu klären, was uns die Vergangenheit als organische Entwicklung lehren kann; welche Lebensgesetze wir in ihr erkennen können und wie weit diese Lebensgesetze das heutige künstlerische Schaffen beeinflussen können⁸³. Dafür kann jedoch das Wertesystem der heutigen

⁷⁹ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.13 ff., Orientalisch wird von Burger vor allem in dem Sinn jüdisch-christlich(nicht-griechisch) verstanden oder und benutzt.

⁸⁰ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.17 ff.

⁸¹ Hier klingt ein direkter sprachlicher Bezug zu Conrad Fiedler an.

⁸² Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.19

⁸³ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.22 ff.

Kunstgeschichte - d.h. die um 1900 – nicht herangezogen werden, denn diese mache den künstlerischen Qualitätsbegriff abhängig von dem Umfang der Vorstellungen der wiedergegebenen empirischen Welt. Sie verlange von der Kunst die "Richtigkeit" der Wiedergabe; umgekehrt spreche sie von "primitiver" Kunst dort, wo die Fehlerhaftigkeit der Wiedergabe der gegebenen Welt eine künstlerische "Mangelhaftigkeit" aufweise. Man wird aber künstlerische Wirklichkeit nur dann in seinem Urteile treffen, wenn das Lebensgesetz des Kunstwerkes als Form gewordener Inhalt einer geistigen Vorstellung erkannt wird. In der Kunst der Vergangenheit wird man daher, vom Standpunkt der modernen Kunst aus betrachtet, im "Stil" nicht eine lediglich historisch zu bewertende Gestaltungsform, sondern Lebenssysteme aufzeigen müssen, die sich in diesen "Stilen" verkörpern⁸⁴. Die im Kunstwerk zur Darstellung gelangten Motive werden dann als gestalteter Inhalt einer Weltanschauung zu Rückschlüssen über die Weltbetrachtung der Gesellschaft führen. Die für eine Weltgeschichte der Kunst wichtigste Tatsache ist daher für Burger die bewusste Deutung der Formungsarten der die Welt als Totalität umfassenden religiös-geistigen Inhalte dieser Weltanschauungen⁸⁵.

Mit diesen Gedankengängen vollzieht Burger als Kunsthistoriker den Schritt nach, der bereits um 1910 von Künstlern wie Picasso, Kirchner, Nolde u.a. vollzogen worden war, indem diese sich mit nichteuropäischem Kultur- und Formengut beschäftigt hatten. Um allerdings einen Themenkreis von spezifischen Merkmalen der Kunst verschiedener Kulturregionen und deren weltanschauliche Wurzeln darzustellen, der von den primitiven Kulturen bis zur Gegenwart reicht, hätte es auch bereits zum Zeitpunkt des Erscheinens 1918 mehr bedurft, als eines kleinen – noch dazu unvollendeten – Buches. Tatsächlich kann dieses Werk Burgers nur als eine unvollständige Sammlung von Gedanken zu diesem Thema betrachtet werden und konnte damit der Komplexität des Themas in keiner Weise gerecht werden. Es fehlen – wie oft bei Burger, vor allem aber auch aufgrund seines Kriegseinsatzes – ausreichende Verweise auf andere wissenschaftliche Quellen. Die Aussagen über die einzelnen Kulturkreise sind mitunter Verallgemeinerungen und entsprechen in ihrem Umfang weder der Fülle des Materials, das eigentlich hätte betrachtet werden müssen, noch der wissenschaftlichen Analyse der sich dahinter verbergenden Weltanschauungssysteme und deren religiösen Wurzeln. Damit konnte Burger letztlich seiner selbst gesetzten Aufgabenstellung einer weltanschaulich begründeten Kunstgeschichte aller Kulturen nicht gerecht werden. So wertvoll und ambitioniert es war, die Stimme für ein Weltkulturverständnis zu erheben – und darin liegt wohl der eigentliche Wert des Buches – so begrenzt ist dann die Ausführung geblieben. Einige der Grundgedanken zu den einzelnen Kulturkreisen werden hier im Grundinhalt aufgezeigt und mit den Thesen Wilhelm Worringers in Kontext gesetzt:

Über die Kunst der "Primitiven"⁸⁶: Für die moderne Zeit haben Kunstwerke der "Primitiven" eine ganz besondere Bedeutung. Was die moderne Zeit in dieser Kunst der Vergangenheit findet, ist die Einheit von Form und Inhalt: das formale System dient der Gestaltung der geistigen Ganzheit eines Gegenstandes und durch den Verzicht auf Wiedergabe der empirischen Wirklich-

⁸⁴ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.23

⁸⁵ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.31

⁸⁶ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.24 ff.

keit wird der Gegenstand von seiner Banalität befreit, der Körper daher geistiger Inhalt. Burger nennt diese Kunst expressionistisch, denn sie suche nicht die Wirklichkeit, wie sie scheint, sondern so wie sie sich dem Menschen in ihrer Fülle offenbart. Als ein Beispiel führt Burger eine prähistorische Jagdszenen an: Der "Raum" besitzt eine transzendente Idealität; die Bewegung ist in ihrer Gesamtheit rhythmisierendes Motiv der Gebärde, dessen vielfache Wiederholung die Stärkung des Ausdrucks fördert. Inhalt der Handlung und formale Struktur des Bildes sind eins⁸⁷. Die Formgesetzlichkeit des menschlichen Geistes ist in dem Fragment einer frühgriechischen Totenvase ganz anderer Natur. Hier wird die Gebärde der Klage, des Affektes, in die Form eines abstrakt-symbolischen Zeichens gebracht. Trotz aller Einfachheit der einzelnen Formen ist dieses Kunstwerk der Niederschlag einer Weltanschauung, die die ordnende Gesetzlichkeit des Lebens um ihrer selbst willen suche, die Einfachheit und Natürlichkeit ihrer Struktur⁸⁸.

Über die orientalische Kunst – China / Japan⁸⁹: Als ein Hauptmerkmal der chinesischen Kunst hebt Burger hervor, dass aus den anschaulichen Motiven der Wirklichkeitsvorstellung eine Art von kosmischem Paradies geformt werde. Die Welt gegenständlicher Wirklichkeiten erscheine immer umgeben von der zarten Sensibilität eines unendlich fein und reich gegliederten Lichtnebels, der sich wie der Geist des Ewigen in die Unendlichkeit ausbreitet und alles greifbare Endliche umschließe, eine wesenlose Unendlichkeit. In diesem immateriellen, unendlichen Raum besitzt aber die Ewigkeit einen ganz anderen Inhalt als in der pantheistischen Gottesvorstellung des Europäers. Der Raum wird zum großen, kosmischen Sein, dem substanzlosen Urgrund alles Lebendigen, zur All-Ewigkeit⁹⁰.

Burger kennzeichnet die japanische Kunst in ihrer Form - wie die chinesische – als von transzendentaler Struktur, aber ihrem Inhalt nach weder aufs Metaphysische noch auf das Irrationale gerichtet. Sie wende sich nicht an das Individuum, sondern an den Menschen im Ablauf alltäglicher Wirklichkeit und selbst bei den Darstellungen von Einzelporträts ist der Detaillierung der Gewänder größere Sorgfalt als den individuellen Gesichtern gewidmet. Hier entdeckte die moderne Zeit zuerst ihre Wahlverwandtschaft mit der japanischen Darstellungsweise und Burger verweist damit auf den Japonismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts⁹¹.

Über die ägyptische Kunst: Im System der Weltanschauungen bildet Ägypten das Bindeglied zwischen der Welt des Ostens und der des europäischen Westens. Burger sieht als orientalisches Erbe ein mit dem Kosmos verbundenes Lebensgefühl. Aus diesem Kosmos tritt langsam Gott als Person hervor und damit die Persönlichkeit, gebunden noch an eine metaphysische Vorstellung,

⁸⁷ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.27

⁸⁸ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.30. Worringer erklärt diese ornamental-abstrakte Darstellung in Kunstwerken früher Kulturen folgendermaßen: „...Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens triebes als Inhalt des absoluten Kunstwillens (ist es -R.H.) ...angesichts des verwirrenden und beunruhigenden Wechselspiels der Außenwelt Erscheinungen Ruhepunkte...zu schaffen,...Dieser Drang mußte seine erste Befriedigung in der reinen geometrischen Abstraktion finden...“ (Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1981(1908), S.73 ff.)

⁸⁹ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.32 ff.

⁹⁰ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.33 ff.

⁹¹ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.37 ff.

aber doch in physischer und psychischer Qualität zugleich⁹². Hier bilden sich die Wurzeln des modernen europäischen Kulturlebens. Es galt nicht, den persönlichen künstlerischen Willen, sondern das Ewige an seinem Werke sichtbar zu machen, ihm die Weihe gewaltiger Größe zu verleihen. Die ägyptische Kunst ist damit Veranschaulichung eines Unsterblichkeitsgedankens, der aber nicht nur symbolischen Charakter hat. Die bewusste Wahl der Materialien, die für die Stärke und Unvergänglichkeit von Statuen gedacht ist, hat daher einen tieferen Sinn. Sie bietet rein äußerlich Gewähr für die Dauer der geschaffenen sakralen Werke. Das künstlerische System selbst ist mithin hier Symbol für ein universelles Weltanschauungssystem, das die Unerschütterlichkeit einer Wahrheit besitzt, die über allem steht.

Über die griechische Kunst⁹³: Für Burger hat die griechische Kunst die materielle Erweiterung des künstlerischen Denkens mit einer geistigen Verengung gebüßt, sie hat aus dem kosmologischen ein anthropologisches Prinzip gemacht; hat das System des Denkens ganz ausschließlich auf den realen Gegenstand desselben, den Menschen, eingestellt. Die Kunst hat in ihrem Systembau die religiöse Symbolik verloren und trägt in ihrer Eigengesetzlichkeit den Wert in sich selbst, als Wirklichkeitskomplex mit seiner selbst gesetzten vernünftigen Ordnung. Dies wird an der am höchsten vollendeten Schöpfung: dem menschlichen Körper exemplifiziert. In diesem werde das heilige Organ diesseitiger Wirklichkeit gefunden und grenze den Menschen von der niederen Natur seiner Umgebung ab, der Mensch erkenne seine schöpferische Natur⁹⁴. Das Vernünftige werde zum kosmologischen Prinzip. Jedoch mit der Erkenntnis der Grenze des Einzelwesens stelle sich ein Schmerz der Vereinsamung, die Sehnsucht nach dem Eins werden mit dem Unendlichen, von selbst ein. Die körperliche Bewegung wurde in der Kunst jetzt zur sehnsüchtigen Gebärde, die künstlerische Gestaltung Ausdruck eines transzendentalen Lebenssystems, dessen Tragik die Inhaltslosigkeit war⁹⁵.

Über die Kunst der Renaissance und den Weg zur Gegenwart⁹⁶: In der Renaissance führt die Eigengesetzlichkeit des menschlichen Geistes zur Eigengesetzlichkeit der Kunst und es trennen sich Form und Inhalt. Nach Burger beginnt hier der wohl folgenreichste Schritt, der in der Entwicklung der Kunst getan wurde. Die geistige Potenz des dargestellten Gegenstandes verblasse vor den neuen Inhalten seiner künstlerischen Wirklichkeit. Das allgemeine Verhältnis zur außermenschlichen empirischen Natur wird hierdurch ebenfalls verändert: durch die Systematisierung und Dominanz des menschlichen Intellekts wurde diese zum Reiche der Unvernunft erniedrigt. Burger zeichnet die Linien der Kunstentwicklung über die florentiner und venezianischen Merkmale bis zur Ausbildung des Barockstils nach und kommt zu der Auffassung, dass mit El Greco das Ende der Re-

⁹² Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.41 ff.

⁹³ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.48 ff.

⁹⁴ Es werde aber auch die Relativität alles materiellen Seins von Anfang an erkannt. Deshalb erscheinen jene Schatten elegischer Vereinsamung, die über den klassischen griechischen Werken liegen und die Burger als etwas Ergreifendes an den Gestalten der griechischen Kunst empfindet.

⁹⁵ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.52. Beat Wyss prägt dafür in Anlehnung an Hegel den Begriff "Trauer der Vollendung". S.: Wyss, Beat, *Trauer der Vollendung – Zur Geburt der Kulturkritik*, Köln 1997, S.47 ff.

⁹⁶ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.53 ff.

naissance und eine Absage an die Selbstverherrlichung dieser Ordnung erreicht ist. El Greco radikaler Subjektivismus verfährt zwar rücksichtslos gegen die empirische Welt, aber es handelt sich bei ihm nicht einfach um die Verwirklichung des künstlerischen "Ichs", sondern darum, die mystische Einheit eines leidenschaftlichen religiösen Gehalts im Kunstwerk sichtbar zu machen. Greco entmaterialisiert die Gestalt und durch ihn werden die Ideen der Gotik wieder lebendig. Damit ist er für Burger die erste und stärkste Auflehnung des modernen Subjektivismus gegen die Veräußerlichung der Weltanschauung unserer Zivilisation. Mit ihm steige die "Mystik des Mittelalters in einer neuen modernen Gestalt an die Oberfläche des Lebens⁹⁷" und Greco wird somit zu einem wesentlichen Glied der Kette, die nach Burger die nordische Ornamentik mit der gotischen Kunst und der Malerei Rembrandts verbinde. Es ist der Ausdruck einer geistigen Haltung, die "durch Kant und Goethe an die neuere Generation weitergegeben" wurde und van Gogh, Cézanne, Rodin, Marées und Hodler sind nur verständlich, wenn man sie als Kinder dieser "Gotik" oder, allgemein gesprochen, nordischer Spiritualistik erfasse. Es ist dasselbe Programm, das sich – nach Burger – die Jugend am Beginne des 20. Jahrhunderts wiederum zu Eigen mache⁹⁸. Diese Spiritualität wird als Merkmal nordischer Kunst reklamiert, deren Bildform -zum überwiegenden Teil "expressionistischer Natur" sei und in ekstatischen Worten äußert Burger seine Hoffnung auf den Anbruch einer Epoche neuer Geistigkeit, die eine Synthese im Sinne einer übernationalen Verbindung aller gleichgesinnten Kräfte bringen werde.

In den posthum erschienenen "Lebenssystemen" tauchen dann allerdings auch zusätzlich nationale Tonfärbungen auf. Die neue Zeit stelle der heutigen Generation Fragen, fordere Rechenschaft über den Wert des Lebens und frage nach Pflicht und Gewissen. Für Burger nimmt Deutschland als eine junge Nation dieses geistige Erbe auf und würde als Kulturmacht bestimmend in den Gang der europäischen Geistesentwicklung eingreifen. Der Deutsche begnüge sich nicht damit, nur nach dem Wesen des Denkens allein zu forschen, er übertrage die formale Frage des ästhetischen Gebietes von Anfang auch auf das Ethische und gebe damit den künstlerischen Denkformen eine transzendente Struktur. Deshalb sei Deutschland das klassische Land des "Expressionismus", seine Kunst aber oft auch von mit Problemen beladener Natur. Die Kunst der Deutschen erschüttere "durch die Enthüllung der tiefsten Abgründe...(des -R.H.) individuellen Wesens und durch die bewusste persönliche Hingabe an eine überpersönliche Wahrheit"⁹⁹. Daher sei das Mittelalter hier nie ausgestorben, auch nicht in der Moderne, denn Kunst blieb hier Religion, Offenbarung des Geistigen durch die künstlerische Form.

⁹⁷ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.73

⁹⁸ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.74 ff. Von den Künstlern des Expressionismus wurde El Greco um 1910 als "geistiger Ahne" wiederentdeckt. Im Almanach "Der Blaue Reiter" war der "St. Johannes" von El Greco abgebildet und erste expressionistische Deutungen sahen das Werk von El Greco vor allem als das Resultat seines mystischen Denkens, das an dem byzantinischen Geist oder der Gotik orientiert war, in seinen bildlichen Darstellungen wird die Absicht gesehen, eine inne wohnende Geistigkeit, eine über den Dingen stehende All-Wesenheit zu verdeutlichen. Für Burger hat El Greco die Elemente orientalischer Mystik – aufgrund seiner byzantinischen Herkunft – bewahrt.

⁹⁹ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.86 ff.

10. Fritz Burger im Urteil der Kunstgeschichte

10.1 Moderne Kunst und deren Rezeption nach 1900

Eine affirmative Darstellung und Publizierung moderner Kunst – wie in Burgers Werken – war am Anfang des Jahrhunderts in Deutschland noch keine Selbstverständlichkeit. Vor dem Hintergrund einer geschichtsphilosophisch fundierten Kunstbetrachtung war ein Kunsturteil auch in Fachkreisen breit vorhanden: mit der Goethezeit endete für Viele der gute Geschmack¹. Dieses traditionelle Bildungsideal wurde nicht nur gepflegt, sondern es verband sich mit einer aggressiven Ablehnung all dessen, was die moderne Avantgarde an neuen Sichtweisen der Kunst entwickelte, die als eine Bedrohung klassischer Ideale angesehen wurden. Die neuen künstlerischen Ausdrucksformen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders in der französischen Malerei entwickelt hatten, fanden deshalb nur schrittweise Anhänger in Deutschland. Endete doch damit eine bis in die griechische Antike zurück reichende ästhetische Tradition der Verpflichtung zur vorrangigen Wirklichkeitsnachahmung und das Sehen der Welt verlagerte sich von erkennender, abbildender Objektbezogenheit zur subjektiven Aufnahme. Bildwerke standen nun nicht mehr stellvertretend für eine Wirklichkeit, sondern waren selbst eigengesetzliche Wirklichkeit geworden. Verständlich war, dass damit gegen die traditionellen Sehgewohnheiten großer Gesellschaftsteile – denen die moderne Kunst unverständlich blieb – verstoßen wurde. Einer der einflussreichen Wortführer gegen die Moderne war Ende des 19. Jahrhunderts der Arzt Max Nordau, der in neuer Kunst eine "Entartung" sah und sich zum Anwalt der "Normalität", der schweigenden Mehrheit, gegenüber einem kulturellem "Verfall" des zeitgenössischen Kunstbetriebs erhob. „...Die Entarteten sind nicht immer Verbrecher, Prostituierte, Anarchisten und erklärte Wahnsinnige. Sie sind manchmal Schriftsteller und Künstler...“ Realismus ist nach Nordau die gesunde Kunst; sie spiegelt die Eindrücke wider, welche die Nerven des Künstlers von der objektiven Wirklichkeit empfangen haben. Realismus vermittelt also das normale, richtige Bild der Außenwelt. Der Idealismus hingegen deutet auf ein erkranktes Nervenleben; der Künstler ist zu sehr beschäftigt mit den unwillkürlichen Vorgängen seiner Sinne. Der Entartungsbegriff löste sich in der Folge von Nordaus Werk, machte sich selbständig und gewann abgelöst von dessen ursprünglichem Umfang eine emanzipierte, metaphysische Bedeutungskraft. In der Tradition der absoluten Verpflichtung zur Wirklichkeitstreue fällt Carl Justi um 1890 ein vernichtendes Urteil über El Greco und dessen Werk. Justi ließ sich wie andere Kunsthistoriker dieser Zeit durch die ungewöhnlichen Proportionen der Figuren El Grecos irritieren und lehnte die expressive Ausstrahlungskraft dessen Werke ab. Er schlussfolgerte, dass die Malerei El Grecos als Spiegel und Kompendium malerischer "Entartungserscheinungen" studiert werden sollte³. Der Zusammenhang zwischen El Greco und der mo-

¹ Wyss, Beat, *Trauer der Vollendung – Zur Geburt der Kulturkritik*, Köln 1997, S.238 ff.

² Nordau fährt fort: „... Einige dieser Entarteten des Schrifttums, der Musik und Malerei sind in den letzten Jahren außerordentlich in Schwung gekommen und werden von zahlreichen Verehrern als Schöpfer einer neuen Kunst, als Herolde der kommenden Jahrhunderte gepriesen...so wirken sie verwirrend und verderbend auf die Anschauungen eines ganzen Geschlechts.“, in: Nordau, Max, *Entartung*, Berlin 1892, S.264

³ Justi verwendet den Begriff der Entartung und findet diese bereits im Manierismus des frühen 17. Jh. existent. Dabei unterstellte er diesem ein "erhitztes Gehirn", "fiebernde Finger" und ein "rasendes Gefuchtel ohne Modellierung und Umrisse" mit unna-

dernen Kunst wurde herausgestellt und beide erschienen Justi als verabscheuenswert, er empfahl die moderne Kunst und die Kunst El Grecos der Beurteilung durch Seelen- und Augenärzte. "Die Entartung der Münchener Kunst" hieß ein von dem Maler, Bildhauer und Kunstkritiker des Münchner General-Anzeigers, Martin Feddersen, 1894 heraus gegebenes Pamphlet, das sich gegen den 1892 gegründeten "Verein bildender Künstler Münchens", die Secession, wendete. Darin werden Künstler wie Lovis Corinth, Franz von Lenbach, Max Liebermann, Edvard Munch, Franz von Stuck, Wilhelm Trübner oder auch Fritz von Uhde kritisiert und ihren Werken "scheußliche Verirrungen" unterstellt. Der Begriffsbezug zum Wahnsinn wird hergestellt und empfohlen, den Sezessionisten "ihren Künstlergrößenwahn...gehörig auszutreiben"⁴. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts erschienen dann immer häufiger Kunstkritiken, die sich gegen Werke der künstlerischen Moderne auf allen Gebieten wenden und diese ganz allgemein als eine "Reihe krankhafter Erscheinungen" diskreditieren, die zu dem Gesamtbegriff "Dekadenz oder Entartung" zusammenzufassen seien⁵. Bei der Uraufführung einer Kammersymphonie von Arnold Schönberg 1907, benutzte ein Rezensent des "Illustrierten Wiener Extra Blatts" die Gelegenheit, den Hofoperndirektor Gustav Mahler zu beschuldigen, schon seit längerer Zeit das "Protektorat über entartete Musik" zu führen. Bekannt ist die Einstellung des deutschen Kaiserhofes – große Gesellschaftskreise verkörpernd – zur Moderne⁶; aber eine Ablehnung der modernen französischen Kunst war auch bei vielen deutschen Künstlern keine Seltenheit, denn sie empfanden die französischen Kollegen als Konkurrenten⁷. 1910 findet in der Münchner "Modernen Galerie" von Heinrich Thannhauser die zweite Ausstellung der "Neuen Künstlervereinigung München" statt, die anschließend in weitere deutsche Städte wandert. Sie zeigte Werke von Mitgliedern der Vereinigung wie: Adolf Erbslöh, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, aber auch internationale Künstler wie Georges Braque, Pablo Picasso, Maurice Vlaminck u. a.. Die Reaktionen der Tageszeitungen reichen von verständnislosem Kopfschütteln bis zu wütenden Attacken. In den "Münchner Neuesten Nachrichten" heißt es dazu: "...Diese absurde Ausstellung zu erklären, gibt es nur zwei Möglichkeiten: Entweder man nimmt an, daß die Mehrzahl der Mitglieder und Gäste der Vereinigung unheilbar irrsinnig ist, oder aber, daß man es mit schamlosen Bluffern zu tun hat. . ."⁸ Die Zahl der Kunsthistoriker und Kritiker, die moderner Kunst aufgeschlossen oder gar affirmativ gegenüberstanden, war demnach sehr begrenzt. Zwei Vertreter seien in diesem Zusammenhang erwähnt, da sie neben Bürger – trotz teilweise partiell un-

türlichen Farben. Es stand für Justi dabei fest, dass hierbei eine "Erkrankung des Sehorgans im Spiel gewesen sei" und ebenso werden psychologische Ursachen angedeutet: Originalitätssucht, Größenwahn, etc. in: Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte*, München 1990, S.191

⁴ Zuschlag, Christoph, "Entartete Kunst" *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995, S.24. Es bleibt später den Nationalsozialisten vorbehalten, ein tätliches Vorgehen gegen die Kunst umzusetzen.

⁵ Fischer, Jens Malte, "Entartete Kunst" *Zur Geschichte eines Begriffs*, in: Merkur Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Hrsg. Karl Heinz Bohrer, 38. Jahrg.,1984, S.350 ff.

⁶ Kaiser Wilhelm II. besaß gegenüber moderner Kunst stärkste Voreingenommenheit, besonders wenn die Kunst aus Frankreich kam und er verbot 1899 der Nationalgalerie in Berlin Neuerwerbungen, wenn nicht ausdrücklich seine Erlaubnis eingeholt worden war, was letztlich zum Weggang von Hugo von Tschudi aus Berlin führte.

⁷ Vinnen, Carl, "Ein Protest deutscher Künstler", Jena 1911

⁸ Zuschlag, Christoph, "Entartete Kunst" *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995, S.29

terschiedlicher Auffassungen - für das Verstehen moderner Kunst wichtige Positionen in ihren kunsthistorischen Schriften bezogen und zu deren eher seltenen Vorkämpfern in Deutschland gehören: Julius Meier-Graefe und Carl Einstein. Von zusätzlichem Interesse zählt dabei, dass Meier-Graefe zeitlich und inhaltlich vor-expressionistische Positionen vertritt, während Einstein eher die darauf folgende Zeit verkörpert. Beide binden demnach Bürger gleichsam in ihrer Mitte ein.

