

441

Die Architektur der Deutschen Renaissance.

Festrede

gehalten in der öffentlichen Sitzung
der K. Akademie der Wissenschaften

am 14. November 1914

von

Heinrich Wölfflin

o. Mitglied der historischen Klasse.

München 1914.

Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Als der Krieg von 1870 geschlagen war und das deutsche Volk im neuen Reiche sich einzurichten begann, entdeckte man in der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts eine Kunst, die, voll Kraft und Keckheit, gerade das zu enthalten schien, was die Zeit verlangte. Deutsche Art war gleichbedeutend mit deutscher Renaissance. Nicht daß der Stil sich das Feld ganz erobert hätte — der Platz wurde ihm von der italienischen Renaissance, der die Aufgaben der höheren Monumentalität sowieso vorbehalten waren, immer bestritten —, aber er besaß einen festen Stand in der bürgerlichen Architektur und drang durch das Kunstgewerbe in alle Winkel des Privatlebens ein. Und vor dem italienischen Stil hatte er auf jeden Fall den Reiz der Neuheit voraus, denn es war wirklich eine Entdeckung gewesen. »Es handelt sich hier«, schrieb LÜBKE 1873 im Vorwort zu seiner Geschichte der Deutschen Renaissance, »um eine Monumentenwelt, welche bis jetzt so gut wie unbekannt war. Man sprach vom Schloß zu Heidelberg. Das übrige galt als eine wenig bedeutende verworrene Masse¹.« Für die Romantiker der mittelalterlichen Stile hatte diese Kunst nie etwas Ehrfurchterweckendes gehabt, die anerkannte Renaissance aber, wie sie etwa SEMPER vertrat, sah in den deutschen Denkmälern nur das mißverständene italienische Vorbild. Jetzt empfand man auf einmal die Kunst darin, ja eine besonders warme volkstümliche Kunst. Produktion und Forschung gingen Hand in Hand. Zwar äußert sich LÜBKE zunächst noch etwas zurückhaltend und meint, gleichsam entschuldigend: wenn diese Schöpfungen auch vor dem strengen Maßstab einer abstrakten Ästhetik nicht bestehen könnten, so

seien sie als Kulturäußerungen einer schaffensfrohen kräftigen Zeit immerhin von hohem Interesse und doch auch künstlerisch nicht gering zu schätzen. Aber bald tritt er zuversichtlicher auf und im Vorwort zur zweiten Auflage seines Buches (1883) heißt es unter Hinweis auf die inzwischen emporgewachsene Renaissancebewegung: die Künstler hätten den Beweis erbracht, daß dieser Stil noch immer lebensvoll sein könne und daß sich deutsche Weise in ihm gerade mit einer besonderen Frische und anheimelnden Wärme ausspreche.

Man wird diesem Urteil auch heute noch zustimmen. Von stämmiger Art, untersetzt, manchmal etwas laut auftretend, ungebunden und beweglich, im ganzen entschieden bürgerlich und doch fähig der Steigerung ins Festliche, hat dieser Baustil nicht aufgehört uns etwas zu bedeuten, auch nachdem die späteren Stile, Barock und Klassizismus, wieder aufgekommen sind. Unser Urteil hat sich nur insofern verändert, als wir die Wertakzente anders setzen. Für die ältere Generation standen die Leistungen am höchsten, wo die größte Angleichung an das Italienische stattgefunden hatte, wir schätzen gerade die unbärdigen Bauten, die sich mit italienischem Maßstab nicht messen lassen, höher und die »unreine Renaissance« ist uns die interessantere.

Merkwürdig bleibt es immerhin, daß man den Ausdruck nationalen Wesens besonders stark ausgeprägt in einer Architektur findet, die notorisch auf ausländische und zwar italienische Formen gegriffen hat. Wenn die Gotik in Deutschland von Nordfrankreich her genährt werden konnte, so ist das — namentlich innerhalb der mittelalterlichen Kultur — nicht weiter verwunderlich, aber was hat das Deutschland des 16. Jahrhunderts mit der Heimat Bramantes gemein? Das Rätsel würde unlösbar sein, wenn es wirklich die Bramantesche Renaissance gewesen wäre, die nach Deutschland kam. In Wahrheit aber beschränkt sich die Übernahme des Italienischen auf Dinge, die mit dem Wesen der italienischen Kunst nur wenig zu tun haben. Das Phänomen, das sich in der deutschen Renaissance — abgesehen von einzelnen rein italienischen Bauten — beobachten läßt, ist die Auseinandersetzung einer sehr starken deutschen (gotischen) Tradition mit einer ihr von

Grund aus fremden Kunst, die man bewundert, ohne sie eigentlich zu verstehen. Welche Umstände die Deutschen damals auf Italien gewiesen haben und was für Gemeinsamkeiten hüben und drüben vorhanden waren, soll hier nicht erörtert werden. Tatsache ist, daß das Verständnis für das Italienische lange auf sich warten ließ. Nicht weil es am richtigen Studienmaterial gefehlt hätte, sondern weil die deutsche Phantasie einen zähen Widerstand leistete. Als dieser Widerstand aufgegeben wurde, war die Renaissance bereits vorbei und der Barock da².

Gerade durch das Aufeinanderstoßen polarer Gegensätze kommt das Nationale an dieser Stelle mit großer Deutlichkeit zum Vorschein. Es soll der Versuch gemacht werden, das Verhältnis auf die entscheidenden Begriffe zu bringen.

1. Der Zentralbegriff der italienischen Renaissance ist der Begriff der vollkommenen Proportion. Die italienische Architektur ist im besonderen Sinne eine Architektur der Verhältnisse. Von Anfang an sucht die Theorie für Säulen, Massen und Räume jenes vollkommene Verhältnis, das, die Mitte haltend zwischen stumpfer Sättigung und unbefriedigter Spannung, sich harmonisch in den Zusammenhang der Werke der Natur einfügt. Nicht als ob es sich um eine einzige Formel handeln könnte. Die Proportion wechselt nach der Stimmung des Gebäudes und die angenommene Grundproportion wird dann mannigfach abgewandelt, immer aber bleibt als letztes Ziel die Darstellung eines in sich ruhenden, vollendeten Daseins. Daher jener Charakter des Mühe-losen und Heiteren, den in wunderbarster Weise die klassische Architektur in Toskana und Rom offenbart, der aber auch in der Provinz, in Venedig und in der Lombardei zwingend auf den modernen Beschauer wirkt³.

