

GEIST UND GESTALT

BIOGRAPHISCHE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE
DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
VORNEHMLICH IM ZWEITEN JAHRHUNDERT
IHRES BESTEHENS

ERSTER BAND
GEISTESWISSENSCHAFTEN

C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
MÜNCHEN 1959

DIE KUNSTGELEHRTEN

Von Hans Jantzen

SCHELLING

In der Geschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften tritt das Jahr 1807 in einer besonderen Weise hervor. Es erscheint bedeutungsvoll, daß zu dieser Zeit, als die Universität Landshut noch nicht in die bayerische Hauptstadt übergeführt war, die „neu konstituierte“ Akademie der Wissenschaften ihre geistige Rangstellung dadurch betonte, daß einer der größten deutschen Philosophen, FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING,* am Namenstage des Königs in einer öffentlichen Versammlung der Akademie die Festrede hielt. Und es erscheint nicht minder bedeutungsvoll, daß das Thema dieser weit über den Rahmen der Akademie hinauswirkenden Rede nicht ein im engeren Sinne philosophisches Problem behandelte, sondern eine kunstwissenschaftliche Frage betraf: „Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur.“

Schellings Akademierede gehört in den umfassenderen Bereich seiner Grundanschauungen über Kunst, wobei unter Kunst das Gesamtgebiet der Künste, Dichtung, bildende Kunst und Musik zu verstehen ist. Die Architektur rechnete Schelling zur Plastik und hat sie nur gelegentlich gestreift. Wenn die Fragestellung der Akademierede enger auf die „bildende“ Kunst begrenzt ist, so kann die Rede doch erst im Hinblick auf das Ganze der Schellingschen Anschauungen über Kunst gewürdigt werden, wie sie in seinen 1802/03 in Jena, 1804 und 1805 in Würzburg gehaltenen Vorlesungen über „Philosophie der Kunst“ vorliegen.¹

Was Schelling unter „Wissenschaft der Kunst“ oder „Philosophie der Kunst“ versteht, darf nicht mit einer Ästhetik oder Theorie der schönen Künste im Sinne jener Zeit verwechselt werden – Schelling selbst weist darauf hin –, sondern Schellings Anschauungen über Kunst gehören seiner Transzendentalphilosophie an. „Der Zusatz Kunst in Philosophie der Kunst beschränkt bloß den allgemeinen Begriff der Philosophie, aber hebt ihn nicht auf.“ Der Weg, den Schelling zurücklegt, um zum Wesen der Kunst vorzudringen, geht also nicht vom Empirischen aus, sondern entspricht der Denkweise des spekulativen Idealismus. Was Kunst ist, wird von obersten

Prinzipien her aus dem reinen Denken in der Form von Lehrsätzen abgeleitet. Der Empiriker, dem die Fülle der Kunst in der Welt als ein konkret Gegebenes vor Augen steht, wird vielleicht von vornherein Scheu tragen, sich auf solche Denkweise einzulassen und sich dabei der Warnung eines Konrad Fiedler erinnern, der, selbst an Kant geschult und ständig um theoretische Einsicht in das Eigentliche der Kunst bemüht, einmal schreibt: „Wer zur künstlerischen Erkenntnis geschickt sein will, darf seinen Geist nicht in die Banden philosophischer Spekulation gefangen geben; die höchsten Erkenntniskräfte, so lange sie philosophisch tätig sind, sind untauglich, wo es sich um die Erkenntnis des innersten Wesens der Kunst handelt.“ (Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876, S. 26). Solche Einwände verfangen indessen nicht angesichts des umfassenden Gedankenbaus Schellings und der durchdringenden Kühnheit seines Geistes, jene letzten Fragen nach dem innersten Wesen der Kunst zu stellen und zu beantworten: Was ist Kunst? Aus welchen Urquellen stammt die Kunst?

Die Kraft Schellingschen Denkens bewährt sich sowohl in Ansehung der Bedeutung der Kunst im ganzen wie in der Geschlossenheit seiner Thesen über das Wesen der Kunst wie ferner in vielen Schlußfolgerungen. Dabei überrascht wiederum, wie in jener Epoche des deutschen Idealismus bei aller Verschiedenheit der ursprünglichen Denkweisen sich Spekulation und Empirie, Idee, vertreten in diesem Falle durch Schelling, und Erfahrung, vertreten durch Goethe, auch in Dingen der Kunst in entscheidenden Grundfragen begegnen.

Die Begriffe, die Schelling hinsichtlich des Phänomens der Kunst entwickelt, gründen in seiner Identitätsphilosophie, deren Erfassung und Beurteilung dem Philosophen zusteht. Doch muß hier der Weg gezeigt werden, der bei Schelling zu den besonderen Bestimmungen dessen, was Kunst ist, führt.

Aus dem spekulativen Denken Schellings heraus wird der Kunst im Verhältnis zum Ganzen von Natur und Geist ein so hoher Rang zugewiesen wie nie zuvor. Sie steht als „Darstellung des Unendlichen auf der gleichen Höhe mit der Philosophie“,² denn Kunst ist für Schelling eine notwendige, „aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung“. Da das Unendliche als das unbedingte Prinzip der Kunst dargetan wird, entsteht die Frage, wie das philosophische Denken zu den Besonderungen des Unendlichen, insofern es Kunst ist, gelangen kann. Das geschieht mit Hilfe des Begriffes der Potenzen. Da das Absolute, worunter die innere Identität aller Dinge zu verstehen ist, von unteilbarem Wesen ist, so ist die „Verschiedenheit der Dinge überhaupt nur möglich, insofern es als das Ganze und Ungeteilte unter verschiedenen Bestimmungen gefaßt wird“. Diese ideellen Bestimmungen nennt Schelling Potenzen.³

„Wie für die Philosophie das Absolute das Urbild der Wahrheit – so für die Kunst das Urbild der Schönheit“. Wahrheit und Schönheit sind nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen des Einen Absoluten. Schönheit ist ein zentraler Begriff der Ästhetik jener Zeit. Bei Schelling wird Schönheit nach der zuvor gegebenen Unterscheidung, daß das ideale All die Einheiten des Realen und Idealen in sich begreift, als die „Ineinsbildung des Realen und Idealen“ erklärt. Es gelingt dem Philosophen sodann, unter Darlegung der Lehre von den Ideen oder Urbildern durch eine reine Denkoperation zu entwickeln, wie aus dem allgemeinen und absoluten Schönen einzelne besondere schöne Dinge hervorgehen können, wie ein „wirkliches“ Kunstwerk entsteht, ja, wie man schließlich noch zu der Bestimmung der Kunst durch Bedingungen der Zeit gelangen kann, wobei sogleich ein wichtiges Gesetz aufgestellt wird: „Wie die Kunst an sich ewig und notwendig ist, so ist auch in ihrer Zeiterscheinung keine Zufälligkeit, sondern absolute Notwendigkeit“,⁴ ein Gesetz, unter dem die Kunstgeschichtswissenschaft heute noch arbeitet.

