



## Wilhelm Lübke.

Von

Ludwig Dietsch.

— Berlin. —

**V**or fünfundzwanzig Jahren bildete das gastliche Haus Franz Kuglers in Berlin den Vereinigungspunkt eines Kreises von jungen Männern, die, im Alter nur wenig von einander verschieden, durch eine gewisse Gemeinsamkeit der Anschauungen und der ästhetischen Interessen und Bestrebungen, wie durch persönliche Freundschaft eng unter einander verbunden waren.

Wie unter den Genossen jedes derartigen Jugendbundes hatte sich unter ihnen eine Art „Argöt“ herausgebildet. Sie bezeichneten Gegenstände und Personen mit Namen, deren geheimer Sinn und Ursprung nur ihnen selbst, den Eingeweihten, bekannt und vertraut war. Die Verbindung selbst hatte sich den Namen „Ellora“ gegeben. Kuglers Haus hieß „der Herd“; er selbst und seine Gattin — „der Herdpriester“ und „die Herdpriesterin“; jeder der Freunde war selbstverständlich umgetauft und hatte seinen erblich angestammten Familiennamen gegen einen neuen, durch Beschluß des Bundes ihm zuerkannten austauschen müssen.

Jene Bezeichnung für den Schöpfer oder Bahnbrecher dessen, was wir heut „Kunstgeschichte“ nennen, für Franz Kugler, war nicht übel gewählt. Das Feuer auf dem Herde seines Hauses, um welches sich diese seine jungen Freunde und Verehrer sammelten, war nicht nur die „gesellige Flamme“, wie sie den gerngesehenen gewohnten Gästen in so vielen anderen Häusern leuchtet, die Besucher mit seiner gemüthlichen Wärme und seinem munteren Licht behaglich anregt und erfreut, und zu meist durch eine kluge, gütige, heitere Hausherrin gepflegt und genährt wird. Der Kuglersche „Herd“ hatte eine entschiedene Ähnlichkeit mit einem Altar. Und er, der dieses „heilige Feuer“ entzündet hatte und unterhielt, trug nicht mit Unrecht den Titel einer Priesterwürde, welchen ihm jene Jünglinge dankbaren Herzens verliehen hatten.

Raum Einer aus ihrem Kreise, der nicht seinen ehrenvollen Weg gemacht hätte, der nicht „angelaugt“ wäre („arrivé“, wie die Franzosen es nennen). Raum Einer der damals um diesen Herd versammelt Gewesenen, der sich später Leben und Laufbahn durch eine große Jugendthorheit, einen falschen, verhängnißvollen Schritt verdorben hätte. Eine seltene ästhetische und gesellige Bildungsreise war ihnen gemeinsam. Es ist charakteristisch, daß das bei ihren Symposien genossene einzige Lieblingsgetränk — der Kaffee war. Aber der geist- und phantasievolle, frische und übermüthige Humor, der sich glänzend auch in musikalischer wie in poetischer Form kundzuthun wußte, verlor nichts dabei. Friedrich Eggers, der leider zu früh dahingeshieden, war der älteste, damals schon fertigste der Genossen und bildete das vermittelnde Glied zwischen seinem noch älteren Freunde Rugler und jenem jüngeren Nachwuchs. Zu diesem gehörten Böllner, der jetzige Geheime Rath und Secretär der Akademie der Künste, der heutige Geheime Rath und Director der Bauakademie H. Luca, Otto Roquette, Theodor Fontane, Paul Heyse, der später Ruglers Tochter zur Gattin gewann, und der, welchen man im Bunde „Frus“ nannte. Seinen wahren Namen, der durch ihn seitdem zu einem der ganzen gebildeten Welt bekannten Klang- und ruhmvollen geworden ist, nennt die Ueberschrift dieser Skizze: Wilhelm Lübke. Unter allen jenen Genossen ist keiner so vollständig wie er der Erbe des Ruglerschen „Priesteramts“ geworden; keiner hat so wie er die von Jenem entfachte Flamme fort und fort genährt, und zur weithin wirkenden, immer geklärteren und zuverlässigeren Leuchte, nicht allein für sein eigenes Volk, gemacht.

Als ich ihn kennen lernte, im Sommer 1853, war er ein blühender, stattlicher, kraftvoll gebauter junger Mann von siebenundzwanzig Jahren, mit schlichtem, dunkelbraunem, ungelocktem Haar, braunem Vollbart, mit ziemlich tiefliegenden, ernsten, blaugrauen Augen unter einer breiten, stark gewölbten Stirn. Er besaß in vollem Maße schon jenen Zauber der Rede, des frei und reich strömenden Vortrags, der sich ihm jederzeit bewährt hat, in der geselligen Unterhaltung wie im Hörsaale. Sein tief, voll, stark und doch weich und einschmelzend klingendes Organ war ihm das nie versagende Instrument seiner Wirkungen. Und noch ein anderes Mittel derselben auf die Seelen der Menschen war ihm gegeben: sein musikalisches Talent. Er behandelte das Klavier, so ist es mir damals wenigstens erschienen, technisch als ein Meister, und vor Allem als ein echter Poet, ob er die Werke der großen Tondichter spielte, oder sich dem Strom der eigenen musikalischen Phantasien überließ.