Die deutsche Renaissance hat eine ähnliche Wirkung nicht gesucht. Man kam von der Gotik her und für die Gotik liegt das Bedeutsame nicht in der beharrenden Form, sondern in der Bewegung, nicht im Sein, sondern im Geschehen. Nun hatte sich freilich die hohe Span-

nung der klassischen Gotik gelöst: die Spätgotik war in die Breite auseinandergegangen und die Schärfe der Funktion in den Gliedern hatte sich abgestumpft. Trotzdem war es der deutschen Phantasie auch im 16. Jahrhundert noch selbstverständlich, das Interesse im Vorgang zu suchen und nicht in der Gestalt als solcher. Darum konnte man von der italienischen Säule wohl Einzelheiten der Formgebung übernehmen: dem Geheimnis ihrer Bildung im ganzen nachzugehen, hatte man kein Bedürfnis. Wertvoll im Sinne deutscher Auffassung war die eindringliche Äußerung der Funktion: daß die Säule sich zusammennehmen muß und daß sie mit Einsetzung der ganzen Kraft sich gegen die Last stemmt. Die vornehme Lässigkeit der italienischen Säule sagte dem Deutschen nichts. Und ebenso mußte ihm die Beschränkung auf ein paar »Ordnungen« unverständlich bleiben. Es gibt ungezählte Möglichkeiten vom zwerghaft-kurzen Säulenstumpf bis zur stengelhaft-dünnen Bildung, da wo der Träger freier emporsprießt.

Spätgotische Gewölbe, auch wenn sie nicht mehr die Spannung der Hochgotik besitzen, geben der Phantasie doch immer noch das Schauspiel wirkender Kräfte und es läßt sich begreifen, daß die ruhig schwebenden Gewölbe der Italiener den an das Spiel der Rippen gewöhnten Deutschen wenig bedeuten konnten. Darum hat die deutsche Renaissance von vornherein das Rippengewölbe mit in den neuen Stil herübergenommen und würde es gar nicht begriffen haben, wenn jemand im Namen der Stilreinheit gegen diese Verschleppung Einspruch erhoben hätte.

Für die Front ist es der steigende Giebel, der der deutschen Architektur im Gegensatz zur horizontalen Schlußlinie der Italiener von vornherein ein Übergewicht an Aktivität sichert und der den Eindruck deutscher Städte auch später noch so sehr lebhaft macht, aber die Sache bleibt sich gleich, auch wenn das Dach mit der Traufseite der Straße zugekehrt ist. Man kann darüber streiten, wieweit die Dachfläche als steigende oder als fallende Form empfunden wird — es kommt viel auf die Bildung der Dachluckengehäuse an —, das Wesentliche für uns ist dieses: daß in der deutschen Renaissance das Breitge-

lagerte und Geduckte ebensogut seinen Platz hat wie das rüstig Emporstößende. Es soll nur alles in einer bestimmten Weise sprechen. Darin liegt hauptsächlich das Warme und unmittelbar Ergreifende der deutschen Bauten. Den Wert der italienischen Proportionen zu fassen, dazu fehlten die Grundlagen, es fehlte vor allem der Begriff der natürlichen Vollkommenheit. Es läßt sich denken, daß die italienische Schönheit den Deutschen des 16. Jahrhunderts als neutral und nichts-sagend erschien. Umgekehrt hat es lange gedauert, bis die Modernen sich entschließen konnten, die jetzt als besonders »edel« empfundenen Verhältnisse des Südens aufzugeben. Man hat sie selbst beim gemeinen Mietshaus nicht missen wollen.

2. Die italienische Renaissance ist eine Gelenkkunst und ihre Architektur jederzeit ein Gefüge, dessen Teile, zu selbständiger Bedeutung gebracht, sich frei regeln können. So ist die Säule eine Form, die eine Existenzmöglichkeit behält, auch wenn man sie aus dem Zusammenhang lösen würde. Das Gewölbe läßt sich abheben wie ein Deckel. In der Massenkombination ist jeder Flügel, jeder Turm etwas Selbständiges und im Aufbau der Stockwerke sind es die Gurtgesimse, die als durchgreifende Scharniere wie selbstverständlich das Ganze in einzelne Teile zerlegen.

Den deutschen Architekten war diese Vorstellung nicht geläufig. Sie entnahmen wohl gelegentlich dem fremden Vorbild die Form des Gesimses, aber man merkt, daß der Begriff der Gelenke nichts unmittelbar Einleuchtendes für sie hatte. Die Tonne der Michaelskirche in München ist in der Grundform italienisch, aber der Sinn des Gewölbes ist verändert worden; das Hauptgesims fällt nicht mit dem Gewölbeanfang zusammen, mit andern Worten die Tonne liegt eben nicht wie ein abnehmbarer Deckel auf den Mauern; sondern wächst aus den Mauern empor. Und selbst da, wo in der Fassade das Motiv rein ausgebildet ist, wie beim Ott-Heinrichs-Bau von Heidelberg, kommt man nicht auf den Gedanken, daß der Bau mit horizontalen Schnitten zerlegt werden könnte. Was spricht, ist die durch-

gehende Bewegung. Man hat das wohl bemerkt und gesagt, die Hauptlinien müßten stärker ausgeprägt sein. Allein wenn eine solche Kritik im Sinn der späteren Entwicklung begreiflich ist, so ist diese gleichmäßig durchlaufende Bewegung eben durchaus das, was der gotischen Tradition entspricht.

Die Gotik hat nicht einzelne Lagen aufeinandergeschichtet, um in die Höhe zu kommen, sondern alles geht in einem Schuß empor. Selbst wo es Absätze gibt, könnte man keinen Schnitt machen, ohne das Mark zu durchschneiden. Und wenn der Ausgang des Stils, die Spätgotik, Horizontalteilungen zuläßt, so sind es eben mehr Flächenteilungen als durchgreifende Gelenke, nach denen die Vorstellung nicht verlangt hat.

Ein ausgesprochener Renaissancebau wie das Rathaus von Altenburg begnügt sich damit, die Fensterreihen oben und unten mit Gesimsbändern einzurahmen, ein reines Flächenmotiv. Aber auch beim Fachwerkbau mit vorgekragten Stockwerken ist der Bau nicht mit Gelenken durchsetzt, sondern er bleibt bei dem Eindruck eines ruckweisen Sichemporhebens. Gerade das macht die Kraft der alten Bauten aus, daß sich die einzelnen Geschosse für die Phantasie nicht verselbständigen.