Da Schelling das Absolute als oberstes Prinzip der Kunst setzt, kommt er in seinen Deduktionen zu allgemeinen thesenhaften Wahrheiten über die Kunst, die mit den Äußerungen bedeutendster Meister des künstlerischen Schaffens übereinstimmen. „Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott“,⁵ sagt Schelling, eine Anschauung, die wir bereits bei Albrecht Dürer ausgesprochen finden mit den Worten: Gott ist es, „der alle Kunst beschaffen hat“. Von Schelling wird dies philosophisch mit dem Satz begründet: „Das Universum ist in Gott als absolutes Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet“, wobei die antike, auf Plato zurückgehende Vorstellung vom göttlichen Demiurgen, dessen Schöpfung ein vollkommenes schönes Kunstwerk ist, mitschwingt. Entsprechende Gedanken sind zu Schellings Zeit auch bei schaffenden Künstlern der Romantik zu finden. 1802 schreibt Philipp Otto Runge aus Dresden einem Freunde: „Das höchst vollendete Kunstwerk ist immer, es möge sonst sein was es will, das Bild von der tiefsten Ahnung Gottes in dem Mann, der es hervorgebracht. Das ist: In jedem vollendeten Kunstwerk fühlen wir durchaus unseren innigsten Zusammenhang mit dem Universum“. (Runge, Hinterlassene Schriften, 1841 II, 124).

Eine der tiefsten und weitreichendsten Einsichten von Schellings Philosophie der Kunst liegt in der Erkenntnis, daß die Kunst eine ebenso in sich geschlossene und in sich vollendete Welt bedeutet, als es die Natur ist. „Der ist noch sehr weit zurück, dem die Kunst nicht als ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Teilen notwendiges Ganzes erschienen ist, als es die Natur ist. Fühlen wir uns unaufhaltsam gedrungen, das innere Wesen der Natur zu schauen, und jenen fruchtbaren Quell zu ergründen, der so viele große Erscheinungen mit ewiger Gleichförmigkeit und Gesetzmäßigkeit

keit aus sich herausschüttet, wie viel mehr muß es uns interessieren, den Organismus der Kunst zu durchdringen, in der aus der absoluten Freiheit sich die höchste Einheit und Gesetzmäßigkeit herstellt, die uns die Wunder unseres eignen Geistes weit unmittelbarer als die Natur erkennen läßt. Interessiert es uns, den Bau, die innere Anlage, die Beziehungen und Verwickelungen eines Gewächses oder eines organischen Wesens überhaupt so weit wie möglich zu verfolgen, wie viel mehr müßte es uns reizen, dieselben Verwickelungen und Beziehungen in den noch viel höher organisierten und in sich selbst verschlungeneren Gewächsen zu erkennen, die man Kunstwerke nennt“ (Werke III, 377). Es gibt keine eindringlichere Rechtfertigung für alle kunstwissenschaftlichen Bemühungen, keine klarere von höchster Bewunderung getragene Kennzeichnung des Phänomens der Kunst als diese Sätze Schellings aus seiner Einleitung in die „Philosophie der Kunst“. Bei so großer Bewunderung für die Gegenstände der Kunst stellt Schelling seinerseits hohe Anforderungen an den Kunstbetrachter. Er hält denjenigen für roh und ungebildet, der sich mit den sinnlichen Rührungen und Affekten begnügt und diese für Wirkungen der Kunst hält. Solche Betrachtung nehme alle Wirkungen der Kunst als bloße Naturwirkungen und habe die Kunst als Kunst wahrhaft nie erfahren und erkannt. Es genüge auch nicht, sich von einzelnen Schönheiten des Kunstwerks bewegen zu lassen. „In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön. Wer sich also nicht zur Idee des Ganzen erhebt, ist gänzlich unfähig ein Werk zu beurteilen“. ⁶ Das sind hohe Anforderungen, die Schelling hier stellt, Gedanken, die noch in Stifters „Nachsommer“ in jenem bedeutenden Gespräch des Erzählers mit dem Gastfreunde über die Wirkungen der Kunst nachklingen und die ihre Geltung behalten.

Schellings hohe Auffassung vom Wesen der Kunst bezeugt ferner die Art, wie er das Schöpferische aller Kunst als eine besondere Kraft der Ineinsbildung von Idealem und Realem erklärt. „Das treffliche deutsche Wort Einbildungskraft bedeutet eigentlich die Kraft der Ineinsbildung, auf welche in der Tat alle Schöpfung beruht. Sie ist die Kunst, wodurch ein Ideales zugleich auch ein Reales, die Seele Leib ist, die Kraft der Individuation, welche die eigentlich schöpferische ist“. ⁷ In der Betonung des Schöpferischen und der Eigengesetzlichkeit der Kunst begegnen sich Goethe und Schelling in ihren Anschauungen, und in diesem Punkte treffen wir schnell auf die Frage von Geltung oder Verwerfung der Nachahmungstheorie. Goethe spricht in seinen kritischen Anmerkungen zu Diderots Versuch über die Malerei davon, daß „dieses Vermischen von Natur und Kunst die Hauptkrankheit ist, an der unsere Zeit darniederliegt“, und er sucht mit allen Kräften hier Klarheit zu schaffen. Es gibt Urteile bei ihm, die noch für die Kunst des 20. Jahr-

hunderts geprägt scheinen: „Der Künstler soll nicht so wahr, so gewissenhaft gegen die Natur, er soll gewissenhaft gegen die Kunst sein. Durch die treueste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk, aber in einem Kunstwerke kann fast alle Natur erloschen sein, und es kann noch immer Lob verdienen.“⁸

Dem Vermischen von Natur und Kunst entgegenzuwirken, bleibt nun auch ein Anliegen von Schellings kunstphilosophischen Darlegungen jenseits der spekulativen Konstruktion des Stoffs in der Kunst („Mythologie ist die notwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst“). Die eindringliche Vorstellung vom Schöpferischen des Künstlers und von der Eigenständigkeit der Kunst im Verhältnis zum Ganzen von Natur und Geist geben den Grundton an, der Schellings Akademierede von 1807 in München beherrscht. Man muß diese Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur⁹ als wichtige Ergänzung von Schellings Philosophie der Kunst auffassen, insofern hier ein Thema genauer erörtert wird, zu dessen Darstellung Schelling in der beabsichtigten Konstruktion der historischen Kunst nicht gekommen ist.

Wie Schelling das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur auffaßt, kann nach seinem in der Philosophie der Kunst gegebenen Ansatz über den Zusammenhang des ganzen Gebäudes der Kunst nicht zweifelhaft sein. In der Akademierede nimmt er indessen eine andere Ausgangsstellung für seine Überlegungen. Er analysiert die in seiner Zeit vom 18. Jahrhundert her verbreitete Theorie, die Kunst solle Nachahmerin der Natur sein. Dabei weist er sogleich als mit einem ersten Einwand auf die Vieldeutigkeit des Begriffs der Natur hin, die jedem etwas anderes bedeuten kann. Auch die Lehre des von ihm hochgeschätzten Winckelmann, daß Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabener Natur samt dem Ausdruck geistiger Begriffe die höchste Absicht der Kunst sei, führe nicht weiter. Sie verändere zwar den Gegenstand der Nachahmung, aber die „Nachahmung“ bleibe. „An die Stelle der Natur treten die hohen Werke des Altertums“. Schelling verwirft ebenso die Vorstellung, es handle sich in der Kunst um ein sogenanntes „Idealisieren der Natur“, und weist – wiederum ganz in Übereinstimmung mit Goethe – als unsinnig nach, die Natur nachahmen oder „überreffen“ zu wollen. Denn, sagt Schelling, gibt die Kunst etwa ihren Werken das sinnlich-wirkliche Leben? „Diese Bildsäule atmet nicht, wird von keinem Pulsschlag bewegt, von keinem Blut erwärmt“. „Wie kommt es, daß jedem einigermaßen gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannten Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen, indeß ein Werk, in dem der Begriff herrschend ist, ihn mit der vollen Kraft der Wahrheit ergreift, ja ihn erst in die echte wirkliche Welt versetzt? ...“. „Nachahmung“

der Natur kann nur bedeuten, daß es der schaffende Geist ist, der als gleiches Prinzip in Natur und Kunst waltet.