Es ist das Verdienst von Julius Meier-Graefe, als Kunstkritiker und Schriftsteller gegen Vorurteile gegenüber der Moderne in seinen Publikationen angekämpft zu haben und er gehörte zu den wenigen Kunstschriftstellern seiner Zeit, die Kunst mit den Augen des Künstlers zu schildern versuchten. Die Begegnung mit Bildern hat er auf eine "nie vernommene anschauliche Weise" beschrieben und damit die malerischen Qualitäten mit dem Blick des Künstlers interpretiert⁹. Sein Hauptaugenmerk - bedingt durch persönliche Freundschaft zu französischen Künstlern wie Toulouse-Lautrec, Renoir, Monet u.a. - galt der französischen Malerei und ganz besonders dem Impressionismus, dem er viele Publikationen widmete; gegenüber dem Expressionismus brachte er jedoch nur noch ein relativ geringes Verständnis auf. Fast genau um die Jahrhundertwende hat Meier-Graefe mit der Arbeit an seinem großen Werk begonnen, das 1903 unter dem Titel "Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst - Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik¹⁰" mit den beiden ersten Bänden erschien. Wenn der Untertitel eine "neue Ästhetik" ankündigt, so verspricht er damit zuviel, denn Meier-Graefe wollte alles andere als Theorie der Kunst oder eine Formenlehre exemplifizieren. Im Vordergrund stand sein Respekt vor der Individualität des Künstlers und seiner Werke, die er als Entwicklung innerhalb des jeweiligen Œuvres aufzeigte. „Der unermüdliche Schriftsteller vollbrachte mit seinem Tun die großartigste Adoration ...mit der Unmittelbarkeit seines ganzen Impulses, seines aufgeschlossenen Wesens (ging er - R.H.)auf das wahrhaft Verehrungswürdige zu.“¹¹ Nicht nur von Bürger, der feststellte, dass diese Entwicklungsgeschichte der Kunst zu sehr vom Standpunkt der französischen Malerei und des so genannten Impressionismus aus geschrieben ist¹², sondern allgemein wurden diesem Werk allerdings Ressentiments entgegengebracht, da es in zu hohem Masse eine "Bevorzugung französischer Kunst" darstelle. Eine Einschätzung, die meist nicht berücksichtigte, dass der zweite Textband zur Hälfte der deutschen und der englischen Kunst gewidmet war. Meier-Graefe hat allerdings für den neueren deutschen Kunstbereich wichtige Akzente gesetzt. Er würdigt als erster das Werk Hans von Mareés und vergleicht ihn mit Böcklin, an dem er eine "Gedankenkunst von grellster Farbigeit" kritisiert¹³. Er entdeckte die bislang unbekannt gebliebenen Jugendarbeiten im Œuvre Menzels, die es an malerischer Unbefangenheit und Innigkeit mit den besten Gemälden Frankreichs aufnehmen können und fast alle dessen spätere Bilder, zumal die im offiziellen Auftrag entstandenen, überstrahlen. Meier-Graefe kommt allerdings zu anderen Erkenntnissen als Bürger, wenn es sich um Cézanne, die expressionistische oder kubistische Malerei handelt. In Cézannes Bildern

⁹ Reifenberg, Benno (Hrsg.) von: Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München 1965, S.15 ff.

¹⁰ Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart 1903

¹¹ Reifenberg, Benno (Hrsg.) von: Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München 1965, S.16 ff.

¹² Bürger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.VII

¹³ Reifenberg, Benno (Hrsg.) von: Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München 1965, S.18 ff.

glaubt er ein System vorzufinden, in dem Farbe bis an die Grenze der Auflösung und die Gegenstandswelt in geometrische Formen, Stücke von Würfeln, Zylindern und andere räumliche Figuren zerlegt wird. „Wohl war Cézanne selbst ein Primitiver. Man sieht es an allen Zeichnungen zu Kompositionen.¹⁴“ Trotzdem würden seine Bilder eine erstaunliche Geschlossenheit erhalten, die Synthese überwiege die Analyse. Wenig Bezug gewinnt Meier-Graefe jedoch zum Kubismus, zu dem er lediglich bekennt: „...die Reize des Kubismus sind unwiderleglich, sobald man nicht genötigt wird, in ihm eine geistige Offenbarung ...zu schätzen.¹⁵“ Bei Picasso charakterisiert er das Zerbrechen der alten Bildformen als lediglich etwas Dekoratives, wofür ihm die Notwendigkeit dieser Bilder fehle. Zu Franz Marc stellt Meier-Graefe dann lakonisch fest, dass dessen gemalten Motive aus ungebändigter Tierwelt zum größten Teil "platzverschwendende Experimente" seien.

Der Dichter und Kunsttheoretiker Carl Einstein verkörperte eine neuere, radikalere Position, wenn er, entschiedener als zuvor Nietzsche, die Grenzen und Einschränkungen der begrifflichen westlichen Kultur, insbesondere die Metaphorik des Wortes, die Abstraktion der Perspektive sowie das Narrativen in der Malerei kritisierte und im Gegensatz dazu die visuelle Erfahrung aufwertete. Es ging ihm, am Beispiel von avantgardistischer Malerei um "Malerei als Sprache" und damit ansatzweise bereits um eine "visuelle Wende" der Epoche mit einer epistemologischen Kritik der "Unmittelbarkeit" des Sehens als "sehendes Wissen"¹⁶. Für den zweiten Band des Almanachs "Der Blaue Reiter" planten Wassily Kandinsky und Franz Marc im Frühjahr 1914 auch einen kunstkritischen Beitrag des damals 29jährigen Kunstschriftstellers Carl Einstein, der sich bereits für den ersten Band ins Gespräch gebracht hatte. Einstein vertrat u.a. die Auffassung, dass nicht Kunst gesehen wird, sondern dass Kunst das Sehen bestimmt und fährt fort: "Die Kunst verwandelt das Gesamtsehen, der Künstler bestimmt die allgemeinen Gesichtsvorstellungen.¹⁷" Das gestaltete Sehen - das ist die bewusste, aktive Wahrnehmung, die Wahrnehmung als kreativer Vorgang, nicht als passiv Angenommenes, als vermeintliche Selbstverständlichkeit. Seine Versuche zur Analyse eines "wissenden Sehens" begannen 1915 mit seiner Veröffentlichung "Negerplastik¹⁸", einer theoretischen Untersuchung afrikanischer Skulptur, die er als kollektive Form eines kubischen Sehens ansah. Einsteins Buch war damit die erste ästhetische Würdigung afrikanischer Kunst und zugleich dezidiertes Programm. Er räumt gleich zu Beginn mit Vorbehalten der europäischen Sicht auf, welche die so genannten Fetische grundsätzlich nicht als Kunst würdigen kann, und wenn, dann lediglich darin primitive Anfänge sah. Einstein stellt dem entgegen, dass afrikanische Kunst sich als Endform einer großen und langen Tradition zeige. Das afrikanische Kunstwerk unterscheide sich von europäischer Kunst als ein wesentlich religiös bestimmter "Bewahrer" einer Gottheit durch die Ausrichtung

¹⁴ Meier-Graefe, Julius, *Cézanne und sein Kreis*, München 1910, S.56

¹⁵ Reifenberg, Benno (Hrsg.) von: Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München 1965, S.707 ff.

¹⁶ Rumold, Rainer, *Carl Einstein: Die visuelle Wende der Avantgarde - gegen literarische Kultur*, in: Kiefer, Klaus H. (Hrsg.), *Die visuelle Wende der Moderne – Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S.273 ff. Der Bezug zu den Positionen Conrad Fiedlers erscheint ausgesprochen evident.

¹⁷ Heisserer, Dirk, *Das "Problem der Form", Der "Blaue Reiter" und die "Negerplastik"- Zu den Voraussetzungen der Kunstkritik Carl Einsteins*, in: Kiefer, Klaus H. (Hrsg.), *Die visuelle Wende der Moderne – Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S.31 ff.

¹⁸ Einstein, Carl, *Negerplastik*, Leipzig 1915

auf Transzendenz und durch die "kubische Geschlossenheit" der Form. Es liegt auf der Hand, dass Einsteins Aufwertung der afrikanischen Plastik auch als Plädoyer für den malerischen Kubismus gelesen werden konnte und er stellt Masken aus Kamerun als Ahnenbilder des Kubismus vor. Seine Essays zur kubistischen Phase von Pablo Picasso und Georges Braque bilden dann später den substanziellen Kern seiner "Kunst des 20. Jahrhunderts"¹⁹. Dieses Werk ist eine gleichsam frühe, monumentale Studie der europäischen avantgardistischen Malerei.

Damit erweist sich Carl Einstein als wichtiger Wegbegleiter von Fritz Burger - obwohl beide nie in persönlichem Kontakt gestanden sind, sich weder persönlich gekannt haben noch miteinander in geistigen Austausch getreten sind - wenn die Kunst vergangener Zeiten und anderer Kulturen immer dezidierter vom Standpunkt der Gegenwart aus und mit dem Blick auf die Gegenwartskunst dargestellt und beurteilt wird. Beide Kunsthistoriker entdecken den eigenkünstlerischen Wert der Kunst der Primitiven, der Plastik Schwarzafrikas und Ozeaniens, zum Teil auf dem Umweg über die moderne Kunst und ihr kunsthistorischer Blick weitet sich auf Zusammenhänge der Weltkunst und zunehmend auf Phänomene außereuropäischer Kunst aus, die nicht mehr nur unter ethnologischen, sondern nun auch unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet werden. Die Kunstwissenschaftler Einstein und Burger sind beide durch den expressionistischen Aufbruch, durch die leidenschaftliche Geistigkeit einer erneuerungswilligen Kunstbewegung geprägt und haben beide in verwandter Weise ausdrucksstarkes künstlerisches Temperament und wissenschaftlichen Scharfsinn mit intensivem Interesse für die Probleme der modernen Malerei und der Kunst der Gegenwart in sich vereint²⁰. Beider Auffassungen über das Wesen der Kunst basieren letztlich auf den theoretischen Grundlagen Conrad Fiedlers; sind beeinflusst durch Worringer und lehnen Materialismus wie Positivismus – deren Abkömmling, dem Impressionismus, lediglich seine malerische Revolte gegen den Akademismus positiv zugestanden wird – vehement ab. Rigoros wird von Einstein allerdings Kandinsky abgelehnt, dessen Farbsymbolik, die Apologie des "Gefühls", des rein Geistigen und mystisch Notwendigen welches nach seelischem Ausdruck ringt, stößt bei Einstein auf völlige Ablehnung²¹. Obwohl sich beide nie gegenseitig zueinander äußern konnten, dürften aber auch die Burgerschen Gedanken, dass die künstlerische Erkenntnis eine metaphysische Qualität der Lebenszusammenhänge verkörpert und eine kosmische Welterklärung bedeutet, kaum die Zustimmung Einsteins gefunden haben. Jedoch in anderer Sicht lassen sich Einsteins und Burgers Ansätze durchaus weiter vergleichen. Einstein schreibt in seinen Notizen zum "Handbuch der Kunst": „Jede kunstgeschichtliche Betrachtung wird durch den Standpunkt der Gegenwart und deren Kunst bestimmt. Infolgedessen wechseln die kunstgeschichtlichen Darstellungen, Aspekte und Perspektiven mit dem jeweiligen Charakter der gegenwärtigen Kunst.“²² Das wiederum entspricht Burgers Auffassungen, der von seiner "Einführung in die moderne Kunst" einleitend feststellte,

¹⁹ Einstein, Carl, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926

²⁰ Müller-Lentrod, Matthias, "Subjektivieren mit höchster Kraft" – Carl Einstein und Fritz Burger: Über die expressionistische Wende in der Kunstgeschichte, in: Kiefer, Klaus H. (Hrsg.), Die visuelle Wende der Moderne – Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts, München 2003, S.68 ff.

²¹ s.o.: Einstein neigte später einer materialistisch ausgerichteten, soziologisch orientierten Kunstbetrachtung zu.

²² s.o.: S.77 ff.

dass sie im Geiste der Gegenwart geschrieben worden sei. Auch das Vorhaben Burgers, sein Handbuch der Kunstwissenschaft mit einer umfassenden Systematik zu verbinden, wiederholt sich bei Einstein in vergleichbaren Ansätzen in den dreißiger Jahren.

10.2 Die unmittelbaren Würdigungen und Nachrufe

Eine der unmittelbarsten Reaktionen, welche die Nachricht von Burgers Schicksal auslöste, war die Ansprache von Heinrich Wölfflin, die er am Folgetag in der Münchner Universität hielt. Ganz besonders betonte Wölfflin das große Unternehmen des Handbuchs der Kunstwissenschaft, dem er offenbar vom Umfang her wie aber auch von der Art der Entstehung – als Werk eines Expertenkreises – ungeteilten Respekt zollte. Und auch in der Feststellung, dass sich in Burger die Überzeugung gefestigt hätte, dass die Kunstgeschichte "unserer Zeit" dazu berufen sei, sich neue Grundlagen zu erobern, um erst im eigentlichen Sinne Kunstwissenschaft zu werden, brachte Wölfflin zugleich auch seine eigene Meinung zum Ausdruck²³.

Aufgrund der zahlreichen Publikationen Burgers war sein Name in Fachkreisen, in Verlagen und Feuilletonredaktionen weithin bekannt; folglich erschienen Würdigungen und Nachrufe in großer Zahl. Von der Vielzahl der publizierten Nachrufe sollen an dieser Stelle deshalb nur einige wenige auszugsweise zitiert werden.

Sein Nachfolger als Herausgeber des Handbuchs, Brinckmann, stellt besonders die begeisterte und mitreißende Persönlichkeit Burgers in den Vordergrund. „...Durch und durch eine kämpfende, sanguinische Natur, ein Dürerscher Ritter trotz Tod und Teufel, verband Fritz Burger seinem Wesen jene grosse Liebenswürdigkeit, die vom zartesten Empfinden bis zum beflügelnden Rausch alle Tonarten durchläuft. So erklärt sich das oft sprunghaft jagende, mystisch Verzückte... So erklärt sich, dass er... abschrecken konnte, nicht zuletzt kontemplativ wissenschaftliche Naturen (hier nimmt Brinckmann wohl Bezug auf Wölfflin -R.H.), die bisweilen nur ein Gemenge ohne Läuterung sehen mochten, während die hinreissende Beweglichkeit seines Werdens ihm die Gegenliebe der Jugend gewann... War er Wissenschaftler oder Künstler? Vielleicht trotz akademischer Würden der letzte mehr wie der erste, und grade das hat ihm seine Erfolge als Dozent an Universität und Kunstakademie eingetragen. Durch sein Medium sahen junge Kunstfreunde... oft bis in die glühenden Massen hinab, aus denen das Kunstwerk sich formt, und junge Künstler sahen vielfache Deutungen ihrer geheimsten Tiefen. Alle wussten ihm Dank dafür...²⁴“ Als wissenschaftliches Verdienst Burgers urteilte Brinckmann: „...sein großes Frühwerk über Florentiner Grabmalkunst, das sich um den hohen Namen Michelangelo schließt, ist gerundet und ruhig, nur hier und da blitzen Stellen auf, die ungewohnte Reihen des Empfindens und Denkens verraten... Und ebenso zügelte er sich in seinen Untersuchungen über Villenbauten des Andrea Palladio, die zu den besten Arbeiten über diesen anderen Großmeister der Seicentoarchitekten rechnen, wo in Gegenüberstellung von Vorgestelltem und Gewordenem eine Erklärung für die ungeheure Tragweite Palladios heraufdämmert...²⁵“ Auch Brinckmann rückt das Projekt des Handbuchs in den Vordergrund,

²³ Wölfflin verfolgte selbst Pläne, Entwicklungsgesetze für eine Geschichte der Formvorstellungen zu erforschen.

²⁴ Brinckmann, Albrecht Erich, in: Der Cicerone, Leipzig, Bd.8 (1916), Heft 11/12, S.239

²⁵ Brinckmann, Albrecht Erich, in: Der Cicerone, Leipzig, Bd.8 (1916), Heft 11/12, S.239

wenn er bemerkt: „Die Vollendung der größten Aufgabe, die ihm in der Herausgabe des Handbuchs der Kunstwissenschaft gestellt wurde, soll er nun nicht mehr erleben (aber -R.H.) ist dies über seinen Tod hinaus Weiterwerden nicht ein Symbol seines eigenen Seins?²⁶“

Wiederum die Persönlichkeit Burgers steht im Mittelpunkt eines Nachrufes, den der Schriftsteller Oskar Lang, ein Schüler Burgers, im Mai 1916 verfasste: „...Burger nur nach seinen Schriften zu beurteilen und nach ihnen seine Bedeutung abmessen zu wollen, wäre ein verkehrtes Unterfangen. Er war nicht der Mann dazu, auf fester Tradition mit kleinen, aber sicheren Schritten weiterzubauen und das Neue mit dem Bisherigen in harmonischen Einklang zu bringen. Mit kühnen Wagemut betrat er neue Wege...Eine Nietzsche'sche Natur...für ihn (gilt -R.H.) wahrhaftig das Wort Schellings aus dessen Berliner Antrittsrede: "...hat einer mehr geirrt, so hat er mehr gewagt; hat er sich vom Ziel verlaufen, so hat er einen Weg verfolgt, den die Vorgänger ihm nicht verschlossen hatten." Er selbst wusste das übrigens genau und dachte vom Erreichten bescheiden genug...Was nun...die Kunstgeschichte ihm verdankt...ist aus den genannten Gründen schwer, genau zu umreißen. So viel ist sicher, daß er...wie vielleicht keiner vor ihm in der Kunstgeschichte, den Nachdruck nicht auf das Wort "Geschichte", sondern auf das Wort "Kunst" legte, ein Umstand, der ihm seitens der zünftigen Wissenschaftler die bittersten Anfeindungen zuzog...ihm aber andererseits das Herz der Künstler gewann. Das...für manche Wissenschaftskreise zutreffende Wort: „Die Literaturgeschichte hat überhaupt nichts mit Poesie zu tun“ sollte, auf das Gebiet der Kunst angewandt, endlich einmal gründlich widerlegt werden.²⁷“ Burgers Verdienst wird vor allem in der Hinwendung zum "Künstlerischen" gesehen: „...Was er gerade hierin geleistet hat, in der Erklärung des Aufbaues eines Kunstwerkes bis in seine einzelnen Teile, in der allmählichen Herausschälung des maßgebenden "Bildgedankens", der zugrunde liegenden "schöpferischen Idee"...das war einfach unvergleichlich... (dass er -R.H.) mit den... "Renaissancetraditionen" aufgeräumt hat, das...halte ich für eins der ganz großen und bleibenden Verdienste Fritz Burgers. Damit hat er der Kunstbetrachtung...die wirkliche Freiheit gegeben, hat unsern Blick aus der Jahrhundertenge...erlöst und den...Horizont für "die Kunst" erst eröffnet.²⁸“

Nur kurz darauf veröffentlicht Benno Reifenberg, ebenfalls ein Hörer von Burger, die vielleicht wissenschaftlich am meisten fundierte Würdigung des Burgerschen Schaffens. Nachdem vielfach dargestellt worden war, was Burger veröffentlicht hatte, versucht Reifenberg zusammenzufassen, was Fritz Burger als Kunsthistoriker erreichen wollte. Er fasst zusammen, dass für Burger die Tätigkeit des Künstlers auf einem geistigen Vorgang beruht; den Kunsttrieb fasste er als Erkenntnistrieb auf. Deshalb muss das künstlerische Resultat als Erkenntnisurteil auch geistig fassbar sein. Er nahm an, dass der Künstler eine weiter entwickelte Gesichtsvorstellung besitze und das Ordnen dieser Vorstellungen stellt dann die Wurzel der künstlerischen Tätigkeit dar. Dieses besondere Denkprinzip im Kunstwerk festzustellen, hielt Burger für die Aufgabe der Kunstwissenschaft. Burger hat damit als erster diese Gedanken von Fiedler weiter gedacht und den Versuch unternommen, durch Anwendung dieser Theorie die Bildanalyse auf eine neue wissenschaftliche Basis zu

²⁶ Brinckmann, Albrecht Erich, in: Der Cicerone, Leipzig, Bd.8 (1916), Heft 11/12, S.239

²⁷ Lang, Oskar, Fritz Burger †, in: Die Rheinlande, 16 (1916), Heft 10/11, S.372

²⁸ Lang, Oskar, Fritz Burger †, in: Die Rheinlande, 16 (1916), Heft 10/11, S.373

stellen²⁹. Den Ausgangspunkt zu finden, von dem aus man die Einzelmotive nachbauend oder nachempfindend wieder zur geschlossenen Werksynthese zu bringen, darin liegt die Schwierigkeit dieser Betrachtungsweise. „...Wie oft sind Michelangelo, Tizian, Rembrandt, Goya in ihrer Lichtfülle durch ihre Werke in meine Seele gestiegen...“ bekennt Burger in einem Brief³⁰. Der geniale Vorzug dieser Betrachtungsweise besteht darin, dass sie sich von aller stofflichen Beschaffenheit, Gattungszugehörigkeit oder rein ordnenden Begriffen wie Stil etc. frei macht. Darin liegt jedoch auch der Vorwurf begründet, Burger habe "mit aller Kraft subjektiviert". Wenn aber das Wesen eines Kunstwerkes sein subjektiver Charakter ist, erklärt sich dieser Zugang von selbst. Seine Kritiker haben auch nie einen anderen Weg aufzeigen können, als den, auf eigenem subjektivem Weg empathisch den Zugang zum Wesen der Kunstschöpfung zu finden. „Keiner war wie er sich bewusst, wie weit er noch von einem Zusammenfassen der einzelnen Erkenntnisse entfernt war, aber keiner hat auch glühender an die Möglichkeit geglaubt. Die Geschichte der künstlerischen Gestaltung zu schreiben, hat ihm als höchstes Ziel der Kunstwissenschaft vor Augen gestanden...Für den jungen Schüler lag im Anhören Burgerscher Kollegien die Gefahr darin, dass ihm Punkt auf Punkt gezeigt, ihre Verbindung aber ihm selbst zugemutet wurde...als ganzes die Vorlesung zu fassen, setzte eigenes Denken voraus...Zu Unrecht haben die Fachgenossen das dem Lehrer zum Vorwurf gemacht. Sie hätten verstehen müssen...daß der hohe erzieherische Wert seiner Lehrtätigkeit in den Anregungen beruhte, die von seinen Entwürfen und Ideen ausgingen...“³¹

10.3 Phasen der Burger-Rezeption bis 1933

In der Nachfolgezeit des Ersten Weltkriegs erreichen die Werke Burgers eine außerordentliche Resonanz und Anerkennung. Das "Handbuch" stellte sich als ein ausgesprochener Erfolg heraus und in einem Brief teilt Brinckmann dem Autor des neu geplanten Bandes über die Kunst des 19. Jahrhunderts, Hans Hildebrandt, 1919 mit: „...Die Bedingungen sind sehr günstige...von Burgers Einführung sind jetzt 25000 Ex. verkauft³².“ Die beiden weit verbreiteten Werke, "Cézanne und Hodler" und die "Einführung in die moderne Kunst", erreichen viele weitere Auflagen und die Gesamtzahl der Exemplare nähert sich bei beiden Werken gegen Ende der zwanziger Jahre der Höhe von Fünfzigtausend. In einem Vorwort zur Neuauflage der "Modernen Kunst" 1928 umreißt der Herausgeber, Carl von Lorck, nochmals die aus seiner Sicht bedeutsame Rolle Burgers mit eindringlichen Worten: „...(Burgers Werke -R.H.) enthalten in ihrer Gesamtheit als lebendigen Kern die fundamentale Umwälzung der theoretischen Kunstwissenschaft und die Begründung einer vollkommenen neuen Lehre vom Kunstwerk. Darum haben diese Schriften heute, wo allenthalben erst die Erkenntnis der Neuschöpfung Burgers aufdämmert, eine entscheidende Sendung zu erfüllen...Die von Burger betonte Enthüllung des Geheimnisses der irrig für Zufall angesehenen Form, seine Deutung jedes Farbflecks, jedes einzelnen Kunstwerks, schließlich jedes menschlichen Werkes als einer anschaulich sichtbaren Denkform, eines untrüglichen Symptoms für die Weltanschauung des

²⁹ Reifenberg, Benno, Fritz Burger, in: Frankfurter Zeitung, 27.6.1916

³⁰ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Mia v. Duhn, 14.4.1916, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

³¹ Reifenberg, Benno, Fritz Burger, in: Frankfurter Zeitung, 27.6.1916

³² Brinckmann, Albrecht E., Brief an Dr. Hans Hildebrandt, 26. August 1919 in: *Hans and Lilly Hildebrandt papers*, The Getty Research Institute Los Angeles CA USA, Special Collections and Visual Resources Research Library

betreffenden Zeitalters und Urhebers vertrat bewusst die kühne These: Geschichtswissenschaft ist Erforschung des Wesens der Kulturen aus ihrer Struktur. Wie fruchtbar diese Veränderung der wissenschaftlichen Problemstellung ist, sehen wir an der allgemeinen Wendung aller Geisteswissenschaften in der gleichen Richtung, die sich heute vollzieht. Burger enthüllte, welche unschätzbare und entzifferbare Urkunde jedes einzelne Kunstwerk aller Zeiten und Völker bedeutet³³...Burger...fand in Rumohr, Schnaase, Fiedler, vor allein aber in Riegl und dem ihm folgenden Worringer Gleichstrebende in jenem Ringen um den unverstandenen Zusammenhang zwischen Form und Inhalt...Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe stehen historisch nach Burgers großer Problemwendung. In den wichtigen Jahren 1912-1914 schritt Burger unter den Vordersten der Epoche, und ihm muss die Urheberschaft an der Zeitwende mit zugeschrieben werden.³⁴

Eine sehr beachtete Anerkennung Burgers stellte dann die Tatsache dar, dass sein Gemälde "Es werde Licht!" in das Standardwerk von Paul Brandt "Sehen und Erkennen", das eine Gesamtauflage von weit über 80 Tsd. Exemplaren erreichte, in die Ausgabe von 1929 aufgenommen wurde. Burger wird in dem Begleittext als Vertreter des Expressionismus bezeichnet und zum Gemälde wird ausgeführt: „...Auch in dem farbenfrohen Gemälde des vor Verdun gefallenen genialen Fritz Burger wird man die Schlagkraft des Symbols nicht verkennen...der in das Chaos hereinbrechende Strahl teilt sich in die Farben des Spektrums und durchleuchtet in mannigfachen Reflexen die teils kristallinen teils kugeligen Elemente des künftigen Kosmos: ein malerisches Bekenntnis des Gelehrten zu seiner geliebten modernen Kunst!³⁵“ Dieses Pastellbild Burgers wurde unter der Kapitelüberschrift "Absolute Malerei" in eine Reihe mit Oswald Herzogs: "Revolution" und Wassily Kandinskys: "Komposition" gestellt. Das gleiche Burgersche Gemälde fand von Beginn an ebenfalls eine repräsentative Abbildung in der "Einführung in die moderne Kunst", die in einer Bearbeitung und Fortführung der Betrachtungen bis zur Kunst der zwanziger Jahre 1928 durch Carl von Lorck erschien und bis Anfang der dreißiger Jahre ausgeliefert wurde.

Eine positive wie aber auch kritische Haltung zu den letzten Werken Burgers äußert sich 1924. Robert Hedicke würdigt Burger, den ehemaligen Lehrer, in seiner "Methodenlehre" als einen Vertreter der neuen geisteswissenschaftlichen Bewegung innerhalb der jüngeren Generation der Kunsthistoriker und stellt ihn in eine Reihe mit Ernst Heidrich, Max Dvořák und Wilhelm Pinder³⁶. Dies wird allerdings mit einer Einschränkung verbunden: in den geisteswissenschaftlichen Aussagen Burgers zur Kunst sei eine zu ausgeprägte künstlerische Grundhaltung festzustellen. Hedicke führt dazu aus: „Geistesgeschichtliche Anfänge ins Künstlerische abbiegend beobachten wir auch bei dem frühverstorbenen Fritz Burger, auch er ein Opfer des Weltkriegs. Grundlegend für seine kunstgeschichtliche Gesamtauffassung ist der Abschnitt "Vom Mittelalter zur Renaissance" in seiner

³³ Von Lorck weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Fritz Burger über sein Fach hinaus entscheidend die fundamentale Umkehr der Geschichtslehre überhaupt vertreten hat, welche Spengler nach ihm zum Ausgang seiner "wissenschaftlichen Revolution" gemacht habe.