Es gehört vielleicht in denselben Zusammenhang, daß Türme, namentlich Treppentürme, runde Erker und derartige Formen zum Teil im Hauptkörper befangen bleiben. Das Rathaus von Altenburg liefert auch hiefür ein bekanntes Beispiel. Für italienischen Renaissancegeschmack hatte dieses unfreie Verhältnis etwas Widriges und wo es mittelalterliches Erbe war, hat man es nach Kräften ins Gelöste umgebildet. Der Norden dachte darin anders. Erker und Türme sind hier Gewächse, die aus dem Zusammenhang nicht lösbar sind, obwohl sie innerhalb des Ganzen eine stärkere Eigenwilligkeit behaupten, als das in Italien der Fall ist.

Und was die Säulen betrifft, so ist es ebenso eine Erfahrung, die fast alle Denkmäler bestätigen, daß der einzelne Träger mit dem Leben der Mauer aufs engste verflochten bleibt. Die Schönheit italie-

nischer Bildungen, das völlig Verselbständigte und in sich Abgeschlossene, war gerade, was man nicht wollte. Es dauert lange, bis sich die Vorstellung durchsetzt, daß die Säule mit dem Kapitell zu Ende sei. Zu stark wirkt die Gewöhnung an jene durchgehenden Kräfte der Gotik, die in mannigfaltiger Form, einzeln oder gebündelt, in die Höhe gehen, in den Rippen der Gewölbe weiterleben oder auch, die Decke durchstoßend, im Unbekannten sich verlieren. Zweifellos hat die Spätgotik im Sinne der Sonderung vorgearbeitet, allein gewisse Grundvorstellungen von der Kraft, die überall gegenwärtig ist, waren schwer auszutilgen und alles was man zu Gunsten der Säule vorbrachte, kann doch nicht verhindert haben, daß das italienische Schema zunächst mit dem Eindruck einer gewissen verständigen Nüchternheit behaftet blieb.

3. Für die italienische Kunst ist das gesetzlich Geordnete Voraussetzung alles Daseins. Wo die Regel nicht durchgreift, da fehlen die elementaren Lebensbedingungen. Alles Willkürlich.-Eigenwillige wird als Eingriff in die Existenz des Organismus empfunden. So ist es selbstverständlich, daß die Fenster in regelmäßiger Reihe stehen, daß ein mehrteiliges Ganzes in reiner Symmetrie sich ordnet usw. Ein immanentes Gesetz formt die Massen durchweg als homogene Massen und es ist nur konsequent, daß die einmal angenommene Proportion im Ganzen und in den Teilen gleichmäßig festgehalten wird, wie das AUGUST THIERSCH für die ausgezeichnetsten Denkmäler nachgewiesen hat¹.

Dagegen wird man in der nordischen Kunst eher ein Mißtrauen gegen das Regelmäßige finden, als ob es dem Eindruck des Lebendigen hinderlich im Wege stehe. Man erinnert sich, wie selten schon der Fall vorkommt, daß bei gotischen Kirchen Doppeltürme gleichmäßig ausgeführt sind. Die populären Beispiele — Köln, Regensburg, Soest —, die man rasch zu zitieren bereit ist, gehören dem 19. Jahrhundert an. Wenn auch die Gleichheit ursprünglich geplant war, so sah man doch offenbar nichts Schlimmes darin, von der Gleichheit nachher abzugehen und DEHIO hat gewiß recht, daß man mit dem

Unregelmäßigen dem Bau geradezu eine gewisse Wärme mitzuteilen überzeugt war⁵.

Die deutsche Renaissance hat sicher die Würde einer strengen Ordnung auch empfunden, aber trotzdem — selbst an Monumentalbauten — immer wieder ihr zu trotzen gewagt. Am Rathaus von Rothenburg sind die Fenster bald zu zweit bald zu dritt zusammengekommen. Der Turm steht vor der Mitte der Längsfront, aber doch nur ungefähr. Gern wirft man mit einem einzelnen Erker einen asymmetrischen Akzent in die Komposition. Ja, diese Baumeister sind nie größer, als wo sie ganz ungleiche Massen in ein Verhältnis des schwebenden Gleichgewichts gebracht haben.

Man suchte nicht die reine Harmonie von lauter homogenen Teilen, vielmehr drängt sich das Verschiedenartige und Widerspruchsvolle zusammen. Es entsteht nicht der Eindruck seliger Ruhe und Ausgeglichenheit, sondern der Eindruck des Kampfes, der Reibung und nie endender Spannung. Das ist der Sinn, wenn man von der »mächtig bewegten Gruppierung« deutscher Renaissancebauten spricht. Es liegt auf der Hand, daß das Gesetz der durchgehenden Proportion hier nur eine sehr beschränkte Anwendung finden kann. Man würde ein derartig abklärendes Verfahren als erkältend empfunden haben.

Der Begriff organischer Einheit ist im Norden ein anderer als im Süden. Der Teil ist zwar gewissermaßen enger mit dem Ganzen verflochten als in Italien, wo er — wie bereits gesagt — jederzeit als lösbar und selbständig erscheint, aber andererseits behauptet er innerhalb dieses Zusammenhangs eine stärkere Eigenwilligkeit. Das Individuell-Abweichende gilt nicht als Störung, im Gegenteil scheint der Eindruck eines lebendigen Ganzen recht eigentlich bedingt durch das Vorhandensein einzelner willkürlicher Triebe und das völlig Einheitliche erweckt hier leicht den Schein des »Gemachten«, d. h. des Unlebendigen.

4. Man sagt von der deutschen Renaissance, sie habe im Gegensatz zur italienischen einen mehr malerischen Charakter und die übernommenen Formen seien in einem bloß dekorativen Sinne verwendet worden.

Das Malerische kann dahin bestimmt werden, daß es eine Wirkung nur für das Auge besitzt, während das Plastische immer auch einen greif- und tastbaren Wert darstellt. Nun läßt sich die Architektur als Kunst körperlicher Massen gewiß niemals dem Gebiet des Tastbaren entrücken, aber allerdings findet man bei den Deutschen eine starke Neigung über das Tastbare hinaus jene malerischen Wirkungen aufzusuchen, die nur in der Ansicht, im Bildmäßigen liegen und nur von den Augen, nicht von den (im ideellen Sinne) nach-tastenden Händen aufgenommen werden können. Hieher ist zu rechnen, was mit dem Reiz der Überschneidung, der Verdeckung arbeitet, das Unübersehbare und weiterhin überhaupt alles, was einen Bewegungseindruck auslöst, der, unabhängig von der plastischen Bildung der Einzelform, am Bilde des Ganzen sich entzündet. Sowohl die »malerische« Gruppierung eines Gebäudekomplexes ist ein solcher (optischer) Bewegungseindruck wie das Spiel der Form auf einer reichgeschmückten Fassade, wenn die Helligkeiten und Dunkelheiten zum Schauspiel einer bald lauterer bald leiseren Gesamtbewegung zusammenschlagen.