Lübke ist 1826 am 17. Januar zu Dortmund geboren. Er hatte sich im Kampf um's Dasein frühe schon kräftig zu üben gehabt und gestählt. In Bonn und Berlin studirte er Philosophie. Hier aber wendete er sich, und ich glaube nicht erst durch Rugler persönlich dazu angeregt, mehr und mehr kunstwissenschaftlichen Studien zu. Im Vorgrunde derselben standen für ihn die architektonischen und architekturgeschichtlichen. Mit seinem

jüngern Bruder, einem Bautechniker, hatte er damals bereits seine heimatische Provinz von Stadt zu Stadt und von Dorf zu Dorf durchwandert, zu dem Zweck, überall die vorhandenen Baudenkmale der Vergangenheit gründlich und mit strenger Gewissenhaftigkeit zu erforschen. Unermüdblich wurden von Beiden Messungen und Aufnahmen derselben gemacht und den Quellen ihrer Geschichte nachgespürt. Ein außerordentlich reiches, selbst erworbenes Material zu einer Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Westfalen lag so bei Lübke angesammelt. Noch ehe er mit dessen Bearbeitung an die Öffentlichkeit trat, hatte er (1852) in Broschürenform ein kleines Erstlingswerk herausgegeben, welches gleichsam die Einleitung zu seinen folgenden großen baugeschichtlichen Arbeiten bildet: die „Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst“. Sie hat seitdem sechs oder sieben neue Auflagen erlebt und ist allerdings durch diese immer erneuerten Bearbeitungen schließlich zu einem an Inhalt und Form gänzlich von seiner ersten Gestalt abweichenden Buch herangereift und gewachsen. Für die Verbreitung der ersten und unentbehrlichsten Vorkenntnisse zum Verständniß der mittelalterlichen Kirchenbaukunst und ihrer Geschichte auch außerhalb der fachkünstlerischen und fachwissenschaftlichen Kreise hat nie eine literarische Arbeit mehr gewirkt, als diese des jungen Kunsthistorikers. Sie bereitete seinen späteren Werken erst den Weg.

Theodor Fontane hat einmal in der Kritik der Aufführung, ich weiß nicht welches historischen Schauspiels auf der Königl. Bühne zu Berlin, die ihm gerechten Grund zum Tadel einer schlecht gewählten, anachronistischen Decoration bot (es handelte sich um einen Palast in viel zu modernem Stil), das hübsche Wort gebraucht: dergleichen Mißgriffe wären höchstens in „vor-Lübkeschen Zeiten“ zu dulden gewesen. In Bezug auf das Maß des allgemeinen Wissens von architektonischen und baugeschichtlichen Gegenständen und mehr noch des allgemeinen Empfindens dafür bei dem „gebildeten deutschen Publikum“ unterscheiden sich allerdings jene „vor-Lübkeschen Zeiten“ sehr scharf und bestimmt von den gegenwärtigen. Zu dieser Wandlung zum Bessern aber hat der Genannte das Beste und Meiste gethan während dieser fünfundzwanzig Jahre der kunstwissenschaftlich-literarischen und lehrenden Wirksamkeit, seit er jenes treffliche kleine Handbuch, die „Vorschule“ in die Welt schickte.

Die Kunstgeschichte ist bekanntlich eine der jüngsten unter den „Wissenschaften“. Winkelmann, den man als den ersten Begründer derselben in Deutschland preist, hat in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“ 1764 den ersten kühnen Versuch einer solchen in Bezug auf eine bestimmte Periode der gesammten Kunstentwicklung der Menschheit gemacht. Er unternahm denselben in einer Zeit, als von der Masse des von der antiken Kunst Geschaffenen dem großen begeisterten Forscher selbst so gut wie der übrigen Welt kaum ein einziges wirkliches Erzeugniß hellenischer Kunst vor Augen gekommen und bekannt geworden war. Um so staunenswerther erscheint die geniale Kraft seines wahrhaft feherischen

Blickes, welche ihn trotzdem befähigte, durch Ahnen, Erkennen, und Schließen aus den erhaltenen römischen Kunstdenkmälern der alten Welt die weiten Lücken der positiven Anschauung zu ergänzen und die Grundzüge der Charakteristik wie des historischen Entwicklungsganges der antiken Kunst so sicher und treffend zu zeichnen, daß sie auch heut trotz der so sehr bereicherten und so viel genauer gewordenen Kenntniß von ihr, ihren früheren und ihren vollkommensten und erhabensten Gebilden, noch immer nicht eigentlich als irrthümliche gelten und verworfen werden können.