Dies vorausgesetzt gibt es für Schelling eine Parallele zwischen Natur und Kunst hinsichtlich ihrer Entfaltungen. Die Natur, sagt er, geht anfangs auf Härte und Verslossenheit des Lebens, selbst dort noch, wo sie bereits auf organische Gestalt sinnt. Das Leben der Pflanze ist in genauen und strengen Umriß eingeschlossen. Auch im Tierreich birgt die Natur ihre ersten Werke in harten Schalen, aber „endlich“ tritt sie freier hervor, und es zeigen sich „tätige, lebendige Charaktere“. Die Kunst zwar, meint Schelling, kann nicht so tief anfangen wie die Natur. Sie verlangt eine gewisse Fülle der Schönheit. „Sie greift darum am liebsten unmittelbar nach dem Höchsten und Entfalteten, der menschlichen Gestalt“. Sie ist „aufgefordert, die gesamte Natur nur im Menschen zu sehen“. Die hellenische Kunst, die Schelling nun beschwört, entfaltet sich von dem „starren, verschloßnen Ernst der Bildungen früher Zeiten“ bis zu den „Werken überfließender sinnlicher Anmut“. Schelling zitiert hier Winckelmann, dessen Unterscheidungen und Bezeichnungen der Epochen griechischer Plastik er folgt.

Man begreift leicht, daß bei solchem Bemühen, entwicklungsgeschichtlich Parallelen zwischen Natur und Kunst aufzuweisen, der Spekulation Grenzen gesetzt sind, da hier die Erfahrung ins Spiel kommt. Um die Gleichrichtung der Entwicklung von Natur und Kunst zu verdeutlichen, beschreibt Schelling, losgelöst von allem Zeitlichen und Örtlichen, das Wirken des schaffenden Naturgeistes an einem allgemeinen Wandel der Gestalt. Er muß dabei zu dem trügerischen Mittel greifen, auf zwei in der Substanz völlig verschiedene Vorgänge die gleichen sehr allgemeinen Worte und Begriffe anzuwenden, um eben durch die Gleichheit der Worte eine Gemeinsamkeit und Übereinstimmung zu erweisen. Zur Erkenntnis der Kunst ließ sich auf dieser Wegstrecke um so weniger gewinnen, als hier dem Philosophen der Zeit Grenzen der Erfahrung von den Tatsachen der Kunst entgegenstanden. Schelling selbst hat um diese Grenzen gewußt. Doch darf man nicht etwa vermuten, daß Schelling bei dem spekulativen Grundzug seiner Einsicht in das Wesen der Kunst die Bedeutung des anschaulich Erlebbaren und der Kenntnis der Kunstdenkmäler unterschätzt habe. In der 14. seiner Vorlesungen über die „Methode des akademischen Studiums“ weist er gleich zu Beginn darauf hin, daß Wissenschaft der Kunst, wenn sie historische Konstruktion derselben bedeuten soll, „als äußere Bedingung notwendig unmittelbare Anschauung der vorhandenen Denkmäler“ erfordere.¹⁰ Da diese Anschauung auf den Universitäten für die bildenden Künste nicht mög- sei – Schelling betont dies für seine Zeit zu Recht –, so bleibe nur die spekulative Kunstgeschichte übrig. In der Einleitung zur Philosophie der Kunst

macht er sodann auf die für ihn persönlich geltenden Begrenzungen aufmerksam. „Ich erkenne zu gut, wie schwierig es ist, in diesem unendlichsten aller Gebiete auch nur die allgemeinsten Kenntnisse über jeden Teil desselben sich zu erwerben, geschweige denn es über alle seine Teile bis zur bestimmtesten und genauesten Kenntnis zu bringen. Was ich allein für mich anführen kann, ist, daß ich das Studium der alten und neueren Werke der Poesie eine lange Zeit mit Ernst betrieben und es zu meinem angelegentlichen Geschäft gemacht habe, daß ich einige Anschauungen von Werken der bildenden Kunst gehabt habe, daß ich im Umgang mit ausübenden Künstlern zum Teil zwar nur ihre eigne Uneinigkeit und ihr Nichtverstehen der Sache kennen gelernt, zum Teil aber auch im Umgang mit solchen, die außer der glücklichen Ausübung der Kunst auch noch über sie philosophisch gedacht haben, mir einen Teil derjenigen historischen Ansichten der Kunst erworben habe, die ich zu meinem Zwecke notwendig glaube.“¹¹

Schelling konnte sich hinsichtlich kunstgeschichtlicher Kenntnisse weder mit Goethe noch mit den Brüdern Schlegel vergleichen. Seine wichtigsten Erfahrungen („einige Anschauung von Werken der bildenden Kunst“) entstammten wohl dem Besuche der Dresdener Sammlungen, die er 1798, kurz bevor er seine Professur in Jena übernahm, kennenlernte und die nicht nur dem jungen Goethe so viel Anregungen gebracht hatten, sondern auch den führenden Köpfen der Romantik von höchster Bedeutung blieben. Schelling studierte diese Sammlungen, besonders die Gemäldegalerie, im Kreise der Brüder Schlegel, Novalis, Fichte, Gries. AUGUST WILHELM SCHLEGELS Gemäldegespräche zeigen wohl am deutlichsten die Art der Unterhaltungen in jenem Kreise. Begrenzung und Auswahl der hier beachteten oder bevorzugten Meister galt auch für den Umfang der Kenntnisse Schellings zu jener Zeit.

Aber solche Begrenzung im Empirischen entscheidet nichts über Schellings Begreifen der Kunst. Er verfügte über einen Reichtum innerer Erfahrung in der Begegnung mit der Kunst, die ihn zu wesenhaften Erkenntnissen befähigten.

Die Entschlossenheit seines Geistes, das Wesen der Kunst durch Zurückgehen auf ihren Ursprung zu bestimmen, das Absolute, Gott, das Unendliche als oberstes Prinzip der Kunst zu setzen, die Autonomie der Kunst unter allen Umständen gegen jede Theorie zu verteidigen, die die schöpferische Eigenständigkeit des Kunstwerks beeinträchtigen könnte, die ewige Bedeutung hoher Kunst ins Bewußtsein zu erheben, gehört zu den unvergänglichen Zeugnissen des deutschen Idealismus, die mit dem Namen Schellings verbunden bleiben.

Anmerkungen

¹ Schellings Werke. Münchner Jubiläumsdruck, 1927, III S. 375 ff.

² Werke III, 389.

³ III, 385. ⁴ III, 391. ⁵ III, 406. ⁶ III, 379. ⁷ III, 406.

⁸ Goethes Werke. Vollständige neugeordnete Ausgabe. Bd. 29 (1854) S. 413.

⁹ Zitiert nach F. W. J. Schellings philosophischen Schriften. I. Bd. 1809, S. 341–396.

¹⁰ Werke III, 366.

¹¹ III, 383.