Die architektonische Phantasie Italiens ist eine wesentlich plastische. Die Form an sich ist das Bedeutsame, das, was sich bestasten und messen läßt, nicht das unfeste, wechselnde Bild. Natürlich gibt es auch in Italien Reize der bloßen Ansicht, aber sie verschwinden hinter der Gewalt der bleibenden körperlichen Form, auf die man von allen Standpunkten aus immer wieder als auf das Entscheidende zurückgewiesen wird.

Im deutschen Norden hat die Gotik eines gewissen malerischen Elementes kaum je entbehrt, mit der Spätgotik gelangt das Malerische zu einer herrschenden Rolle. Es war dem 16. Jahrhundert unmöglich, hier auf einmal umzulernen. Die Vermeidung des Regulären begünstigt natürlich die malerischen Bewegungssuggestionen. Aber auch da, wo das italienische Formensystem scheinbar völlig rein übernommen ist, an der Fassade des Ott-Heinrichs-Baus z. B. in Heidelberg, ist es doch nicht das einzelne Wandfeld, das spricht, und nicht die einzelne Gliederungsform, sondern vielmehr die Bewegung, die über die Ge-

samtfläche hingeht. Und wenn auch die einzelne Form nicht untergeht im Eindruck des Ganzen und der moderne Betrachter gewiß leicht geneigt ist, die Sache malerischer zu sehen als sie gesehen werden will, so ist doch so viel gewiß, daß weder dem einzelnen Träger noch dem einzelnen Trägerintervall jemals jene absolute Bedeutung zugekommen ist, die man in der klassischen Architektur Italiens durchweg findet.

Damit stoßen wir auf den oft gebrauchten Ausdruck der bloß dekorativen Formbehandlung in der deutschen Renaissance. Gemeint ist damit nichts anderes, als daß die übernommenen Formen der Säule, des Pilasters, des Gesimses nicht mehr wörtlich, d. h. im tektonischen Sinne verstanden sein wollen, sondern nur im malerischen Sinne, als eine bloße Überredung des Auges. Die Grenze ist schwer zu ziehen, da ja alle Architektur darauf rechnen kann, mit dem Auge aufgenommen zu werden und der körperlichen Kontrolle kaum eigentlich untersteht. Trotzdem ist der Gegensatz ein einschneidender. Die Leistung BRAMANTES ist ein immer konsequenteres Ausbilden rein körperlicher Werte, umgekehrt beruht der ganze Barock auf dem Prinzip der malerisch-dekorativen Formauffassung. Insofern konnte er in Deutschland unmittelbar an die Tradition der Renaissance anschließen⁶.

Vom Barock als einem geschlossenen Stil spricht man zuerst in Italien. Der Stil hat aber alsbald nach dem Norden übergegriffen und im Gegensatz zur Renaissance geschieht die Rezeption jetzt rein und mühelos. Gewiß war der Boden nun besser für italienische Kunst zubereitet als früher; wichtiger ist, daß der Barock von Anfang an der germanischen Phantasie ganz anders entgegenkam als die Renaissance. Es liegt hier eine innere Verwandtschaft vor. Ja, man kann weiter gehen: erst in Deutschland ist der Barock wirklich bis in seine Konsequenzen entwickelt worden. Der italienische Barock steckt immer noch mit einem Fuß in der Renaissance und umgekehrt ist die letzte Blüte des Barock, die Dekoration des nordischen

Rokoko, eine Erscheinung gewesen, für die Italien kaum ein Verständnis aufbringen konnte.

Wie aber? Wenn sich in allem Wechsel der Stile gemeinsame Züge nationaler Phantasie behaupten, sollte man dann nicht endlich aufhören, die Geschichte der Architektur lediglich auf das Sich-Wandelnde hin darzustellen und nicht auch auf das im Wandel Beharrende? In allen Lehrbüchern ist nur von einer Folge von Stilen die Rede, die immer neue Namen tragen. Gewiß muß man die Gotik trennen von der Renaissance und die Renaissance vom Barock, aber wie die italienische Gotik eine Gotik von eigenem Schlag ist und der nordische Barock ein eigener, vom italienischen Typus verschiedener Barock, so kann man sagen, es gebe im tiefsten Grunde eine gleichbleibende Art italienischer Baukunst und eine gleichbleibende Art deutscher Baukunst. In der Reihe der verschiedenen Stilepochen hat jede ihre besondere Physiognomie, die nationale Individualität aber ist bis zu einem gewissen Grade etwas Gleichmäßig-Durchgehendes, das in allem Wechsel beharrt.

Kunstgeschichte und Kunst laufen parallel. Es ist kein Zufall gewesen, daß die historische Bemühung um die deutsche Renaissance seinerzeit zusammenfiel mit der künstlerischen Wiedererweckung des Stils. Vielleicht ist es auch möglich, gewisse Tendenzen der heutigen Kunstforschung mit künstlerischen Strömungen in Vergleich zu setzen. Die Wissenschaft sucht heute eifriger als früher das Einheitliche im Wechsel zu erkennen, die großen nationalen Grundtypen für die Kunstgeschichte zu gewinnen: es scheint, daß in der Baukunst ähnliche Prozesse im Gange sind. Vieles deutet darauf, daß das historische Jahrhundert, die Wiederholung des schon einmal Dagewesenen, zu Ende geht. Das Neue, das kommen will, wird aber nicht als Bruch mit der Vergangenheit sich darstellen, sondern nur als eine engere Fühlungnahme mit dem, was der Norden bisher als seinen eigentümlichsten Ausdruck gegeben hat. Mit Ehrfurcht und Spannung horcht man wieder auf die Melodien der unterirdisch rauschenden

Wasser der Vergangenheit. Und wenn Deutschland aufs neue die Waffen niederlegen wird, dann werden die Tempel des Friedens nicht in italienischer Form erstehen, aber auch jede schon geprägte Formel aus den zurückliegenden Jahrhunderten wird als zu eng empfunden werden.

Wir wollen nichts prophezeien, aber es wäre möglich, daß das, was jetzt, da und dort, erst als einzelner Quell und einzelnes Rinnsal sichtbar wird, dann plötzlich als mächtiger Strom hervorbricht. Das wäre dann die eigentliche Architektur der deutschen Renaissance, der Begriff genommen in seiner geheimnisvollsten Bedeutung: als eine Wiedergeburt des deutschen Geistes aus sich selbst.

Anmerkungen.

Der Druck gibt die Rede, abgesehen von einigen Auslassungen, so wie sie gehalten worden ist. Es handelt sich hier um Beobachtungen, die entweder kurz oder aber ganz umständlich mit vielen Beispielen und vor allem mit bildlichen Belegen vorgetragen werden müssen. Das letztere soll später an anderem Orte geschehen.