³⁴ von Lorck, Carl, in: Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, I-IV

³⁵ Brandt, Paul, *Sehen und Erkennen*, Leipzig 1910, verschiedene Auflagen bis 1954 (Stuttgart) – hier 1929, S.436

³⁶ Hedicke, Robert, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Straßburg 1924, S.151

"Deutschen Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance"³⁷, wo Weltanschauung, Philosophie, Humanismus, Wirtschaft, Gesellschaft zur Erklärung der Gesamtwandlung herangezogen werden. Bald darauf scheint der Künstler in Burger über den Kunsthistoriker gesiegt zu haben. Burger wird expressionistischer Künstler (selbst expressionistische Bilder malend) und Gegenwartsmensch in seiner Gesamteinstellung und beginnt die Kunstgeschichte vom Standpunkt der lebenden expressionistischen Strömung und von seinem eignen subjektiven Gegenwartsringen aus zu betrachten. Hier scheiden sich die Wege von Kunsthistoriker, Künstler und Tagesschriftsteller. Die Schriften Burgers beginnen aus der Kunstgeschichte als Fachwissenschaft herauszutreten. Der Kunsthistoriker verliert die Zuständigkeit über seine Werke zu urteilen³⁸.“ Die Einschätzung eines zu subjektivistischen Urteils hatte bereits Brinckmann 1917 festgehalten: „Dieses subjektivistische Ausdrucksverlangen Burgers...wird ihn stets von dem echten Historiker scheiden. Er zwang die Dinge sich zum Bilde...jedes historische Material, das er aufgriff, wurde ihm zum geistigen Ausdruck, musste sich ihm beugen. Statt als Historiker zu objektivieren, subjektivierte er mit höchster Kraft. Er schuf den Typ des wissenschaftlichen Expressionisten, ohne zu argwöhnen, daß in diesem Titel das Beiwort vom Hauptwort zerätzt wird...Immer wieder schreckt historisches Denken seinen Ausführungen gegenüber zurück mit einem: "So war es nicht". Doch immer wieder muß menschliches Denken bekennen: "So möchte es gewesen sein". Keine Geschichte der modernen Kunst wurde geschrieben" wohl aber ein Tagebuch vom Erleben moderner Kunst.³⁹“ Mit Sicherheit verkörperte Burger nicht den Typus des "einordnenden Historikers", wie er offensichtlich Brinckmann vorschwebte. Burger war ein beurteilender Kunsthistoriker, er bezog Stellung. Er wollte keine "Eunuchenweisheiten"⁴⁰ verbreiten, sondern war von einer Botschafterrolle der Kunst als ihrer eigentlichen Aufgabe überzeugt. Dies ist selbstverständlich eine subjektive Position; die sich allerdings im Erkenntnisgrad von keinen anderen geisteswissenschaftlichen Einordnungen – die mit samt ausnahmslos nur weitgehend subjektiven Charakter besitzen können - unterscheidet.

Bereits vor Ausbruch des Krieges 1914 gab es in der Presse nationalistisch - antisemitische Angriffe auf Burger. Mit seinem Eintreten für die moderne Kunst, aber auch besonders für die französischen Kubisten, wurde er als den "semitischen" Kreisen nahe stehend öffentlich diffamiert. Unter der Überschrift "Die Uebermodernen" stellt ein Autor Philipp Stauff in der Zeitschrift "Hammer"⁴¹ fest: „Auch die Wahnsinns-Malereien der Kubisten, Konzeptionalisten, Orphisten usw., fanden in München trotz der künstlerischen Vergangenheit der Stadt Aufnahme. Der "Rumäne" Kandinsky, der "Futuristen-König", erkor sogar die...Hauptstadt zu seiner Residenz. Der Gelehrte Dr. Burger, der

³⁷ Hier wird Bezug genommen auf: Burger, Fritz, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(1)* (=Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Fritz Burger), Berlin-Neubabelsberg 1913, S.30 -75

³⁸ Hedicke, Robert, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Straßburg 1924, S.153 ff. Hedicke bezieht sich hier auf die letzten Werke Burgers: "Cézanne und Hodler", "Einführung in die moderne Kunst" und "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit". Was Hedicke nicht aufführt: diese kritisierten Publikationen Burgers sind alle während seiner Militärdienstzeit, fern von wissenschaftlichen Arbeitsbedingungen, teilweise buchstäblich im Schützengraben und auch unter terminlichem Publikationsdruck - zur wirtschaftlichen Sicherung seiner Familie - entstanden.

³⁹ Brinckmann, Albert E., Nachwort in: Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1917, S.134/135

⁴⁰ Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1928, S.V

⁴¹ Die Zeitschrift "Hammer" führte den zusätzlichen Titel: "Blätter für deutschen Sinn" und erschien zwischen 1902 und 1940

gleichfalls als semitisch gilt, legte sich für den Unfug des "Pariser" Picasso mit Nachdruck ins Zeug und darf dafür an München's hoher Akademie der malenden Jugend Kunstgeschichte beibringen⁴².“ Burger hat sich bei Publikationen allerdings nicht in seiner Achtung vor dem jüdischen Beitrag zu deutscher Kultur beirren lassen⁴³. Es erübrigt sich, diesen Verleumdungen sachlich zu begegnen; trotzdem ist die Mischung aus rassistischer Diskriminierung, Misstrauen erweckenden Fremdbegriffen für eine dem Normalbürgertum nicht vertraute Kunst und die daraus abgeleiteten Verschwörungsmutmaßungen symptomatisch für Vor-, wie auch für spätere Nachkriegszeiten. Vor allem muss es wohl als ein Zeichen dafür gewertet werden, dass es in Deutschland eine nationalistisch-konservative Kunstdebatte gab, die ständig latent vorhanden war. Von Zeit zu Zeit wurde dies sichtbar, wie z.B. in Vinnens "Protest deutscher Künstler" oder in publizierten Beschimpfungen Kandinskys und verschonte offensichtlich auch Fritz Burger nicht. Einen katastrophalen Höhepunkt bildete dann 1930 der Angriff auf Burger in Alfred Rosenbergs "Mythus des 20. Jahrhunderts"⁴⁴. In diesem Werk wurde alles das zusammengefasst, was als nationalsozialistische Geschichts- und Kulturanschauung bestimmend war. 1930 erstmalig erschienen, erreicht das Buch bereits bis 1937 eine Gesamtauflage von annähernd sechshunderttausend Exemplaren. Zum Expressionismus wird darin aufgeführt: „Die ganze Tragik einer mythenlosen Zeit zeigt sich auch in den folgenden Jahrzehnten...man verachtete die braune Galeriefarbe und die Tiziankopien. Man suchte im richtigen Gefühl nach Erlösung, Ausdruck und Kraft. Und die Folge dieser starken Spannung war – die Spottgeburt des Expressionismus. Ein ganzes Geschlecht schrie nach Ausdruck und hatte nichts mehr, was es hätte ausdrücken können...nach Schönheit und hatte kein Schönheitsideal mehr...“⁴⁵.“ Und im direkten Angriff auf Burger: „Innerlich haltlos, verschlang man primitive Kunst, überschlug sich in Lob von Japan und China und begann allen Ernstes, europäisch-nordische Kunst auf – Asien zurückzuführen (Burger).“ Und dazu weiter in der Fußnote: „Man lese z.B. nachstehenden Gallimathias des vielgepriesenen Ästhetikers: "Der Kosmopolitismus und Internationalismus wird von der Idee eines Universalismus abgelöst, der die Natur und Liebesgemeinschaft des Geistigen im Organismus des Kosmos sucht. Europa entdeckte sich selbst, die Enge seines kulturellen Geistes und die Mutter der Zivilisation und stößt auf die asiatische Wurzel ihrer Kultur“⁴⁶.“ Es war natürlich mit dem nationalsozialistisch-germanischen Rassenideal unvereinbar,

⁴² Stauff, Philipp, *Vom deutschen Kunst-Elend IV*, in: *Hammer XIII*, 278 (15.1.1914) S.47-49

⁴³ Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit*, München 1918, S.8 „Wir Europäer...dürfen nicht mehr in unserer christlichen Weltanschauungsweise den krönenden Pol . erkennen, seitdem wir erfahren müssen, daß längst "vergangene" Religionen weiterleben,...wie die jüdische auf unserem Boden, (die -R.H.)in unserer Mitte so wundersame und kraftvolle Blüten treibt.“

⁴⁴ Rosenberg, Alfred, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München 1930(hier:1937)

⁴⁵ Rosenberg, Alfred, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München 1930(hier:1937), S.301

⁴⁶ Rosenberg, Alfred, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München 1930(hier:1937), S.302. Burger wird in dem Buch Rosenbergs nahezu als einziger Vertreter der Moderne namentlich erwähnt; alle anderen Verunglimpfungen richten sich meist nur gegen die entsprechenden künstlerischen oder ästheti-

dass europäische – und damit auch deutsche – Kultur einen asiatischen Ursprung besitzen und in einer universalen Kultur aufgehen sollte. Mit diesem Verdikt war dann auch offensichtlich ein unausgesprochenes Verbot aller Publikationen Burgers nach der Machtübernahme 1933 durch die Nationalsozialisten verbunden. Keines der Werke Burgers erlebte noch eine Neuauflage; auch Hinweise auf ihn in anderen Publikationen – wie z.B. in Brandts "Sehen und Erkennen" verschwanden in den nachfolgenden Neuauflagen dieser Werke⁴⁷. Wegen seines Eintretens für eine gleichberechtigte Rolle aller Völker und Erdteile an der Geschichte der Kunstentwicklung, aber vor allem als Verkünder der Moderne, dürfte Burger eines der ersten Opfer der nationalsozialistischen Kulturpolitik gewesen sein und war nun dem Vergessen anheim gefallen.

10.4 Die Rezeption Burgers in der Nachkriegszeit nach 1945

Die Nachkriegszeit bedeutete dann mit ihren neuen Ausrichtungen – nicht zuletzt auch mit der Fixierung auf die abstrakte Kunst – eine Abwendung vom Expressionismus und damit verbunden natürlich auch von dessen theoretischen Grundlagen. Um das Vermächtnis von Fritz Burger in der Fachwelt und Öffentlichkeit lebendig zu erhalten, haben sich jedoch zahlreiche Persönlichkeiten, besonders unter seinen Schülern verdient gemacht. Den ersten Anlass für eine neubelebte Würdigung in der Nachkriegszeit bildete der 75. Geburtstag von Fritz Burger. Im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg fand eine Ausstellung zu seinem Werk statt und Gustav Friedrich Hartlaub beschwor zur Eröffnung persönliche Erinnerungen an seinen einstigen Lehrer. Hartlaub stellte die Persönlichkeit und den Überschwang Burgers in das Geistige, in das Philosophische heraus; hielt fest, dass Burgers Leben und Schaffen zwar Fragment geblieben sind, aber dieses Fragment es nach wie vor wert sei, in seinen tieferen Bezügen studiert zu werden⁴⁸. Das gleiche Ereignis nehmen verschiedene Zeitungen zum Anlass, Fritz Burger zu würdigen. Harro Ernst würdigt die Einsicht Burgers in die Bedeutung eigenen Schaffens und zitiert ihn: „...Wie eigenartig in ihm sich Künstler und Gelehrter mischten, zeigt dann wieder die weise Einsicht in die zeitliche Begrenztheit des eigenen Geschichtsbildes: "Gestehen wir offen ein, daß wir unsere Aufgabe so erfüllen, wie sie uns die Zeitumstände von heute gebieten, und der Historiker darf sich glücklich schätzen, als Erforscher des Wesens der Vergangenheit einst zu den Lebenserscheinungen der Gegenwart gezählt zu wer-

schen Richtungen. Rosenberg zitiert aus: Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, (Neue Ausgabe eingeleitet und fortgeführt von Carl v. Lorck 1928), Potsdam 1928, S.38

⁴⁷ Fehrle-Burger, Lili, *Brief an Lothar-Günther Buchheim vom 16.11.76* (Abschrift), in: Nachlass Lili Fehrle-Burger, Heidelberg (privat). Die Tochter Burgers teilt in einem Schreiben an Lothar-Günther Buchheim mit, dass sie: „...in letzter Minute – von Amerika aus über die Botschaft erreicht habe, dass seine(Burgers -R.H.) Bücher im Haus der Kunst nicht als entscheidende Schrittmacher für die "Entartete Kunst" inmitten jener Ausstellung angeprangert wurden.“

Lüttichau, Mario-Andreas von, "Deutsche Kunst" und "Entartete Kunst": Die Münchner Ausstellungen 1937, in: Schuster, Peter-Klaus, *Die "Kunststadt" München 1937 – Nationalsozialismus und "Entartete Kunst"*, München 1987, S.109. Tatsächlich sind Beispiele bekannt, wo es gelang, Werke aus dieser Ausstellung zu entfernen. So wurde Marcs "Der Turm der Blauen Pferde" entfernt, nachdem der Deutsche Offiziersbund eine Protestnote an die "Reichskammer der bildenden Künste" gerichtet hatte, dass ein mit dem EK I ausgezeichnete und im Ersten Weltkrieg vor Verdun gefallener Offizier nicht mit der Schande dieser Ausstellung in Verbindung gebracht werden könne. Die vier anderen Bilder von Marc verblieben jedoch bis zum Schluss in der Ausstellung.

⁴⁸ E.K., *In memoriam Fritz Burger*, Rhein - Neckar – Zeitung, 13.9.1952

den⁴⁹.“ Im Herbst 1957 wurde aus Anlass des 80. Geburtstages Fritz Burgers im Kurpfälzischen Museum ein "Burger-Kabinett" eröffnet, das als Stiftung seiner in Heidelberg lebenden Witwe eine Reihe von Pastellgemälde aus seinem künstlerischen Schaffen enthielt. Ferner wurden dem Museum als Leihgaben unter anderem ein Fritz Burger von Hodler übereigneten Teilentwurf - als "Der Redner" (1912) bezeichnet - für das Monumental-Gemälde "Die Einmütigkeit" (1913) im Rathaus zu Hannover, eine Bildnisradierung Clara Burgers von der Hand Wilhelm Lehmbrucks, der Brief Kandinskys, ein Brief Noldes und verschiedene Werke Burgers in Originalausgaben übergeben. Die Würdigungen Burgers zu diesem Ereignis lassen sich in vielen kunsthistorischen Publikationen, Zeitschriften und Zeitungen weiterverfolgen.

Eine besondere Ehrung erfährt Burger von seiner Vaterstadt: am 29. Januar 1959 beschließt der Stadtrat der Landeshauptstadt München, dass aufgrund seiner Lehrtätigkeit an der Universität München und seiner herausragenden Bedeutung als Begründer des Handbuches für Kunstwissenschaft ein "Burgerplatz" inmitten eines Neubaugebietes nach ihm benannt wird⁵⁰.

Georg Poensgen widmet Burger 1966 einen Sonderdruck zu dessen 50. Todestag in der "Ruperto - Carola", der auch den besonderen Bezug Burgers zur Universität Heidelberg herstellt⁵¹. Aus dem gleichen Anlass schreibt die "Frankfurter Allgemeine": „Die vom prometheischen Erneuerungswillen Nietzsches erfüllte Persönlichkeit Burgers verstrahlte zeitlebens eine ungewöhnliche Dynamik. Die schöpferische Aktivität des bildenden Künstlers mischte sich in seltener Weise mit dem didaktischen Elan des engagierten Kunsthistorikers...Wie auch immer zünftige Historiker über Burgers subjektiv - dithyrambischen Stil, der im mündlichen Vortrag vor allem die akademische Jugend in den Bann schlug, denken mögen, allein seine "Einführung in die moderne Kunst" weist ihn als Historiker mit sicherem Instinkt für das wahrhaft Zeitgenössische aus. Mit den Reproduktionen von Matisse, Picasso, Delaunay, Archipenko, Jawlensky, Nolde und Marc gliederte er der Weltkunstgeschichte Arbeiten ein, die dazumal nur eine Handvoll Museumsleiter als legitime Kunst gelten ließ⁵².“

Burgers Bedeutung als Kunsthistoriker der Moderne, des Expressionismus, wird in vielen Würdigungen besonders herausgestellt. Seine Grundauffassung, sich weniger mit der Geschichte der Kunst, als mit der Kunst überhaupt zu befassen und sein Credo, dass Kunsthistoriker zumeist historisch, nicht künstlerisch erzogen werden und es einen Irrtum bedeute, zu glauben, dass kunsthistorische Erziehung und künstlerische Erkenntnis ohne weiteres etwas miteinander zu tun haben, besitzt auch heute noch volle Gültigkeit. Eine zusammenfassende kurze Darstellung seiner Bedeutung als expressionistischer Kunsthistoriker erhielt Burger 1966 durch Udo Kultermann. „Die Kunstgeschichte des Expressionismus, die in Riegl und Dvořák...ihre Vorläufer hatte, und in Forschern wie Worringer, Burger...kulminierte, war eine faszinierende Phase im Rahmen der Wissenschaftsgeschichte...reich an erhellenden Einsichten in den künstlerischen Schaffensprozess⁵³“. Da-

⁴⁹ Ernst, Harro, *In memoriam Fritz Burger*, in: Neue Zeitung, 10. September 1952

⁵⁰ *Stadtarchiv München, Stadtratsbeschlüsse 1959*

⁵¹ Poensgen, Georg, *Zum 50. Todestag von Fritz Burger*, in: Ruperto-Carola, XVIII. Jahrg., Band 39, Juni 1966

⁵² h.d., *Fritz Burger Künstler und Historiker*, in: Frankfurter Allgemeine, 21./22. Mai 1966

⁵³ Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien/Düsseldorf 1966, S.190

mit sieht er Burger in einer Reihe mit Worringer, kritisch dem eigenen Fach gegenüber und mit seinen Anschauungen das System verändernd. „In den Selbstbildnissen tritt uns der aktive Geist dieses Mannes unmittelbar entgegen. Sein Stil als Maler war durch den von ihm verehrten Hodler sowie durch Munch und Nolde bestimmt...Nur aus umfassender Tätigkeit war es ihm möglich, auch das neue Problem der kunsthistorischen Wissenschaft, die umfassend geworden war, zu erkennen...Fritz Burger hat die Horizonte seiner auf die italienische Renaissance konzentrierten Zeitgenossen geöffnet. Er blickte - wie die zeitgenössischen Künstler - nach Afrika, Asien, Altamerika. Er war auf dem Wege zu einer universalen Kunstauffassung, die zum ersten Male die künstlerischen Leistungen der ganzen Welt unter einheitlichen Gesichtspunkten sehen lehrte⁵⁴.“ Aber auch die Gefahr des Vergessenwerdens tritt erneut in den Vordergrund. Im Feuilleton der "Süddeutschen Zeitung" erscheint 1976 ein Leserbrief unter dem Titel "Der Spiritus rector des Blauen Reiters", in der Kritik an der gerade in München stattfindenden Kandinskyausstellung geübt wird: „Wer sich mit der Kunstszene in München vor dem Ersten Weltkrieg vertraut gemacht hat, sucht in der gegenwärtigen Kandinsky-Ausstellung vergebens den Namen des 1916 vor Verdun gefallenen Spiritus rector jener Kunstbewegung, die heutzutage so gefeiert wird: Fritz Burger...⁵⁵“ Der 100. Geburtstag 1977 scheint dann in den öffentlichen Würdigungen nochmals einen besonderen Akzent zu setzen⁵⁶ und Willibald Sauerländers Festrede stellt in diesem Verlauf sicher einen der Höhepunkte dar. Er zitiert Burger mit Betrachtungen über den subjektiven Charakter kunsthistorischer Werturteile: „...Die historische Gelehrsamkeit will ja den Wert des Kunstwerks und der Künstler aus ihren Wirkungen ermessen, aus ihrer Bedeutung für die Entwicklung. Wir sind...der Meinung, dass solche Entwicklungsschilderungen auf ganz subjektive Interessen und erkenntnistheoretische Voraussetzungen sich gründen, die letzten Endes...nicht weniger subjektiv sind wie eine künstlerische Weltanschauung, die diese Interessen und erkenntnistheoretischen Grundlagen der Gegenwart mit vollem Bewusstsein in der Überzeugung ihres weltgeschichtlichen Wertes übernimmt...Die moderne Kunst prägt sich neue Symbole und neue Lebensinhalte, neue Lebensgesetze. Ihre relative Unverständlichkeit spricht nicht gegen sie, auch nicht gegen die Kunst der Vergangenheit, im schlimmsten Falle gegen die "künstlerische Überlieferung". Denn auch diese ist ein Begriff mit subjektiven und wechselnden Inhalten. Deshalb kann man sagen, dass jede neue Kunstbewegung dem, was Überlieferung heißt, einen neuen Inhalt verleiht...⁵⁷“ 1986 würdigt eine letzte Studioausstellung noch einmal Fritz Burger in Heidelberg und zeigt einen Überblick über sein Schaffen⁵⁸.

Nach diesem Zeitabschnitt tritt eine neue kritische Generation von Kunsthistorikern in die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunst und der Kunstgeschichte ein. In dem Bemühen, auch die nationalsozialistische Entgleisung der deutschen Kunstgeschichte aufzuarbeiten, wird nach Ur-

⁵⁴ Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien/Düsseldorf 1966, S.196

⁵⁵ Süddeutsche Zeitung, Nr. 299, Weihnachten, 24./25./26./ Dezember 1976, Seite 67. Der Leserbrief ist mit den Namen Prof. Dr. Carlo Mann, New York, z. Z. Heidelberg gezeichnet.

⁵⁶ Kuntz, Edwin, *Produktiver Enthusiast*, Rhein – Neckar – Zeitung, 10./11. September 1977

⁵⁷ Burger Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, (Neue Ausgabe eingeleitet und fortgeführt von Carl v. Lorck 1928), Potsdam 1928, S.V

⁵⁸ Kräubig, Jens, *Der Kunsthistoriker Fritz Burger 1877-1916* (13S.), Heidelberg 1986

sachen wie Verursachern Ausschau gehalten. Eine der möglichen Ursachen wird – als Kandidat - in der Periode des Expressionismus vermutet und diese erfährt nun eine mehr distanzierte und kritischere Betrachtung. Barbara Eschenburg stellt 1987 heraus, dass die Subjektivität in der Kunst und deren Durchsetzung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Zeit der Romantik einen anderen Sinn hatte, als im Expressionismus⁵⁹. Die Verkündung von Ideen wird in die Nähe zur Verkündung von Ideologien gerückt. Es wird ausgeführt: „...Der Irrationalismus der modernen Kunst ist hier als zeitloser Ausdruck germanischer Art behandelt (in Bezug auf einen Ausspruch Kirchners -R.H.). Noch deutlicher wird der Zusammenhang zwischen expressionistischen und nationalsozialistischen Vorstellungen bei Fritz Burger, einem der Apologeten der modernen Kunst, der 1918 schreibt: "Der Gegenstand der Darstellung ist für den Norden...problematischer Natur deshalb, weil hier das einzelne, Persönliche...der 'Durchgangspunkt für Mächte und Strömungen' überindividueller Herkunft ist. Aber dieses 'Überindividuelle' erscheint eben in der Formung des Individuellen...des Geistigen als einer kosmischen Kraft, das sind die wesentlichen Denkmotive des Nordens"⁶⁰." Die Autorin setzt damit den Begriff "nordisch", der sich am Anfang des 20. Jahrhunderts noch weitgehend wertfrei in der intellektuellen Diskussion befand, bedeutungsgleich mit nationalsozialistischem Kunstdenken. Dieses ideologisierte Kampfprogramm gegen die moderne Kunst, dessen Hauptforderungen dann 1937 in einer Rede Hitlers umrissen worden sind, richtete sich jedoch klar gegen jede Form eines "Universalismus", wie ihn Burger vertreten hatte und der deshalb von Rosenberg angegriffen worden war⁶¹. Die nationalsozialistische Forderung lautete, ein Kunstwerk müsse Ausdruck der "germanischen Rasse", der "deutschen Volksseele" sein und diese in "sichtbarer Wirklichkeit" wiedergeben⁶² - alles Merkmale, die in keiner Weise auf die Werke und das Gedankengut der modernen Kunst, ihre Verneinung einer kunstinmanenten Gegenstandsbezogenheit und damit auch auf die Gedankengänge Burgers zutreffen.

In dieser Auseinandersetzung um die deutsche Vergangenheit gerät das Aufbruchdenken des Jahrhundertbeginns wiederholt in den Verdacht, nationalistisch-chauvinistisches Gedankengut gefördert zu haben. Das kommt besonders auch bei Magdalena Bushart in ihrem 1990 erschienen Werk "Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst" zum Ausdruck⁶³. Bushart setzt in dem Abschnitt "Expressionismus als völkerpsychologisches Problem" - nicht vollständige - Zitate aus verschiedenen Abschnitten von Burgers "Einführung in die moderne Kunst" zusammen, um anti-französische Haltung und deutsches Weltherrschaftsstreben bei Burger nachzuweisen; eine wenig

⁵⁹ Eschenburg, Barbara, *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987, S.183 ff.

⁶⁰ Burger wird hier zitiert von: Eschenburg, Barbara, *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987, S.195ff (Burger, Fritz, *Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme...*, München 1918, S.81). Auf diese Kritik wird auch im Kapitel über Burgers Positionen zur Kunsttheorie hingewiesen.

⁶¹ Rosenberg, Alfred, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München 1930(hier:1937), S.302

⁶² Brantl, Sabine (Bearb.), *Haus der Kunst 1937-1997 Eine historische Dokumentation*, München 1997, S.74 ff.

⁶³ Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990

haltbare Deutung, wie in vorangegangenen Abschnitten ausführlich aufgezeigt werden konnte⁶⁴. Dies wird in einer der wenigen Veröffentlichungen zu Burger 1998 gleichermaßen beurteilt, wenn darin klargestellt wird, dass: „...die nur wenige Jahre zurückliegende Einschätzung Magdalena Busharts, wonach Burger "die völkische Sicht auf den Expressionismus ...propagiert" hätte, ... (sein Leben und Werk -R.H.) in keiner Weise bekräftigen⁶⁵.“ Die Autorin hatte sich eingehend vor allem mit Burgers "Praktikum" auseinandergesetzt und aus der Kenntnis seines Werkes auf diese Fehlbeurteilung hingewiesen.