Kunstgeschichtliche Einzelforschungen und Fragmente, Künstlerbiographien und Monographien über hervorragende Meister und Schulen sind während der ersten 40 Jahre des Jahrhunderts nicht selten von deutschen Forschern und gebildeten Kunstfreunden veröffentlicht worden. Aber Niemand hatte sich daran gewagt, das ganze bisher erworbene ungeheure Material des vorhandenen Wissens von dem durch alle bildenden Künste in allen Perioden der Menschheitsgeschichte und bei allen Völkern der Erde Erzeugten zusammenzufassen, und die Geschichte der Entwicklung der ersteren von den Urzeiten bis zur Gegenwart, gestützt auf die Anschauung ihrer erhaltenen Denkmale und auf die Nachrichten von den untergegangenen, zu schreiben. Franz Rugler war der Erste, der diesen Gedanken faßte und rasch und rüstig in's Werk setzte.

Nachdem er 1837 seine „Geschichte der Malerei“ in 2 Bänden herausgegeben hatte, führte er jenen großen Plan in dem „Handbuch der Kunstgeschichte“ (erschienen 1842) durch. Gleichzeitig mit diesem, aber unabhängig von Rugler, begann Karl Schnaase in Düsseldorf sein in weit größerem Stil und Maßstab angelegtes vielbändiges Werk, die „Geschichte der bildenden Künste“, welches diese und ihre Entwicklung im engen Zusammenhange mit der aller menschlichen Cultur überhaupt darzustellen bezweckte. Die ersten Bände erschienen 1843. Während der weitem Ausführung wuchs das Werk mehr und mehr über die Linien des ursprünglichen Plans hinaus; und dreißig Jahre der Arbeit daran haben nicht genügt, es zum Abschluß gelangen zu lassen. Als Schnaase 1872 starb, hinterließ er es als einen großartigen Torso; eine wissenschaftliche Schöpfung, die allerdings auch in dieser Gestalt von unerreichter und entscheidender Bedeutung für die Behandlung der Kunstgeschichte geworden ist und bleiben wird.

Diese beiden Männer und ihr Werk sind die Pfadfinder auf dem Gebiet der letztern gewesen. Ihr Beispiel, die mächtige Anregung, welche von ihnen geistig und persönlich ausging, führten Lübke auf die Richtung, in welcher er sich um die deutsche Bildung der Gegenwart so große Verdienste erwerben sollte.

Im Winter 1853—54 trat er mit jenem Product der ernsthaften, gründlichen, durchaus originalen Forscherarbeit an die Oeffentlichkeit, für welches er auf seinen Wanderungen durch die heimatliche Provinz mit seinem Bruder die Studien gemacht und sich in opfervollem hingebendem

Fleiß das Material erworben gehabt hatte: „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen“ (Leipzig 1853). Selbst die Risse und Pläne, sowie die Contouren von alten kirchlichen und klösterlichen Wandgemälden, welche das Buch illustriren, mit eigener Hand zu zeichnen, hatte er nicht die Mühe gescheut. Lübke war mit dieser Monographie würdig eingeführt in die wissenschaftliche Welt. Der Schüler, der bescheiden zu des „Herdpriesters“ Füßen gesessen, war in die Reihe der erwählten Männer und Meister der Kunstwissenschaft aufgestiegen, ihnen fortan ein Gleichberechtigter.

Der um Rügler und Schnaase gruppirte Kreis derselben hatte damals bekanntlich in Berlin ein Organ begründet und zu seiner Verfügung, in welchem seine Genossen wie von einem Katheder herab der durch ganz Deutschland verstreuten Gemeinde der Bekenner ebenso in kunstwissenschaftlichen, historischen, kritischen, antiquarischen, ästhetisch-philosophischen Vorträgen, Specialuntersuchungen, Detailforschungen und Erörterungen über ältere Meister, Kunstwerke und allgemeine Fragen, als in simplen Recensionen und Charakteristiken der künstlerischen Erscheinungen des Tages, einmal in jeder Woche „ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten“, dies Organ war das von Friedrich Eggers redigirte „Deutsche Kunstblatt“, welches bis 1854 bei T. D. Weigel in Leipzig, dann bei Heinrich Schindler in Berlin erschien, 1857 in den Verlag von Ebner und Seubert in Stuttgart überging und dort, nach kurzer Existenz als Monatschrift, eines sanften Todes entschlafen ist.

Unter den Mitarbeitern desselben gehörte Lübke jedenfalls zu den fleißigsten, rüstigsten und wirksamsten. Seine blühende Sprache, die zündende Wärme, der Schwung seiner Schilderungen, die schöne ehrliche Enthusiasmusfähigkeit und andererseits die männliche Schneidigkeit in seinem Urtheil verfehlten nie des Eindrucks in weiten Kreisen, während die auf's Sorglichste und Delicatelyste ausgearbeiteten kritisch-ästhetischen Essays des feinsinnigen, geistvollen Herausgebers, Friedrich Eggers, immer nur von einer ganz kleinen Gemeinde nachdenklicher Gemüther völlig gewürdigt werden konnten.