1. W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance, 1873 (als 5. Band der Geschichte der Baukunst von Franz Kugler), S. VI. Die zweite Auflage erschien 1883. Die dritte, besorgt von A. Haupt, 1914.

2. Daß die deutsche Renaissance zunächst noch durchsetzt ist mit gotischen Motiven, ist natürlich immer gesehen worden. Lübke betrachtet die Inkonzsequenz wie eine Unreinheit, die er um so peinlicher empfindet als er von der Spätgotik geringschätzig denkt (»die Formenwelt des spätgotischen Stils hing mit dem handwerklichen Geiste, der damals die ganze Kunstübung durchdrang, innig zusammen . . ., kein Wunder, daß man noch lange sich mit gotischen Konstruktionen und Formen begnügte«; a. a. O.¹ S. 155). Bei den späteren Darstellern ändert sich das Gesamturteil über den Stil in dem Maße, als die Bedeutung der importierten Formen gegenüber der heimatlichen Tradition immer geringer eingeschätzt wird. G. von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland usw., 1900 (2. Aufl. 1908) sagt: »So erscheint die Aufnahme der Renaissanceformen keineswegs als ein Bruch mit der Vergangenheit, sondern mehr als eine Bereicherung des (spätgotischen) Formenschatzes« (S. 8). Ähnlich lautet schon das Urteil bei R. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, 1887, wenn es auch nur in geringerem Umfang gelten soll: »Nur eine Dekoration, nicht mehr, erscheint dem Deutschen (zunächst) der italienische Stil« (S. 287).

In allen bisherigen Darstellungen aber liegt das überwiegende Interesse auf der Vergleichung von Detail mit Detail und das Problem, die verschiedene Formauffassung grundsätzlich zu behandeln, ist noch nicht aufgenommen worden.

3. Die wichtigsten Aussagen über den Begriff der vollkommenen Proportion finden sich im IX. Buch von L. B. Albertis de re aedificatoria: »pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo cujus sunt ad certum numerum finitionem collocationemque habitam ita ut concinnitas hoc et absoluta primariaque ratio naturae postularit.« Vgl. damit Lionardos Auslassung über die Wirkung der absolut schönen Verhältnisse im Buch von der Malerei, Ausgabe von Ludwig 27 (30).

4. Die Proportionslehre von August Thiersch, im Handbuch der Architektur von Durm u. a. IV, 1 und im Auszug mitgeteilt in den neueren Auflagen von J. Burckhardts Geschichte der Renaissance in Italien (von der 4. ab).

5. G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III: Süddeutschland, 1908, bei Gelegenheit der Domfassade von Regensburg: »Unrecht täte man den spätgotischen Meistern, wollte man diese Asymmetrien als Launen oder kleinliche Nachgiebigkeit gegen Modeformen erklären. Es war sicher ein bestimmtes Gefühl, das sie dabei leitete, der Wunsch lebendiger und wärmer zu wirken, als es durch reine Symmetrie hätte erreicht werden können« (S. 397).

6. Viel weitergehend ist das Urteil von G. Dehio. Er möchte den Begriff Renaissance in der deutschen Kunstgeschichte überhaupt gelöscht wissen. »Nach meiner Auffassung sind Renaissance und Barock sich nicht gefolgt, sie gehen von Anfang an nebeneinander her und scheiden die nachmittelalterliche Kunstwelt so: Renaissance ist der Stil Italiens, Barock ist das spontane neuzeitliche Produkt derselben nordischen Völker, die den romanischen und gotischen Stil geschaffen hatten. Gleichwie die späte Gotik Italiens latente Renaissance ist, so ist die späte Gotik der Germanen latenter Barock.... Man rede nicht länger von spätgotischer Rückständigkeit als dem Hindernis eines reineren Verständnisses der Renaissance: was der Renaissance in den Weg trat, war nicht die tote Gotik, sondern der sehr lebendige Barock.« (Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen 1909: Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz, S. 149).

Das Hiftungsfest im März 1915
 (= Festigung der Akademie)
 find mit Genehmigung d. K.
 Majestät des Königs aus.
 (s. Kult.-Min.-Entschl. v. 20. I. 1915
 N^o 1118)
 wegen Krieg.

Abwogen s. Jahrbuch 1915

In der öffentlichen Sitzung der
Akademie am 20. Nov. 1915
fiel der Präsident Dr. Carius
eine längere Ansprache auf
der am 23. März 1915 verstor-
benen Präsidenten v. Heigel.

Die polte in der Akademie-
reden vorführen.

Beim Tode Carius'
am 31. Dez. 1918 war
noch kein Manuskript abgegeben.

s. Jahrbuch 1915 S. 151.
auf Heigel
Ein Manuskript ist auf T. 149 ff. des Jahrbuchs 1916
v. Marcks.

Sonderabdruck aus
dem Jahrbuch 1916 Nr. 149 ff.
v. Marcks

Die historische Klasse hat seit dem März 1915 schmerzliche Verluste erlitten, an Männern, die ihr und ihrer Wissenschaft etwas bedeuteten: 2 ordentliche, 2 auswärtige Mitglieder, 1 korrespondierendes haben wir zu beklagen.

Im Vordergrund steht uns **Karl Theodor von Heigel**. An diesem 23. März wird es ein Jahr, daß er von uns geschieden ist. Die Akademie hat bei seiner Bestattung ihre Stimme erhoben, in der Novembersitzung hat sein Nachfolger den Präsidenten und die Persönlichkeit geschildert; die Klasse hatte zugleich ihrem Sekretär die Pflicht auferlegt, ihn heute noch als Fachgenoss zu würdigen. Freunde und Schüler haben inzwischen eindringlich und liebevoll von ihm gehandelt. Hinzuzusetzen ist im Grunde nichts: es war die Eigenart seines Lebens und Wesens, daß es aus einem Gusse war, einfach, gar nicht mißzuverstehen — einfach und doch reich.