Offenbar geriet um 1910 alles, was sich der Moderne verschrieben hatte, damals in die wütende Kritik nationalkonservativer Kreise und wurde als "nichtdeutsch", "jüdisch" oder "entartet" diffamiert. In dem Bemühen, die Wurzeln der deutschen Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts zu ermitteln, sollte von einer heutigen Position aus differenzierter vorgegangen werden. Nicht alle Begriffe, Zitate und Positionen, die entweder inzwischen überholt oder aber - durch späteren Missbrauch - heute völlig unakzeptabel erscheinen, besaßen um 1910 im Denken der handelnden Personen auch diesen von uns gegenwärtig - infolge der historischen Erfahrungen - vermuteten Sinngehalt. Es muss deshalb festgehalten werden, dass Burger wie Worringer die Initiatoren einer kunsthistorischen Betrachtungsweise waren, die das Ideengut der neuen Kunst retrospektiv in geistesgeschichtlicher Verwurzelung zu begründen suchten. Ähnlich der Bedeutung Kandinskys, ist das theoretische Wirken dieser beiden Wissenschaftler als Durchbruch zu bezeichnen; als wissenschaftliche Leistung, die ohne gründliche Kenntnis der geistigen Bewegungen und ihrer Deutung als Symptome einer umfassenden Revolution nicht denkbar wäre⁶⁶. Obwohl die Betrachtungen eher durch genialische Einfühlung als durch positivistische Nüchternheit geprägt waren, sind diese Theorien und Apologien die Basis einer - vorerst diffusen - Wiederentdeckung der verschiedenen Epochen nichtklassischer Kunst geworden. Burger gehörte damit mit Sicherheit zu den bedeutenden Aufbruchsdenkern des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, das mit übergroßen Hoffnungen begann. Es war ihm jedoch keine Zeit gelassen, seine kühnen Gedankenentwürfe zu einem Gebäude mit Fundament und festem Mauerwerk erfolgreich umzusetzen oder - in der wissenschaftlichen Wirklichkeit ihr Scheitern zu erleben. Burger war ein Visionär in vieler Weise, der auf allen Gebieten, in Theorie, Lehre und eigener künstlerischer Arbeit Grenzen gesucht hat, um sie zu überwinden. Diese Grenzen sind im Laufe des 20. Jahrhunderts gefallen und der Siegeszug der nicht mehr gegenständlichen und abstrakten Kunst, die keinerlei mimetische Absicht mehr verfolgte, die Struktur des Kunstwerkes als eigenständige Realität betonte, wäre ohne Künstler oder Kunsttheoretiker wie Fritz Burger undenkbar gewesen. Wenn auch aus heutiger nüchterner Sicht der avantgar-

⁶⁴ Generell haftet beiden Urteilen (Eschenburg, Bushart) doch wohl mangelnde wissenschaftliche Objektivität an. Eine deduktive Haltung (Expressionismus = Vorbereiter nationalsozialistischen Gedankengutes) verleitet dazu, vorschnell Äußerungen im gewünschten Sinn als scheinbare Beweise zu verwenden. Eine induktive Vorgehensweise (1. Begriffsklärung, was ist NS-Kunstideologie?; 2. Beweisverwendung nur nach dreimaliger Urheberchaftsklärung) hätte - denunzierende - Behauptungen vermieden.

⁶⁵ Burkhardt, Liane, „*bei aller Wissenschaftlichkeit lebendig*“, zu einzelnen Positionen des Kunsthistorikers Fritz Burger (1877-1916), in: *Kunstchronik* Bd. 51 1998 (1998), S.172

⁶⁶ Altmeier, Werner, *Die bildende Kunst des deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch- und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910 und 1925*. Zur Debatte um ihre Ziele, Theorien und Utopien, Philosoph. Diss. Saarbrücken 1972, S.165

distische Anspruch, kosmische Welterklärung zu schaffen, beinah selbst nur noch als Kunstwerk aufzufassen ist, so kann doch - aus der Position einer Zeit heraus, die vor Irrtümern selbst ebenso nicht gefeit ist - vor den Leistungen der Vergangenheit die Achtung nicht verwehrt werden. „(Diese -R.H.) Generation...im Geist ist uns keineswegs so fremd wie ihnen etwa die Naturalisten, vor denen sie freilich, um die Familienähnlichkeit zu bemänteln, auch allerlei befremdende Allüren zur Schau trugen. Die als Empörer auftraten, wir sehen Geschlagene; von allem, was sie beschworen, vom Kollektiv und der Geschichte aufs Haupt geschlagen. Das macht, dass wir uns ihrer Verwandtschaft kaum rühmen, aber auch nicht schämen können. Nur wenige von den verlorenen Söhnen der Gründerjahre haben Welt bekommen, und nicht nur die Großen unter ihnen, welchen die Tragik Lebensmitgift war, starben einen tragischen Tod. Ja, ihre Hoffnungen, von keiner Erfüllung verdorben, behielten den Elan ihrer Jugend; und es ist an der Zeit, sie als die verlorenen Väter zu begrüßen, die wiederzuerkennen ihren Erben höchstens deshalb schwerfallen könnte, weil sie sich solch phantastische Hoffnungen, solch hoffende Phantasie nicht mehr erlauben⁶⁷.“

Phantastische Hoffnungen und Visionen werden nur in ihren erfolgreichen Gestaltungen zu Werken, die die Zeit überragen. Großes ist jedoch ist noch nie ohne eine Vision entstanden – und Fritz Burger muss die Ehre, Visionär gewesen zu sein, zugestanden werden. Wenn es ihm verwehrt war, seine Visionen zu verwirklichen; das Gelingen oder aber Scheitern seiner Arbeit und Ideen, noch bevor er sie zu Ende führen konnte, zu erleben und er Tage vor seinem Kriegstod noch feststellen musste: „Das Traurigste, was ich hinübernehme, ist, daß ich als Wissenschaftler ein halbfertiges Gebäude hinterlasse⁶⁸“, so muss man wohl von einem Schicksal im zwanzigsten Jahrhundert sprechen.

⁶⁷ Greve, H.L., Geleitworte zu: *„Expressionismus Literatur und Kunst 1910-1923“*, Katalog zur Ausstellung des deutschen Literaturarchivs Marburg 1960

⁶⁸ Burger, Fritz, (unveröff.) Brief an Clara Burger – Mitte April 1916 (188), in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)*

11. Zusammenfassung und Thesen der Ausarbeitung

In der Person Fritz Burgers verkörperte sich ein Kunsthistoriker, der durch seine Haltung, Kunstgeschichte an der zeitgenössischen Kunst zu orientieren und über eine künstlerisch- praktische Ausbildung den Zugang zum Kunstwerk zu suchen, dem gängigen Wissenschaftsbetrieb seiner Zeit in weiten Bereichen nicht entsprach. Dieser Tatsache verdankte er zwar die überaus euphorische Zustimmung seines Zuhörerkreises, aber andererseits auch nur eine begrenzte Anerkennung im eigentlichen Universitätsbetrieb. Die vorliegende Ausarbeitung hat versucht, die einzelnen Schaffensabschnitte und hauptsächlich Werke Burgers zu gliedern und deren Ergebnisse darzustellen. Daraus ergibt sich eine Reihe von zusammenfassenden Aussagen:

I. Fritz Burger hat mit seinem Frühwerk zur Renaissancekunst wesentliche Beiträge zum Wissens- und Forschungsbestand des historisch orientierten Fachgebietes geleistet. Hohe fachliche Anerkennung fanden seine Beiträge zur Genese des Florentiner Grabmals, in deren Verlauf er der Fachwelt wichtige Neuentdeckungen präsentieren konnte. So z. B. den auf Quellenstudium basierenden Nachweis, dass sich die frühesten Darstellungen der Gestalt des liegenden Toten bereits ab der Mitte des 12., spätestens in dem ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts in Italien vollzogen haben könnten, obwohl keine Monumente davon erhalten sind. Damit korrigierte Burger die Fachmeinung, die bis dahin einen Zeitpunkt um ca. 1270 angenommen hatte. Das bedeutete dann, dass das Auftauchen von Grabmälern mit liegenden Toten rund fünfzig bis einhundert Jahre vor den ältesten erhaltenen Denkmälern dieser Art erfolgte. Die zu diesem Zeitpunkt erstmals veröffentlichten Abbildungen der Sasseti-Grabmäler sowie der Skizzen Michelangelos zu der Medici-Sakristei bereicherten die grundlegenden Untersuchungen Burgers.

Zum ersten Mal wurden von Burger Villenbauten Palladios exakt aufgenommen, die dieser in seinem Werk über die Architektur im zweiten Buche verzeichnet hat. Die für die Entwicklungsgeschichte der Renaissance wie des Barock und Rokoko hochwichtigen Bauten werden auf Grund genauer Pläne und Ansichten publiziert und ganz besonders zu betonen ist in diesem Zusammenhang die Sichtung des so genannten "Kodex Burlington", einer Sammlung von Entwurfsskizzen Palladios. Neben dem Aufzeigen der Entwicklungslinien in Fassadengestaltung und Gliederung der Baukörper verweist Burger auf die antiken Vorbilder, wie z.B. die Tempelanlage von Präneste und andererseits erstmals auf die Vorbildfunktion dieser Villen für den dann folgenden Barock- und Rokokostil in Italien mit Palladio als Formschöpfer einer in den Raum ausgreifenden Architektur.

II. Das wahrscheinlich bedeutendste wissenschaftliche Vorhaben Burgers bestand in dem Entwurf einer "Systematik der Kunstwissenschaft", welche die Prinzipien einer Universal- Kunstwissenschaft, Kunsttheorie und Universalkunstgeschichte enthalten und miteinander verbinden sollte. Basierend auf den Grundlagen künstlerischen Schaffens und den künstlerischen Entwicklungsgesetzen, über den Rahmen der historischen Kunstwissenschaft bis zur Darstellung deren strukturellen Gliederung sollte ein komplettes Wissens- und Lehrgebäude der Kunstwissenschaft entstehen. Die Verwirklichung erfolgte dann infolge des Kriegsgeschehens in Form des "Handbuch der Kunstwissenschaft", das jedoch wesentliche Neuerungen im Fachgebiet darstellte: die einzelnen Bände wurden von verschiedenen Fachspezialisten herausgegeben; unter der Zurückdrängung der

Bedeutung der Antike und europäischen Kunst, wurde mit besonderer Gewichtung außereuropäische Kunst dargestellt und damit dem Gedanken einer Weltkunst Rechnung getragen. Unter der angestrebten Vermeidung eines lediglich am Stil orientierten Ordnungsgebäudes wurden die künstlerischen Gegebenheiten einer Zeitepoche betont, die die Autoren mit größtem wissenschaftlichem Anspruch verbinden sollten.

III. Burger konnte kein geschlossenes Werk zur Theorie der Kunst – wie etwa in seiner "Systematik" geplant – hinterlassen. Zentraler Punkt seines Interesses waren jedoch die theoretischen Grundlagendebatten seiner Zeit, d. h. die Suche nach Lösungsmodellen zur Frage nach dem "Warum" der Entstehung des einzelnen Kunstwerks, der Stilbildung und -entwicklung in Anbetracht eines historisch orientierten Kunstbegriffs. Die Erkenntnisbreite seiner Anschauungen ist eingebettet in die wesentlichen kunsthistorischen Anschauungen seiner Zeit (Fiedler, Riegl, Wölfflin, Worringer, u.a.) und wird erweitert um Kunstauffassungen, die von Künstlern – wie Marc und Kandinsky – vertreten wurden. Es sind nur wenige zusammenhängende Teilkomplexe zu diesen Fragen von Burger ausgearbeitet worden; darüber hinaus existieren einige unvollständige Aufsatzentwürfe und eine fragmentarische Stoffsammlung, die Einblicke in sein Geschichts- und Methodenverständnis gestatten.

Für Burger besteht die Tätigkeit des Künstlers in einem sinnlich-geistigen Erkenntnisvorgang, den er getrennt von den begrifflichen Denkprozessen sieht. Kunst kann damit nicht als bloße Illustration des gedanklichen Bewußtseins betrachtet werden. Das Resultat, das Kunstwerk, ist allerdings ein Erkenntnisurteil, geistig fassbar und bildet ein sinnliches Urteil über Weltzusammenhänge. Diese sinnlichen geistigen Fähigkeiten bezeichnet Burger als Gesichtsvorstellungen und er ordnet diese als besonders entwickelt den Künstlern zu. Das Ordnen dieser Gesichtsvorstellungen bildet für ihn dann die eigentliche künstlerische Tätigkeit; durch die Verwirklichung eines einheitlichen Gestaltungsprinzips entsteht die künstlerische Schöpfung. Dieses Denkprinzip im Kunstwerk, die Gestaltungsprinzipien zu untersuchen; ihre Genese zu entdecken, ihren historischen Verlauf nachzuzeichnen und als Geschichte der künstlerischen Gestaltung zu beschreiben, wären dann für Burger die zukünftigen Aufgaben einer Kunstwissenschaft geworden. Letztendlich müssten sich aus diesen Erkenntnissen – so seine vielleicht allzu kühnen Hoffnungen – auch die Qualität eines Kunstwerkes beurteilen und eine Antwort auf die Frage finden lassen: „liegt ein Kunstwerk vor oder nicht?!“

Diese Burgersche Interpretation des künstlerischen Schaffensprozesses setzt die geistige Individualität weit über alle Formgesetzmäßigkeiten; für ihn galt die Überzeugung, dass ein Kunstwerk im Wesentlichen unberechenbar bleibt. Damit ist es nur zwangsläufig, dass der Regelkanon einer italienischen Renaissance und ihrer Folgeepochen keine Anerkennung mehr finden. Auch die Orientierung der Kunst an Materialismus wie Naturwissenschaften – etwa im Realismus oder Impressionismus – kann für Burger nicht mehr der Boden für Kunst und künstlerische Weltauffassung sein. Für ihn steht statt positivistisch-empirischer Anschauungen das Individualinteresse wieder als Leitbild der Kulturbewegung im Vordergrund; eine Wiederentdeckung der Gotik läuft parallel zu

¹ Reifenberg, Benno, *Fritz Burger*, in: *Frankfurter Zeitung*, 27.6.1916

einem Bekenntnis zur modernen Kunst, die auch die gegenständliche Welt verlassen kann. An die Stelle des materialistisch - physikalischen wird ein mystisch - metaphysisches Erkennen der Dinge gesetzt und der Erkenntniswert der Kunst weit über den der Wissenschaft gestellt². Damit wird die Lebensbedeutung der Kunst unendlich erweitert: Kunst wird zu Weltanschauung, Welterkenntnis und in einer mystischen, anthroposophischen Erweiterung kann die Kunst die Inhalte von Religion ersetzen und übernehmen.

Burger vertrat vehement die Überzeugung, dass eine notwendige Verschiebung der bislang dominant begrifflich-logischen Erkenntnis zugunsten der anschaulichen Erkenntnis zu erfolgen habe. Da eine solche anschauliche Erkenntnis in ihrer Struktur und Gesetzmäßigkeit noch nicht vorhanden oder erforscht ist, kommt es oft zu einer eher empathisch geprägten Interpretation von Kunstwerken. Das hat Burger von seinen Kritikern zu dem Ruf einer subjektivistischen, individuellen Kunstauffassung verholten. Trotz dieser Kritik und der Tatsache, keine geschlossenen kunsthistorischen Denksysteme und Lösungen geschaffen zu haben, sind jedoch die Fragestellungen Burgers auch heute noch von Aktualität.

IV. Als Universitätslehrer hat Burger das Konzept der künstlerischen Tätigkeit als geistig - sinnlichem Erkenntnisvorgang in seinem "Kunstwissenschaftlichen Praktikum" in den Mittelpunkt der Ausbildung gestellt. Nach seiner Überzeugung können diese Denkprozesse ebenso wie das begriffliche Denken ausgebildet und entwickelt werden. Nicht um Künstler zu werden, sondern um künstlerische Gestaltung nachzuvollziehen, wurden von ihm die Grundlagen künstlerischer Tätigkeit seinen Schülern gelehrt. Aus der Analyse der einzelnen Teile sollte die künstlerische Schöpfung als gestaltete Einheit erkannt werden. Mit diesem Experiment hat Burger grundsätzlich neue kunsthistorische Ausbildungswege beschritten, die in dieser Form von einzigartigem Charakter sind. Seine Schüler hat daran besonders begeistert, dass Burger nicht nur die anerkannte Kunst der Vergangenheit mit ihnen untersuchte, sondern dass er alles in den Kreis seiner Betrachtungen einbezog, vor allem auch die Kunstwerke seiner Zeit. Es war die feste Überzeugung Burgers, dass aus dem Begreifen der Gegenwart auch das Verstehen der Vergangenheit resultieren kann. Das weitere und bedeutende Verdienst Burgers als Universitätslehrer besteht darin, eine Reihe namhafter späterer Kunsthistoriker und Künstler - wie Benno Reifenberg, Georg Hartlaub, Kurt Badt, Walter Dixel u.a. - mit moderner Kunst erstmals in Beziehung gebracht und in ihren Kunstauffassungen wesentlich geformt zu haben.

V. In allen Veröffentlichungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts wie zur Moderne ging es Burger als Kunsthistoriker nicht darum, einen Stilbezug herzustellen, sondern die individuellen Gestaltungsmerkmale der einzelnen Künstler zu entdecken und in einen kontextuellen Zusammenhang zu Zeitdenken oder vergleichbaren Kunstwerken zu setzen. Diesen Analysen kommt auch jetzt noch Bedeutung zu und seine Werkvergleiche z.B. aus "Cézanne und Hodler" finden ihren Niederschlag auch in heutigen Publikationen. Cézanne als Erbe des Impressionismus, der ein "überpersönliches Gesetz" in der farbig - strukturierten Landschaft sinnlich sichtbar werden lässt und Hodler, als Nachfolger der realistischen Tradition, der in der individuellen Men-

² Simmel, Georg, *Rembrandt als Erzieher*, in: Simmel, Georg, *Vom Wesen der Moderne*, Hamburg 1990, S.155

schenfigur das gleiche symbolische Weltgesetz zum Erscheinen bringt, sind von Burger weitgehend sowohl als die beiden bedeutenden Vertreter der Traditionen des 19. Jahrhunderts, wie auch als die beiden entscheidenden Wendepunkte dieser Traditionen gedeutet worden. Hier treffen sich Burgers Anschauungen mit denen Kandinskys. Mit seiner Interpretation des Kubismus setzt Burger um 1910 dagegen einen neuen Maßstab. Er erklärt, dass Picasso den Körper nicht analytisch auflöse, sondern er baue ihn als eine Einheit auf, deren Elemente aus neuen, auf anderem Weg gewonnen sinnlichen Bildvorstellungen resultieren. Diese Auffassung Burgers findet erst in den zwanziger Jahren durch Carl Einstein Unterstützung.

Wenn auch die Einschätzungen Burgers zur Moderne heute nicht mehr in allen Punkten ihre damalige Gültigkeit besitzen, so gilt doch der Ausspruch A. E. Brinckmanns: „Eine exakte Geschichte moderner Kunst muß unvermeidlich dem Schicksal anheimfallen, überholt zu werden. Bekenntnisse zu ihr bleiben wertvoll...“³

³ Brinckmann, Albert E., Nachwort in: Burger, Fritz, *Einführung in die moderne Kunst*, Potsdam 1917, S.135

12. Anlagen

12.1 Literaturverzeichnis/Quellen¹

Veröffentlichungen Fritz Burgers²

Gedanken über die Darmstädter Kunst, Leipzig 1901, 36 S.

Zwei Monumentalgemälde Hans Thomas, in: *Wartburgstimmen*, 1 (1903), Heft 4, S. 339-345

Die Statuen vom Ciborium Sixtus IV. in den Grotten des Vatikans, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 15 (1904), Heft 10, S. 225-230

Die Entstehung und Entwicklung des Trecentograbmals in Mittelitalien (Diss.), Straßburg 1904, 75 S.

Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Straßburg 1904, 422 S.

Neuaufgefundene Skulptur- und Architekturfragmente vom Grabmal Pauls II., in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen*, 27 (1906), S. 129-141

Isaia da Pisas plastische Werke in Rom, in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen*, 27 (1906), S. 228-244

Studien zu Michelangelo, Straßburg 1907 (=Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 49), 44 S.

Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur, Straßburg 1907 (= Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 50), 170 S.

Donatello und die Antike, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 30 (1907), S. 1-13

Die Münchener Ausstellung plastischer Bildwerke des 15. und 16. Jahrhunderts, in: *Frankfurter Zeitung*, Erstes Morgenblatt, 51 (1907), Nr.57 vom 26. Februar

Über zwei Architekturzeichnungen Michelangelos in der Casa Buonarroti in Florenz, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 31 (1908), S. 101-107

Neue Rekonstruktionsentwürfe des Tempels in Präneste aus der Renaissance, in: *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 2, Heidelberg 1908, Heft 9, S. 203-210

Feuerbach und Hölderlin nach einem Gemälde der Schackgalerie, in: *Frühling*. Münchener Wochenschrift, 1 (1908), Nr.13 vom 28. März, S. 194-196

Eine neu entdeckte Madonna Domenico Gaginis in Torcello bei Venedig, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1 (1908), S. 653ff.

Zu Palladios vierhundertjährigem Geburtstag, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1 (1908), S. 914ff.

Antonio nicht Vittore Pisanello!, in: *Kunstchronik*, Neue Folge, 20 (1908/09), Leipzig 1909, S. 65-68

Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur, Leipzig 1909, 152 S.

Vitruv und die Renaissance, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 32 (1909), S. 199-218

Der Kodex Burlington in der Royal Academy of British Architects in London, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 32 (1909), S. 327-330

Der Impressionismus in der Strauß-Hofmannsthalschen Elektra, in: *Die Tat*, 1 (1909/10), Heft 5, S. 253-264

Hans Thomas neue Monumentalgemälde in Karlsruhe, in: *Die Tat*, 1 (1909/10) Heft 10., S. 577-583

Zur Eröffnung der neuen Schackgalerie, in: *Die Tat*, 1 (1909/10), Heft 11, S. 673-674

Emil Epple, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 21 (1910), S. 270-279

Die Schackgalerie München, München 1912, überarbeitet und mehrmals neu aufgelegt, ab 1916 mit neuem Titel: *Die deutschen Meister in der Schackgalerie München von Genelli bis Böcklin*

Aphorismen über Kunst, Künstler und Kritiker, in: *Das Neue Leben*, 1 (1912/13), Heft 8, S. 223-226

¹ Die Literaturübersichten der Veröffentlichungen von Fritz Burger sind nach dem Erscheinungsjahr gegliedert. Alle anderen Übersichten folgend der alphabetischen Ordnung.

² Die Gesamtbibliographie Burgers wurde u.a. unter der Berücksichtigung der Zusammenstellungen von Erbsmehl, Hansdieter, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat) und Kräubig, Jens, *Der Kunsthistoriker Fritz Burger 1877-1916* (13S.), Heidelberg 1986, erarbeitet.

- Über Wert und Wesen der deutschen Renaissance*, in: *Das Neue Leben*, 1 (1912/13), Heft 12, S. 337-342 (= Vorabdruck 29)
- Hanns Pellar - Darmstadt, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 31 (1912/13), S. 286-295
- Die Kunst des deutschen Mittelalters und wir*, in: *Deutsches Altertum und Mittelalter*, Aprilheft des Bücherwurms 1913, 3. Jahrgang. (1913), Heft 7, S. 209-211
- Über die junge Kunst der Gegenwart und die Wissenschaft*, in: *Freideutsche Jugend*. Zur Jahrhundertfeier auf dem Hohen Meißner 1913, Jena 1913, S.51-57
- Ludwig Herterichs *Darstellungen der Pieta*, in: *Die Kunst für Alle*, München, Bd.29 (1913), , Heft 3, S. 68-72
- Handbuch der Kunstwissenschaften. Anweisung für die Herren Mitarbeiter*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)
- Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(1)* – (Wesen der deutschen Kunst – Böhmen/Mähren - Österreich, Bayern, Steiermark, Kärnten), Berlin-Neubabelsberg 1913
- Teilband aus: *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Athenaion, Berlin-Neubabelsberg,
 ab 1913: hrsg. von Fritz Burger, Privatdozent an der Universität und Akademie München
 ab 1914: hrsg. von Fritz Burger, a.o. Professor an der Universität und Akademie München
 ab 1917: begründet von Fritz Burger, hrsg. von Albrecht E. Brinckmann
- Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1913 (weitere, vom Herausgeber Walter Dexel veränderte Auflagen: 1917, 1918, 1920, 1923). Zusätzlich dazu erschien ein Bildband mit gleichem Titel.
- Selbstanzeigen: Cézanne und Hodler*, in: *Die Zukunft* (Hrsg. Maximilian Harden), 21 (1913), Nr.46, S.232/34
- Für Kandinsky*, in: *Der Sturm*, 152/153 (März 1913), S. 288
- Meisterwerke der Plastik Bayerns*, München 1914
- 1.Mappe: Der Meister der Skulpturen von Blütenburg und seine Schule
- 2.Mappe: Erasmus Grasser und seine Schule
- Ein Text für eine weitere Mappe „Die so genannten Primitiven. Mit einer Einführung in die Probleme der anschaulichen Gestaltung des geistigen Ausdrucks (Expressionismus) in der Plastik“ lag gedruckt vor, ist jedoch nicht mehr erschienen (Ein Exemplar im Nachlass Fritz Burger in Heidelberg, priv.).
- Reheré bei Montigny, 27.Aug.*, in: *Frankfurter Zeitung*, 58 (1914), (redigierter Brief aus dem Feld an Clara Burger)
- Carl Schwalbach-München, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 18 (1915), Heft 5, S. 326-334
- Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance(2.1)* – (Tirol, Vorarlberg – Franken - Schwaben, Oberrhein, Schweiz),Berlin-Neubabelsberg 1917, Mitherausgeber: Schmitz, Hermann und Beth, Ignatz, Teilband aus *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Athenaion, Berlin-Neubabelsberg,
 ab 1913: hrsg. von Fritz Burger, Privatdozent an der Universität und Akademie München
 ab 1914: hrsg. von Fritz Burger, a.o. Professor an der Universität und Akademie München
 ab 1917: begründet von Fritz Burger, hrsg. von Albrecht E. Brinckmann
- Einführung in die moderne Kunst*,1917, (Neue Ausgabe eingeleitet und fortgeführt von Carl v. Lorck 1928, letzte Auflage 1931), Teilband aus: *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Athenaion, Berlin-Neubabelsberg
 ab 1913: hrsg. von Fritz Burger, Privatdozent an der Universität und Akademie München
 ab 1914: hrsg. von Fritz Burger, a.o. Professor an der Universität und Akademie München
 ab 1917: begründet von Fritz Burger, hrsg. von Albrecht E. Brinckmann
- Vom Leben und der Seele*, in: *Frankfurter Zeitung*, Erstes Morgenblatt, 61 (1917), 12. August 1917
- Tragik des mystischen Bewußtseins*, in: *Das Kunstblatt* 1 (1917), S.59 ff.
- Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit*, München 1918 (Clara Burger Hrsg. unvollendetes Manuskript)
- Ein Porträt Michelangelos von Tintoretto*, veröffentlicht von Lili Fehrle-Burger, in: *Ruperto-Carola* Bd. 38, 1965
- Der Totentanz*, in: Hinrich Jantzen, Namen und Werke: *Biographien und Beiträge zur Soziologie der Jugendbewegung*, Band 5, Frankfurt/M. 1982, S. 52-54 (redigierte Abschrift eines Fragments von 1916) *Fragment über die Systematik der Kunstgeschichte*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg (privat)

Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat), Darin u.a. enthalten(Transkription): 232 Briefe und Tagebuchabschnitte (1914-1916) an seine Frau Clara Burger

Quellen

Akademie der bildenden Künste München, Archiv: Studenteneinschreibungen 1906-1914, Personalakte: PD Dr. Fritz Burger
Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Akten des Kultusministeriums: Allg. Abt.(MK 11213 .MK 11322, MK 39528, MK39593, MK 43489)

Biblioteca della Accademia Olimpica, Vicenza, Libro dei Verballi della seduta del Consiglio Accademico (1907-1915)

Germanisches Nationalmuseum, Nachlassverwaltung, *Fritz Burger* (Zeitungsausschnitte)

Nachlass Lili Fehrle-Burger, Heidelberg (privat)

Special Collections and Visual Resources Research Library, Getty Research Institute, The Getty Center, Los Angeles, CA USA

Hans Hildebrandts bibliographies and reviews, 1908-1957, Box 5 Folder 48 (Handbuch der Kunstwissenschaft)

Hans and Lily Hildebrandts correspondence, 1901-1974, Box 38 Folder 2 (Anthäum - Handbuch der Kunstwissenschaft)

Stadtarchiv München, *Stadtratsbeschlüsse 1959*

Stadtverwaltung Potsdam, Arbeitsgruppe Stadtarchiv: Verlage in Potsdam - Neubabelsberg

Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)

Universitätsarchiv München:

Fakultätsakten: Philosoph. .Fak. Personalien, E II-N, Burger, 2 Bände, Philosoph. Fak. O I-70, O I-89, O I-90

Senatsakten: Sen.187, Sen.326/6, Sen.392a,

Senatsakten der LMU München / Kunsthistorisches Seminar und Kupferstichsammlung der Universität München, Sen. 187

Vorlesungsverzeichnisse 1905-1916

Fritz Burger - Nachrufe / Ehrungen / Gedenken

Anonym, *Fritz Burger*, in: *Berliner Tageblatt* / Abend-Ausgabe, 31. Mai 1916

Beringer, Karl, *Badt und Burger*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.März 1960

C.G., *Fritz Burger †*, in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 28. Mai 1916, S.1

Brinckmann, Albrecht Erich, in: *Der Cicerone*, Leipzig, Bd.8 (1916), Heft 11/12, S. 239ff.