KLENZE

Unter den Mitgliedern der Bayerischen Akademie, die zur Zeit Ludwigs I. das Gebiet der Kunst vertraten, stand an hervorragender Stelle LEO V. KLENZE* (1784–1844). Näherte sich Schelling von der Idee her der Kunst, so Klenze vom eigenen künstlerischen Schaffen als Architekt. Er war der Baumeister des Kronprinzen Ludwig, und er ist derjenige, dessen baumeisterliche Tätigkeit das Antlitz Münchens über die ehemalige mittelalterliche Begrenzung hinaus nach Norden zu geformt hat. Die Anlage der Ludwigstraße, sowenig Planung, Ausführung, geistige wie materielle Förderung von der Persönlichkeit des königlichen Bauherrn getrennt werden können, wird, von der baukünstlerischen Seite her gesehen, stets mit dem Namen Klenzes verbunden bleiben.¹ Die Fülle der Bauaufgaben, die Klenze als kgl. bayerischer Hofbau-Intendant besonders im ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit in München zu bewältigen hatte – sie begann damit, daß er das Bauprogramm Ludwigs für die Glyptothek zu bearbeiten und auszuführen hatte –, kann hier nicht verfolgt werden. Sie ließ ihm „bey einem ausgebreiteten praktischen Wirkungskreise“, wie er selbst sagt, kaum die Muße, sich wissenschaftlich zu äußern. Doch zeugt es für seine ungewöhnliche Arbeitskraft, daß es an Forschungen, theoretischen Überlegungen, Berichten in gedruckten Abhandlungen, auch im Rahmen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, keineswegs fehlt. Sie liegen ganz im Bereiche seiner künstlerischen Bestrebungen.

Mit Klenze, der in Berlin bei Gilly gelernt hatte, in Paris auf dem Polytechnikum bei Percier studierte, auf Reisen in Italien sich bildete – nach Athen kam er erst 1834 –, nahm die Münchener Architektur eine entschiedene Wendung zum Klassizismus. Die griechische Sakralarchitektur galt ihm als die schlechthin vorbildliche Kunst, wenn er auch daneben für bestimmte Bauaufgaben sich an die Klassizität der italienischen Hochrenaissance hielt. Er blieb stets bemüht, sich die Kenntnis antiker Denkmäler anzueignen und eigene Forschungen beizutragen. So sei es durchaus nötig, meinte er, die „architektonischen Paradigmen ächt griechischer Zeit

aufzusuchen, zu erläutern und bekannt zu machen“. Aus diesem Bestreben heraus hat er beispielsweise den Tempel des olympischen Jupiter zu Agrigent „nach den neusten Ausgrabungen“ dargestellt. Die Veröffentlichung erschien 1821. Im gleichen Jahre wurde Klenze zum ord. Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften gewählt, wo er am 3. März 1821 in der philos.-phil. Klasse einen bemerkenswerten Forschungsbeitrag zur Kenntnis der antiken Architektur vorlegte unter dem Titel: „Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach historischen und technischen Analogien.“ Er erweist sich dabei auch philologisch gut bewandert. Nach einer eingehenden Erörterung über die noch heute in dieser oder jener Form diskutierten Thesen von der Herkunft der Etrusker – unter „toskanischem“ Tempel bei Klenze ist der etruskische zu verstehen – bringt er eine wissenschaftlich sorgfältige kritische Interpretation der Beschreibung des etruskischen Sakralbaus bei Vitruv und führt seine Ergebnisse in zeichnerischer Darstellung auf zwei Kupfertafeln vor. Seine Kenntnis bautechnischer Dinge kommt ihm dabei zustatten, ohne daß er, wie er betont, ihr zugunsten „eine gewagte und gezwungene Auslegung des Textes“ sich erlaubt habe. „Wo aber einmal in Gegenständen der Art offenbare und unläugbare Widersprüche statthaben, ist es wohl ratsamer, sie nach den Regeln der Technik und historischen Analogie aufzulösen, als sich in etymologische und grammatische Spitzfindigkeiten einzulassen“ (aaO. S. 71).

Aber auch in der öffentlichen Sitzung der Akademie, die am 31. März des gleichen Jahres stattfand, ergriff Klenze das Wort. Der Gegenstand, den er behandelte, gehörte diesmal nicht der Architektur an, der er sonst alle Betrachtungen widmete, sondern galt einem Vorgang, der die Hinwendung der Zeit zur griechischen Antike bedeutungsvoll unterstrich und für den Klenze um so mehr Aufmerksamkeit erwarten konnte, als er den Bestand der Münchener Antikensammlungen des Kronprinzen berührte: „Über das Hinwegführen plastischer Kunstwerke aus Griechenland und die neuesten Unternehmungen dieser Art.“

Klenze gab in diesem Vortrag eine Übersicht über die Bemühungen jener Kunstfreunde verschiedener Nationen, die die kostbaren Überreste der griechischen Antike zu bergen suchten, zumal die Zerstörung der Denkmäler täglich tiefer einriß. Das sei kein „Raub“, sondern jene Werke, sagte Klenze, gehören zunächst dem, „der sie durch Studium und Anerkennung und Liebe wieder zu erwerben und zu gewinnen weiß“. Klenze nannte an erster Stelle die Tätigkeit von Lord Elgin, der er hohe Anerkennung zollte. „Riesenhaft muß man den Erfolg von Lord Elgins Unternehmungen nennen, wenn man die Verzeichnisse alles dessen liest, was er fand und nahm, und wir dürfen diese glückliche Exploration eine neue Epoche der Kunstge-

schichte und der neuen Kunst selbst nennen . . . , denn hier wird dem gebildeten Europa eigentlich griechische Kunst und Art zuerst anschaulich und bekannt gemacht.“ Klenze gedachte dann der archäologischen Reisegesellschaft, die sich 1807 in Rom mit v. Haller, v. Stackelberg und anderen bildete und sowohl Phigalia wie Aegina aufsuchte. Das für München wichtigste Ergebnis dieser Erkundungen war der Ankauf der Giebelskulpturen des Tempels von Ägina 1812 durch den Kronprinzen Ludwig. Die Bildwerke wurden zunächst nach Rom gebracht, dort zusammengesetzt und von Thorwaldsen „auf eine Art ergänzt, welche archäologische Rigoristen, wegen zu großer Täuschung, frevelhaft schön genannt haben“, wie Klenze in seiner Akademierede bemerkte.³ Zum Schluß dieses Vortrags wies er darauf hin, daß ein „verdienter deutscher Archäologe“, Dr. Sickler aus Hildburghausen, Olympia als den Ort bezeichnet habe – wie übrigens früher schon Winckelmann –, wo wir reiche Schätze der Plastik heben könnten, eine Erwartung, die sich erst ein halbes Jahrhundert später erfüllen sollte.

Es wäre verlockend, das kunstgeschichtliche Weltbild Klenzes als das eines reinen Klassizisten nachzuzeichnen. Es ist einseitig und unduldsam wie nur je die Theorie eines schaffenden Künstlers, läßt auch nur eine einzige Lösung dessen, was wir „Bauen“ nennen, zu. Am deutlichsten tritt es in seiner 1833 erschienenen „Anweisung zur Architektur des christlichen Kultus“ hervor, einer Sammlung von Entwürfen als „zweckmäßigen Mustern“ für Dorfkirchen, verschiedenartigen Stadtkirchen und Friedhofsanlagen, sämtlich in klassizistischer Formensprache. Vorweg gibt Klenze hier eine Übersicht über die Geschichte des Kultbaus bei den verschiedenen Völkern und sucht eigentümlicherweise nachzuweisen, daß „das Prinzip, welches die Basis der antiken Baukunst bildet, an und für sich der Anwendung für die Zwecke des christlichen Gottesdienstes Genüge leisten kann“ (S. 7). Die gesamte Geschichte der Baukunst wird derart interpretiert, daß im Ergebnis „die griechische Architektur nicht etwa nur die vollkommenste, beste und schönste ist, sondern die einzigwahre und wesentliche, unter welche sich alles Frühere als Anfang, unvollkommener Versuch, alles Spätere als temporär, lokal, einseitig und abschweifend subsummieren läßt“ (S. 8). Alle spätere Architektur fließt aus der griechischen „durch Umgestaltung, Übertreibung oder Verstümmelung“ heraus. Trotz seiner Verachtung der Gotik macht er einmal überraschenderweise einen Ansatz, dieser „geheimnisvollen Bauart“ gerecht zu werden (S. 15), kommt aber schon ein paar Seiten weiter zu dem Schluß, wie nicht anders zu erwarten, daß „Willkür bei nur scheinbaren Gesetzen der Hauptcharakter dieser Bauwerke“ ist. Aber auch den Bau von St. Peter in Rom und seine Folgeerscheinungen im Barock lehnt Klenze gemäß seiner strengen klassizistischen Haltung ab und läßt nur

noch den französischen Klassizismus gelten, dem er selbst in seinem Bauschaffen tief verpflichtet blieb.