Wir wissen: er war Münchener und ist es immer geblieben. Als Schauspielerrenkel und -sohn ist er hier (am 23. August 1842) geboren, hier hat er, mit mancherlei tapfer ertragener Not, eine mühselige und doch helle Jugend durchlebt, hier hat er studiert, hier wurde er 1866 Archivbeamter und 1873 Dozent, hier wurde er nach langem Warten und mancher Feindseligkeit 1883 Professor an der Technischen Hochschule und 2 Jahre darauf an der Universität: er blieb ihr, auch gegenüber einer lockenden Werbung, treu, volle 40 Jahre lang, bis er 1913 von seinem Lehramt zurücktrat. Er hatte viele Tausende durch seine Vorlesungen, Tausende auch durch sein Seminar gehen sehen; er hatte eine Reihe fortarbeitender Schüler erzogen, deren Dankbarkeit nur mit ihnen selber sterben wird; er hatte weiten Scharen den Funken seiner Lehre,

seiner Anregung, seiner Gesinnung ins Herz gestreut. Er war 1877 außerordentliches, 1887 ordentliches Mitglied dieser Akademie geworden: ihre Abhandlungen, Sitzungsberichte und Reden zeugen von vieljähriger rastloser Mitarbeit. Er hat ihren Ausschüssen angehört, ihre historische Kommission mitgeleitet; er wurde 1904 ihr Präsident und Generalkonservator der wissenschaftlichen Sammlungen des Staates. Er wuchs, über seine Klasse hinaus, in die neuen, vielseitigen Aufgaben, in die Sammlungen, denen er vorzustehen hatte, in die Gedankenkreise auch der Naturwissenschaft hinein, er half die Sammlungen mehren, er arbeitete für künftigen Ausbau und Aufbau. Er gehörte auch seelisch der Gesamtakademie zu, alle Klassen vereinigend, ausgleichend, in Sachlichkeit, Klugheit und Verständnis. Er sprach zu Allen und für Alle und der Klang seiner Stimme ist uns unvergeßlich, als könne er in diesen Räumen nie verhallen. Er vertrat die Akademie draußen, im deutschen und im Weltbunde der Akademien, und hoffte auf deren Wachstum; er war, so hat an seiner Bahre gesagt werden können, für unsere Anstalt nicht nur der Mund, er war ihr Herz.

Welch weiter Rahmen in alledem! Dennoch nur ein Rahmen: ausgefüllt erst durch eine starke lebenslange wissenschaftliche Produktion. Auch sie war münchenerisch nach Boden und Art. Ich zähle auf — nicht seine Schriften, aber die Richtungen seiner Arbeit.

Er begann, als W. v. Giesebrechts Schüler, der auch bei C. A. Cornélius dankbar lernte, mit mittelalterlicher Forschung. Der bayerischen und der Reichsgeschichte der Stauferzeit, Heinrich dem Löwen und Friedrich dem Rotbart galt sein erstes, mit Sigmund Riezler gemeinsam herausgegebenes Buch (1867): ein Rezensent der Historischen Zeitschrift rühmte seine Erzählung als klar, besonnen, quellenmäßig, und fand, daß sie lieber bei den Tatsachen als bei Charakteristiken oder Gesichtspunkten verweile. Heigel hat, in Ausgaben bayerischer Chroniken, gelegentlich in volkstümlicher Darstellung der Kaiser, spät noch in gelegentlicher kritischer Untersuchung und stets in der Vor-

lesung die alte Liebe zum Mittelalter festgehalten. Aber seine eigentliche Arbeit verschob sich früh. Das Archiv, dem er sich eifrig und nutzbringend hingab, führte ihn in die bayerische Neuzeit hinüber: seine selbständige Lebensarbeit galt zuerst und vor Allem ihr, dem 17. und 18. Jahrhundert, und dem 19. daneben. Döllinger verschaffte ihm bei König Ludwig II. Auftrag und Stoff zur Biographie Ludwigs I., die 1872 erschien: eine wertvolle Grundlegung der persönlichen Geschichte des Herrschers in allen ihren vielseitigen und schöpferischen Auswirkungen, gut erzählt, voller Tatsachen, mit ruhigem Urteil. Sein eigener Weg ging zu Kaiser Karl VII.: seiner Kaiserwahl, dem österreichischen Erbfolgekrieg von 1740 hat Heigel (1877) seine breiteste Forschung zugewandt, eindringlich und neu in der Kritik, neu im Gesichtspunkte, der Reichsgeschichte des 18. Jahrhunderts, neu im archivalischen Stoffe, weit ausblickend in das politische Getriebe der Zeit, farbig von hundert lebendigen Einzelzügen: das Buch war Leopold Ranke gewidmet. Und diesen Zeiten blieb Heigel treu: in einer Fülle von Aufsätzen, deren frühere er in 2 Bänden „Quellen und Abhandlungen zur neueren Geschichte Bayerns“ zusammenfaßte. Stets enthalten sie archivalische Neuergebnisse, stets machen sie das Staubige hell und frisch, stets veranschaulichen sie an Verhandlungen und Briefwechseln höfisches und persönliches Leben vergangener Epochen. Er zog die Geschichte Nymphenburgs anmutig in diesen Kreis hinein, er erweiterte ihn zu einer inneren Gesamtanschauung der bayerischen Geschichte von 1648 ab: sie als Geschichte, umfassend und einheitlich, zu schreiben ist dann freilich seinem Jugend- und Lebensgenossen Riezler verblieben. Heigel ging seine Einzelpfade weiter, bis an sein Ende, den Blick stets zugleich auf das Ganze gekehrt: Einzelmenschen und Bücher, Briefe und Taten, Städte und Epochen, er hat Alles, in Aufsätzen und Reden und volkstümlichen Übersichten, immer wieder beleuchtet. Jedoch er schritt weiter hinaus: von der vaterländischen sofort zur Reichsgeschichte und zur deutschen Geschichte. Bezeichnend, daß er da zuerst insbesondere österreichische Gegenstände aufzusuchen liebte:

von Eugen und Maria Theresia zu Joseph II. und Metternich hin; seine erste Essaysammlung erschien in Wien. Er kam eben von Bayern her! Er umspannte aber auch Preußen, und umspannte Europa: die französische Geschichte rückte immer fester in seinen Arbeitsraum hinein. Und er schritt vom Zeitalter Friedrichs des Großen vorwärts in das der großen Revolution: wie viel Bilder, persönliche und sachliche, hat er auch da gemalt! Hier fand er die Berufung zu seinem breitesten Lebenswerke: der Deutschen Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Auflösung des alten Reichs, 1786 also bis 1806, dessen 2 starke Bände ihn von 1893 bis 1911 in allmählichem Erscheinen begleitet haben. Eine gewaltige Arbeitsleistung, überall aus den Quellen geschöpft, wertvoll auch sie in der Forschung und im Gesichtspunkt zugleich: wieder schrieb Heigel Reichsgeschichte anstatt der preußischen oder österreichischen der Vorgänger, und er zog die Zeugnisse des öffentlichen Geistes aus ganz Deutschland reich heran. Er schrieb eine große Monographie, immer aber mit weitem Ausblick auf Zeit und Zusammenhänge; er stellte den Sturz des alten Reiches in stille Verbindung mit dem Aufstiege des preußisch-deutschen neuen. Er sprach im Vorwort von dem ihm bleibenden Unterbewußtsein: „der Liebe zur engeren Heimat und zu den Stammesgenossen“; aber dieses Werk vollzog durchaus den Übergang in die volle Geschichte der Gesamtnation.

Aber noch weiter ging gleichzeitig seine eigene Entwicklung: über Ludwig I., zu dem er oft zurückkehrte, hinaus, in die Tage der Reichsgründung hinüber: Bismarck, der ihn stets gepackt hatte, wurde wieder und wieder beleuchtet; zu den Aufsätzen und Reden traten knappe allgemeine Darstellungen, deren Gipfel er wohl in dem kleinen Bändchen seiner „Politischen Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert“ 1906 erstieg. Sie haben ihn bis in die Weltweite und die Gegensätze unserer Tage hineingeleitet. Er durchschritt die ganze Geschichte Deutschlands im Hinblick auf die Flotte und das Meer; er beurteilte Kaiser Wilhelm II.; er folgte, von Friedenshoffnungen herkommend, der Gegenwart in

den großen Krieg hinein; er erhob in ihm, stärkend, mahnend, aufklärend, tapfer und milde, seine besonnene und reine Stimme, und erst der Tod hat sie verstummen gemacht.

Wahrlich: von 1864 bis 1915 eine lange Kette historischer Tätigkeit. Ich suchte nachzuweisen, wie organisch sie erwachsen ist. Sein Lebenswerk, so weit es ausgriff, ist einheitlich im Wesen. Erstaunlich breit ist seine materielle Grundlage: ein selbständiges Wissen im Ganzen und im Einzelnen. In den Vordergrund schob seine Produktion gern das Einzelne. Er hat es leise übel genommen, als 1895 ein historischer Journalist ihn als den „Essayisten“ Heigel abstempeln wollte. Gewiß: der Einzelaufsatz, die lebendige Einzelgestaltung stand ihm noch besser als das große Buch. Immer froher der Mannigfaltigkeit schüttelten seine Aufsatzbände — es sind ihrer ja 11 geworden und wir hoffen, es werden noch mehr! — die verschiedenartigsten Gegenstände in bunter Folge heiter durcheinander; das Leben lockte ihn in allen Gestalten, zeitlichen, nationalen, stofflichen. Aber freilich: hinter dem Gestalter stand in jedem Augenblicke der Gelehrte. Er holte seine Steine stets selber vom Marmorbruch. Er forschte stets selbständig, stets mit bewußter Kritik; sein Urteil über vielumstrittene Fragen war immer klar, wohlerrungen, sehr sachlich, sehr ruhig, aber klug und beneidenswert gesund: man darf es niemals übersehen. Er war gut geschult; wichtiger war: er war gut geboren. Er konnte gar nicht anders als gesund sehen und fühlen. Er sah alle Dinge sinnlich greifbar und gab sie so wieder. Er hatte eine sehr bestimmte Abneigung gegen Allgemeinheiten, gegen Abstraktes, gegen Konstruktionen. Weite luftige Überschau, die die Dinge durch große Räume hin einheitlich ordnet und scharf, begrifflich, auseinander- und zusammendenkt: das war seine Sache nicht. Er ging auf die Quelle, auf den Einzelzug, auf das Einzelwort zurück: das hatte er stets zur Verfügung; so durchwanderte er, an der Hand jeweils der Zeitgenossen, in seiner Flottenrede rasch alle Zeitalter der deutschen Geschichte. Er war nicht etwa eng oder klein: im Einzelnen lebte ihm stets das Ganze, und im Greifbaren gab

er das Allgemeine. So in jenem Büchlein über die Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts: es ist merkwürdig, wie vieles darin steht; die historischen Strahlen brechen sich ihm in der Einzelheit. Er sah das bunte Leben der Kultur, der Sitte; stets hat er bildende Kunst und Literatur mit Kenntnis und Liebe verfolgt und saftig veranschaulicht, er gab da Farbe an Farbe, man könnte ihn vielleicht den Münchener Malern seiner Werkezeit nebenordnen. Sein eigentlicher Gegenstand aber war der Staat und seine Politik. Er war „politischer Historiker“, wenn auch ohne Ausschließlichkeit. Mit Richtungen und Programmen seines Faches hat er gelegentlich abgerechnet, mit Treitschke, mit Taine, er nennt wohl auch Lamprecht. Grundsätzlichen methodischen Streit, theoretische Formulierungen aber vermied er, er ging den Weg des Praktikers und tat, was ihm gemäß war. Er war der Mann des Friedens, der Vereinigung und nicht der Scheidung; aber sein Weg war ihm völlig sicher. Er bildete unverdrossen, und ließ die Methodiker kämpfen. Er war der Sprößling eines Künstlergeschlechtes und ein wenig selber Musiker und Poet, wenngleich er den Maler in seiner Jugend an den Nagel gehängt hatte; er war Münchener, er war Oberbayer: in seinem geistigen Wesen, ebenso wie in seinem äußeren Auftreten, behaglich, warmblütig, lebensfroh, wohlwollend, ein Freund des unmittelbaren Gefühls und eines herzhaften guten Lachens. Das ist der Grundton und die Wurzel seines Wesens: Niemand konnte es verkennen. Er war Bayer und Süddeutscher: das bezeichnet seine historische Stellung. Der Süden hat im 19. Jahrhundert weniger führende Historiker gestellt als der Norden, gerade unter den Staatshistorikern; das hängt mit den Kräften unserer Staatsgeschichte zusammen. Gervinus und Häußler sprachen im Zeitalter der Vorbereitung des Reiches für Süddeutschland; unter den Späteren steht Heigel in der ersten Reihe, mit Riezler zusammen vertritt er Bayern ganz vornehmlich in dem Geschlechte, das 1840 und 50 geboren war. Aus dem Heimatboden sog er seine Kräfte; er war nicht Philosoph und gab nichts auf die Probleme und Pointen, er analysierte nicht gern:

er sah sinnlich frisch, er sah die allgemeinen Fragen auch, aber er gestaltete Alles nach seiner Art: gerade, fest, schlicht, lebendig.