Ernst, Harro, *In memoriam Fritz Burger*, in: *Neue Zeitung*, 10. September 1952

h.d., *Fritz Burger Künstler und Historiker*, in: *Frankfurter Allgemeine*, 21./22. Mai 1966

Kuntz, Edwin, *Produktiver Enthusiast*, Rhein – Neckar – Zeitung, 10./11. September 1977

Lang, Oskar, *Fritz Burger †*, in: *Die Rheinlande*, 16 (1916), Heft 10/11, S. 372ff.

List, Fritz, Brief an Lili Fehrle-Burger vom 19. November 1944, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

Mayer, August L., *Fritz Burger †*, in: Burger, Fritz, *Die Deutschen Meister in der Schackgalerie München, von Genelli bis Böcklin*, München 1916

Poensgen, Georg, *Zum 50. Todestag von Fritz Burger*, in: *Ruperto-Carola*, XVIII. Jahrg., Band 39, Juni 1966

Reifenberg, Benno, *Fritz Burger*, in: *Frankfurter Zeitung*, 27.6.1916

Sauerländer, Willibald, *Zum 100.Geburtstag Fritz Burgers (Redemanuskript)*, in: *Nachlass Lili Fehrle-Burger*, Heidelberg (privat)

Ehrungen in Zeitschriften / Zeitungen u.a. zum 50. Todestag, etc.

Literatur mit Hinweisen zu Fritz Burger

Altmeier, Werner, *Die bildende Kunst des deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch- und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910 und 1925*. Zur Debatte um ihre Ziele, Theorien und Utopien, Philosoph. Diss. Saarbrücken 1972

Bentmann, Reinhard, Müller, Michael, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur – Eine kunst- und sozialgeschichtliche Analyse*, Hamburg 1992

G.B.(Biermann), *o.T.*(Rezension u.a. über „Cézanne und Hodler“), in: *Cicerone* V, 1(5.1.1913), S. 25-26

- Bode, Wilhelm, *Fritz Burger – Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Kunstchronik*, Siebzehnter Jahrgang 1906, Leipzig 1906
- Brandt, Paul, *Sehen und Erkennen*, Leipzig 1910 (verschiedene Auflagen bis 1954 Stuttgart), hier Stuttgart 1929
- Brinckmann, Albrecht E., *Zum Abschluß des Handbuchs der Kunstwissenschaft*, Potsdam 1939, in: Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg (privat)
- Burkhardt, Liane, „...bei aller Wissenschaftlichkeit lebendig“, zu einzelnen Positionen des Kunsthistorikers Fritz Burger (1877-1916), in: *Kunstchronik* Bd. 51 1998 (1998), S. 169-172
- Burkhardt, Liane, *Kunstwissenschaft zwischen Fach- und Berufsprofilierung*, Philosoph. Diss. Berlin 1996
- Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990
- Dürr, Sybille, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, München 1993
- Erbsmehl, Hans-Dieter, *Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918* (Diss. University of California), Los Angeles 1993
- Eschenburg, Barbara, *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987
- Fabriczy, Cornelius von, *Literaturbericht Fritz Burger. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII. Band 1905, S. 523-528
- Gysi, Fritz, *Die Sammlung Burger*, Zürich/Aargau, 1920
- Harrison, Charles, Wood, Paul (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, 1998
- Hedicke, Robert, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Straßburg 1924
- Herke, Karl Heinz, *Kunstwissenschaft oder Kunstgeschichte? Ein Gedenkblatt für Fritz Burger*, in: Vom Expressionismus zur Schönheit. Versuche über Entwicklung und Wesen der modernen Kunst, Mainz 1923, (Das neue Münster. Baurisse zu einer neuen Kultur), S. 53-67
- http://www.jmw.at/de/pr_ludwig_hirschfeld-mack.html (2.4.2003)
- http://www.juedischesmuseum.de/wechselausstellungen/aktuelle/hirschfeld/de_anfang.htm (14.5.2003)
- <http://www.neubuehl.ch/geschichte/biographien.asp> (26.4.2003)
- Imdahl, Max, *Reflexion – Theorie – Methode, Gesammelte Schriften Band 3*, Hrsg. Gottfried Böhm, Frankfurt 1996
- Jantzen, Hinrich, *Namen und Werke :Biographien und Beiträge zur Soziologie der Jugendbewegung*, Band 5, Frankfurt/M. 1982
- Kräubig, Jens, *Der Kunsthistoriker Fritz Burger 1877-1916* (13S.), Heidelberg 1986
- Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien/Düsseldorf 1966
- Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001
- Manheim, Ron, *Entstehungsgeschichte des Begriffes Expressionismus*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Heft 1, München 1986, S. 73-91
- Müller-Lentrod, Matthias, *"Subjektivieren mit höchster Kraft" – Carl Einstein und Fritz Burger: Über die expressionistische Wende in der Kunstgeschichte*, in: Kiefer, Klaus H. (Hrsg.), *Die visuelle Wende der Moderne – Carl Einsteins Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S.65-80
- Paulweber, Johann, *Die Kunsttheorien von Gustav Britsch und Fritz Burger*, in: *Hochland*, Mai 1930, S. 169-177
- Reifenberg, Benno, *Julius Meier-Graefe*, in: *Die neue Rundschau*, 73. Jahrg. 1962, S.738 -756
- Renda, Gerhard, „Nun schauen wir Euch anders an“ – Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus, Phil. Diss. Friedr.–Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1990
- Sattler, Bernd (Hrsg), *Adolf von Hildebrand und seine Welt – Briefe und Erinnerungen*, München 1962
- Stauff, Philipp, *Vom deutschen Kunst-Elend IV*, in: *Hammer XIII*, 278 (15.1.1914) S. 47-49
- Tietze, Hans, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913
- Tietze, Hans, *F. Burger: Cézanne und Hodler*, in: *Die Kunst für Alle*, Bd.(28), 1913, S.365-370

Begleitliteratur

- Ackermann, James S., *Palladio's Villas*, New York 1967
- Aurenhammer, Hans, *Kunstgeschichte interdisziplinär*, Wien 1991

- Badt, Kurt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln 1971
- Bauch, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin New York 1976
- Bauer, Hermann, *Kunsthistorik*, München 1976
- Beckmann, Max, *Briefe im Kriege*, München 1984
- Behne, Adolf, *Der Maler Franz Marc*, in: *Pan* 3, 1913, S. 616-618
- Behrens, Peter, *Feste des Lebens und der Kunst*, Leipzig 1900
- Belting, Hans, *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, Berlin 1986
- Bethausen, Peter, u.a.(Hrsg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, Stuttgart 1999
- Beyrodt, Wolfgang, , Bischoff, Ulrich, Busch, Werner und Hammer-Schenk, Harold (Hrsg.), *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Bd. I,II, Stuttgart 1985
- Biedermann, Gottfried, *International, regional, lokal ...*, in: Pochat, Götz u. Wagner, Brigitte(Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990
- Binning, Gerd, *Aus dem Nichts / Über Kreativität*, München 1989
- Bode, Wilhelm, *Desiderio da Settignano und Francesco Laurana*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Berlin, XI 1888 und X 1889
- Bode, Wilhelm, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, 1902
- Brahn, Max, *Friedrich Nietzsches Meinungen über Staaten und Kriege*, Leipzig 1915
- Brandt, Paul, *Sehen und Erkennen*, Leipzig 1925
- Brantl, Sabine (Bearb.), *Haus der Kunst 1937-1999. Eine historische Dokumentation*, München 1997
- Breuer, Robert, *Matthias Grünewald*, in: *Der Kunstfreund*, Dez. 1914, S. 93
- Breuer, Tilmann, Festvortrag: *Kunstwissenschaft, Bauforschung, Denkmalpflege*, aus: *Bamberger Universitätsreden*, 1999 Heft 4
- Brinckmann, Albrecht E., *Geist der Nationen*, Hamburg 1948
- Bringmann, Michael, *Friedrich Pecht, Maßstäbe deutscher Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Berlin 1982
- Bringmann, Michael, *Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland*, (Inaugural Dissertation) Heidelberg 1968
- Britsch, Gustaf, *Theorie der bildenden Kunst*, München 1926
- Buchheit, Gert, *Über den Totentanz*, in: *Der Kunstwart*, 43. Jahrg., Heft1, Oktober 1929, München 1929, S.85ff.
- Büttner, Frank, *Das Paradigma "Einfühlung" bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer*. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: *Drude, Christian und Kohle, Hubertus(Hrsg.), 200 Jahre Kunstgeschichte in München Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 - 1980*, Berlin 2003
- Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone II*, Basel 1852
- Burckhardt, Jacob, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1891
- Busch, Harald, *Europäische Baukunst – Das Zeitalter der Renaissance*, Frankfurt /Main 1972
- Bushart, Bruno(Hrsg.), *Suevia Sacra*, Augsburg 1973
- Busse, Hans-Berthold, *Kunst und Wissenschaft - Ästhetik / Methodik*, Mittenwald 1981
- Commichau, Felix, *Die Aussen-Architektur*, in: *Koch, Alexander (Hrsg.), Großherzog Ernst Ludwig und die Darmstädter Künstlerkolonie. Ein Dokument deutscher Kunst, Darmstadt 1901*, S.90ff.
- Cornelius, Hans, *Elementargesetze der bildenden Kunst – Grundlage einer praktischen Ästhetik*, Leipzig 1908
- Deusch, Werner R., *Deutsche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1936
- Dexel, Walter, *Der Bauhausstil – ein Mythos. Texte 1921-1965*, Starnberg 1976
- Dilly, Heinrich, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990
- Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979
- Drude, Christian und Kohle, Hubertus(Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 - 1980*, Berlin 2003
- Dürr, Sybille, Wölfflin, Hauttmann, Pinder - *Das Kunsthistorische Institut der Universität München*, in: *F. Billeter, A. Günther, S. Krämer (Hrsg.), Münchner Moderne*, München 2002, S.268-275
- Ebert, Wilhelm (Hrsg.), *Evolution, Kreativität und Bildung*, Bonn 1995

- Ebertshäuser, Heidi, *"Kunst ist über der Natur" - Conrad Fiedler, ein Mäzen des 19. Jahrhunderts*, München 1987
- Einstein, Carl, *Afrikanische Plastik*, in: Siebenhaar, Klaus(Hrsg.), *Carl Einstein. Prophet der Avantgarde*, Berlin 1991, S.31
- Einstein, Carl, *Anmerkungen zum Kubismus*, in: Siebenhaar, Klaus(Hrsg.), *Carl Einstein. Prophet der Avantgarde*, Berlin 1991, S.53
- Einstein, Carl, *Negerplastik*, Leipzig 1915
- Elster, Hanns Martin, *Andrea Palladio (1505-1580)*, in: *Tägliche Rundschau*, 28.08.1911
- Engels, Eduard, *Die Kunstausstellung in Darmstadt*, in: *Die Gegenwart*, 59(1901)
- Erbsmehl, Hans-Dieter, *Der erste Weltkrieg – Erwartung – Realität – Reaktion*, in: Rochard, Patricia(Hrsg.), *Der Traum von einer neuen Welt – Berlin 1910-1933*, Mainz 1989
- Erlande-Brandenburg, Alain, *Triumph der Gotik*, München 1988
- "Expressionismus Literatur und Kunst 1910-1923"*, Katalog zur Ausstellung des deutschen Literaturarchivs Marburg 1960
- Fabriczy, Cornelius von, *Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castelnuovo zu Neapel*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Berlin, XX 1899
- Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, München 1914
- Fehrle-Burger, Lili, *Brief an Günther Buchheim vom 16.11.1976*, in: Nachlass Lili Fehrle-Burger, Heidelberg (privat)
- Fiedler, Conrad, *Schriften über Kunst*, Köln 1977
- Fischer, Jens Malte, *"Entartete Kunst" Zur Geschichte eines Begriffs*, in: Merkur Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Hrsg. Karl Heinz Bohrer, 38. Jahrg., 1984
- Förster, Ernst, *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, München
- Förster-Nietzsche, Elisabeth, *Nietzsche und der Krieg*, Der Tag, Berlin. Nr.212 vom 10.9.1914
- Fraenger, Wilhelm, *Zur Geschichte der Kunstkritik und Kunsttheorie*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1918, S.40-50
- Frankl, Paul, *Das System der Kunstwissenschaft*, Reprint Gebr. Mann Verlag Berlin, 1998
- Frankl, Paul, *Zu Fragen des Stils*, Leipzig 1988
- Frey, Dagobert, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Darmstadt 1972
- Friedlaender, Walter, *Zur Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 12 (1919), S.286 -297
- Für Kandinsky, *Der Sturm*, Berlin, Dritter Jahrgang, Nummer 150/151, März 1913, S.277-281
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965
- Gantner, Joseph(Hrsg.), *Heinrich Wölfflin 1864-1945 Autobiographie Tagebücher und Briefe*, Basel 1982
- Ganz, Peter, Gosebruch, Martin, Meier, Nikolaus und Warnke, Martin(Hrsg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden 1991
- Genschorek, Wolfgang, *Carl Gustav Carus*, Leipzig 1978
- Gössel, Peter, Leuthäuser, Gabriele, *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln 1990
- Güse, Ernst-G., *Zwischen Expressionismus und Konstruktivismus – Walter Dexels Hinterglasbild "P-Formen V" von 1922*, in: Vitt, Walter(Hrsg.), *Hommage à Dixel – Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers*, Starnberg 1980, S.41ff.
- Guntern, Gottlieb (Hrsg.), *Der kreative Weg – Kreativität in Wirtschaft, Kunst und Wissenschaft*, Zürich 1991
- Hartlaub, G. FF., *Das entzauberte Italien*, in: *Kunst und Künstler* 17, 1919, S.157-161
- Heidrich, Ernst, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, Basel 1917
- Heisserer, Dirk, *Das "Problem der Form", Der "Blaue Reiter" und die "Negerplastik" - Zu den Voraussetzungen der Kunstkritik Carl Einsteins*, in: Kiefer, Klaus H.(Hrsg.), *Die visuelle Wende der Moderne – Carl Einsteins Kunst des 20.Jahrhunderts*, München 2003, S.21
- Hepp, Corona, *Avantgarde*, München 1987
- Herke, Karl Heinz, *Vom Expressionismus zur Schönheit. Versuche über Entwicklung und Wesen der modernen Kunst*, Mainz 1923
- Hildebrand, Adolf, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893
- Hofmann, Werner, *Der Maler Walter Dixel*, Starnberg 1972
- <http://www.fak09.uni-muenchen.de/Kunstgeschichte/doktoranden/kunstgeschichte-dissertationen.html> (16.5.2003)
- Jahn, Johannes(Hrsg.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924

- Janner, Arminio, A. *Hildebrandts / C. Fiedlers Kunsttheorie*, Locarno 1912
- Junge, Henrike (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Köln, Weimar und Wien 1992
- Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912; 5.Auflage Bern 1956
- Kandinsky, Wassily, *Über die Formfrage*, in: Lankheit, Klaus, *Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter*, München 1965, S.132
- Kauffmann, Georg, *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, Opladen 1993
- Kehr, Wolfgang, *Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1983
- Kesser, Caroline, *Ein fester Platz für Giacometti*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 01.06.2002
- Kiefer, Klaus H., *Avantgarde – Weltkrieg – Exil*, Frankfurt/M. 1986
- Knobloch, Heinz, *Subjektivität und Kunstgeschichte*, Köln 1996
- Koch, Alexander (Hrsg.), *Großherzog Ernst Ludwig und die Darmstädter Künstlerkolonie. Ein Dokument deutscher Kunst*, Darmstadt 1901
- Kodex Burlington*, Royal Academy of British Architects
- Körner, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997
- Körner, Hans, *Formen des mittelalterlichen Grabmals*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Köln 04/2001
- Kohle, Hubertus, *Spontaneität und Rekonstruktion*, in: Ganz, Peter, Gosebruch, Martin, Meier, Nikolaus und Warnke, Martin(Hrsg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden 1991
- Kornmann, Egon, *Die Theorie von Gustaf Britsch als Grundlage der Kunsterziehung*, Düsseldorf 1931
- Kornmann, Egon, *Grundprinzipien bildnerischer Gestaltung – Einführung in die Kunsttheorie von Gustav Britsch*, Ratingen 1962
- Kräubig, Jens, *Der Blaue Reiter*, Stuttgart 1992
- Kruft, Hanno-Walter, *Francesco Laurana – Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München 1995
- Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842, Weitere veränderte Auflagen: 2. Aufl. "mit Zusätzen von Dr. Jacob Burckhardt" 1848; 3. Aufl. "gänzlich umgearbeitet", 2 Bde, 1856; 4. Aufl. bearbeitet von Wilhelm Lübke, "Mit Illustrationen und dem Bildniss von Franz Kugler", 1861
- Kultermann, Udo, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1987
- Lampugnani, Vittorio Magnago, *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980
- Lankheit, Klaus(Hrsg.), *Wassily Kandinsky Franz Marc Briefwechsel / Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, München 1983
- Lankheit, Klaus, *Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter*, München 1965
- Lübke, Wilhelm, *Grundriß der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1860
- Lurz, Meinhold, *Wölfflins geplante Professur in Heidelberg und seine Beziehungen zur Heidelberger Universität*, in: Sonderdruck aus *Ruperto Carola*, Band 54, 1975, S.39ff.
- Macke, August, *Die Masken*, in: Lankheit, Klaus, *Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter*, München 1965, S.53
- Majetschak, Stefan, *Auge und Hand/ K. Fiedlers Kunsttheorie*, München 1997
- Marc, Franz, *"Die 100 Aphorismen" 1915*, in: *Schriften*, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978
- Marc, Franz, *Briefe aus dem Feld*, hrsg. von Klaus Lankheit und Uwe Steffen, Neuausg. München 1982
- Marc, Franz, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlin 1920
- Marc, Franz, *Die "Wilden" Deutschlands*, in: Lankheit, Klaus, *Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter*, München 1965, S.28
- Marc, Franz, *Schriften*, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978
- Marc, Franz, *Zwei Bilder*, in: Lankheit, Klaus, *Dokumentarische Neuausgabe von: Kandinsky, Wassily, Marc, Franz, Der Blaue Reiter*, München 1965, S.33
- Meier-Graefe, Julius, *Cézanne und sein Kreis*, München 1910
- Meier-Graefe, Julius, *Darmstadt*, in: *Die Zukunft*, 35 (1901)

- Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart 1903; München 1965
- Moffet, Kenworth, *Meier-Graefe as art critic*, München 1973
- Müller-Tamm, Jutta, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft*, Berlin / N.Y. 1995
- Muraro, Michelangelo, Marton, Paolo, *Villen in Venetien*, Köln 1996
- Muthesius, Hermann, *Kunst und Leben in England*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 13.Jg., Leipzig 1902
- Nachtsheim, Stephan, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*, Berlin 1984
- Nicolai, Bernd, „Moderne Architektur“ in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, H.11, Köln 2000
- Nida-Rümelin, Julian / Betzler, Monika(Hrsg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie*, Stuttgart 1998
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg- von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin und New York 1980
- Nordau, Max, *Entartung*, Berlin 1892
- Oechslin, Werner, *Stilhülle und Kern – Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich 1994
- Olbrich, J. M., *Unsere nächste Arbeit*, in: *Deutsche Kunst und Dekor*, Band 6, 1900
- Pächt, Otto, *Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache*, in: *Europäische Kunst um 1400*, Wien 1962
- Palladio, Andrea, *Quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570
- Panofsky, Erwin, *Grabplastik*, Köln 1964
- Peccator, Ipse, *Die Kunst der Gegenwart*, in: *Güldenammer III*, 11, Aug. 1913, S. 695-697
- Pecht, Friedrich, *Die deutsche Kunst an der Wende des Jahrhunderts*, in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S.157-161, 169-172, 539-549
- Pehnt, Wolfgang, „Das hatte uns noch niemand geboten“, in: Geelhaar, Christiane(Ed.), *Mathildenhöhe Darmstadt 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999*, Darmstadt 1999
- Pfeiffer, Knut, *Kunsttheorie und Kunstkritik im 19. Jahrhundert*, Bochum 1977
- Piper-Verlag, *Im Kampf um die Kunst – Die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler"*, München 1911
- Pochat, Götz, *Internationale Gotik – Realität oder Phantasiegebilde?*, in: Pochat, Götz, Wagner, Brigitte(Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990
- Recht, Roland und Châtelet, Albert, *Ausklang des Mittelalters*, München 1989
- Reifenberg, Benno(Hrsg.) von: Meier- Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München 1965
- Reifenberg, Benno, *Julius Meier-Graefe*, in: *Neue Rundschau*, Bd. 73, 1962, 4, S. 738-756 (745)
- Reinborn, Dietmar, *Städtebau im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1996
- Reinhardt, Brigitte, in: Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.), *Otto Dix*. Bestandskatalog der Galerie der Stadt Stuttgart 1989
- Rochard, Patricia(Hrsg.), *Der Traum von einer neuen Welt – Berlin 1910-1933*, Mainz 1989
- Roether, J., Sperlich, H.G., *Jugendstil auf der Mathildenhöhe*, Darmstadt, 1976
- Rosenberg, Alfred, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München 1930(hier:1937)
- Rosky, Thomas, *Die Kunst des Beschreibens*, Freiburg 1995
- Rumold, Rainer, *Carl Einstein: Die visuelle Wende der Avantgarde - gegen literarische Kultur*, in: Kiefer, Klaus H.(Hrsg.), *Die visuelle Wende der Moderne – Carl Einsteins Kunst des 20.Jahrhunderts*, München 2003, S.273
- Rupprecht, Bernhard, "Die Aktualität Palladios“, in: Burger, Frank, *Palladio 1508-1580*, München 1981
- Salvisberg, Dr. Paul v., *Der deutsche Kunstgewerbe-Tag und das 50jährige Jubiläum des Bayer. Kunstgewerbe – Vereins*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, August 1901, S. 539ff.
- Sauerländer, Willibald, *Geschichte der Kunst und Gegenwart der Kritik*, Köln 1999
- Schade, Herbert, *Zur Kunsttheorie Wilhelm Diltheys*, in: Bauer, Hermann(Hrsg.), *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, Berlin 1963
- Scheffler, Karl, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1919
- Schmarsow, A., *Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, Barock und Rokoko*, Leipzig 1897
- Schmarsow, A., *Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen*, Berlin 1891