Anmerkungen

¹ Das Verhältnis Ludwigs I. als Bauherrn zu seinem Baumeister Klenze ist kürzlich von Max Spindler: „König Ludwig I. als Bauherr“, München 1958, dargestellt.

² Denkschriften der Königlichen Akademie d. Wissenschaften zu München für die Jahre 1821 und 1822. Bd. VIII. München 1824.

³ Um die Bildwerke aus Aegina dem Kronprinzen und den Münchener Kunstfreunden vorläufig bekannt zu machen, verfaßte Joh. Martin Wagner, der Bildhauer und Kunstagent Ludwigs, eine 1817 veröffentlichte genaue Beschreibung der Skulpturen. Es ist für die Zeit bezeichnend, daß kein Geringerer als Schelling, ohne die Originale zu kennen und obwohl keine Zeichnungen von den Figuren bis dahin bekannt waren, es sich nicht nehmen ließ, nur auf Grund der Beschreibungen wie auf Grund seiner Kenntnisse der antiken Literatur ausführliche kunstgeschichtliche Anmerkungen hinzuzufügen. (Kunstgesch. Anmerkungen zu Johann Martin Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke 1817. Schellings sämtliche Werke. Erste Abt. Bd. 9 [1861] S. 111 ff.)

SULPIZ BOISSERÉE

Als SULPIZ BOISSERÉE* im Jahre 1830 in die Bayerische Akademie der Wissenschaften als Mitglied aufgenommen wurde, hatte er sich bereits in Deutschland wie in Frankreich einen allgemein geachteten Namen als Kunstforscher erworben und war aus den kunstgeschichtlichen Bemühungen jener Zeit nicht wegzudenken. Den Anlaß zu seiner Übersiedlung nach München bot der Ankauf der Boisseréeschen Gemäldesammlung durch König Ludwig I. von Bayern im Jahre 1827. Sulpiz Boisserée und sein um drei Jahre jüngerer Bruder Melchior, aus einer begüterten Kölner Kaufmannsfamilie stammend, hatten – in engster Verbindung mit ihrem Freunde Johann Baptist Bertram – ein bedeutsames Stück Erforschung unbekannter oder bis dahin mißachteter Kunstbereiche der altdeutschen und altniederländischen Malerei geleistet, indem sie deren Zeugnisse sammelten und Verständnis für diese alte Kunst zu wecken suchten. Ihre Bestrebungen fielen in jene Zeit, als infolge des Kunstraubs der napoleonischen Heere und der Säkularisierung von Klöstern, Kirchen und geistlichen Stiften der europäische Kunstbesitz in eine vorher nie für möglich gehaltene Bewegung geriet. Als die Brüder Boisserée in ihren Studienjahren – zusammen mit Bertram – 1803 nach Paris fuhren, fanden sie im Louvre eine Vereinigung wertvollster europäischer Kunstschatze, verwaltet von Denon, vor. Man vergißt leicht, daß Denon, der mit Kennerblick aus den eroberten Ländern das Wichtigste für den Louvre auszuwählen verstand, zum ersten Male versuchte, die Kunstwerke chronologisch und nach Schulen zu ordnen und auf-

zustellen. Welche Anregungen für eine kunstgeschichtliche Betrachtungsweise!

In Paris trafen die Boisserée zudem, vorbereitet durch Bertram, auf Friedrich Schlegel, der sie in weite Gebiete der Literatur einführte. Sie schlossen sich ihm und seinem Kreis an, und diese Verbindung blieb ein Leben lang bestehen. Zuvor schon waren sie als junge Menschen auf dem Wege über die Literatur mit dem Gedankenbereich der Romantik vertraut geworden. Ein neues Verständnis für die künstlerischen Äußerungen des Mittelalters wuchs ihnen durch ihre Bewunderung für den Kölner Domchor und andere gotische Bauten zu.

Als Kenner und Forscher waren die Boisserée Autodidakten, auch auf dem Gebiete der Malerei. Durch Sammeln, Beobachten und Vergleichen wußten sie sich den Zugang in einen Bereich unbekannter Denkmäler zu verschaffen. Der Erfolg blieb nicht aus.

Die Gemäldesammlung, die sie in Köln zusammenbrachten, mit der sie 1810 nach Heidelberg, 1819 nach Stuttgart übersiedelten, erweckte die Anteilnahme aller Kunstfreunde und der geistig führenden Schicht der Romantik, ein in jeder Hinsicht bemerkenswertes Beispiel, daß durch eine Sammlung von Bildern (rund 200) eine geistig neue Welt aus der vaterländischen Vergangenheit hervortrat. Eine Fülle von Anregungen ging von ihr aus. Franz Kugler, der Lehrer Jakob Burckhardts, schrieb 1833, daß das Haus der Boisserée lange Zeit „ein Wallfahrtsort für alle war, denen deutsche Kunst und deutsche Geschichte am Herzen lag, und in den Jahren der Unterdrückung hat manch einer aus dem Bilderschatz, den sie vom Untergange gerettet, Trost und Kraft zum Widerstande gesogen“ (Kleine Schriften I, 237).

So eng und dauernd die Lebensgemeinschaft und geistige Verbundenheit der Gebrüder Boisserée und des Freundes Bertram währten, so kam doch Sulpiz als dem vielseitigsten und regsamsten Geist unter diesen rheinischen Kunstfreunden eine besondere Stellung zu. Er war es, der es mit seiner lebenswürdigen und lebendigen Art verstand, sich die Freundschaft und das Wohlwollen des alten Goethe, vermittelt durch Reinhard, zu erwerben und ihn zu einem Besuch der Boisseréeschen Sammlung in Heidelberg zu bewegen. Im Herbst 1814 wohnte Goethe zwei Wochen lang bei den Boisserées in dem Hause, wo die Sammlung untergebracht war, und empfing starke Eindrücke von dieser ihm so fernliegenden Kunstwelt. Es mag für den geistigen Rang von Sulpiz Boisserée zeugen, daß der Briefwechsel zwischen Goethe und ihm bis zu Goethes Tode andauerte.

Sulpiz Boisserée war es ferner, der über den Bereich der alten Malerei hinaus sich um die Denkmäler der mittelalterlichen Baukunst bemühte und

in den Mittelpunkt dieser Bestrebungen die Erforschung und Kenntnis des Kölner Doms stellte. Die Eindrücke, die er schon als Kind von der Architektursprache des Kölner Doms empfing, erwiesen sich als nachhaltig für einen großen Teil seiner Lebensarbeit. Sulpiz Boisserée verdanken wir letzten Endes den Ausbau des Kölner Doms im 19. Jahrhundert. Er war schon von früh an bemüht, den Dom aufzumessen und in Zeichnungen darzustellen. Daraus entstand die erste baugeschichtliche Behandlung des Kölner Doms: „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Köln“, ein Werk, das in Lieferungen erschien (1824–1831), zweite veränderte Auflage 1842, eine „auch heute noch bewunderungswürdige Schrift“ (H. Kauffmann). Bemerkenswert erscheint, daß die französische Regierung schon 1821 das von Sulpiz Boisserée geplante Kölner Domwerk durch Subskription auf 30 Exemplare unterstützte, während auf Preußen noch gewartet werden mußte. Sulpiz Boisserée weilte mehrfach in Paris und wurde von Künstlern und Gelehrten wie Gérard, Humboldt, Percier, Cuvier und überaus freundlich und mit Hochschätzung aufgenommen. Schon im Oktober 1820 hatte QUATREMÈRE ihn der Akademie des Beaux Arts vorgestellt, „wo dann das Domwerk mit dem ausgezeichnetsten Beifall aufgenommen wurde“ (Brief an Goethe, S.B. II, 296). 1823/24 blieb er zehn Monate in Paris und hielt auch einen Vortrag über gotische Baukunst in der Akademie der Schönen Künste.

Boisserées Absichten auf die Erforschung von mittelalterlicher Baukunst gingen indessen über den Kölner Dom hinaus und richteten sich auch auf die niederrheinischen Bauten der voraufgehenden Jahrhunderte. Er sammelte auf vielen Reisen das Material, ließ zeichnen, und gab schließlich die „Denkmale der Baukunst vom 7. bis 13. Jahrhundert am Niederrhein“ heraus (Stuttgart 1831–1833). Um seine Leistung zu würdigen, muß man sich die Schwierigkeiten vergegenwärtigen, die einer Behandlung mittelalterlicher Baukunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts entgegenstanden. Es gab noch keine wissenschaftlich begründete Chronologie der Bauten, keine ausgebildeten Methoden, die Bauformen zu erfassen und zu vergleichen, keine Anhaltspunkte, überlieferte Baudaten mit Sicherheit auf bestehende Bauten oder Bauteile zu beziehen. Nicht einmal die Terminologie zur Bezeichnung der gotischen und vorgotischen Baukunst stand eindeutig fest. Freilich wurden Boisserées Anfänge bald überholt. Franz Kugler sah bereits schärfer und wies in einer Rezension 1833 bei aller Hervorhebung der Verdienste Boisserées auf entscheidende chronologische Irrtümer des Verfassers hin.

Boisserées Übersiedlung nach München führte ihn sofort in das geistig und künstlerisch reiche Leben, das in der bayerischen Hauptstadt unter Ludwig I. herrschte. Goethe schrieb damals an Sulpiz: „In Ihrem neuen Wohnort nehmen Sie Theil an den größtbewegten Zuständen, die sich in Deutsch-

land hervorthun, alles andere hat schon einen gemesseneren Gang, Bayern ist wie alle Jugend nicht zu berechnen" (S.B. II, 468). In der Tat kam Boisserée nach München, als sich durch die großartigen Bauvorhaben des Königs die moderne Stadt formte und ein neues Gesicht erhielt, als die Glyptothek eingerichtet wurde, als die Pinakothek im Bau begriffen war (die Boisseréesche Sammlung wurde zuerst in Schleißheim untergebracht). Boisserée berichtete ausführlich an Goethe über alle Unternehmungen des Königs für Kunst und Wissenschaft. Die Reorganisation der Universität und der Akademie spielte darin eine wichtige Rolle, wobei Boisserée das Vertrauen, das der König in Schellings Persönlichkeit setzte, hervorhebt. Schelling war gerade als General-Konservator aller wissenschaftlichen Sammlungen der Hauptstadt berufen und von der Akademie der Wissenschaften selbst zum Vorstand gewählt worden. Zugleich las Schelling an der Universität Geschichte der Philosophie von Descartes bis Hegel. Wie sehr Sulpiz Boisserée an allem Geistigen Anteil nahm, zeigte sich schon darin, daß er sich sogleich als Hörer einstellte und Goethe gegenüber die „Klarheit, Sicherheit, Mannigfaltigkeit und Kunst seiner (Schellings) Darstellung“ rühmte.

Nach Boisserées Aufnahme in die Akademie der Wissenschaften ist man gespannt, mit welchem Thema er als bereits weithin bekannter Kunsthistoriker sich zuerst mitteilen würde. Man sollte erwarten, daß er einen Beitrag etwa zur Geschichte der Malerei oder eine Untersuchung zur Baukunst des romanischen Stils lieferte. Statt dessen wählte er als Gegenstand der Betrachtung eine nie gebaute Architektur, das Traumgebäude eines Dichters, ein Thema aus dem Grenzgebiet zwischen Germanistik und Architekturgeschichte: „Über die Beschreibung des Tempels des hl. Grales in dem Heldengedicht: *Titurel* Kap. III.“ Ein fesselndes Thema, denn es handelte sich um die bedeutendste dichterische Architekturschilderung des deutschen 13. Jahrhunderts. Das Thema hatte Sulpiz Boisserée schon seit langer Zeit, seit 1810, beschäftigt. Die deutsche Literatur des 13. Jahrhunderts kannte er durch den Umgang mit den Schlegels, und er hatte mit ihnen offenbar auch über den *Titurel* gesprochen. A. W. v. Schlegel hatte sich sogar 1822 erboten, die in Frage kommenden Handschriften aus Heidelberg sich schicken zu lassen und im voraus die ganze Beschreibung des Gralttempels philologisch zu bearbeiten. Aber er fand keine Zeit dafür. Sulpiz Boisserée ist der erste, der eine Veranschaulichung der dichterischen Beschreibung mit einer zeichnerischen Rekonstruktion des Gralttempels nach Grundriß und Aufriß versuchte. Sie ist in den Abhandlungen der Akademie 1835 veröffentlicht und enthält eine Übersicht über die in Frage kommenden Handschriften, einen Hinweis auf den Dichter des Jüngeren *Titurel* Albrecht von Scharfen-

berg, eine kurze Darlegung der Vorstellungen vom Gral und vom Gralstempel, schließlich den Abdruck der Beschreibung des Dichters. Im Anhang ist auf drei lithographierten Tafeln die Rekonstruktion nach Grundriß, Aufriß des Äußeren und Längsschnitt durch das Innere wiedergegeben. Nach der Handschrift, die Boisserée für seine Rekonstruktion zugrunde legte, stellt er sich den Gralstempel als einen Rundbau mit 72 Chören (Außenkapellen) vor. Auf je zweien von ihnen stand ein Turm, so daß der Rundbau von 36 Türmen umstellt war. „Die standen rundherum, alle gleich, jeder hatte acht Wände, und so manche Ecke, als eben nach dem Chor sich ergab, dabei sechs Stockwerke, in jedem drei Fenster und inwändig eine außen sichtbare Spindeltreppe. In der Mitte von diesem allem erhob sich ein Thurm an Weite und Höhe doppelt so groß als die übrigen. Sämtliche Thürme waren von edelm Gestein und Gold, die Dächer derselben waren, wie das Dach des Tempels, von rothem Golde mit Verzierungen von blauem Schmelzwerk. Im Inneren des Gebäudes stand in der Mitte, unter dem großen Thurm ein noch weit prächtigeres Werk, welches den Tempel im kleinen vorstellte und zur Aufbewahrung des heiligen Grales diente.“ Boisserée nimmt nun an, daß der Dichter des *Titurel* Werke aus der „Blütezeit der deutschen Baukunst“ gesehen haben müsse, ohne übrigens an einen bestimmten Bau als Vorbild zu denken, und daß er für die Schilderung der phantastischen Pracht der Ausstattung durch die apokalyptische Beschreibung des himmlischen Jerusalem angeregt sei. Als bauliche Formensprache nahm Boisserée die hochgotische Architektur des Kölner Doms an, denn sie bedeutete für ihn die „Blütezeit deutscher Baukunst“.

Die dichterische Schilderung des Graltempels im *Titurel* hat seither die Literatur- und Kunstgeschichte bis auf unsere Zeit immer wieder beschäftigt, teils mit dem Hinweis darauf, daß der Versuch einer Rekonstruktion gegenstandslos sei, da es sich um subjektiv bedingte, dichterische Ausdrucksmittel handle (J. Schwietering), teils mit dem kunstgeschichtlichen Bemühen, die Dichtung auf die zugrunde liegende Architekturanschauung im einzelnen zu prüfen. Die Berechtigung und Möglichkeit für solche Untersuchung liegt schon in der veranschaulichenden Kraft der *Titurel*-Dichtung. Ohne sie hätte Sulpiz Boisserée nicht an eine zeichnerische Rekonstruktion des Graltempels gehen können. Auch J. SCHWIETERING gibt zu, daß der *Titurel*-Dichter „deutlich etwas von einem Architekten in sich fühlt“.¹ Übereinstimmung herrscht zumeist darin, daß der Gralstempel des jüngeren *Titurel* das gotische Architektur- und Raumerlebnis widerspiegelt. Zuletzt hat noch HANS SEDLMAYR in seiner „Entstehung der Kathedrale“ (1950) dem *Titurel* ein ganzes Kapitel gewidmet und betont, daß fast jedes der von ihm herausgearbeiteten Phänomene der gotischen Kathedrale in der Beschrei-

bung des Graltempels wiederkehre. Während bei der Frage eines möglichen Vorbilds oder nach einem innerhalb der wirklich gebauten Architektur entsprechenden Sakralbau die Interpretationen des 19. Jahrhunderts (San Marte, Droysen, Otte) auf die Liebfrauenkirche in Trier verweisen, fühlt Sedlmayr sich an einen „zum vollen Vieleck ergänzten, ins Phantastische übertriebenen Chor einer gotischen Kathedrale“ erinnert und an die Formenwelt einer entwickelten gotischen Architektur, ohne dabei übrigens ein bestimmtes Vorbild zu fordern. Für die angenommene Grundrißbildung des Graltempels hält auch er sich an die Boisseréesche Rekonstruktion.²

Eine architekturgeschichtliche Fragestellung im engeren Sinne hätte zu bedenken, ob in der dichterischen Schilderung des Wunderbaus, die besonders den Lichtcharakter der Rotunde betont, auch Anzeichen für den Stilcharakter der baulichen Form enthalten seien, d. h., ob der Graltempel des Titurel einer bestimmten Stilphase der Gotik entspreche. Boisserée, der in baulichen Einzelformen dachte, da er ja sie zu zeichnen unternahm, hatte sich solche Fragen überlegt und nahm den hochgotischen Stil des Kölner Doms in Anspruch. Indessen gibt es Einwendungen. Blanca Röthlisberger („Die Architektur des Graltempels im Jüngeren Titurel“, Bern 1917) widerspricht der Boisseréeschen Rekonstruktion, vor allem und mit Recht für die Aufrißbildung im Inneren, insofern sie einen hallenmäßigen Bau im sogenannten „Übergangsstil“ annimmt, ohne indessen eine zeichnerische Veranschaulichung zu versuchen. Da sie den Bau nicht als Ganzes, sondern mehr als eine Summe von Einzelheiten sieht, gewinnt ihre architekturgeschichtliche Kritik keine rechte Überzeugungskraft.

Eine neue und einschneidende Wendung nahm die Interpretation des Graltempels erst, als die deutsche Philologie nachwies, daß diejenige Lesart unter den Handschriften, die Sulpiz Boisserée benutzte, nicht die zuverlässigste und dem Original nächststehende sei. Das geschah in jüngster Zeit durch Werner Wolf in einem ausführlichen kritischen Vergleich der überlieferten Handschriften des Jüngeren Titurel und mit dem Nachweis der Irrtümer in der älteren Forschung.³ Anerkennt man die von W. Wolf genannte Wiener Pergamenthandschrift (2675) als die dem ursprünglichen Text näherstehende, so muß man auch die in ihr enthaltenen Angaben für den Graltempel einer architekturgeschichtlichen Interpretation zugrunde legen. Die Abweichungen sind groß. Zwar bleibt die Annahme einer „Rotunde“, also eines Zentralbaus, für alle Rekonstruktionen verbindlich, aber statt der 72 Chöre bei Boisserée brauchen jetzt nur 22 Chöre berücksichtigt zu werden. Statt des Hinweises auf die Liebfrauenkirche in Trier tritt jetzt der Hinweis auf St. Gereon in Köln in den Vordergrund. In der Zusammenarbeit mit W. Wolf hat dann Lars-Ivar Ringboom eine neue, auf der

von Wolf dargebotenen Lesart beruhende und die Architekturangaben kritisch abwägende zeichnerische Veranschaulichung unternommen als Ausgangspunkt für eine weitschichtige Untersuchung über die mit der Gralsvorstellung zusammenhängenden Anschauungen im Orient.⁴

Es erübrigt sich indessen, die Geschichte der „Rekonstruktionen“ des Graltempels weiter zu verfolgen. Es sollte nur dargetan werden, daß die Fragestellung Sulpiz Boisserées in seinem Akademievortrag von 1834 bis heute ihre Bedeutung nicht verloren hat.

Auf einen weiteren Akademiebeitrag von Sulpiz Boisserée „Über die Kaiser-Dalmatika in der St. Peterskirche zu Rom“ (Abhandlungen der philos.-phil. Klasse Band III, 1840/41) sei hier nur kurz verwiesen. Boisserée veröffentlichte in dieser Abhandlung zum ersten Male Zeichnungen nach den wertvollen Bildstickereien der sogenannten Kaiserdalmatika im Kirchenschatz von St. Peter mit ihren griechischen Beischriften. Er beschrieb sie als byzantinische Arbeit und widersprach der Sage, daß sie bei der Krönung Karls des Großen verwendet sei, bestimmte vielmehr ihr Alter auf das 12. oder die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Erst J. Braun⁵ wies an den Inventaren der Petersbasilika nach, daß die Dalmatika wahrscheinlich noch viel jünger sei und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstamme. Sein Ergebnis, daß diese sogenannte Kaiserdalmatika „ursprünglich kein anderes Ornatstück als der griechische bischöfliche Sakkos gewesen sei“, ist bereits von Sulpiz Boisserée ausgesprochen (S. 566).

In München eröffnete sich für Sulpiz Boisserée im Laufe der Jahre entsprechend seiner denkmalpflegerischen Neigung eine neue große Wirkungsmöglichkeit. 1835 wurde er zum kgl. bayerischen Oberbaurat ernannt und mit der Leitung der neuerrichteten „Generalinspektion der plastischen Denkmäler des Mittelalters“ betraut. Eine solche Stellung entsprach offenbar seinen Plänen, ursprünglich freilich in Gedanken an seine rheinische Heimat. Schon 1831 trug er sich, wie aus seinen Briefen hervorgeht, mit dem Wunsch, es möchte für ihn ein „Generalconservatorium für Denkmale der Kunst, Geschichte und Sprache im Rheinland und Westphalen“ geben (S.B. I, 577). Doch ließ sich das zur Zeit nicht verwirklichen. Die bayerische Stellung, die man 1835 in München ihm übertrug, bot zwar einen weiten Wirkungsbereich, doch legte er dies Amt bereits nach eineinhalb Jahren nieder, offensichtlich aus gesundheitlichen Gründen. Er selbst hat schon früh auf seine „von Kindheit an schwache Gesundheit“ hingewiesen (S.B. I, 43), und in seinen Briefen finden sich häufig Bemerkungen über Unterbrechungen seiner Arbeit durch Krankheit. Auch schien das rauhe Münchner Klima ihm nicht zuträglich zu sein. Jedenfalls reiste das Ehepaar Boisserée – Sulpiz hatte 1828 Matilde Rapp aus Stuttgart geheiratet – gleich 1836 in den

Süden, zunächst an die französische Mittelmeerküste, später nach Italien, und kehrte erst im August 1839 nach fast dreijähriger Abwesenheit nach München zurück.

Bei aller Anhänglichkeit an Bayern, wo ein bedeutender Teil der Lebensarbeit der Brüder Boisserée noch heute im Rahmen der Münchener Pinakothek als kostbarer Besitz bewahrt wird, blieb Sulpiz Boisserées alter Wunsch, in der Heimat zu wirken, bestehen. 1845 übersiedelten die Brüder Boisserée nach Bonn, wo Sulpiz gemäß einem Anerbieten des preußischen Königs seine bereits 1831 geäußerten Wünsche nach wissenschaftlicher Beschäftigung mit den rheinischen Kunstdenkmälern erfüllt fand. 1854 ist er dort gestorben.⁶⁾

Anmerkungen

¹ J. Schwietering: Der Graltempel des Jüngeren Titorel (Ztschr. für deutsches Altertum, Bd. 60, 1923, S. 118 ff.). H. Lichtenberg: Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung (Forschg. zur deutschen Sprache u. Dichtung, Heft 4, 1931).

² Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale, o. J. (1950) S. 85 ff.

³ W. Wolf: Grundsätzliches zu einer Ausgabe des Jüngeren Titorel (Ztschr. für deutsches Altertum, Bd. 76 u. 79, 1942).

⁴ Lars-Ivar Ringboom: Graltempel und Paradies, Stockholm 1951.

⁵ In „Stimmen aus Maria-Laach“, 1899, S. 575.

⁶ Quellen und Literatur: Sulpiz Boisserée, Stuttgart 1862 (Bd. II enthält den Briefwechsel mit Goethe). – E. Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée, Jena 1916 (behandelt die Sammlertätigkeit der Boisserée) – W. Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1921, S. 272 ff.

HEINRICH WÖLFFLIN

Überblicken wir im Laufe der Zeitspanne von Jahrhundertmitte zu Jahrhundertmitte die Reihe derjenigen Gelehrten, die im Rahmen der Bayerischen Akademie die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin vertraten, so ist als der weitaus einflußreichste und in seiner Wirkung auf die deutsche Kunstgeschichtswissenschaft bedeutendste HEINRICH WÖLFFLIN* (geb. 1864 in Winterthur) zu nennen. 1901 auf den Lehrstuhl Hermann Grimms an die Berliner Universität berufen, errang Wölfflin dort den ersten Höhepunkt seines akademischen Wirkens. Mehr als ein Jahrzehnt lauschten die Hörer im Barackenauditorium, dem größten Hörsaal der Berliner Universität, dem ungemein klar geprägten, in eigentümlich stockendem Rhythmus geführten, phrasenlos sich aufbauenden Vortrag. Seit 1912 wirkte er in München in gleichem Sinne.

Zwei Arbeiten besonders sind es, die dem Rahmen der Bayerischen Akademie angehören. Die erste ist die Festrede, die Wölfflin in der öffent-

lichen Sitzung der Akademie am 14. November 1914 über „die Architektur der deutschen Renaissance“ hielt. Deutschland stand im Kriege, und es sollte ein deutsches Thema zur Behandlung kommen. Wölfflin erhebt es in seiner auf das Wesentliche der Erscheinungen gerichteten Betrachtungsweise sogleich zu einer eindringlichen Analyse der Gegensätze zwischen der Formensprache der deutschen und italienischen Baukunst der Renaissance, um „das Verhältnis auf die entscheidenden Begriffe zu bringen“.

„Das Problem des Klassischen hat mich durchs ganze Leben begleitet“, bekennt Wölfflin in seinen 1941 erschienenen „Gedanken zur Kunstgeschichte“. Diesem Bereich gehörte auch die Münchener Akademierede von 1914 an mit der Besonderheit, daß er nun die Erscheinungen der von der Spätgotik gefärbten Architektur nördlich der Alpen mit ihren phantasievollen Unregelmäßigkeiten der reinen Harmonie gesetzlich geordneter Proportionen in der italienischen Renaissancebaukunst entgegenstellt und die Unterschiede zugleich als Unterschiede nationaler Charaktere begreift. In diesen Gedankengängen verspürt man den Verfasser der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“, die ein Jahr später erschienen und freilich in ihren Bestimmungen sehr viel weiter ausgreifen. Was aber die Bemühungen um das Erkennen nationaler Kunstcharaktere anlangt, so war Wölfflin letzten Endes der Meinung, „daß die höchsten Werte der Kunst mit dem Bloß-Nationalen sich nicht decken. Es ist das Merkmal aller großen Kunst, daß sie in die Sphäre des Allgemein-Menschlichen hineinragt“ (Gedanken zur Kunstgeschichte S. 131).

Steht die genannte Untersuchung am Beginn des Krieges, so die zweite hier zu erwähnende Arbeit Wölfflins am Ende. Sie stellt einen Sonderfall im Arbeitsgebiet Wölfflins dar, insofern sie auf ein für Wölfflin ganz neues Stoffgebiet, die mittelalterliche Buchmalerei, übergreift. Es ist die im Verlag und auf Kosten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1918 erschienene Ausgabe der „Bamberger Apokalypse“ mit dem Untertitel „Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000“.

„Kunstgeschichte und Kunst laufen parallel“. Diesen seither so oft bestätigten Satz hatte Wölfflin bereits in seinem Akademievortrag von 1914 geprägt. Nichts illustriert die Bedeutung dieser Erkenntnis auffallender als die plötzliche Hinwendung des Verfassers der „Klassischen Kunst“ selbst zu einer Handschrift, die vom Stil her gesehen nicht mehr mit den für eine Renaissancekunst gültigen Begriffen zu erfassen ist. Wölfflin folgt hier dem in jener Zeit einsetzenden allgemeinen Wandel des Werturteils über die Kunst des frühen Mittelalters. „Erst neuerdings – in auffallender Parallelität zu gewissen Entwicklungen der modernen Malerei – ist man auf das Positive der Wirkung bei dieser sogenannten Erstarrung aufmerksam geworden und

hat angefangen, statt die mindere Qualität zu tadeln, die anders geartete Absicht ins Auge zu fassen“ (Bamberger Apokalypse S. 1). Von bibliothekarischer Seite aus hatte zwar GEORG LEIDINGER* begonnen, die berühmten ottonischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek zu veröffentlichen, und Wilhelm Vöges grundlegende Untersuchung über eine „Deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends“ war bereits 1891 erschienen. Aber es war doch etwas Neues, daß ein Kunstgelehrter vom Range Wölfflins, der Renaissance und Barockkunst zu „sehen“ gelehrt hatte, nun Ernst machte mit dem Versuch, der so völlig anders gearteten Formensprache des frühen Mittelalters als einer neu zu wertenden künstlerischen Erscheinung gerecht zu werden. Indessen hat Wölfflin das in dieser Blickrichtung liegende Stoff- und Formengebiet später nicht weiterverfolgt.