Und dabei doch: wieweit hinaus ging er aus der Heimat! Seine Schriften haben es uns gezeigt; er durchreiste Deutschland persönlich, er kannte es überall; und er war Deutscher nach seinem Willen und seinem Glauben. Auch in ihm war ein politischer Einschlag. Er war der Sohn der liberalen Zeit, und für Geistesfreiheit hat er immer Lanzen gebrochen; sein Nachlaß birgt kirchenpolitische Aufsätze aus den 70er Jahren: der Kampf trat später immer mehr zurück, die Gesinnung und das Bekenntnis blieben. Eigentlicher Kämpfer, wie so viele seiner Zeit- und Fachgenossen, war er freilich nie. Er war der Sohn der nationalen Zeit, er lebte in der Einheit seines Volks. Deutsch ist die innerste Anteilnahme, der letzte Ton seiner Geschichtschreibung, etwa in seinem größten Werk; die deutschen Helden seiner eigenen Lebenstage, die Gründer des neuen Reiches, standen seinem Herzen neben den Fürsten seines Heimatlandes, und er war beiden gleichermaßen treu. Er hat Wilhelm I. und Bismarck geliebt und gefeiert. Einseitig zu sein vermochte er nicht; die einzelnen Menschen wie die allgemeinen Kräfte sah er, jedes nach seinem besonderen Rechte, in seinen besonderen Grenzen; jedes empfand er, als Ganzes; auch Menschenseelen analysierte er weniger, als daß er sie in ihrer Einheit unwillkürlich ergriff. Er erzählte am liebsten, und wurde Allem gerecht. Die Historiker der voraufgegangenen Generation rangen um das werdende Reich, die Droysen, Häußer, Sybel, Treitschke; er wuchs in das Reich als fertiges hinein. Er konnte die Gegensätze, die ehemals wider einander gestritten hatten, zusammensehen und versöhnen: das entsprach seiner Geburtszeit und seinem Wesen, und es entsprach seiner Herkunft aus dem Süden. Daß er Bayer blieb und Deutscher war, diese Einheit erschien seit Jahrzehnten als seine selbstverständliche Besonderheit. So hat er für beide das Wort geführt; so hat er, als ein Herold des neuen Reiches, nicht als Parteimann, sondern stets als Mann der Gesamtheit, mit Rede

und Feder dieses Neue gepriesen, verteidigt, vertieft und für dieses Neue, für die Einigkeit zwischen Nord und Süd, zwischen Reich und Sonderstaat Verständigung schaffend geworben. So hat er als Schriftsteller und Lehrer weithin und heilvoll gewirkt. So hat er wissenschaftlich in seiner Deutschen Geschichte die Einseitigkeiten der Vorgänger überwunden: der Bayer Heigel stand in beiden Lagern, er verstand auch Österreich; es war ein Fortschritt auch in der geschichtlichen Erkenntnis, und ein Baustein für eine erweiterte nationale Zukunft.

Und somit war sein Wesen wirklich aus einem Gusse; keine Risse und Spalten, keine Probleme und Gegensätze: das Alte und Neue, das Engere und Weitere versöhnte er zu vollkommener Harmonie. Es war nicht die schöpferische Führerkraft der Leidenschaft und des Genius; aber es war eine reiche und getreue Mitarbeit am großen Werke von Wissen und Leben, aus mitfühlender und doch eigener und kräftiger Seele. Er war gütig und nachgiebig, ohne sich je aufzugeben; er war männlich, aber nicht streitfroh; Alles an ihm erschien selbstverständlich und naturhaft, gesund und unbefangen, und war doch in ehrlicher Arbeit ganz innerlich durchlebt; er war seiner selbst gewiß und in aller natürlichen Bescheidenheit doch voll eines einfach klaren Selbstgefühls.

Seine eigene Gestalt, die wir alle kannten und liebten, hat dieses geistige Wesen wundervoll gespiegelt: wurzelecht und schlicht, sicher und hoch, gütig und klug; die Form seiner Rede, seines Stiles, seiner Bücher spiegelte es gleichermaßen. Er war ein Darsteller von Geburt; welche Bilder von Menschen, Landschaften, Städten, Stimmungen, welche Abtönung des Worts! Er begann 1880 lebhafter, flotter, er endete mit ruhigeren Tönen: aber wie einheitlich und voll wirkt noch sein Dantonbildnis von 1914! Seine eigene Art als Geschichtsschreiber, die sich immer treu blieb, ruht auf festem und unzerstörbarem Grunde: denn die lebendig ergriffene Einzeltatsache muß allezeit die Unterlage aller geschichtlichen Erkenntnis bleiben, und wer sie hinstellt und darstellt und warm erfäßt, der kann niemals ganz veralten. Heigel machte sie

lebendig, weil er lebendig war. Wie hat er auch zu uns gesprochen — einfach und fein zugleich; das Wort nie im Augenblicke und doch immer für den Augenblick geformt, Mittel und Zweck in steter Einigkeit, der Künstler stets hinter dem Manne der Repräsentation; Alles sicher, Vertrauen erweckend, fest und warm; und weil es seine selbstverständliche Form besaß, so war es voll Aussicht auf Dauer. Dauer erwarten wir für das Beste seiner Arbeit, und für das Bild seiner Persönlichkeit selbst: im Rahmen seiner Zeit, die aus ihm sprach, das Bild eines ganzen Menschen voll innerer Echtheit und schlichter Notwendigkeit. Ich weiß, damit ist viel gesagt. Daß wir ihn nicht vergessen werden, diese Treue versteht sich von selbst. Für das Weitere Sorge die höhere Treue, die er selber in sich trug und erwies, die Treue gegen sich, gegen die Kräfte, die er besaß und zu betätigen hatte, gegen das Land, das er liebte. Sein Andenken wird gesegnet sein.¹⁾

E. Marcks.

¹⁾ Heigels Schriften: Aufzählung im Almanach der Akademie von 1909, S. 361 ff., seitdem in den Chroniken der Universität; seit 1909 folgte noch eine Reihe von Aufsätzen (besonders in den Süddeutschen Monatsheften, daneben der Historischen Zeitschrift und der Deutschen Rundschau) und Reden (besonders in den Schriften der Akademie) und Sammlungen (12 Charakterbilder 1913, Deutsche Reden 1916). Schriften über Heigel: an autobiographischen besonders der Aufsatz bei Zils, Geistiges und künstlerisches München 1913, S. 151—6; Aufsätze von S. v. Riezler (Bayerische Staatszeitung 3. Juni 1915), von K. Al. v. Müller (besonders N. Fr. Presse 24. April 1915, Südd. Mon. Dez. 1913, Juni 1915), von J. Striedinger (vor den Deutschen Reden 1916), von E. König (Historisches Jahrbuch 36, 476 ff.). Worte des Sekretärs am Grabe, Münch. N. Nachr. 26. März 1915, vgl. Staatszeitung 28. März. Dazu natürlich die Gedenkrede des Präsidenten unserer Akademie.