- Schmidt, Gerhard, *Kunst um 1400*, in: Pochat, Götz, Wagner, Brigitte(Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990
- Schubring, Paul, *Die Sonderbund-Ausstellung in Köln*, in: *Die Hilfe* 18, 1912, S.559
- Schütz, Otfried, *Britsch und Komman. Quellenkundliche Untersuchungen zur Theorie der Bildenden Kunst*, Würzburg 1993
- Semper, Gottfried, *Kleine Schriften*, Berlin 1884
- Simmel, Georg, *Rembrandt als Erzieher*, in: Simmel, Georg, *Vom Wesen der Moderne*, Hamburg 1990
- Sonderdruck aus "Freideutsche Jugend", *Zur Hundertjahrfeier auf dem Hohen Meißner 1913*, Jena 1913
- Stalla, Robert, *Das Institut der bildenden Künste in Landshut unter der Leitung von Simon Klotz*, in: Drude, Christian und Kohle, Hubertus(Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München Positionen – Perspektiven – Polemik 1780 - 1980*, Berlin 2003, S. 29
- Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd.1-3, Berlin 1934-1938
- Sterling, Ch., *Die Malerei um 1400*, in: *Europäische Kunst um 1400*, Wien 1962, S.73
- Suckale, Robert, *Stilgeschichte*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Köln 11 / 2001, S.21ff.
- Szylin, Anna Maria, *Henry Thode (1857-1920) Leben und Werk*, in: *Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte* Bd. 170, Frankfurt/M. 1993
- Schulz-Hoffmann, Carla(Hrsg.), *Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland – Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, München 1988
- Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik*, Erster Band Die Zeit von 1250 bis 1350, Berlin 1934
- Strzygowski, Josef, *Die Zukunft der Kunstwissenschaft*, in: *Münchener Allgemeine Zeitung*, Nr.55, 9.03.1903
- Tietze, Hans, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925
- Thode, Henry, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin 1902
- Timmling, W., *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*. Kleiner Literaturführer, Leipzig 1923
- Ulmer, Renate, *Die Architekten der Künstlerkolonie*, in: Geelhaar, Christiane(Red.), *Mathildenhöhe Darmstadt 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999*, Darmstadt 1999
- Vinnen, Carl, *"Ein Protest deutscher Künstler"*, Jena 1911
- Vitt, Walter, *Hommage à Dexel*, in: Vitt, Walter(Hrsg.), *Hommage à Dexel – Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers*, Starnberg 1980, S.17
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, herausgegeben von Ludwig Tieck, Hamburg 1799
- Walther, Ingo F.(Hrsg.), *Malerei der Gotik*, Köln 1999
- wg., *Kurt Badt zu seinem 70. Geburtstag*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.März 1960
- Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1981
- Wöbkemeier, Ruth, *Walter Dexel – Bild, Zeichen, Raum*, Berlin 1990
- Wölfflin, Heinrich, *Brief an Clara Burger vom 25.V.1916*, das Original des Briefes befindet sich im Wölfflin-Archiv in Basel.
- Wölfflin, Heinrich, *Kleine Schriften*, (Hrsg.. von Joseph Gantner),Basel 1946
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, (Fünfte Auflage 1921)
- Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock*, Basel 1965 (1. Auflage 1888)
- Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1981(1908)
- Worringer, Wilhelm, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig 1924
- Worringer, Wilhelm, *"Entwicklungsgeschichtliches zur modernen Kunst"*. In: *"Im Kampf um die Kunst"*. München 1911, S. 92-99
- Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1911
- Wyss, Beat, *Trauer der Vollendung – Zur Geburt der Kulturkritik*, Köln 1997
- Zuschlag, Christoph, *"Entartete Kunst" Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995

12.2 Fritz Burger (1877-1916) - Zeittafel¹

1877

Am 10. September in München als Sohn des Bankiers Friedrich Johann Burger (1851-1894) und seiner Frau Katharina Johanna Uebel geboren

Besuch des humanistischen Gymnasiums – Freizeitinteressen: Sport, Zeichnen, besonders Architekturzeichnen

1894

Abgang vom humanistischen Gymnasium nach der Untersekunda (7.Klasse)

1895/96

Praktikum im Architekturbüro des Kirchenbauurates Lemmes, München

1896

Tod des Vaters

1896/97

3-semesteriges Studium am Polytechnikum in München mit Schwerpunkt: Architektur; Examina in: Physik, Mathematische Fächer, Kunstgeschichte

Entwurf und Bau einer Kirche in Bayrisch Eisenstein (Bayrischer Wald)

1897/98

Militärdienstpflicht und Qualifikation zum Reserveoffizier

1898/99

Bildungsreisen Reisen nach Frankreich und Italien / Möglicherweise Begegnung mit dem Kreis um den Bildhauer Adolf von Hildebrand in Italien

1900

Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg bei Henry Thode(Kunstgeschichte); Friedrich von Duhn (Archäologie); Marcks (Geschichte)

1901

Erste Veröffentlichung: "Gedanken über die Darmstädter Kunst"

1902

22. November 1902 anlässlich des Geburtstages von Großherzog Karl Friedrich Auszeichnung von Fritz Burger als Gewinner der kunstgeschichtlichen Preisaufgabe der Universität (Goldmedaille)

Thema: "Das florentinische Grabmal von den ältesten Zeiten bis Michelangelo"

1902

Heirat mit Clara von Duhn(1886-1973); Tochter des Heidelberger Archäologen Geheimrat Friedrich von Duhn

¹ Kräubig, Jens, *Der Kunsthistoriker Fritz Burger 1877-1916* (13S.), Heidelberg 1986

Nachlass Lili Fehrle-Burger, Heidelberg (privat)

Dürr, Sybille, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, München 1993

1903

Promotion(summa cum laude) bei Henry Thode

1904

Die Dissertation "Die Entstehung und Entwicklung des Trecentograbmals in Mittelitalien" erscheint in Straßburg. Sie ist ein Teilstück aus der zur gleichen Zeit erscheinenden „Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo"

1904

Umzug nach Freiburg; Studien bei dem Neukantianer Heinrich Rickert; nachträgliches Ablegen der Abitursprüfung in Bruchsal

1904-06

Reisen nach London, Paris und Berlin(Vorlesungsbesuch bei Wölfflin in Berlin); Aufenthalt und Studien in Italien, bes. Florenz mit Wohnsitz am Castell' Vecchio

1906

15. November 1906: Habilitation an der Universität München bei Berthold Riehl auf Empfehlung des Archäologen Adolf Furtwängler mit dem Thema "Studien zu Francesco Laurana"; Probevorlesung: "Vitruv und die Renaissance"

1906-14

Ab Wintersemester 1906 – Sommersemester 1914 Vorlesungen und Übungen an der Königlichen Ludwig-Maximilians-Universität zu München als Privatdozent für Kunstgeschichte

1909

Veröffentlichung: "Die Villen des Andrea Palladio"

Burger wird aufgrund dieses Werkes zum Ehrenmitglied der Palladio-Akademie in Vicenza ernannt

1910

Vorstellungszeichnen bei Gustav Britsch, München; Sezierunterricht am Anatomischen Institut München; Einführung in die Stein- und Marmortechnik in der Werkstatt eines Steinmetzen

Beginn des Kunstwissenschaftlichen Praktikum (praktische Einführung in die plastische Anatomie, Zeichen-, Mal- und Modellieretechnik als Grundlage der Stilkritik) an der Universität München im Wintersemester 1910/11

1911

Erste eigene künstlerische Werke durch Beschäftigung mit Malerei und Plastik

1912

Ab dem Wintersemester zusätzliche Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste München

Veröffentlichung: "Die Schackgalerie München"

1912

Begründung des "Handbuchs der Kunstwissenschaft" unter Mitarbeit bedeutender und bekannter Wissenschaftler. Diese nach Burgers Tod von Albert Brinckmann fortgeführte Sammlung wuchs auf 33 Bände an. Von Fritz Burger erschienen in dieser Sammlung der erste Band der "Deutschen

Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance" und seine "Einführung in die moderne Kunst".

1913

"Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance" (1) (Wesen der deutschen Kunst - Böhmen/Mähren - Österreich, Bayern, Steiermark, Kärnten), Berlin-Neubabelsberg 1913 (Teilband aus: Handbuch der Kunstwissenschaft)

Erste Auflage von: "Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart"

1914

Am 04. August erfolgt die Einberufung zu dem I. Fuß-Artillerie-Regiment als Offiziersstellvertreter.

Clara Burger kehrt mit ihren vier Kindern in das Heidelberger Elternhaus zurück.

Mitte August 1914: Einsatz als Munitionskolonnenführer in Lothringen (Raum Saarburg/Blâmont)

September 1914: Unfallverletzung, bis Ende des Jahres Rekonvaleszenz in Wiesbaden

1915

Im Januar Verlegung nach Straßburg - Rekrutenausbilder - Offiziersaspiranten-Reitlehrer - Bewerbungen um Versetzungen in Offizierspositionen

31. Januar: Ernennung zum außerordentlichen Professor der Universität München

Arbeit an mehreren Publikationen, Bemühungen um eine ordentliche Professur

Im August Auflösung des Haushaltes in München

Anfang September Verlegung nach Mainz

1916

Ende März: Verlegung nach Douai (Artois)

Ende April: Verlegung nach Verdun(Forts Douaumont / Vaux)

Einsatz als Munitionskolonnenführer

Tod am 22. Mai 1916 in der Nähe des Fort de Vaux/Verdun

Posthume Veröffentlichungen/Nachlassfragmente

1917: "Einführung in die moderne Kunst"

1918: "Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme"

1928: "Einführung in die moderne Kunst" erreicht Gesamtauflage von 47 Tsd.

1931: Letzte Auslieferung der "Einführung in die moderne Kunst"

Versch. hinterlassene Manuskriptfragmente, "Systematik der Kunstwissenschaft"

12.3 Fritz Burgers Lehrveranstaltungen an der Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München¹

Wochenstunden(Teilnehmer)

Wintersemester 1906/07

- Rubens und Rembrandt 2Std.(61)
- Übungen über Grundfragen der wichtigsten Baustile 2Std.(21)

Sommersemester 1907

- Probleme der Entwickl.geschichte der Architektur vom Ausgang des Altertums bis zur Neuzeit, erläutert an den hervorragendsten Bauwerken (Einführung in die Bauästhetik) 2Std.(60)
- Michelangelo und die Renaissance 1Std.(389)
- Übungen, entwicklungsgeschichtliche Betrachtung über die toskanisch-römische Plastik bis zum Ausgang des Quattrocento 1Std.(32)

Wintersemester 1907/08

- Rubens und Rembrandt, das Werden und Wesen ihrer Kunst 2Std.(51)
- Kunst und Kultur von Venedig und Florenz im Zeitalter der Renaissance 2Std.(87)
- Führungen durch die Schackgalerie und Neue Pinakothek 1Std.(149)
- Übung (Michelangelo und die Antike, Anleitung zum Verständnis seiner Werke) 1Std.(48)

Sommersemester 1908

keine Vorlesungen

Wintersemester 1908/09

- Venedig und Rom in der Hochrenaissance 4Std.(37)
- Velasquez, Goya und die Kunst in Spanien 2Std.(k.A.)
- Kunst und Kulturprobleme der Neuzeit 1Std.(118)
- Führungen durch die Schackgalerie und Neue Pinakothek 1Std.(164)
- Kunsthistorische Übungen (Prinzipien der künstlerischen Kritik) 1Std.(53)

Sommersemester 1909

- Kunst und Völkerpsychologie 2Std.(84)
- Kunst- und Kulturbewegungen des 19.Jh.s in Frankreich und Deutschland 2Std.(79)
- Michelangelo und das Ende der Renaissance 1Std.(92)
- Führungen durch die Alte Pinakothek 1Std.(159)
- Übungen: die künstlerischen Grundfragen der Baustile 2Std.(76)

Wintersemester 1909/10

- Systematik der Kunstwissenschaft (Einführung in die Prinzipien des künstlerischen Schaffens und der künstlerischen Kritik) 4Std.(84)
- Entwicklung der niederländischen Malerei im 16. und 17.Jh. mit besonderer Berücksichtigung der Werke Rembrandts und Rubens 3Std.(39)
- Kunst- und Kulturprobleme der Gegenwart 1Std.(123)
- Führungen durch die Schackgalerie und Neue Pinakothek 1Std.(186)
- Übungen (Psychologie der Zeichnung, mit besonderer Berücksichtigung von Dürers und Rembrandts graphischen Werken) 2Std.(31)

Sommersemester 1910

- Kunst der Hochrenaissance in Italien 4Std.(103)
- Münchens Kunst und Künstler mit einer Besprechung der modernen Stadtbildes 1Std.(94)
- Kunst und Weltanschauung / Einf. in die Grundsätze der künstlerischen Kritik 1Std.(172)
- Führungen durch die Alte Pinakothek 1Std.(170)
- Übungen im Betrachten moderner Gemälde und Skulpturen (Kunstaustellungen) 1Std.(156)
- Übungen (künstlerischen Grundfragen der Baustile) 2Std.(31)

Wintersemester 1910/11

- Systematik der Kunstwissenschaft (Einführung in die Prinzipien der künstlerischen Kritik und des künstlerischen Schaffens) 5Std.(84)

¹ Angaben anhand der Vorlesungsverzeichnisse der Ludwig-Maximilians-Universität München. Die angegebenen Stunden sind Wochenstunden; Teilnehmerzahlen in Klammer.

- Kunstwissenschaftliches Praktikum (praktische Einführung in die plastische Anatomie, Zeichen-, Mal- und Modellier-technik als Grundlage der Stilkritik) 4Std.(47)
- Kunst- und Kulturprobleme der Gegenwart 1Std.(104)
- Führungen durch Schackgalerie und Neue Pinakothek 1Std.(216)
- Übungen: Betrachtung moderner Gemälde und Skulpturen (Kunstaustellungen) 2Std.(63)
- Sommersemester 1911**
- Geschichte der künstlerischen Strömungen in Dtl. und Frankreich im 19.Jh. 4Std.(83)
- Die jüngsten künstlerischen Richtungen in Paris und deutschen Kunstmetropolen 1Std.(76)
- Geschichte der künstlerischen Probl. der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit 2Std.(55)
- Kunstwissenschaftliches Praktikum für Anfänger praktische Einführung in die Gestaltungsprobleme der Malerei 5Std.(36)
- Führungen durch die Alte Pinakothek 1Std.(192)
- Wintersemester 1911/12**
- Systematik der Kunstwissenschaft (Einführung in die Prinzipien des künstlerischen Schaffens und der künstlerischen Kritik) 4Std.(90)
- Kunstwissenschaftliches Praktikum (praktische Einführung in die Gestaltungsprobleme der Malerei und die Grundsätze der Stilkritik) 4Std.(35)
- Geschichte der deutschen Malerei der Renaissance mit besonderer Berücksichtigung der Kunst Dürers, Grünewalds und Holbeins 3Std.(k.A.)
- Kunst- und Weltanschauung 1Std.(83)
- Führungen durch die Schackgalerie und Neue Pinakothek 1Std.(217)
- Sommersemester 1912**
- Die Kunst der Hochrenaissance in Italien 4Std.(77)
- Entwicklungsgeschichte der neueren Kunst seit dem Aufkommen des französischen Impressionismus 2Std.(72)
- Kunstwissenschaftliche Übungen (praktische Einführung in die Grundsätze der künstlerischen Gestaltung und der Stilkritik) 4Std.(32)
- Führungen durch die Alte Pinakothek 1Std.(135)
- Wintersemester 1912/13**
- Systematik der Kunstwiss. (Einf. in die Grundsätze der künstlerischen Kritik) 4Std.(67)
- Kunstwissenschaftliches Praktikum (praktische Einführung in die künstlerische Gestaltung zum Zwecke stil-kritischer Untersuchungen) 4Std.(21)
- Einführung in die Malerei der deutschen Renaissance 2Std.(56)
- Führungen durch die Schackgalerie und Neue Pinakothek 1Std.(176)
- Sommersemester 1913**
- Geschichte der Malerei vom Anfang des 19.Jh.s bis zur Gegenwart 4Std.(k.A.)
- Die Bedeut. der mittelalt. Kunstanschauungen für Vergangenheit und Gegenwart 1Std. (k.A.)
- Kunstwissenschaftliche Übungen (Einführung in die Geschichte der Kunstwissenschaft mit kritischen Besprechungen kunstwissenschaftlicher Abhandlungen) 4Std. (k.A.)
- Übungen im Betrachten moderner Bildwerke 1Std. (k.A.)
- Führungen durch die Alte Pinakothek 1Std. (k.A.)
- Wintersemester 1913/14**
- Die Kunst der Hochrenaissance in Italien 4Std. (k.A.)
- Die Bedeutung der Kunsttheorien für die Entwicklung der Kunstgeschichte und der Kunst seit der Renaissance 1Std. (k.A.)
- Die künstlerischen Probleme des Städtebaues in Vergangenheit und Gegenwart 1Std. (k.A.)
- Kunstwissenschaftliche Übungen: Anleitung zur methodischen Entwicklung der Gesichtsvorstellung zum Zwecke der stilkritischen Erkenntnis 2Std. (k.A.)
- Führungen durch die Schackgalerie und die Neue Pinakothek 1Std. (k.A.)
- Sommersemester 1914**
- Geschichte der dt. Kunst vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaiss. 4Std. (k.A.)
- Einführungen in die künstlerischen Bewegungen der Gegenwart 1Std. (k.A.)
- Übungen zur Einführung in den Kunstbestand des Nationalmuseums 2Std. (k.A.)
- Übungen im Betrachten moderner Bildwerke 2Std. (k.A.)
- Führungen durch die Alte Pinakothek 2Std. (k.A.)

Wintersemester 1914/15 (im Vorlesungsverzeichnis angekündigt - wegen Fronteinsatz nicht gehalten)

- Einführung in die Hauptprobleme der Kunstepochen der europäischen Kunstgeschichte seit Karl dem Großen 4Std.
- Methodologie der Kunstwissenschaft und der Kunstgeschichte mit einer Einführung in die Grundsätze künstlerischer Kritik 2Std.
- Übungen im Anschluss an die Kollegien 2Std.
- Führungen durch die neue Pinakothek und Schackgalerie 1Std.

12.4 Fragmente zur "Systematik der Kunstwissenschaft"¹

Ein großer Teil der fragmentarischen Notizen zur "Systematik" ist den Fragen der Abgrenzung zwischen Kunst und Wissenschaft einerseits und der von Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte andererseits zugeordnet. Bei den folgenden Auszügen wird die Form des Zitats verwendet, sie erhalten dadurch nahezu aphoristischen Charakter.

Aphorismen²

"Es gibt keine vollkommene Kunst, wohl aber eine vollkommene Erkenntnis des Kunstwerkes, und diese kann nur der erreichen, der das Kunstwerk geschaffen hat. Damit ist nicht gesagt, dass jeder Künstler begriffen hat, was er im Kunstwerk getan hat..."

"Sofern die Kunst ihr Dasein nicht der Nachahmung, sondern dem Erkenntnistrieb verdankt, ist sie desselben Ursprungs wie die Wissenschaft, ihr Zweck ist daher derselbe: Erkenntnis...."

"Die Kunst kennt keinen Gegensatz von Realität und Idealität. Realität besitzt im Kunstwerk nur die sinnliche Idee der Darstellung, und das Objektive an ihm ist die Subjektivität...."

Kunst und Wissenschaft

„Kunst und Wissenschaft verkörpern die größten Gegensätze menschlicher Wahrnehmungsweise, der anschaulichen und begrifflichen Erkenntnis. Im Grunde ihres Wesens müssen sich beide gegenseitig verneinen und doch sind sie beide auf einander angewiesen. Die Kunst vermittelt uns eine anschauliche Erkenntnis und die Wissenschaft hat in gewissem Sinne die Erkenntnis anschaulich zu machen. Jede Anschauung setzt eine Summe von Begriffen voraus und doch negiert jede Anschauung den Begriff und umgekehrt, denn der Begriff vertritt nur in unserem Bewusstsein die Stelle des Gegenstandes. Der Gegenstand ist weder gleich der Summe von Begriffen noch der Begriff gleich der Summe der Wahrnehmungen von dem Gegenstande. Anschauliches und begriffliches Erkennen und Organisieren lösen sich in der Erkenntnis gegenseitig in ihren verschiedenartigen Funktionen ab, gehen in einander über und bedingen sich gegenseitig.“³

„Die künstlerische Gestaltung setzt logisch-begriffliche Erkenntnis voraus, bis die anschauliche Erkenntnis durch die begriffliche keine Ergänzung und Unterstützung mehr erfahren kann. So wird die Kunst zu einer besonderen Art der Erkenntnis und damit ein wissenschaftliches Problem. Es muss daher eine Wissenschaft geben, die das Gesetz dieser besonderen Form unseres Bewusstseins zur Grundlage hat. Dieses Bewusstsein besteht in einer doppelten Form: den Akt der bloß passiven anschaulichen Wahrnehmung und des aktiven künstlerischen Gestaltens.“⁴

Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte

„Das Urteil (über ein Kunstwerk -R.H.) aber bedarf nicht nur einer Begründung, sondern auch einer objektiven logischen Grundlage, sofern es Anspruch auf Wissenschaftlichkeit machen will. Die

¹ Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg(privat)

² Alle folgenden Zitate sind enthalten in: Burger, Fritz, *Aphorismen über Kunst, Künstler und Kritiker*, in: *Das Neue Leben*, 1 (1912/13), Heft 8, S. 223-226

³ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, in: *Teilnachlass Fritz Burger, Heidelberg(privat)*, S.1ff.

⁴ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.3ff.

Schaffung einer solchen objektiv logischen Grundlage ist der Zweck einer Systematik der Kunstwissenschaft.⁵

Burger bemängelt, dass die etablierte Kunstwissenschaft sich vorrangig mit dem historischen Einordnen von Kunstwerken begnügt, ohne sich auf die grundlegenden erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der Kunstwissenschaft zu konzentrieren. Wegbereiter dieser neuen Denkrichtung sieht er vor allem in Conrad Fiedler und Adolf von Hildebrand.

„Es ist Schicksal dieser heute noch am meisten propagierten Kunstwissenschaft, das sie ihre Geschichtsmetaphysik zumeist in den Dienst einer reinen Materialgliederung stellt und umgekehrt das Einzelkunstwerk nicht als einen geistigen Prozess für sich sondern als Material wertet, dessen spezifische Geistigkeit erst durch geschichtliche Relationen gewonnen wird⁶.“

„...die noch immer übliche allgemeine Form des wissenschaftlichen Verfahrens: man gliedert den geschichtlichen Bestand der Kunstwerke nach der Idealkonstruktion von einem Wahrnehmungsgesetz, das selbst wieder seine Geschichte hat, und erweist die Richtigkeit dieses Wahrnehmungsgesetzes an der doch eben vorher durch diese Idealkonstruktion des Wahrnehmungsgesetzes gewonnene geschichtliche Folge.⁷“

„Die...Einteilung der Kunst für die Kunstwissenschaft ergibt sich durch die immanenten Zwecke bestimmter Kunstarten: der Plastik bzw. Skulptur als die Kunst des realen Körperbildes; bzw. Darstellens der Malerei als der Raumdarstellerin auf der Fläche; der Architektur als der Raumbildnerin und dem Kunstgewerbe, als der schmückenden Kunst.⁸“

„Die moderne Kunstgeschichte muss deshalb als ein Zentralproblem ihrer Wissenschaftlichkeit dies Verhältnis zur Kunstwissenschaft...festlegen. Die Kunstwissenschaft wird sich nicht nur darauf besinnen müssen, was sie als Wissenschaft von der Kunst materiell wie prinzipiell von allen andern Wissenschaften scheidet, sondern auch...aufzeigen müssen, wo sie sich mit allen Geisteswissenschaften wieder trifft. Sie wird zu zeigen haben, mit welchen Mitteln man wissenschaftlich das spezifische Material des künstlerischen Denkens sich zu eigen zu machen hat und wie andererseits ihr wissenschaftliches Prinzip allen Geisteswissenschaften konform ist.⁹“

„Für die Kunstwissenschaft ist der Gegenstand der wissenschaftlichen Betrachtung das einzelne Kunstwerk in seiner anschaulichen Totalität...losgelöst von allen historischen und persönlichen Beziehungen. Ihr Wesentliches ist...ihre besondere geisteswissenschaftlich-erkenntnistheoretische Orientierung.¹⁰“

⁵ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, in: *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat), S.6

⁶ Aus einem unveröffentlichten Manuskript über „*Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte*“, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat)

⁷ Aus einem unveröffentlichten Manuskript über „*Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte*“, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat)

⁸ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.8

⁹ Aus einem unveröffentlichten Manuskript über „*Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte*“, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat)

¹⁰ Aus einem unveröffentlichten Manuskript über „*Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte*“, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat)

„Die Aufgaben der Kunsterziehung werden dann...in ganz anderer Weise zu erfüllen sein,...von der Kunst zur Kunstgeschichte führen. ...dies wäre dadurch möglich, dass das künstlerische Denkvermögen, die Gesichtsvorstellungsfähigkeit entwickelt wird...und erst dann ist der Augenblick für die Kunstgeschichte gekommen. Durch praktische künstlerische Arbeit ist die kunstwissenschaftliche Erkenntnisfähigkeit zu entwickeln,...bevor (daran gedacht werden kann -R.H.) Werke zu einem kunstgeschichtlichen Komplex zu ordnen.¹¹“

Die Kunstwissenschaft und das Schönheitsproblem

„Der Begriff der Schönheit ist meist nur ein ästhetisches Postulat, mit dem das Gestaltete bewertet wird. Das Wesen der Kunst hat aber unmittelbar nichts mit dem künstlerischen Genuss zu tun. Auf dieses ästhetische Gefühl können sich demnach weder die Kunsttheorie noch das künstlerische Urteil stützen; für die Kunstwissenschaft kommt es nicht auf ein ästhetisches Urteil, sondern auf erklärende Erkenntnis an.¹²“

Erkenntnisprobleme in der Kunstwissenschaft

„Es kommt für die Kunstwissenschaft nicht darauf an, ob die gestaltete Welt Schein, Vorstellung oder Wirklichkeit ist. Allein maßgebend ist also nicht das objektiv Seiende, sondern lediglich die in der Gestaltung wahrgenommene Wirklichkeit, die nur in den Formen unseres Bewusstseins erlebt werden kann. Damit muss eine Kunsttheorie für die Kunst dasselbe bedeuten wie für die Wissenschaft die Erkenntnistheorie. Der Inhalt der Kunst ist für sie primär die anschauliche Bedeutung (Funktion) der Formen innerhalb des Gestalteten (Bildganzen). Wahrheit ist damit für die Kunst etwas Anschauliches, nicht Begriffliches; Wahrheit ist die Erfüllung der Gesetze der Anschauung.¹³“

Begriff der Sichtbarkeit

Wie es die Erkenntnistheorie mit dem Begriff der Erfahrung, so hat es die Kunstwissenschaft mit dem Begriff der Wahrnehmung zu tun. Das Gesetz ist von grundlegender Bedeutung für die Kunstwissenschaft, denn unsere Wahrnehmung beruht auf unserer Sinnesempfindung, die etwas Stabiles darstellt, während das Veränderliche in der Wahrnehmung stattfindet. Der Unterschied zwischen dem "Sehen" und dem "Wahrnehmen" liegt nicht im optischen Empfinden, sondern in der veränderlichen Disposition des Bewusstseins. In dem Augenblick jedoch, da eine Erscheinung von uns wahrgenommen wird, bezeichnen wir sie; wir nehmen sie in unser begriffliches Denken auf. Der durch das Denken von dem Angeschauten erschaffene Begriff ist aber nicht das Angeschaute selbst, sondern nur ein Teil desselben, etwas selbständig Geschaffenes mit einem neuen Inhalt. Das Wesen es Begriffs ist Bestimmtheit und diese steht der unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung gegenüber. Daraus folgt, dass der Begriff, sofern er Anschauliches beschreibt, immer analytischer Natur und die Anschauung, sofern sie nur Anschauung ist, immer synthetischer Natur

¹¹ Aus einem unveröffentlichten Manuskript über „*Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte*“, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat)

¹² s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.11ff.