Neben der Thätigkeit am Deutschen Kunstblatt und der an seinen, damals schon vorbereiteten, größeren kunstgeschichtlichen Werken gewann Lübke noch immer genügende Muße, um die Tageskritik über das ganze Gebiet der bildenden Künste für die damalige Haude und Spenersche Zeitung, über die neueren literarischen Erscheinungen in dem mit dem Kunstblatt verbundenen „Deutschen Literaturblatt“ zu üben, und in größere Zeitungen seiner Heimatprovinz sehr hübsche und amüsante Berliner Feuilletons zu schreiben.

Außerdem hatte er für die Verlagshandlung von Ebner und Seubert in Stuttgart damals die Herausgabe einer Fortsetzung jenes Bilderatlas zur Kunstgeschichte übernommen, welcher unter dem Titel „Denkmäler der Kunst“ von A. Voit und Merz begonnen, von dem Kunstgelehrten

Guhl und dem Stecher Caspar weitergeführt worden war. Nun sollte eine neue Folge dieser im reinen Contour ausgeführten kleinen Nachbildungen alter charakteristischer Hauptwerke der bildenden Künste bei allen Nationen die bisherigen ergänzen und dem ganzen Atlaswerk seinen Abschluß geben, welche die neueste Epoche bis zum Jahre 1850 umfaßte. Lübke führte die Aufgabe der Redaction dieses Werkes mit bestem Erfolg durch, indem er mit großem Geschick und zäher Ausdauer der mannigfachen Schwierigkeiten Herr zu werden wußte, welche sich ihm in der Beschaffung der ausgewählten Originale, wie bei der Ueberwachung der zeichnerischen und stecherischen Reproduction derselben entgegenstellten. Persönlich als Zeichner an diesem Atlas mit arbeitend habe ich damals sehr häufig Gelegenheit gehabt, dies ausgesprochene Redactionstalent, den Geschmack, den sichern Takt und die Beharrlichkeit Lübkes zu bewundern, Eigenschaften, deren Besitz ihm in seiner später immer ausgebreiteteren Thätigkeit in ähnlicher Richtung vortrefflich zu statten gekommen sind, um derselben jederzeit das Gelingen zu sichern.

Oft hatten die ihm Befreundeten während dieser ersten fünfziger Jahre von seinem Plane, eine „allgemein verständliche“ Geschichte der Architektur zu schreiben, und von dem allmählichen Fortschreiten derselben Kenntniß erhalten; waren auch wol durch die vertrauliche Vorlesung einzelner Abschnitt-Einleitungen erfreut worden. 1855 erschien das Werk bei Graul in Leipzig in einem starken, reich mit Illustrationen geschmückten Bande. Es ist später in den Verlag von Seemann ebendasselbst übergegangen, ist an Umfang und Inhaltsreichthum wie in Bezug auf die Fülle und den Werth der beigegebenen Holzschnitte fort und fort gewachsen, hat bis 1875 fünf Auflagen erlebt, ist in die meisten Sprachen der Culturnationen übersetzt und immer mehr zu einem kaum entbehrlichen Handbuch der Künstler wie der gebildeten oder nach echter Bildung strebenden Laien geworden. Der Autor erhob hier nicht den Anspruch darauf, die Resultate neuer Originalforschungen zu veröffentlichen. Er hielt sich an das vorhandene Material, an den von der wissenschaftlichen Gesamtarbeit der Völker bis dahin eroberten Stoff. Aber die geschickte Gruppierung, Sichtung, Einordnung desselben, die Charakteristik der verschiedenen Entwickelungsepochen und der Stile der Architektur, die sinnvolle, gedankenreiche, überzeugende und im besten Sinne volksthümlich gemeinverständliche Darstellung ihres innigen Zusammenhanges mit dem eigensten Geist und Wesen der Epochen und der einzelnen Völker, — das ist Lübkes ganz persönliche, höchst dankenswerthe Arbeit. Der große Erfolg derselben hat bewiesen, wie sehr dieselbe dem vorhandenen Bedürfniß entgegenkam und entsprochen hat.

Für des Autors Lebensgang wurde das Erscheinen dieses Buches von entscheidender Wichtigkeit. Er sah sich zu Anfang 1857 als Lehrer der Architekturgeschichte an die Berliner Bauakademie berufen. Aber gerade in dieser Stellung machten sich ihm die Lücken in seiner sinnlichen

Anschauung der Kunstdenkmale der großen Vergangenheit, besonders auf der damit am reichsten gesegneten klassischen Erde Italiens, bald sehr fühlbar. Lübke hatte bis dahin noch nicht eine Studienreise außerhalb Deutschlands gemacht. So nahm er Urlaub und begab sich mit seiner, ihm nicht lange zuvor vermählten, Gattin zu längerem Aufenthalt nach dem gepriesenen und ersehnten „Lande der Schönheit“. Für einen so gründlich vorbereiteten und verständnißvollen Reisenden mußte diese italienische Wander- und Studienzeit einen besonders reichen geistigen Ertrag ergeben. 1858 nach Berlin zu seinem Lehramt zurückgekehrt, benutzte er die großen Sommerferien zu einer neuen derartigen Reise zum Zweck der Erweiterung des Kreises seiner realen Kunstanschauungen. Das Ziel war diesmal Paris und andere Städte Frankreichs. Ohne daß wir Beide es damals ahnen konnten, sollte diese Sommer- und Herbstfahrt Lübkes bedeutungsvoll und folgenreich weit mehr noch für mich, als irgend für ihn selbst werden. Während des September und October jenes Jahres fand in Berlin die gebräuchliche große akademische Kunstausstellung statt, wie in jedem Jahre mit „gerader Zahl“. Durch seine Reise verhindert, der übernommenen kritischen Berichterstattungspflicht auch diesmal bei der Haude und Spenerschen Zeitung zu genügen, wie vordem, ersuchte er mich, für ihn einzutreten. Ich erfüllte seinen Wunsch — und so sah ich mir durch ihn die Feder des Kunstkritikers und Feuilletonisten in die Hand gedrückt, welche bis dahin nur den Stift und Pinsel geführt und nie „des Bogens Kraft gespannt“ hatte, um kritische Pfeile auf meine bisherigen Kollegen abzuschnelles. Und wie so mancher Andere habe ich es an mir selbst erfahren müssen, daß man sich meistens täuscht, wenn man glaubt, diesem Teufel des Journalismus den einmal gereichten „kleinen Finger“ nach Belieben wieder ohne Schaden entziehen zu können. Ach, er hat mir nach und nach die ganze Hand und den ganzen Menschen dazu für sich in Beschlag genommen!

Von während seines italienischen Aufenthalts verfaßten, im Druck erschienenen Arbeiten wußte ich nur einige mit warmer Begeisterung geschriebene Biographien und Charakteristiken großer alter Meister, des Tizian, Michelangelo und Paolo Veronese, zu nennen, Texte zu den von Gustav Schauer in Berlin herausgegebenen kunstgeschichtlich-photographischen Bilder-Albums.

Mit einem durch diese Studienreisen reich vermehrten Wissen von dem vorhandenen künstlerischen Gesamtterbe der Gegenwart ausgerüstet, ging Lübke in Berlin an die Ausführung eines neuen kunstgeschichtlichen Werkes, seines „Grundriß der Kunstgeschichte“. Dies vortrefflich bewährte Handbuch brachte er bis 1860 zum Abschluß, wo es bei Ebner und Seubert in Stuttgart, überreich mit den besten Holzschnittillustrationen ausgestattet, in erster Auflage erschienen ist. Der praktische Erfolg hat den der „Architekturgeschichte“ noch übertroffen. Bis zum Jahre 1876 hat der „Grundriß“ sieben Auflagen erfahren, die letzte in zwei Bänden

mit nahezu 600 Holzschnittbildern (immer im Verlage der ersten Herausgeber). Der Verfasser hatte gewünscht, ein Buch zu schreiben, das auf das Studium der umfassenden Werke Kuglers und Schnaases vorbereiten, zugleich aber auch denen, welche nicht die genügende Muße für jene erschöpfende Betrachtung besitzen, den Kern kunstgeschichtlicher Thatsachen in gedrängter und doch anregender Erzählung darbieten sollte. Als Resultat dieser Pläne und Erwägungen entstand der „Grundriß der Kunstgeschichte“. — Seinen Gesichtspunkt bei der Arbeit präcisirt Lübke dahin: er wollte „dem gebildeten Leser zu einem tiefern Verständniß der Kunst und ihrer Werke verhelfen, ihm einen Ueberblick des ganzen Entwicklungsganges gewähren, ihm den historischen Verlauf der Kunstbewegung in übersichtlichem Grundriß zeigen, aber zugleich das Hauptgewicht durchweg auf das ewig Gültige, wahrhaft Schöne legen, also die einzelnen Höhenpunkte der Kunstentfaltung in volles Licht setzen und in ausgeführter Darstellung betonen, während die Vor- und Zwischenstufen des Ueberganges, der Vorbereitung, der Verbindung nur in allgemeineren Zügen angedeutet werden sollten.“ Besonders aber ist er bestrebt gewesen, „in den künstlerischen Schöpfungen der verschiedenen Epochen, wie sie in fast unabsehbarer Reihe sich von den Zeiten der ägyptischen Pyramiden bis auf unsere Tage erstrecken, den inneren geistigen Zusammenhang nachzuweisen, die großen Ideen der Culturentfaltung des Menschengeschlechts in ihnen zur Erscheinung zu bringen“.

Es ergeht der Kunstgeschichte ähnlich wie allen anderen sogenannten „Wissenschaften“, auch manche vermeintlich viel „positiveren“, z. B. Physik und Chemie, nicht ausgenommen, welche nicht ausschließlich auf dem Einmaleins, als der einzigen unbedingt feststehenden und zuverlässigen Wahrheit, welche dem Menschengeschlecht gegeben ist, basiren: die immer fortschreitende Forschung förderte bisher immer noch Thatsachen an's Licht, welche frühere Bearbeiter nicht kannten und nicht ahnten. Damit aber werden Letztere genöthigt, so manche Folgerungen, die sie ohne Berücksichtigung dieser ihnen noch verborgenen Facta, d. h. in diesem Fall wirklicher Kunstdenkmale, gezogen, als falsch zu erkennen und aufzugeben, manches luftige Gebäude, welches sie auf ihre bisherige Kenntniß von jenen gegründet hatten, selbst wieder einzustürzen und auf gesicherten Fundamenten ein neues aufzuführen. Auch Lübke ist diese Erfahrung während der gerade an Entdeckungen, überraschenden Enthüllungen, Rectificationen vordem gültiger Ueberzeugungen so ungemein reich gewesenem zwanzig Jahre nicht erspart geblieben. Eine Vergleichung der verschiedenen Ausgaben seiner Werke, besonders der siebenten mit der ersten seines Grundrisses, gibt den Beweis dafür.

Berlin, wo seine Existenz bereits so feste Wurzeln geschlagen zu haben schien, gab Lübke dennoch — und wol selbst kaum in der Meinung, daß es für so lange Zeit, wie es geschehen ist, sein würde, — im Jahre 1861 auf einer kleinen Schrift, der letzten hier von ihm verfaßten Arbeit, sei hier



noch gedacht: der Herausgabe der unter einer Lage alter Tünche an der Wand einer Vorhalle der Berliner Marienkirche entdeckten Bilder eines Todtentanzes, ziemlich rohe, vielfach geschädigte Malereien aus dem 15. Jahrhundert, die aber als mittelalterliche Kunstproben in unserer an dergleichen so überaus armen Mark immerhin interessant und wichtig erschienen. Die Schrift ist mit einer von mir vervielfältigten Umrißzeichnung der Gestalten dieses seltsam steifen Todeszuges damals in Berlin bei Miegel erschienen.

Was uns Lübke in jenem Jahr entführte, war eine sehr schmeichelhafte und ehrenvolle Berufung an das Polytechnikum in Zürich als Professor der Kunstgeschichte. Er fand dort als Kollegen einen Meister, dessen mächtige künstlerische Persönlichkeit wol kaum ohne Einfluß auf seine ästhetischen Meinungen und Anschauungen besonders in Bezug auf die Architektur geblieben ist: G. Semper. Die sechs Jahre Aufenthalt dort in der schönen Stadt an der grünen Limmat und dem weiten prächtigen See sind für Lübke mannigfach fruchtbar gewesen. Italien und Frankreich lagen so nahe vor ihm, so schnell und leicht erreichbar da. Er konnte seine vor einigen Jahren begonnenen Studien der Kunstdenkmäler beider Länder wieder in voller Muße fortsetzen. In der Schweiz selbst und in dem benachbarten deutschen Süden fand er andererseits gewisse Specialgebiete der kunstwissenschaftlichen Forschung, die er mit lebhaftem Interesse durcharbeitete. Literarische Früchte dieser letzteren Studien sind: seine Schrift „Ueber die alten Glasgemälde in der Schweiz“ (Zürich 1866), die über die alten Fenster in der Schweiz; die Veröffentlichung und der Beweis der von ihm gemachten Entdeckung, daß die meist berühmten und bewunderten Brachtrümpfen französischer Könige der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht, wie es so lange als zweifellos gegolten hatte, nach Zeichnungen italienischer, sondern süddeutscher, Münchener und Augsburger Meister, vor allen des Münchener Hofgoldschmieds Mielich ausgeführt worden sind.

Das größte in Zürich vollendete, wenn auch früher bereits geplante Werk Lübkes war seine (1863 bei Seemann in Leipzig, 1871 in zweiter Auflage) erschienene „Geschichte der Plastik“. Außer auf jenen wiederholten Reisen durch Italien, Frankreich und Deutschland hatte er seine Vorstudien, besonders die der antikhellenischen und der orientalischen Sculptur, dort gemacht, wo sich Gelegenheit und Stofffülle dazu wie an keinem zweiten Ort der Welt, auch nicht auf dem Boden von Hellas, und Asien selbst bietet, im British Museum zu London. Die Monumente der plastischen Kunst aller Zeiten mit eigenen Augen sehen, danach beurtheilen und auf diese eigene Anschauung seine Darstellung stützen, war ein leitender Grundsatz bei seiner Arbeit gewesen. Dennoch mochte er, wie er in der Vorrede zur ersten Auflage sagt, den darin gemachten „Versuch nicht ohne Bedenken der Öffentlichkeit übergeben“. Zum ersten Mal war es hier unternommen, eine Geschichte der gesammten plastischen

Kunst zu schreiben. Vorarbeiten anderer Kunsthistoriker lagen, außer für die Geschichte der antiken, griechisch-römischen Sculptur, nur für wenige besondere Partieen der mittelalterlichen und der italienischen Renaissance vor. Aber trotz, oder vielleicht eben wegen dieses Umstandes will es mir so erscheinen, als sei gerade die Bearbeitung der Geschichte der Plastik während der christlichen Jahrhunderte die bedeutendere, meisterlichere Leistung des ganzen Werks. Man spürt es derselben an, wie der Autor hier erst wirklich festen Boden unter seinen Füßen gefühlt hat. Alle gelehrten „Vorarbeiten“ Bruns, Overbecks u. A. vermögen denselben für die Geschichte der plastischen Kunst der klassischen Epochen doch nicht zu geben. Die unzulänglichen, unklaren Mittheilungen, Schilderungen, verstreuten Andeutungen bei den antiken Schriftstellern — noch weniger. Aus den Schätzen des Britischen Museums, des Louvre, Münchens, den zu Athen, in Sicilien und neuerdings auf dem Boden Olympias wieder an's Licht geförderten Resten mögen wir über den Charakter einiger Hauptentwickelungsstufen hellenischer Kunst zu einer vielleicht richtigen Anschauung gelangen. Aber in Bezug auf alles Detail dieser Entwicklung und besonders auf die schöpferische Thätigkeit der einzelnen Meister bleibt der Historiker immer noch auf Taster und Vermuthen beschränkt; und die große Schaar der „klassischen“ Sculpturen, der doch immer nur vermeintlichen Nachbildungen altberühmter hellenischer verloren gegangener Originale gewährt ihm nur einen sehr unsichern Halt und Führer.

Es waren an Thätigkeit und Ergebnissen reiche Jahre, welche Lübke in Zürich verlebte. Als ich ihn 1864 am Morgen des 30. August dort besuchte (der Tag ist mir unvergeßlich; eben war in Zürich die Nachricht von der tödtlichen Verwundung Ferdinand Lassalles eingetroffen) und mit dem verehrten Mann in seinem Arbeitszimmer saß, aus dessen Fenstern wir weit drüben jenseits des Sees die schneeglänzenden Gipfel der Alpenkette wie eine unirdische Lichterscheinung sich hoch aus dem Duft der Ferne heben sahen; als ich ihn die Annehmlichkeiten seiner Stellung und des Züricher Lebens schildern hörte, bekehrte ich mich fast zu der früher nie gehegten Meinung, es wäre dort für ihn zu gut sein, er würde Zürich und die Schweiz ihn nicht mehr lassen wollen. Aber zwei Jahre später nahm er den neuen Ruf an: nach Stuttgart als Professor am Polytechnikum und an der Kunstschule.

Dort ist nicht nur sein wissenschaftlicher, literarischer Ruhm seitdem beständig gewachsen. Auch seine ganze Position im Staat und in der Gesellschaft ist, wenn ich recht berichtet bin, eine jeden Ehrgeiz befriedigende. In allen Angelegenheiten der Kunstpflege und der künstlerischen und kunstgewerblichen Erziehung übt er eine Ausschlag gebende entscheidende Autorität. Seitens des Königlich-hauslichen und im gebildeten Publikum erfreut er und sein segensreiches theoretisches und praktisches Wirken sich einer, durch jedes Zeichen dafür bekundeten und allerdings nur wohlverdienten,

Anerkennung und Hochschätzung. Die allgemeinste Theilnahme kam ihm tröstlich entgegen, als ihn 1869 ein beklagenswerthes Mißgeschick betraf. Auf einer Studienreise nach Norddeutschland, in Schwerin, hatte einer seiner Bekannten, der ihn auf einem Gange oder einer Ausfahrt begleitete, das Unglück, ihm mit der Spitze seines unter dem Arme getragenen Stockes das eine Auge so zu verletzen, daß dessen Sehkraft verloren ging. Seiner geistigen Frische, rüstigen Lebenskraft und leidenschaftlichen Arbeitslust hat diese schlimme Schädigung am Besitz des wichtigsten Instruments eines Kunstforschers dennoch nie merkbaren Abbruch zu thun vermocht.

Manche neue kunstwissenschaftliche Arbeit ist während der Stuttgarter Jahre von ihm neben seiner vielumfassenden Amtsthätigkeit ausgeführt. Ich citire den „Abriß der Geschichte der Baustile“ (Leipzig 1868), „Kunsthistorische Studien“ (Stuttgart 1869), die immer wieder nöthig gewordenen Neubearbeitungen seiner verschiedenen Handbücher; vor allen aber das bedeutsamste Werk: seine theilweise Fortführung von Franz Kuglers „Geschichte der Baukunst“.

Das 1856 begonnene, groß angelegte Unternehmen des Freundes, Lehrers und Vorgängers Wilhelm Lübkes blieb unvollendet zurück, als letzterer 1858 zu Berlin verstarb. Bis zum Schluß des dritten Bandes war es gediehen. Dessen Inhalt bildet die Geschichte der Gothik. An Lübke und F. Burdhardt, den Verfasser des „Cicerone“ und der „Cultur der Renaissance in Italien“, trat 1866 die Einladung, die weitere Fortführung des Werkes bis zur neueren Zeit zu übernehmen. Beide theilten diese Arbeit in der Weise unter sich, daß Burdhardt die Geschichte der italienischen Baukunst im Zeitalter der Renaissance, Lübke die der französischen und deutschen schrieb, die sich nun in der Form und unter gemeinsamem Haupttitel jenen Kuglerschen Bänden anreihen. In der Zeit von 1867—73 ist diese Arbeit von Beiden ausgeführt. Wenn Lübke für die Baugeschichte der Renaissance in Frankreich durch die Kunsthistoriker dieses Landes reichlich vorgearbeitet war, so galt es bei der deutschen Renaissance, sich das ganze Terrain erst selbständig zu erobern. Von der bisherigen architekturgeschichtlichen Forschung war die Kunst der deutschen Renaissance mit einer unverhehlten leichten Geringschätzung behandelt worden. Für unsere officiellen Lehrinstitute existirte sie einfach nicht. Nie wäre es bis vor etwa fünfzehn Jahren noch einem Docenten der Architektur an einer deutschen Bauakademie beigegeben, seine Hörer und Schüler auf die Werke jenes doch so kunst- und erfindungsreichen glänzenden Zeitalters auch im Vaterlande hinzuweisen. Lübke war es, der fast von Beginn seiner wissenschaftlich-literarischen Thätigkeit an immer wieder dem gegenwärtigen Geschlecht „das gründliche Studium der Renaissance an's Herz gelegt“ hatte, „weil wir gerade aus den Schöpfungen jener Epoche lernen können, wie eine über den bloßen Eklekticismus hinausreichende Architektur mit hoher Freiheit die Summe klassischer Formenüberlieferung nur dazu verwendet, um dem geistigen Wesen und

den praktischen Bedürfnissen der eigenen Zeit und des eigenen Volkes das wohlangepaßte, ausdrucksvolle Kleid zu schaffen“.

Ähnlich wie er damals in seinen Jugendtagen die heimatlliche Provinz durchzog, um die Denkmale der mittelalterlichen Kunst in deren Städten aufzusuchen und zu studiren, so hat er nun auch alle Gauen des deutschen Landes durchwandert, um allen, ob auch noch so versteckten und wenig gekannten, Spuren der Arbeit der deutschen Baukunst und der ihr eng verbundenen Künste und Kunstgewerbe während des Jahrhunderts der — gegen Italien verspäteten — Blüthe der Renaissance nachzuforschen. Mit der großen Bewegung in der Literatur und in der Malerei, welche während der Humanisten- und Reformationsperiode der Wandlung des architektonischen Geschmacks in Deutschland vorausging und den Sieg der Renaissance auch in der Baukunst vorbereitete und herbeiführen half; mit den vorhandenen Quellen und den Forschungsergebnissen Anderer über einzelne Objecte und Abschnitte dieses weiten Gebietes konnte Niemand vertrauter sein, als er. Seine eigenen Specialforschungen an den Denkmalen traten ergänzend hinzu, um ihm die volle Beherrschung seines Stoffes zu geben, die, sich in jedem Stück jenes in seiner Art einzigen, nicht genug zu schätzenden Werkes „die Geschichte der deutschen Renaissance“ bekundend, den Leser desselben so wohlthuenend berührt. Das große farbenreiche, lebens- und charaktervolle Gesamtbild der deutschen Renaissance, die allgemeine Geschichte ihres Werdens bei den Malern und Bildhauern, wie in den Kunstgewerken und des Auftretens der neuen Lehre in den Schriften der Theoretiker bildet nur die eine Hälfte der Arbeit. Die andere besteht in einer genauen Darstellung der Bauwerke, welche Gau für Gau, von den Schweizerstädten bis zur Ost- und Nordsee, von den Vogesen und der Mosel bis zur Weichsel und dem Pregel und von Ort zu Ort aufgesucht, nach Erscheinung, Eigenthümlichkeiten und Geschichte geschildert und sehr oft durch vorzügliche Holzschnitte nach Außenansicht, Grundriß und Details der Construction und Decoration veranschaulicht werden. Dies Werk ist nicht allein als kunstwissenschaftliche Leistung, als Lehre, Hinweis und Anregung für die lebendige Kunst der Gegenwart von hoher Bedeutung, sondern speciell für unser Volk ein Schatzkästlein, dessen Inhalt die Liebe zur deutschen Heimat und den freudigen Stolz auf des deutschen Geistes Kraft, Reichthum und Anmuth nur nähren und erhöhen kann.

In der Vorrede zur „Geschichte der Plastik“ sagt Büble sehr treffend: „Was aber echte kunsthistorische Behandlung so schwierig und so selten macht, ist der Umstand, daß nicht bloß gelehrte Kenntniß, sondern auch angeborener und durch ununterbrochene Übung geschärfter Blick für das eigentlich Künstlerische dazu erfordert wird.“ Gerade seine Arbeiten beweisen, daß er, wie Wenige, diese Erfordernisse in sich vereinigt. So war er denn auch vor Vielen berufen, zu erfüllen, was er jederzeit als Aufgabe seines Wirkens angesehen und hingestellt hatte: die Einseitigkeit





*McCarrie*