¹³ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.13

ist. Das Gesetz der reinen künstlerischen Anschauung, das Gesetz der Kunst ist das Gesetz unseres synthetischen Bewusstseins¹⁴.

Wahrnehmen und Erfahren

Der sinnliche Eindruck, das anschaulich Wahrgenommene kann sich niemals mit dem durch die begriffliche Erfahrung gewonnenen Vorstellung decken. Die künstlerische Wahrheit wird mithin erst dann erreicht, wenn die bestimmende Einwirkung des Nichtsichtbaren und nur durch die Erfahrung Feststellbaren bei der Gestaltung ausgeschaltet ist¹⁵.

Inhaltliche und formale Beziehungen in den Bildgrenzen

Das Vorstellungsbild, das der Nichtkünstler von irgendeinem körperlichen Gegenstande besitzt, ist stets ein vages sinnliches Bild, das nur aus der Summe der charakteristischen Teile seiner Erfahrung besteht. Dem Künstler ist die anschauliche Organisation auch in der bloßen Wahrnehmung a priori gegeben. Daher auch seine Fähigkeit aus dem Gedächtnis zu porträtieren. Der Künstler fasst eine Seite der Welt, die nur durch seine Mittel zu fassen ist, und gelangt zu einem Bewusstsein der Wirklichkeit, das durch kein Denken jemals erreicht werden kann¹⁶.

Künstlerischer und wissenschaftlicher Wahrheitsbegriff

Die künstlerische Tätigkeit ist ein ebenso gleichberechtigtes Urteil wie das der wissenschaftlich forschenden, da es sich in beiden Fällen um eine Erkenntnis handelt; nur sind die Mittel und scheinbar die Resultate dieser Erkenntnisarbeit verschieden.

Das künstlerische Wahrnehmen ergründet die anschauliche Einheit der Erscheinung, leitet den Teil der Anschauung ins Bewusstsein, den der bloß kontemplative Betrachter niemals erfasst. Es werden jene Beziehungen der Teile untereinander vom Künstler entdeckt, die das Gesehene Bild zu einer anschaulichen Einheit machen. Es handelt sich um die Ergründung der optischen Wahrheit. "Wo sonst der Mensch mit seiner Beziehung zur sichtbaren Natur zu Ende ist, setzt sich der Künstler... zu dieser selben Natur, um ihrer Sichtbarkeit willen in eine neue Beziehung." Für beide, für die Wissenschaft und für die Kunst, ist die Wahrheit an sich etwas völlig Verschiedenes und doch jeweils der objektiven Welt Entsprechendes und damit folgt daraus, dass eben keine von beiden die ganze Wahrheit umfasst¹⁷.

Kunst kann nie die Wirklichkeit der Erfahrung, sondern die Natur eben nur als Sichtbarkeit ohne alle weitere gedanklichen Beziehungen geben; "künstlerische Form und natürliche Form stehen sich in keinem anderem Sinne gegenüber als in dem, dass erst in der künstlerischen Form die natürliche Form erkannt zu werden vermag". Jede kunstwissenschaftliche Untersuchung, die das künstlerische Urteil in einen Gegensatz von Natur und Wirklichkeit der Erfahrung ausgehen lässt, nimmt damit einen nichtkünstlerischen Standpunkt ein. Denn dieses Urteil hat es primär mit der (anschaulichen) Realität des Kunstwerkes zu tun und das Nichtdargestellte ist die subjektive Welt der Erfahrung, die der anschaulichen Gestaltung hemmend entgegensteht. Trotzdem kann ein Kunstwerk

¹⁴ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.14ff.

¹⁵ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.15

¹⁶ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.17ff.

¹⁷ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.19ff. Die wörtliche Anführung weist vermutlich auf ein Zitat von Conrad Fiedler hin.

die Erfahrung des Betrachters ansprechen, Lust oder Unlust erzeugen. Damit handelt es sich aber um womöglich bewusste Illusionen; es wird die subjektive Wirkung des Kunstwerkes, nicht aber das objektive Wesen desselben behandelt. Wenn ein Kunstwerk z.B. die sinnliche Wirklichkeit anspricht, hängt diese Empfindung ganz vom Betrachter ab. Es handelt sich nicht darum, an welche Gegenstände unserer Erfahrung wir im Kunstwerk erinnert werden, sondern mit welchen Mitteln das Gegenständliche anschaulich gemacht wurde. Man sollte deshalb nicht von Kunstgenuss, sondern nur von der Fähigkeit zum künstlerischen Urteil sprechen¹⁸.

Probleme der Gestaltung und Darstellung / Seelische und sinnliche Funktion

Ein Hauptirrtum im künstlerischen Gestalten oder Urteil liegt darin, dass man das Anschaulichmachen geistiger Zusammenhänge im Aneinanderreihen von Gegenständen vornimmt, zumal wenn es sich um Gegenstände des Ausdrucks handelt, die allen Menschen geläufig sind: die Ausdrucksbewegungen der Mimik. In der Tat besteht das Wesen der Pantomime darin, innere Vorgänge und Gefühle sichtbar zu machen. Und doch hat dieses "Sichtbarmachen" nichts mit dem geschilderten Problem der Sichtbarkeit zu tun. Denn das, was die Pantomime anschaulich macht, hat einen Eigenwert¹⁹. Das Problem der Mimik ist das eigentliche Grundproblem der gesamten Entwicklungsgeschichte der Kunst. Hiermit ist zugleich die zweite Aufgabe der Kunstwissenschaft gegeben: die Schilderung der Entwicklung der anschaulichen Erkenntnis in der Geschichte der Kunst. Die Kunstwissenschaft hat es mit der Entwicklungsgeschichte der absoluten Anschauung in der Weise zu tun, als hier zu verwirklichen wäre, was Hegel unter der "Entwicklungsgeschichte des absoluten Geistes" auf dem Gebiete der Philosophie verstanden hat: das Erforschen der typischen Relationen zwischen anschaulichem und begrifflichem Erkennen und die Verbindung des Anschaulichen mit den Erfahrungs- oder Wahrnehmungsinhalten. Der Zweck der Kunst besteht dann allein in der Erfüllung des Gestaltungsgesetzes innerhalb einer individuellen Welt der Anschauung²⁰.

Das Gestalten bedeutet im übertragenen Sinn "Leben geben". Auch der einfachste Stein erhält durch die Gestaltung Leben, denn er wird im künstlerisch-anschaulichen Sinne zu einem Organismus. Kunst ohne Leben ist nicht denkbar. Lebendiges aber nehmen wir nur durch Bewegung wahr, sie drückt das Leben aus. Für die Kunst kommen nur zweierlei Bewegungen als Mittel des Lebensausdruckes in Betracht, die mimische und die Form- bzw. Lichtbewegung. Die mimische Bewegung ist frei, sie drückt nur Unsichtbares, "Seelisches" aus; die Formbewegung ist stets gebunden, denn sie ist immer gestaltend und insofern auch "ausdrückend"²¹.

Die Transzendenz der seelischen Funktion steht betont der Sinnesfunktion in der anschaulichen Gestaltung gegenüber. Je geringer die durch Mimik als Form angedeutete seelische Funktion, umso stärker muss die sinnliche Bildfunktion gestaltet sein. Eine vollendete künstlerische Lösung für beide Funktionen ist nur dann möglich, wenn die besonderen Mittel der anschaulichen Gestaltung nur eine andeutungsweise Wiedergabe der sinnlichen Erscheinung geben. Freilich ist das Problem nur

¹⁸ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.20ff. Die wörtliche Anführung weist vermutlich auf ein Zitat von Conrad Fiedler hin.

¹⁹ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.29ff.

²⁰ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.30

²¹ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.31

annähernd zu lösen, denn das anschauliche Gestalten hat es mit den Gegenständen zu tun, mit denen wir gewohnheitsmäßig Erfahrungsinhalte verbinden, die aber niemals weder beim Schaffen noch beim Genießen ganz auszuschalten sind. Das Seelische im absoluten Sinne zu gestalten, ist letzten Endes so wenig möglich, wie ohne gegenständlich sinnlichen Bezug Religion zu begreifen²².

Über die Stilfrage

Die Aufgabe der Kunst bleibt immer dieselbe, im Ganzen ungelöst, und muss immer dieselbe bleiben solange es Menschen gibt. In dieser Unlösbarkeit der Aufgabe liegt zugleich die Gewähr für ihren fortdauernden Bestand und Entwicklung, wie für die Originalität des Genies. Das Darstellungsproblem ist ewig dasselbe, nur seine Differenziertheit verändert sich. Die Lösung bleibt deshalb immer eine individuelle, weil es letzten Endes eben keine endgültige Lösung gibt. Als letzte inkommensurable Größen bleiben deshalb auch hier: das Gesetz (der Sichtbarkeit -R.H.) und der individuelle Wille. Es ist dabei gleichgültig, ob unter "individuellem Willen" nur der eines einzelnen Menschen oder der einer größeren Gesamtheit verstanden wird. Die individuelle Erfüllung dieses Gesetzes der Sichtbarkeit der anschaulichen Gestaltung nennen wir Stil - Individualstil oder Zeitstil²³.

Eine sozial-psychologische Betrachtungsweise, die den Stil aus der geistigen Parallelerscheinung einer Kultur erklären will, sucht Erfahrungsinhalt mit der Form anstatt Wahrnehmungsinhalte zu verbinden; sie trifft nur das Begriffliche oder Gegenständliche in der Kunst. Diese Betrachtungsweise keine erklärende, sondern nur eine beschreibende und kein Hilfsmittel zu einem wirklichen Verständnis der Kunst. Nur durch das allgemeine Gesetz (der Sichtbarkeit -R.H.) werden die notwendigen Beziehungen zwischen den einzelnen Künstlern und den einzelnen künstlerischen Kulturen hergestellt. Dann ist ein einheitliches Zusammenfassen der gesamten künstlerischen Leistungen aller Epochen und damit eine gewisse Objektivität im künstlerischen Urteil möglich. Die anschauliche Erkenntnis muss sich stets in der Kunst mit den allgemeinen wie besonderen Empfindungs- und Erfahrungsinhalte auseinandersetzen. Die Kunstwissenschaft hat nur das hemmende und fördernde Einwirken der ersteren, die Kunstgeschichte die der letzteren zuschildern. Es wird natürlich keine Geschichte des Gesetzes der Sichtbarkeit in der Gestaltung, wohl aber eine Geschichte der Gestaltungsprobleme als eine Geschichte der Entwicklung anschaulicher Erkenntnis geben²⁴.

"De gustibus non est disputandum"

Das Wort "Geschmack", mit dessen Wesen die Subjektivität verbunden ist, wurde zur eigentlich ersten Opposition gegen die Vorherrschaft verstandesmäßiger Prinzipien im Urteilen des 18. Jahrhunderts. Geschmack hat aber mit dem künstlerischen Urteil, das auch Wesen des Gestaltens trifft unmittelbar nichts zu tun. Man kann mithin Geschmack nur dann gelten lassen, wenn er sich auf logischer Einsicht, d.h. auf ein Urteil gründet und dann ist es eben nicht mehr "Geschmack". Nun sind aber Kunstwerke, so gut wie alle anderen Dinge, dem Geschmacksurteil unterworfen, es wird über ihre ästhetische Beschaffenheit richten und es soll nur bestritten werden, dass damit das eigentliche Wesen des Kunstwerkes getroffen wird. „Diejenigen aber, die zu einem richtigen oder

²² s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.32

²³ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.33ff.

²⁴ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.36

überhaupt nur zu einem Begriff von Kunst nicht gekommen sind, begnügen sich bei dem Geschmacksurteil.²⁵

Da durch die Stilshäre Vorprägungen vorhanden sind, ist ein objektives Urteil nur annäherungsweise möglich. Dass aber die Kenntnisse, die durch die Kunstwissenschaft gewonnen werden, auch im Dienste des künstlerischen Urteils Erkenntnisse werden, ist Sache einer gewissen Veranlagung, denn (lediglich gegenständlich beschreibende) Kunstgeschichte könnte man als das Wörterbuch für die Grammatik der Kunstwissenschaft bezeichnen, die wie jene im Bereich der Sprache eine ähnliche Bedeutung besitzt. Aber die Kenntnis der Grammatik genügt nicht allein, um das Wesen des Kunstwerks zu erkennen; genauso wenig wie bloße Fähigkeit eines künstlerischen Genießens oder ein so genannter Geschmack, um Kunstwerke in ihrer Wesenheit als anschauliche Erkenntnisurteile zu fassen²⁶.

Die ethische Bedeutung der künstlerischen Erkenntnis

Die Erkenntnis ist nicht hoch genug einzuschätzen, dass wir die Wahrheit niemals ganz erfahren werden, und eben deshalb, weil die Wahrheit des Seins vom Wesen her etwas Unendliches ist, kann alle individuelle Erkenntnis deshalb nur eine kleine Seite, dieser Unendlichkeit behaupten und ergründen. Indem wir die Gesetzlichkeit unseres Wahrnehmens und Gestaltens nachweisen, erkennen wir aber zugleich mit ihren Grenzen deren Beschränktheit. Durch die Feststellung der spezifischen Beschränktheit jeder der beiden Gestaltungsarten wird damit dann der Kern ihres Wesens geschildert und offenbar. Es ist somit töricht, die Frage aufzuwerfen, welche Erkenntnis die Kunst uns denn seit den Jahrtausenden ihres Bestehens vermittelt hat. Man könnte leicht darlegen, dass die Kunst oft der Schatten gewesen ist, der begrifflicher Erkenntnis zum Leuchten verhalf. Doch damit hat man ihr spezifisches Wesen nicht adressiert. Im Hegelschen System der Philosophie des absoluten Geistes hat er drei Erkenntnisformen angenommen: "die Kunst, in der sich sinnlich objektiver Geist verkörpert; die Religion, in der sich Vorstellungsbewusstsein mit Anbetung verbindet und die Philosophie, in der sich der freie Gedanke des absoluten Geistes manifestiert." In der Tat sind alle drei Erkenntnisarten, aber nicht Erkenntnisformen. Allerdings sind es nur gegensätzliche Gruppierungen, denn in jedem dieser Teile manifestiert sich das Zusammenwirken der beiden möglichen Normen, in denen unser Bewusstsein wahrnehmen und organisieren kann: das Anschauliche und das Begriffliche. Deshalb lassen sich auch die Grenzen zwischen diesen Hegelschen Gebieten nie aufrechterhalten; anschauliche und begriffliche Erkenntnisse bilden für alle drei Arten gleiche Gegensätze²⁷.

²⁵ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.39, Zitat vermutlich nach Conrad Fiedler

²⁶ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.40

²⁷ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.43. Hegel hat diesen Unterschied der anschaulichen und begrifflichen Erkenntnis nicht verwendet. Die Kunst gilt Hegel neben der Religion und der Philosophie als Gestalt des absoluten Geistes. Geist steht in Hegels Denken für das kulturelle Medium aller menschlichen Weltbezüge; als absoluten Geist begreift er diejenigen kulturellen Gestalten, in denen sich Kultur selbst thematisiert: In der Kunst wird sich der Geist selbst anschaulich, in der Religion stellt er sich selbst vor, in der Philosophie begreift er sich. Schönheit definiert Hegel als „sinnliches Scheinen der Idee“ und bindet sie somit an die Idee der Wahrheit. Daraus folgt letztlich eine gewisse Abwertung der Kunst gegenüber dem philosophischen Begriff.

Begriffliche und anschauliche Erkenntnis in ihrer geschichtlichen Entwicklung

Es ist zu bedenken, dass die anschauliche Erkenntnis sehr stark der begrifflichen gegenüber in der Entwicklung im Rückstande ist, ihr zum mindesten nachhinkt. Die griechische Kunst ist nur ein Beweis dafür, dass das anschauliche Wahrnehmen, dessen Folge aber die glänzende Gestaltung, gewesen ist, überhaupt stärker entwickelt war als das intellektuelle Wahrnehmen und Gestalten, (denn auch ohne eine Theorie des Anschaulichen -R.H.) erkannte man damals, wie auch später in der Renaissance, in denjenigen Künstlern das Genie, die es wirklich waren... Es handelt sich augenscheinlich um verschiedene Entwicklungsstadien in der Erkenntnis der Gesetze anschaulicher Gestaltung, die aber wiederum im Zusammenhang mit dem Anschauungsvermögen der größeren kulturellen Gesamtheit stehen. Beide müssen also in einer Wechselwirkung stehen: auf der einen Seite die kulturelle Gemeinschaft, auf der anderen der schaffende Künstler, dessen Werke als Erkenntnisurteile auch schließlich das Urteil der Allgemeinheit schaffen. Epochemachende künstlerische Persönlichkeiten pflegen erst dann verstanden zu werden, wenn ihre künstlerischen Erkenntnisse für die große Masse Bekenntnisse und schließlich ein Besitz geworden sind. Man wird die Grenze zwischen anschaulich Gestalteten und bloßem Darstellen niemals exakt ziehen können, aber es wird sich feststellen lassen, wie und auf welchem Wege man vom Darstellen zum anschaulichen Gestalten gelangt. Die formulierte Kunsttheorie hat dann den Zweck einer wissenschaftlichen Erklärung vorgefundener Tatsachen; umgekehrt hat sich zu bestätigen, dass jede Theorie, durch welche wir diese Tatsachen erklären, eine vereinfachte zusammenfassende Beschreibung unserer Erfahrungen ist. Die notwendigen Klassifikationen aller künstlerischen Erscheinungen und die Feststellung ihrer Gesetzmäßigkeiten, sowie der Bedingungen ihres Verlaufes unter dem einheitlichen Gesichtspunkte der auf empirischen wie logischen Wege zu gewinnenden Theorie ist die wissenschaftliche Methode, auf der diese kunstwissenschaftliche Erkenntnistheorie beruhen soll²⁸.

Über Fantasie

Oft herrscht die Meinung vor, dass Fantasie bestehe daraus, sich Nichtwirkliches vorzustellen, es zu denken und zu erfinden. Die Vorstellungserien regeln sich jedoch über Gedächtnisfunktionen. Mit der gesteigerten Fähigkeit, diese Vorstellungen zu ordnen, wächst auch die Fähigkeit, Heterogenes zu verbinden. Das Genie sieht das große Ganze, in dem frei von den konventionellen Vorstellungen des praktischen Lebens ungewöhnliche Beziehungen innerhalb der sinnlichen Welt gestaltet werden. Mit Fantasie kann damit die Fähigkeit bezeichnet werden, einen reichen Vorstellungsbesitz zu einer neuen Einheit zu verbinden. Es ist dabei für die Kunst wissenschaftlich gleichgültig, ob der Vorstellung ein augenblicklicher oder früherer Eindruck zugrunde liegt. In jedem Fall dient die Fantasie als eine gesteigerte Denkfähigkeit der Steigerung der anschaulichen Klarheit²⁹.

Über den Rhythmus in der Darstellung

Auch der Rhythmus ist eine besondere Form künstlerischer Vorstellungsverbindungen. Rhythmus wird zu einer Ähnlichkeitsrelation innerhalb von Begrenztem zum Zwecke der Einheit und

²⁸ s.o.: Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen zur Systematik für Kunstwissenschaft*, S.44ff.

²⁹ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen*, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat) Mit dieser Definition trifft Burger die heutige Erklärung für Kreativität: die Fähigkeit, Neues zu erfinden, Bekanntes in einen neuen Zusammenhang zu stellen oder von hergebrachten Denk- und Verhaltensschemata abzuweichen.

enthält damit Grundsätze der sinnlichen Gestaltung. So können sinnlich sich verschiedene Gegenstände in ihrer ähnlichen farblichen Erscheinung zur Gruppe formen, in deren Mittelpunkt ein vereinheitlichender Wille steht, um den alle kreisen. Eine sinnliche künstlerische Einheit wird so geschaffen.

Einleitung zu einem Seminar 1912 – Das Gesetz anschaulicher Wahrnehmung und Gestaltung

Wenn aus Untersuchungen von Kunstwerken eine systematische Festlegung von künstlerischen Gesetzen resultiert, bedeutet dies dann keinesfalls, dass damit ein neuer Akademiestil – nüchtern, formal korrekt und ohne individuellen Reiz – geschaffen werden soll. Stil bedeutet nichts anderes als die individuelle Erfüllung der Gesetze, die keine Forderungen darstellen, um die Kunst in eng umgrenzte Regeln zu spannen; es handelt sich also nicht um Kunstgesetze, sondern um Gesetze unserer anschaulichen Wahrnehmung. Diese Gesetze sind unveränderlich und können auch nicht außer Kraft gesetzt werden. Sie umfassen auch nicht eine oder eine Vielzahl von formelhaften Anweisungen, sondern lediglich das Gesetz der Entwicklung unserer Wahrnehmung und Gestaltung. Jedes Kunstwerk und künstlerische Urteil – aller Zeiten und Epochen – muss sich folglich an diesen Gesetzen orientieren, sich diesen unterordnen und an ihnen messen lassen. Der individuelle Wille und die inkommensurable Größe der Gesetze schaffen dabei für die Kunstäußerung aber unendliche Möglichkeiten der Erfüllung³⁰.

Das diese Gesetze nicht mit dem identisch sind, was man den "gesunden Menschenverstand" nennt, liegt auf der Hand. Als Beispiel sollen Licht und Schatten dienen, die man normalerweise mit den Farbtönen weiß und schwarz identifizieren würde. Aber in Wirklichkeit ist Licht niemals weiß und jede Art von farbigem Licht ruft wiederum einen farbigen Schatten hervor. Es gibt überdies Fälle, in denen der Schatten heller ist als das Licht. Das diese Dinge nicht von Jedermann wahrgenommen werden, liegt daran, dass der ungeschulte Betrachter immer das ihm Auffallende übertreibt. Licht und Schatten als schwarz-weiß anstelle von lediglich Helligkeitskontrasten oder aufgrund ihrer Mimik den Kopf und die Hände räumlich vergrößert gegenüber dem Körper. Das entspricht einem erworbenen Gesichtsvorstellungsbesitz. Ebenso wenig könnte man einen Künstler vorwerfen, dass er ungenaue oder falsche Körper darstelle, denn diese sind nach einer besonderen Logik des Anschaulichen geschaffen. Wahr für den Menschen ist deshalb nur die Wirklichkeit der individuellen Erscheinung, unabhängig davon, ob es der naturwissenschaftlich objektiven Wirklichkeit entspricht. Damit erübrigt sich auch die Frage des Verhältnisses der Kunst zur Wirklichkeit, denn in diesem allgemeinen Sinn gibt es keine für alle Beteiligten gemeinsame verbindliche Wirklichkeit. Wahr ist für uns immer nur das, was wir für wirklich halten. Die "exakte", erkenntliche Wiedergabe eines Gegenstandes genügt deshalb einem Kunstwerk nicht, denn es kommt darauf an, wie dieser Gegenstand im Kunstwerk erscheint. Je mehr dieser auch eine geistige Bedeutung verkörpern soll, umso weniger kann ich seine anschauliche Gliederung und Organisation genießen³¹.

³⁰ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen* (vermutlich) zu einer Einführung in ein Seminar, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat)

³¹ Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen* (vermutlich) zu einer Einführung in ein Seminar, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat)

Es ist nicht notwendig, dass der Künstler das, was er tut, sich vorher selbst begrifflich klar gemacht hat. Man könnte nun deshalb behaupten, der Künstler schaffe naiv, er denke nicht – er denkt aber mit den Augen, mit seinem Gesichtssinn und folgt dessen Logik. Tatsächlich kann ein Künstler in der anschaulichen Welt ein glänzender Logiker sein, ohne im Mindesten sich begrifflich oder theoretisch über sein Tun klar zu sein. Das muss sich nicht grundsätzlich ausschließen, denn große Künstler wie Alberti, Dürer, Leonardo oder etwa Hildebrand haben sich auch erkenntnistheoretisch zu ihrem Werk geäußert. Aber es ist nicht notwendig, vom Künstler die "Übersetzung" seiner Anschauung in begriffliche Logik zu verlangen, denn genau dies sollte die Aufgabe der Kunstwissenschaft sein³².

³² Burger, Fritz, *Fragmentarische Notizen* (vermutlich) zu einer Einführung in ein Seminar, in: Burger, Fritz, *Teilnachlass Fritz Burger*, Heidelberg(privat)

12.5 Burgers Gliederungsentwurf für eine geplante Systematik der Kunstwissenschaft

I. Grundlagen der Kunstwissenschaft

1. **Begriffe und Aufgaben:** System, Methoden, kompilierende Vorarbeit, psychologische / ästhetische Analyse, Klassifizierung und Vergleichung.
2. **Ästhetische Voraussetzungen:** Einfühlung, Ausdrucksbewegung, Phantasie, Illusion, Geschmack, Elementargefühle: Rhythmus, Symmetrie etc.
3. **Psychophysische Voraussetzungen**(so genannte Kunstphysiologie) d.h. Optik, Raumgefühl etc., Funktion des Zeitsinns in der Anschauung etc.
4. **Theorie der bildenden Kunst**
 - A. Zeichnung (einschließlich der gesamten Graphik): Silhouette, Linie, Verkürzung, Perspektive
 - B. Malerei: Licht und Schatten bzw. Helligkeitsstufen, Farbenharmonie und -skala, Raumgestaltung
 - C. Plastik: Formprobleme, Masse und Statik der Figur, Stofflichkeit
 - D. Reliefkunst: Sehform und plastische Form, Raumgestaltung
 - E. Ornamentik: Rhythmik, Mimesis
 - F. Architektur: Raumgestaltung, plastische und malerische Korrelate
 - G. Gemischte Formen: Theaterkunst, Panorama etc.
5. **Technik** und materielle Substrate der bildenden Kunst(einschließlich ihrer Geschichte): graphische, malerische, plastische(addierende und subtrahierende), architektonische(Bau- und Konstruktionslehre), kunstgewerbliche Techniken
6. **Hilfswissenschaften**(der Theorie und Technik): Anatomie, Physiognomik und Mimik, Proportionslehre, Perspektive

II. Historische Kunstwissenschaft

1. **Allgemeine Kunstgeschichte** (aller Zeiten und Völker oder ganzer Epochen ohne geographische Beschränkung)
2. **Anfänge der Kunst:** Prähistorische Kunst Kunst der Naturvölker Die Kunst der primitiven amerikanischen und afrikanischen Kulturen
3. **Kunstgeschichte des Altertums** (ohne Aufteilung in Einzelkunst): Altorientalische Kunst, vorhistorische griechische (ägäische und mykenische) Kunst, archaische und klassische griechische Kunst, hellenistische und römische Kunst bis zum 3. Jahrhundert
4. **Spätantike und altchristliche Kunstgeschichte**(ca. 100-750 n. Chr.)
 - Frühchristliche Kunst (1.-3. Jahrhundert)
 - Sepulkralarchitektur (Orient, Nordafrika, Italien, Nachbarländer), Malerei der Coemeterien (Katakomben)
 - Spätantike und altchristliche Plastik: Sarkophagplastik, Profanplastik, christliche Plastik im Orient, altchristliche Kleinplastik (z.B. Elfenbein)

Spätantike und christliche Baukunst: spätantiker Tempelbau, altchristliche Basiliken und Zentralbauten, byzantinischer Kirchenbau, Kloster

Spätantike und altchristliche Dekoration: Buchmalerei, Tafelmalerei, Monumentalmalerei (Fresken, Mosaiken)

Spätantikes und altchristliches Kunstgewerbe: Textilkunst, Keramik, Glas, Steinschnitt, Schnitzerei, Metallplastik

5. Vorderasiatische Kunst (der hellenistischen, römischen und altchristlichen Epoche)

Indische und indoskythische Kunst, Kunst im Partherreich, neupersische Kunst, vorislamische arabische - omaijadische frühislamische Kunst

6. Kunst der Völkerwanderungskultur

Zentralasiatische und sibirische Kunst, kaukasische und pontische Kunst; Kunst der Finnen, Slawen und ungarischen Völker; germanische

Kunst in Skandinavien; irische und angelsächsische Kunst; Kunst im Westgoten- und Langobardenreich

7. Byzantinische Kunst des Mittelalters: Baukunst, Dekoration, Miniatur- und Tafelmalerei, Mosaiken, spätbyzantinische Fresken, Zierkünste

8. Kunst des Islam

Baukunst und architektonische Dekoration bzw. Ornamentik im Abbasidenreich: Samara, Bagdad, Tulunidenreich: Ägypten

Westislamische Kunst: Maghreb, Spanien, Algerien, Marokko, Sizilien

Ostislamische Baukunst und Dekoration: Persien, Seldschukenreich, Zentralasien, Mongolei

Bildende Künste (Malerei und Plastik) der islamischen Kulturwelt

Osmanische Kunst in Kleinasien und auf der Balkanhalbinsel

Zierkünste der islamischen Kultur: Holz, Elfenbein, Metall, Keramik, Glas, Email

9. Kunst der christlichen Völker Vorderasiens und Osteuropas(Mittelalter)

Armenische und grusinische Kunst

Russische Kunst: u.a. Baukunst, Reliefplastik, Monumentalweberei, Holzarchitektur

Kunst der Slawen: Bulgaren, Serben, Rumänen, Polen

10. Ostasiatische Kunst: China, Japan, Dependenz (Tibet u.a.)

11. Karolingische (Ottonische) Kunst

Baukunst Malerei, Miniatur- und Monumentalmalerei Plastik und Kleinkunst

12. Kunst Italiens im frühen und hohen Mittelalter (750-1250)

Baukunst: Oberitalien, Venedig, Rom, Umbrien, Toscana, Sizilien

Malerei: altchristliche / byzantinische Tradition, maniera greca, nationale Anfänge (Rom, Toscana), Miniaturmalerei

Plastik

13. Französische Kunst im frühen und hohen Mittelalter (750-1250)

Baukunst: Süd- und Nordfrankreich, Burgund

Malerei: Monumental- Glas- und Miniaturmalerei

Plastik

14. Deutsche Kunst im frühen und hohen Mittelalter (750-1250)

Baukunst und Dekoration: Ottonik, Romanik, Übergangsstil

Malerei: Monumental- und Miniaturmalerei

Bildnerei: Steinskulptur, Bronzeplastik, Kleinplastik.

15. Gotik und Frührenaissance in Italien (1250-1500)

Architektur: Kirchenbau, Profanbau

Plastik: Giovanni Pisano, Schule von Siena, Andrea Pisano und die Florentiner Plastik, oberitalienische / römische / unteritalienische Plastik

Malerei und Miniaturschule: römische / umbrische Schule, Giotto, die Sienesen, florentiner Trecentisten, Neapel

Die Renaissance der Architektur: Brunelleschi und seine Nachfolger (Michelozzo, Alberti, Sangallo u.a.), Oberitalien, Venedig, Rom

Plastik des Quattrocento: Ghiberti, Donatello, Verrocchio, die Pallaiuolos, römische Quattrocentisten, sizilianische / oberitalienische Plastik

Malerei und Zeichnung der Frührenaissance: Vorläufer (Pisanello, J. Bellini, Fabriano u.a.), Pisanello in Florenz, Masaccio,

1.Generation. Fiosole, Fra Filippo u.a., 2.Generation: Botticelli, Ghirlandaio u.a., 3.Generation: der junge Leonardo, Piero u.a., Sienesen

Paduanische Schule: Mantegna, Ferrara, Bologna, Mailand, Venedig bis Bellini, Süditalien, Sizilien

Anfänge der graphischen Kunst

16. Burgundische und niederländische Kunst (bis zum Ausgang der Gotik)

Architektur und Plastik (Claus Sluter und Nachfolge)

Malerei und Zeichnung: Vorläufer der van Eycks(Miniatur- und Tafelmalerei), ihre Schule, flämische / holländische Zeitgenossen

17. Deutsche Kunst (bis zum Ausgang der Gotik)

die Baukunst in den einzelnen Landesteilen

Malerei und Miniatur: böhmische Schule, verschiedene Gebietsschulen

Plastik: Böhmische Plastik, Andachtsgruppen, verschiedene Landesschulen

Holzschnitt und Kupferstich

18. Dänische und skandinavische Kunst(bis zum Ausgang der Gotik): Baukunst, Plastik, Malerei

- 19. **Englische Kunst**(bis zum Ausgang der Gotik): Baukunst, Plastik, Malerei
- 20. **Französische Kunst**(bis zum Ausgang der Gotik): Baukunst, Plastik, Malerei
- 21. **Kunst der Pyrenäenhalbinsel**(bis zum Ausgang der Gotik): Baukunst, Plastik, Malerei

Ende des fragmentarischen Teils zur Historischen Kunstwissenschaft – weitere konzipierte Ergänzungen / Anhänge zum II. Teil:

- 1. **Allgemeine Künstlergeschichte** des Mittelalters und der Neuzeit
- 2. **Verzeichnis der Kunststätten** in monographischer Behandlung
- 3. **Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte**

Quellenforschung (liter. und archiv. Quellen), Heraldik, Sphragistik, Kulturgeschichte(Kostüme, Waffen, Kultgeräte), Ikonographie

III. Systematische (vergleichende) Kunstwissenschaft (Grundlinien)

1. Genetische Entfaltung der Kunstformen (onto- und phylogenetisch)

Vorstufen des Kunstschaffens: Kunst des Kindes, der Naturvölker etc.

Entwicklung der Künste (bzw. der Arten des Kunstschaffens): Zeichnung (einschließlich der optischen Raumgestaltung, Plastik (mit Bezug auf Artikulation, Ponderation, Formensprache), Reliefkunst (Flach- und Hochrelief, Zwischenformen), Malerei (Licht und Farbgebung, Kolorismus, Illusionismus), Architektur (rhythmisches Baugesühl etc.), Ornamentik (Rhythmus, flächenhafte und plast. Auffassung)

Gesetzmäßige entwicklungsgeschichtliche Beziehungen der Einzelkünste zueinander: z.B. darstellende Künste zur Architektur etc.

Eintritt und Entwicklung der assoziativen Faktoren (Mitarbeit des Zeitsinnes): Vorstellungsinhalt, Möglichkeiten der Bewegungslinien, Illusion, Formen der Zeitauffassung(komplettierendes, kontinuierendes, zyklisches, dramatisches Prinzip), Wechselwirkung mit der Dichtung
Anthropomorphismus der Architektur und Ornamentik

2. Künstlerischer Generationsprozess (onto- und phylogenetisch):

Soziale Leistung(Stilbildung): Individualität und Reziprozität(Beeinflussung), Tradition und Rasse, Stilwandlung(spontan-national, rezeptive assimilatorische Stilbildung)

Individuelle Schöpfung: Vorstellungskapital des Künstlers (Hildebrands Wirkungsformen)

Prinzipien des Kunstschaffens: subjektivistischer Kunsttrieb(idealistischer Kunst-Symbolismus), objektivistischer Kunsttrieb (Naturalismus, Illusionismus)

3. Differenzierung der Kunst im Kunstwerk

Darstellende Künste: Einzelpersonlichkeit(Idealbild, Porträt, Denkmal), repräsentative Gruppe, Genre, Natur und Landschaft,

Dramatik und Historie, Allegorie und Sinnbildliches, Zerrbild und Karikatur, Illustration

Architektur: Nutz- und Kultbau

Ornamentik: schmückendes und symbolisches Ornament

4. Funktion von Kunst und Kunstwerk

direkte (optisch-ästhetische) und indirekte (assoziativ-ästhetische) Wirkung

Bedeutung der Kunst zu: Religion, Weltanschauung, Poesie, Wissenschaft, Gesellschaft und Politik, selbständige Bedeutung(l'art pour l'art)

IV. Geschichte und gegenwärtiger Betrieb der Kunstwissenschaft

1. Geschichte der Kunstwissenschaft

Forschung und Forscher (Biografien, Personalien)

2. Organisation der Kunstwissenschaft

Hochschulen, Akademien, Kunstschulen, Schulen etc. Vereine und Kongresse(Denkmalpflege) Ausgrabungen, Forschungsreisen

Museen und Sammlungen Ausstellungen Kunstkritik und Journalismus

3. Kunstwissenschaft und Buchhandel

V. Materialsammlungen und Hilfsmittel der Kunstwissenschaft

1. Denkmäler: Inventarisierung, Denkmalstatistik, Museumskunde(Kataloge, Wegweiser), Ausgrabungs- und Reiseberichte

2. Arbeitsmittel

Veranschaulichung: Reproduktion, Photographie, Farbendruck, Abgüsse, Galvanoplastik

Allgemeine Repertorien: Lexika, Zeitschriften, Jahresberichte, Buchhändlerkataloge, Bibliographien

12.6 Gliederung "Handbuch der Kunstwissenschaft"

Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Berlin –Neubabelsberg 1913-1939

ab 1913: Hrsg. von Dr. Fritz Burger, Privatdozent an der Universität und Akademie München

ab 1914: Hrsg. von Dr. Fritz Burger, a.o. Professor an der Universität und Akademie München

ab 1917: Begründet von Prof. Dr. Fritz Burger, Hrsg. von Prof. Dr. Albrecht E. Brinckmann

Inhaltsübersicht¹:

| | | | |
|--------|---|-----------------------|--------------------------------|
| 19 | Die antike Kunst | Curtius, Ludwig | TH Erlangen |
| | | 293 S. | 1913-23 |
| 19/2.1 | Die antike Kunst Band2 Erster Teil | Curtius, Ludwig | TH Erlangen |
| | Die klassische Kunst Griechenlands | 466 S. | 1938 |
| 19/2.2 | Die antike Kunst Band2 zweiter Teil | Zschiezschmann, Willy | Universität Giessen |
| | Die hellenistische und römische Kunst | 180 S. | 1938 |
| 1.1 | Altchristliche und byzantinische Kunst [1] | Wulff, Oskar | Kaiser-Friedrich-Museum Berlin |
| | Die altchristl. Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des 1. Jtsd. | 360 S. | 1914 |
| 1.2 | Altchristliche und byzantinische Kunst [2] | Wulff, Oskar | |
| | Die byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zu ihrem Ausgang | S.361–629 | 1914 |
| 1.3 | Altchristliche und byzantinische Kunst [3] | Wulff, Oskar | |
| | Bibliographisch-kritischer Nachtrag | 88 S. | 1939 |
| E2 | Die Kunst Indiens | Diez, Ernst | Universität Wien |
| | | 193 S. | 1925 |

¹ Gruppierung nach Systematik von Fritz Burger (Teilnachlass); die vorangestellte Bandnummer gilt für die Bayerische Staatsbibliothek München

Die Institution bezeichnet den Ort der Tätigkeit des Verfassers zum Zeitpunkt der ersten Auslieferung; die 1. Jahresangabe = erste Teilauslieferung.

| | | | |
|------|--|----------------------|------------------------------|
| 3 | Die Kunst der islamischen Völker | Diez, Ernst | Universität Wien |
| | | 218 S. | 1915 |
| 16 | Die Kunst Chinas, Japans und Koreas | Kümmel, Otto | Universität Berlin |
| | | 198 S. | 1929 |
| 12 | Die Baukunst des Mittelalters | Frankl, Paul | Universität Halle |
| | | 291 S. | 1918 |
| 21 | Die gotische Baukunst | Clasen, Karl Heinz | Universität Königsberg |
| | | 255 S. | 1930 |
| 11.1 | Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien | Vitzthum, Georg Graf | Universität Göttingen |
| | | Volbach, W.F. | |
| | | 339 S. | 1914-24 (6.-13.Tsd.) |
| 11.2 | Die Malerei und Plastik des Mittelalters[2] Deutschland, Frankreich und Britannien | Baum, Julius | TH Stuttgart |
| | | 391 S | 1930 |
| 17 | Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance | Dülberg, Franz | |
| | | 177 S. | 1929 |
| 5.1 | Die dt. Malerei vom ausgeh. Mittelalter bis zum Ende der Renaissance[1] Wesen deutscher Kunst, Böhmen, Österreich, Bayern, Steiermark, Kärnten | Burger, Fritz | Universität/Akademie München |
| | | 288 S. | 1913 |
| 5.2 | Die dt. Malerei vom ausgeh. Mittelalter bis zum Ende der Renaissance[2.1] Tirol, Vorarlberg, Franken, Schwaben, Oberrhein, Schweiz | Burger, Fritz | Universität/Akademie München |
| | | S.229-352 | 1917 |
| | Die dt. Malerei vom ausgeh. Mittelalter bis zum Ende der Renaissance[2.2] Niederdeutschland | Schmitz, Hermann | Kunstgewerbe-Museum Berlin |
| | | S.356-488 | 1917 |
| 5.3 | Die dt. Malerei vom ausgeh. Mittelalter bis zum Ende der Renaissance[3] Oberdeutschland im XV./XVI. Jahrhundert | Beth, Ignatz | |
| | | S.493-719 | 1917 |

| | | | |
|-----|---|----------------------|----------------------------|
| 15 | Die dt. Plastik vom ausgeh. Mittelalter bis zum Ende der Renaissance | Pinder, Wilhelm | TH Darmstadt |
| | | 512 S. | 1914-29 |
| 18 | Die Baukunst der Renaissance in Italien | Willich, Hans | TH München |
| | | Zucker, Paul | |
| | | 277 S. | 1929 |
| 9.1 | Malerei der Renaissance in Italien | Escher, Konrad | Universität Zürich |
| | Die Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts in Mittel- und Unteritalien | 320 S. | 1922 |
| 9.2 | Malerei der Renaissance in Italien | v. d. Bercken, Erich | Bayer. Staatsgemäldesamml. |
| | Die Malerei der Früh- u. Hochrenaissance in Oberitalien | 274 S. | 1927 |
| 6 | Die italienische Plastik des Quattrocento | Schubring, Paul | TH Berlin |
| | | 282 S. | 1915 |
| 10 | Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland | Haupt, Albrecht | TH Hannover |
| | | 364 S. | 1916-23 |
| 13 | Skulptur und Malerei in Frankreich vom 15. bis zum 17. Jahrhundert | Weese, Artur | Universität Bern |
| | | 220 S. | 1917-27 |
| 2.1 | Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern[1] | Brinckmann, A. E. | TH Karlsruhe |
| | | 343 S. | 1915 |
| 2.2 | Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern[2] | Wackernagel, Martin | Universität Leipzig |
| | | 208 S | 1915 |
| 23 | Barockmalerei in den romanischen Ländern | Pevsner, Nikolaus | Universität Göttingen |
| | Die ital. Malerei vom Ende der Renaiss. bis zum ausgeh. Rokoko | Grautoff, Otto | |
| | Die Malerei im Barockzeitalter in Frankreich und Spanien | 333 S. | 1928 |

| | | | |
|-----|--|---------------------|------------------------------|
| 14 | Barockmalerei in den germanischen Ländern | Drost, Willi | |
| | | 313 S. | 1926 |
| 7 | Barockskulptur | Brinckmann, A. E. | TH Karlsruhe |
| | Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts | 427 S. | 1917 |
| 8 | Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich | Hildebrandt, Edmund | Universität Berlin |
| | | 212 S. | 1924 (6.-13.Tsd.) |
| 20 | Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland | Feulner, Adolf | Residenzmuseum München |
| | | 268 S. | 1929 |
| 4.1 | Einführung in die moderne Kunst (Die Kunst des 19. und 20. Jh.) | Burger, Fritz | Universität/Akademie München |
| | | 136 S. | 1917 |
| 4.2 | Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert (Die Kunst des 19. und 20. Jh.) | Grisebach, August | |
| | | 32 S. | 1916 |
| 22 | Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts | Hildebrandt, Hans | TH Stuttgart |
| | | 458 S. | 1924-31 |
| E1 | Stadtbaukunst | Brinckmann, A. E. | Universität Rostock |
| | Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele | 138 S. | 1920 (1.-8.Tsd.) |

12.7 Personenindex

Der umfangreiche Themenkreis der vorliegenden Arbeit erfordert es, im vorliegenden Text genannte Personen nur dann in den Index aufzunehmen, wenn ein inhaltlicher Bezug gegeben ist. Darüber hinaus kann nicht jede einzelne Nennung zu einem Eintrag führen; wesentliche Bezugspunkte werden für eine genannte Person zusammengefasst und markiert. Damit existiert allerdings keine direkte Korrelation zwischen der Zahl der Einträge im Personenindex und der Bedeutung der aufgeführten Person für den vorliegenden Text.

- Aba-Novák, Vilmos..... 103, 137
Badt, Kurt..... 103, 203, 266, 270, 272, 276
Bauer, Hermann..... 13, 70, 86, 157, 272, 275
Behrens, Peter..... 107, 122ff., 226, 272
Belting, Hans..... 165, 166, 272
Böcklin, Arnold..... 113, 127ff., 207, 268, 270
Bode, Wilhelm..... 15, 21, 29, 271, 272
Brandt, Paul..... 26, 202, 255, 271, 272
Brinckmann, A. E. 48, 114, 155ff., 223, 252, 253, 269, 270, 271, 272, 278, 298, 300, 301
Britsch, Gustaf 63, 70ff., 157, 271, 272, 274, 276, 278
Buddensieg, Hermann 11, 103, 203
Burckhardt, Jacob..... 15, 21ff., 70, 98, 113, 161, 272, 274
Burger, Clara 65ff., 154, 195ff., 240, 269, 270, 276, 279
Burkhardt, Liane..... 7, 57ff., 173, 188, 262, 271
Bushart, Magdalena ... 12, 91ff., 100ff., 117, 185, 261, 271
Büttner, Frank 71, 90, 93, 272
Cézanne, Paul 68, 79ff., 116, 128, 135ff., 204, 228, 235, 246, 249, 269, 270, 271, 274, 279
Curtius, Ludwig..... 165, 167, 171, 298
Dexel, Walter 57, 103, 136, 137, 204, 205, 206, 207, 266, 269, 273, 276
Diez, Ernst 166, 298, 299
Dilly, Heinrich 8, 53, 71, 153, 166, 272
Donatello..... 19ff., 268, 295
Dürer, Albrecht..... 72, 97, 179, 186, 202, 292
Dvořák, Max..... 66, 70, 255, 259
Erbsmehl, Hans-Dieter 107ff., 143, 210, 268, 271, 273
Eschenburg, Barbara..... 12, 118, 261, 271
Fabriczy, Cornelius von 15, 17, 21, 30, 271, 273
Fechter, Paul..... 101, 273
Fehrle-Burger, Lili 57, 61, 86, 127, 187ff., 238, 258, 269, 270, 273, 277
Feuerbach, Anselm 129, 233, 268
Fiedler, Conrad 6, 63, 70, 79ff., 242, 273, 284, 286, 287, 289
Finsler, Hans..... 103, 136, 204
Frankl, Paul 72, 155, 173, 273, 299
Hachfeld, Robert 163, 222, 240
Hartlaub, Gustav F. 103, 106, 203, 258, 266, 273
Hedicke, Robert..... 63, 156, 174, 180, 255, 256, 271
Hepp, Corona 225, 273
Hildebrand, Adolf... 63, 154, 187, 271, 273, 277, 284, 292
Hildebrandt, Hans 169, 254, 301
Hirschfeld-Mack, Ludwig..... 103, 136, 204
Hodler, Ferdinand 61, 76ff., 135ff., 190, 204, 228, 235, 241, 266, 269, 270, 271, 279
Imdahl, Max 137, 271
Justi, Carl 15, 247, 248
Kandinsky, Wassily 54, 81ff., 101ff., 136ff., 188ff., 212, 269, 273, 274
Koch, Alexander 122, 272, 274
Kohle, Hubertus..... 6, 54, 71, 90, 93, 272, 274, 276
Kokoschka, Oskar..... 110, 117, 189
Kräubig, Jens..... 86, 190, 212, 268, 271, 274, 277
Kugler, Franz 139, 160, 179, 274
Kultermann, Udo 12, 193, 248, 260, 271, 274
Lang, Oskar 103, 206, 253, 270
Lankheit, Klaus 83, 101, 118, 188, 207, 274
Laurana, Francesco 29ff., 268, 272, 274, 278
Locher, Hubert 139, 158ff., 271
Macke, August..... 84, 189, 226, 274
Majetschak, Stefan 274
Marc, Franz ... 9, 83, 100, 188ff., 209ff., 225, 235, 265, 272
Mareés, Hans von..... 129, 249
Meier-Graefe, Julius.. 56, 101, 113, 124, 178, 249, 250, 271
Michelangelo, Buonarroti 15ff., 206, 252, 268, 271, 275, 276, 277, 278, 280, 301
Mitrinovič, Dimitrije..... 191
Müller-Lentrod, Matthias..... 7, 188, 251, 271
Muthesius, Hermann..... 122, 275
Nida-Rümelin, Julian 74, 275
Nietzsche, Friedrich 107ff., 210, 233, 250, 273, 275

| | | | |
|------------------------------|---|---------------------------|---|
| Nordau, Max | 91, 247, 275 | Semper, Gottfried | 40, 46, 121, 276 |
| Olbrich, J. M. | 122, 275 | Simmel, Georg | 147, 266, 276 |
| Palladio, Andrea | 36ff., 66, 252, 268, 271, 273, 275, 278 | Spengler, Oswald | 117, 255 |
| Panofsky, Erwin | 23, 29, 275 | Spitzweg, Carl | 129, 131, 232 |
| Pecht, Friedrich | 115, 127, 272, 275 | Stalla, Robert | 53, 59, 276 |
| Pevsner, Nikolaus | 300 | Stange, Alfred | 177, 186, 276 |
| Picasso, Pablo | 110, 111, 138, 149, 204, 243, 248, 267 | Strzygowski, Josef | 60, 166, 178, 276 |
| Pinder, Wilhelm | 114, 168, 181, 186, 255, 272, 300 | Szylin, Anna Maria | 14, 26, 113, 133, 276 |
| Poensgen, Georg | 259, 270 | Thannhauser, Justin | 57, 187, 195, 207, 220, 248 |
| Reifenberg, Benno | 56, 103, 206, 249, 250, 265, 266, 270, 271, 275 | Thode, Henry | 6, 14, 25, 54, 113, 133, 179, 183, 276, 278 |
| Riegl, Alois | 68ff., 153, 255, 259, 265 | Tietze, Hans | 68, 102, 106, 137, 271, 276 |
| Riehl, Berthold | 54, 64, 67, 278 | van Gogh, Vincent | 62, 96, 138, 188, 235, 246 |
| Rosenberg, Alfred | 257, 258, 261, 275 | Vinnen, Carl | 188, 209, 248, 276 |
| Sauerländer, Willibald | 6, 9, 72, 270, 275 | Vitruv | 32ff., 46, 55, 268, 278 |
| Schack, A. F. Graf von | 128, 129 | Voll, Karl | 54, 69 |
| Scheffler, Karl | 95, 275 | Walden, Herwarth | 101, 107, 189, 196, 215 |
| Schmarsow, August | 15, 48, 59, 275 | Wittkower, Rudolf | 37, 43, 276 |
| Schmidt, Gerhard | 57, 183, 276 | Wölfflin, Heinrich | 15, 23, 38, 46, 51, 54ff., 65, 90, 155, 203, 208, 212, 220, 265, 272, 273, 276, 278 |
| Schnaase, Carl | 153, 159ff., 255 | Worringer, Wilhelm | 68, 90ff., 100, 114, 188, 244, 251ff., 272, 276 |
| Schubring, Paul | 66, 105, 276, 300 | Wulff, Oskar | 168, 298 |
| Schwind, Moritz von | 81, 129, 151, 232 | | |

Curriculum Vitae

- Rolf Max Hauck - geboren 02. 06. 1936 in Leipzig
- 1950 – 1954 Nikolai – Gymnasium Leipzig/1954 Abitur
- 1954 – 1960 TU Ilmenau (Hochschule für Elektrotechnik)/1960 Dipl. - Ing.
 - Hauptfach: Kybernetik / Regelungstechnik
 - Nebenfächer: Nachrichtentechnik / Elektronik
- Weiterführende Vorlesungen / Seminare FU Berlin
- Seit 1961 Tätigkeit als Diplomingenieur im Bereich von Automatisierungsprojekten und Entwicklung von elektronischen Informationssystemen (Siemens AG München)
- Ab1963 Manager im Vertrieb von großen IT Projekten in betriebswirtschaftlichen und technischen Bereichen der Wirtschaft (IBM Deutschland GmbH)
- Leitung von internationalen Marketingteams mit Wirkungsstätten im europäischen Umfeld und den USA
- Seit SS 1998 Studium der Kunstgeschichte an der LMU München:
 - Hauptfach: Kunstgeschichte
 - Nebenfächer: Neuere und Neueste Geschichte
Frühchristliche und Byzantinische Kunstgeschichte
- 2005 Promotion am Institut für Kunstgeschichte der LMU München:
 - "Fritz Burger (1877-1916) -
Kunsthistoriker und Wegbereiter der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts"