

ULRICH PFISTERER

Mit Italien anfangen? Fritz Burger und die kunsthistorischen Karrierestrategien zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Kunstgeschichte ab 1900 verlangte etwas Neues von ihren Wissenschaftlern: eine dezidierte Karrierestrategie. Nicht, dass zuvor keine Überlegungen zum eigenen Fortkommen notwendig gewesen wären und dass man ganz einfach eine gut dotierte kunsthistorische Professoren- oder auch Museumsstelle bekommen hätte, im Gegenteil: Bereits 1874 stellte etwa Franz Xaver Kraus, zu diesem Zeitpunkt noch außerordentlicher Professor für Christliche Kunstgeschichte in Straßburg, in einem Bericht zur Lage des Faches fest, dass Kunstgeschichte und Archäologie einerseits sehr teure Studienfächer seien aufgrund der besonderen Anforderungen an (illustrierte) Bücher und Reisen, sich andererseits ein akademisches Auskommen damit besonders schwer erzielen ließe.¹ Mit der Wende zum 20. Jahrhundert aber verschärften sich die Herausforderungen und Konkurrenzen deutlich: Bis dato war die Kunstgeschichte intensiv damit beschäftigt gewesen, sich erst noch als Wissenschaft an den Universitäten und als Ausbildungsinstanz beispielsweise für eine Museumslaufbahn zu etablieren. Das *Kunsthistorische Seminar und Kupferstichsammlung* der Universität München etwa wurde erst 1890 begründet.² Die Karrieren waren daher häufig ‚Seiteneinstiege‘, in der momentanen Entscheidungskonstellation jeweils Einzelfälle, jedenfalls nicht wirklich planbar. Mit der Jahrhundertwende trat die Disziplin dagegen in eine Konsolidierungsphase mit zunehmend attraktiven, fest etatisierten, ‚vorhersehbaren‘ Stellen, steigendem Interesse bei Studierenden und Öffentlichkeit und nun auch einer Schar von Absolventen, die von Anfang an Kunstgeschichte studiert hatten, in Kunstgeschichte promoviert worden waren und dann teils in Kunstgeschichte habilitierten. Allein im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurden im deutschsprachigen Gebiet mehr als dreimal so viele Dissertationen und Habilitationen in der Kunstgeschichte abgeschlossen wie zusammengenommen in den 30 Jahren zuvor. Oder nochmals anders: Wurden in den 1890er Jahren noch durchschnittlich fünf bis sechs Doctores der Kunstgeschichte *per anno* gekürt, so sah sich ein Absolvent zwischen 1900 und 1910 einer Konkurrenz von 20 und mehr Kollegen pro Jahr gegenüber.³

Fritz Burgers wissenschaftlicher Werdegang scheint ein Musterbeispiel für diese neue Herausforderung und den neuen Zwang zur kunsthistorischen Karrierestrategie: Geboren 1877 in München, begann er – nach einem abgebrochenen sechssemestrigen Studium des Hochbaus an der TU München („Polytechnicum“) und dem Militärdienst – im Jahr 1900 Kunstgeschichte in Heidelberg zu studieren, wurde dort 1903 unter Betreuung von Henry Thode promoviert, habilitierte 1906 wieder in München

und erhielt am 31. Januar 1915, mit 38 Jahren, endlich eine außerordentliche Professorenstelle, die er freilich aufgrund seiner Einberufung bereits im August 1914 und dann seines tragischen Todes an der Front bei Verdun am 22. Mai 1916 nicht mehr aktiv antreten konnte.⁴ Erhofft hatte sich Burger selbst bereits um 1910/11, mit 33 Jahren, die „Ernennung zum Extraordinarius“!⁵

Zum Vergleich: Der eine halbe Generation ältere Heinrich Wölfflin, der 1912 als Ordinarius nach München berufen wurde, hatte seine erste Professur in Basel mit 29 Jahren angetreten. Dessen ‚Lieblingsschüler‘ Ernst Heidrich, Promotion 1905, Habilitation 1909, machte eine in der Wahrnehmung der Zeitgenossen spektakuläre Karriere und wurde 1910, mit 30 Jahren, zum außerordentlichen, 1912 zum ordentlichen Professor in Basel ernannt, bevor er 1914 in der ersten Flandernschlacht bei Ypern fiel. Dagegen lassen sich die Karrierestationen der anderen Privatdozenten in München zu Zeiten Burgers gut mit dessen Fortkommen vergleichen: Hans von der Gabelentz, 1901 in München habilitiert, übernahm 1910, mit 38 Jahren, das Museum in Weimar. Hugo Kehrer, Promotion 1903, Habilitation 1909, wurde im Jahr 1915 mit 39 Jahren zum außerordentlichen Professor in München berufen. Paul Frankl kam erst nach einem Architekturstudium zur Kunstgeschichte, wurde 1910 in München promoviert, habilitierte dort 1914 mit *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* und erhielt dann mit 42 Jahren eine Professur in Halle. August Liebmann Mayer schließlich, der 1907 in Berlin bei Wölfflin die Doktorarbeit einreichte, seit 1909 an der Alten Pinakothek (unbezahlt) arbeitete, 1912 habilitierte und Kustos wurde, bekam 1920 mit 35 Jahren den Ruf auf eine außerordentliche Professur an der Universität (um bereits 1930/31 von allen Ämtern zurückzutreten, um ein Disziplinarverfahren wegen „Expertisenschwindels“ zu vermeiden).⁶

Wenn die folgenden drei Kapitel zu Qualifikationsthemen, Publikationsformen und Lehre danach fragen, ob und wenn ja, welche Karrierestrategien sich für Fritz Burger noch erkennen bzw. rekonstruieren lassen, dann verändert dies nicht den Stellenwert der wissenschaftlichen Leistungen Burgers. Andererseits lassen sich eine Reihe von Burgers Entscheidungen, Motivationen und zumindest ansatzweise auch wissenschaftlichen Ergebnissen aber wohl nur dann ganz verstehen, wenn seine mehr oder weniger bewussten Karrierehoffnungen und -strategien mitberücksichtigt werden. Insgesamt versteht sich der Beitrag damit auch als Plädoyer, solche ‚Karrierefaktoren‘ – zumal in Verbindung mit den neuen Interessen für Netzwerke und Biografien – stärker in die Wissen(schaft)sgeschichte des Faches einzubeziehen.

I. Qualifikationsthemen

Burger fängt mit Italien an. Die Dissertation – hervorgegangen aus einer Preisarbeit für die philosophische Fakultät der Universität Heidelberg, für die er 1902 die Goldmedaille erhalten hatte – behandelt die Entwicklung des Trecento-Grabmals in Italien

und mündet 1904 im großen Buch *Geschichte des Florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*.⁷ Die Habilitation unternimmt 1906 mit Francesco Laurana und der Frage nach den Meistern des Triumphbogens für König Alfonso in Neapel „eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur“ (Abb. 1). Mit Italien anzufangen scheint zunächst wenig überraschend – zahlreiche einführende Publikationen zum Studium der Kunstgeschichte aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wie auch Positionsbestimmungen des Faches liefern Argumente, warum es sinnvoll sei, sich zunächst mit italienischer Kunst auseinanderzusetzen und sich daran zu schulen: Materialbestand, Quellen, Stil, Kontext seien in Italien besonders exemplarisch zu analysieren.⁸ Allerdings zeigt ein Blick auf die tatsächlich gewählten Dissertationsthemen zwischen 1890 und 1910 ein anderes Bild: Nur etwa ein Fünftel behandeln Italien, drei Fünftel dagegen untersuchen das deutschsprachige Gebiet, ein letztes Fünftel versammelt alle anderen Themen. Um als Kunsthistoriker(in) mit Italien anzufangen, so möchte man vermuten, benötigte man eben auch ausreichend finanzielle Mittel für Reisen.

Nimmt man allerdings nicht alle Dissertationen und Habilitationen in den Blick, sondern nur die Qualifikationsarbeiten von Personen, die bis um 1900 an Universitäten und großen Museen erfolgreich waren, verschiebt sich das Bild zunächst hin zu italienischen Themen. Symptomatisch scheint in diesem Zusammenhang auch die (zunächst private) Gründung 1897 des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, womit die kunsthistorische Italienforschung eine zusätzliche Attraktion und ‚Außenstelle‘ erhielt.⁹ ‚Mit Italien anzufangen‘ konnte also ambitionierten Kunsthistorikern um 1900 als besonders erfolgversprechender Karriere Einstieg erscheinen. Allerdings mehrten sich in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts dann die Stimmen, die mit dem Hinweis auf das eigenständige ‚Wesen‘ der deutschen Kunst das latente Unterlegenheitsgefühl gegenüber Italien nicht mehr länger hinzunehmen gewillt waren: Wenn sich Burger überraschenderweise 1913 durch den ersten publizierten Band des *Handbuchs der Kunstwissenschaft* als Spezialist für *Die Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* präsentiert, kann dies auch als programmatische Reaktion auf die allgemeine Neubewertung verstanden werden.¹⁰

Vor allem im methodischen Zugriff unterscheiden sich die beiden Qualifikationsarbeiten Burgers zur italienischen Skulptur: Das Grabmal-Buch unternimmt im Sinne Burkhardts eine exemplarische ‚Kunstgeschichte nach Aufgaben‘ über Mittelalter und Renaissance hinweg, wie sie so für einen Bereich der italienischen Skulptur bislang noch nicht existierte. Die Aufnahme des Buches in der Fach-Community war äußerst positiv.¹¹ Dass der kulturgeschichtliche Kontext zugunsten der Stilanalysen zurückgenommen wurde, entspricht dabei der neuen Forderung nach einer eigenständigen Kunstwissenschaft, deren genuines Wesen eben nicht in den historischen Kontexten, sondern in den anschaulichen Formen, ihrer Gestaltung und Veränderung zu suchen sei.¹²

Im Nachwort der Dissertation schließlich deuten sich zwei weitere, für Burger wichtige Aspekte an: „Wollten wir den Wert der Kunst unserer Zeit nach den Grabdenkmälern bemessen [...], wir müßten uns nirgends so sehr als traurige Epigonen

FRANCESCO LAURANA

UND

DIE MEISTER
DES TRIUMPHBOGENS DES ALFONSO
IN NEAPEL

ZUR ERLANGUNG DER VENIA LEGENDI EINER HOHEN
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KGL. LUDWIGS-
MAXIMILIANS UNIVERSITÄT IN MÜNCHEN VORGELEGT

VON

FRITZ BURGER

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1906.

Abb. 1: Titelblatt der Habilitationsfassung von Fritz Burger: Francesco Laurana, Strassburg 1906

jener gewaltigen Kunst [der Renaissance] fühlen wie auf diesem Gebiete. [...] Es fehlt der feste Boden einer geschlossenen geistig-religiösen Kultur, der hier Früchte zu treiben imstande wäre.“¹³ Zum einen zeigt sich hier Burgers allgemeines Interesse an der Kunst seiner Gegenwart. Zum anderen lässt sich erahnen, dass Burger dabei dezidiert Position bezog, auch wenn er (anfänglich) nicht unbedingt alle aus heutiger Sicht innovativen Ansätze klar erkannte.¹⁴ Bereits seine erste Buchpublikation überhaupt, schon zwei Jahre vor Abschluss der Dissertation 1901 im Leipziger Seemann-Verlag erschienen, mischte sich unter dem Titel *Gedanken über die Darmstädter Kunst* in die Kontroverse um die Mathildenhöhe ein, wobei Burger die Reformidee als solche wie auch den Architekten Peter Behrens lobte, Joseph Maria Olbrichs Beitrag jedoch als „bedauerliche Fehlleistung“ bewertete, die „mit Ornamenten die architektonische Armut“ der Häuser verdeckte.¹⁵ Und noch 1909 wird er in einer Rede vor dem Deutschen Künstlerverband in München fordern, die „deutschen Maler und Bildhauer“ bei Ausstellungen nicht gegenüber „auswärtige[n] Künstler“ zu benachteiligen – eine Haltung, die allerdings nicht verhinderte, dass Burger in seiner während des Krieges fertig geschriebenen, erst posthum publizierten *Einführung in die moderne Kunst* der französischen Kunst ähnlich viel Platz wie der deutschen einräumte (1917).¹⁶

Das aus der Habilitation hervorgegangene Buch versucht dagegen monografisch die Entwicklung eines historisch besonders kompliziert zu rekonstruierenden Künstlers aus Dalmatien, dessen Anfänge ungewiss sind und der sich zwischen den italienischen Zentren und Frankreich bewegte, nachzuvollziehen und will dabei auch stilkritische Kompetenz durch Neu-Zuschreibungen beweisen (was nach Ansicht der Fachkollegen weniger gut gelang, s. u.).

Festzuhalten ist, dass bei Burger – anders als bei vielen seiner Kollegen – Dissertations- und Habilitationsthema eng beieinander liegen: Beide Themen sind in Italien angesiedelt, sie behandeln das gleiche Medium, die Gegenstände überlappen sich teils chronologisch. Dezidiert verschieden ist der methodische Zugriff. Diese Veränderung wird man am ehesten als bewusste Entscheidung verstehen wollen und weniger als grundlegende Neuausrichtung des Denkens und Forschens in den drei Jahren, die zwischen Dissertation und Habilitation liegen. Leitend für Burger dürfte vielmehr gewesen sein, auf Basis der überaus erfolgreichen Buchpublikation, die aus der Dissertation hervorgegangen war, mit der Habilitation Kompetenzen in ‚Künstler-Kunstgeschichte‘ und Kennerschaft nachzureichen und insgesamt so schnell wie möglich zu habilitieren. Burger selbst ist dabei klar, dass seine Qualifikationsarbeiten notwendig, aber nicht hinreichend für eine Berufung sind – dazu bedürfe es, wie er 1907 in einem Brief an seinen Schwiegervater, den Heidelberger Archäologie-Professor Friedrich von Duhn schreibt, eines Buches mit weiter reichendem thematischem und chronologischem Anspruch: „Andererseits halte ich es jetzt [...] für dringendst geboten, baldmöglichst mit einer grösseren Schrift herauszurücken, schon um dessentwillen auch, weil ich auf Grund meiner heutigen Schriften allein doch kaum bei Berufungen ernstlich in Frage kommen kann trotz meines Lehrerfolges. [...] Wenn ich 1908 die

von mir geplante Arbeit in Angriff nehme („Die Kunst Venedigs in der Renaissance“), so wird dieselbe vor 1910 nicht erscheinen können und da kommt die Arbeit gerade zu einer Zeit, in der meine Ernennung zum Extraordinarius acut wird. Sie wird dann der Wink mit dem Scheunentor sein!“¹⁷

II. Publikationsformen

Wie immer gilt: Es geht nicht nur um das inhaltliche Was einer Publikation, sondern auch um ihr äußerliches Wie. Burger veröffentlichte sein Grabmal-Buch beim alteingesessenen Straßburger Verlag Heitz, der sich in diesen Jahren offensiv bemühte, zu einem der führenden kunsthistorischen Wissenschaftsverlage aufzusteigen. Allerdings reihte sich Burgers monumentales Werk nicht in das Verlags-Programm „Zur Kunstgeschichte des Auslandes“ ein, das im Jahr 1900 begründet worden war, das man zumindest teilweise als ‚inoffizielle Qualifikationsschriften-Reihe‘ verstehen konnte und in dem 1904 allein zwölf andere Werke publiziert wurden. Auch Burgers Habilitation und seine Michelangelo-Studien sollten dann dort erscheinen. Burgers Grabmal-Buch dagegen sprengte deren Rahmen. Es war die aufwendigste kunsthistorische Publikation des Verlags bis dahin überhaupt: in Quart-Format, 423 Seiten „mit 2 Heliogravüren, 37 Lichtdrucktafeln und 239 Abbildungen im Text“ (Abb. 2).¹⁸

Selbstverständlich stand der Buchmarkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter vollkommen anderen Bedingungen als heute. Burgers berühmter Doktorvater Henry Thode hatte 1902 für sein zunächst auf drei Bände angelegtes Werk *Michelangelo und das Ende der Renaissance* immerhin 10.000 Mark Honorar für die ersten 600 der insgesamt für die 1. Auflage gedruckten 1200 Exemplare herausverhandelt.¹⁹ Burgers Buch dagegen dürfte nicht nur in wesentlich geringerer Stückzahl gedruckt worden sein und wurde dann auch nicht nochmals aufgelegt, sondern war ein wissenschaftliches Erstlingswerk. Bei allen Verdiensten und sicher auch positiven Druck-Empfehlungen, die das Manuskript bekam, wäre zu überlegen und prüfen (wobei das Verlagsarchiv von

Burger, Fr. Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. 4^o. XIV u. 423 S. Mit 2 Heliogravüren, 37 Lichtdrucktafeln u. 239 Abb. i. T. 1904. gebd. 30. —
— s. K. A. 49. 50.

49. **Burger, Fr.** Studien zu Michelangelo. gr. 8^o. 45 S. Mit 6 Lichtdrucktafeln u. 7 Autotypien 1907. 3. —
50. — Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. gr. 8^o. X u. 179 S. Mit 37 Lichtdrucktafeln u. 49 Abb. i. T. 1907. 20. —

Abb. 2: Verlagskatalog J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1885–1913, Straßburg 1913, Ausschnitte aus S. 16 u. 76

Heitz nicht mehr existiert), ob sich Burger nicht selbst finanziell an den Abbildungs- bzw. Druckkosten beteiligte. Dies wäre jedenfalls kein Einzelfall: Die Ausrüstung für das „Kunstwissenschaftliche Praktikum“ – seinem bildnerischen Praxiskurs für Kunsthistoriker (s. u.) – scheint Burger ebenfalls selbst finanziert zu haben.²⁰

Die Arbeit zu Laurana erschien zu Beginn des Jahres 1907 ebenfalls bei Heitz. 179 Seiten in Großoktav-Format „mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text“ – also lange nicht so aufwendig wie die Dissertation, dafür äußerst schnell vorgelegt. Burger hatte nach Einreichen der gedruckten Habilitationsschrift im Spätsommer 1906, die den ersten 70 Seiten des dann veröffentlichten Buches entsprach (Abb. 1), und dem Halten einer Probevorlesung zu „Vitruv und die Renaissance“ am 29. Oktober 1906 das offizielle Habilitationsgesuch an die Philosophische Fakultät der Universität gerichtet.²¹ Die Genehmigung des Staatsministeriums und die Bestätigung der Habilitation wurden am 15. November ausgestellt. „November 1906“ ist auch das Vorwort des Buches datiert, das den Habilitationstext um 100 Seiten oder fünf Kapitel erweitert, also um Lauranas gesamtes weiteres Wirken ab 1461 in Italien und Frankreich nach der frühen Mitarbeit am Triumphbogen in Neapel. Burger selbst entschuldigt mit dem Zeitdruck, unter dem er den Habilitationsteil „rasch“ und „ohne Korrektur des Verfassers“ habe drucken lassen müssen, um diesen Text dann für das Verfahren einreichen zu können, seinen Fehler, den vermuteten Lehrer Lauranas, Domenico Gagini, bis S. 70 mit zwei „g“ geschrieben zu haben.²² Carl von Fabriczy, der Burgers Grabmal-Buch enthusiastisch rezensiert hatte, beklagt diesmal in seiner Besprechung die vielen „sinnstörenden Druckfehler“, die Schlampigkeit im Nachweis der Quellen und die mangelnde Qualität einer Reihe von Abbildungen (Abb. 3); Adolfo Venturi spricht nach Lektüre des Buches explizit von der allenthalben erkennbaren „Eile“, mit der Burger seine Habilitation vorgelegt und die vor allem auch die unabdingbare Beschäftigung mit den Originalen (und nicht nur mit Abgüssen oder Fotografien) verhindert habe.²³

Allerdings musste Burger auch noch aus einem anderen Grund schnell sein – nicht nur, weil er die Habilitation hinter sich bringen wollte. Der Münchner Kunsthistoriker Wilhelm Rolfs stand ebenfalls kurz vor Abschluss seiner Gesamtdarstellung von Lauranas Werk. Ob Rolfs oder Burger – von unterschiedlichen Ausgangsinteressen her – das Thema zuerst für sich entdeckt hatten, lässt sich wohl nicht mehr eindeutig entscheiden, beide publizierten erstmals 1904 dazu.²⁴ Offenbar aber wollte Burger unbedingt die erste Monografie zum Künstler vorlegen. Rolfs Buch erschien nur wenige Wochen später im gleichen Jahr 1907 mit scharfer Kritik an Forschung und Persönlichkeit des Konkurrenten, dessen „Entdeckungen [...], welche die eigentliche Veranlassung seiner Schrift bildeten, inzwischen [schon] wieder in der Versenkung verschwunden sind, [...]“.²⁵ Dabei soll es hier gar nicht darum gehen, die wissenschaftlichen Qualitäten und Ergebnisse von Burger und Rolfs zu vergleichen.²⁶ Erkennbar wird an diesem Beispiel jedoch, welcher gesteigerte Konkurrenzdruck selbst bei der Bearbeitung von Künstlern der ‚zweiten Reihe‘ aufkommen konnte und dass ‚aktuelle Themen‘ – verstanden als Themen, an denen noch andere arbeiteten, aber noch keine



FRANCESCO LAURANA, BÜSTE DER ELEONORE VON ARAGONI EN IM MUSEUM VON PALERMO.

Abb. 3: Fritz Burger: Francesco Laurana, Strassburg 1907, Taf. XXV

umfassende Darstellung vorlag – möglicherweise besonders aufmerksamkeits- und erfolversprechend schienen. (Mit seinem schmalen Bändchen *Studien zu Michelangelo* von 1907 dürfte Burger umgekehrt dem Vorwurf begegnet sein, keine zentralen Künstlerpersönlichkeiten zu behandeln.)

Vor diesem Hintergrund wird man dann auch Burgers gefeiertes Palladio-Buch von 1909 nicht nur als neues Interesse und zugleich als Arrondierung seiner Italienstudien hinsichtlich Gattungsspektrum und Geografie verstehen wollen, die neben der Skulptur in Mittel- und Süditalien nun auch die Architektur in „Oberitalien“ umfassten.²⁷ Der ursprüngliche Plan Burgers, eine Gesamtdarstellung zu „Die Kunst und die Kultur Venedigs in der Renaissancezeit“ zu schreiben und damit, wie in der oben zitierten Briepassage von 1907 gesehen, über die hochspezialisierten Qualifikationschriften hinaus nachdrücklich die Eignung für eine Professur zu unterstreichen, entstand erneut als ein Konkurrenzprojekt, diesmal zu einem Vorhaben seines ehemaligen Lehrers Thode. Burgers Schwiegervater Friedrich von Duhn konnte ihn davon gerade noch abbringen.²⁸ Mit dem viel engeren Fokus auf Palladios Villen wollte Burger gleichwohl den blinden Fleck ‚Venedig‘ der kunsthistorischen Forschung füllen: „Das geistvolle Buch Wölfflins über Renaissance und Barock hat [...] die Augen noch mehr von Venedig abgelenkt, obwohl es selbst da und dort an Hinweisen auf noch ungehobene Schätze der Lagunenstadt nicht fehlen ließ. Moden gibt es auch in der Kunstwissenschaft und die waren in den letzten Jahrzehnten Palladio nicht günstig.“²⁹ Wenn zudem als neue wissenschaftliche Qualität dieses Werkes Burgers Autopsie aller Monumente und das eingehende Studium der Quellen und Archive hervortritt (der Autor selbst betont schon im Vorwort seinen kritischen Vergleich von Palladios Originalplänen mit den gedruckten *Quattro libri dell'architettura*, dem bisher unhinterfragten Ausgangspunkt aller Palladio-Studien), wird man dies zumindest teilweise wiederum als Reaktion auf die frühere Kritik an der Habilitation verstehen: Das in vieler Hinsicht innovative und wegweisende Palladio-Werk ist auch eine Art Demonstration von Burgers wissenschaftlicher Seriosität und eine ‚Wiedergutmachung‘ für die zu große Eile bei Laurana. Ein Druckkostenzuschuss der Bayerischen Akademie der Wissenschaften belohnte diese Anstrengung.

III. Lehrveranstaltungen

Aktualität, Konkurrenzdruck und Karrierestreben scheinen auch bestimmende Motivationen für Burgers Lehre an der Münchner Universität ab dem Wintersemester 1906/07. Mit den Themen seiner beiden ersten Veranstaltungen überhaupt, „Rubens und Rembrandt“ und „Übung zu Grundfragen der wichtigsten Baustile“, scheint Burger zunächst einmal unter Beweis stellen zu wollen, dass er nicht auf Italien, nicht auf Skulptur und auch nicht auf Mittelalter und Renaissance festgelegt war. Er ‚konnte‘ vielmehr auch holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts und Überblick

zur Architektur. Dabei stand das Jahr 1906 kunsthistorisch ganz im Zeichen von Rembrandts 300-jährigem Geburtstagsjubiläum – Burgers Themenwahl reagierte also von Anfang an auf Aktuelles (wobei mit zu berücksichtigen ist, dass „Rubens und Rembrandt“ fast eine Art Standardseminar in München war, das auch andere Dozenten unterrichteten).³⁰

Neu erschienene Literatur lieferte eine weitere Motivation für Lehrveranstaltungen: Das Thema des Sommersemesters 1909, „Kunst und Völkerpsychologie“, reagierte wohl auf die 1908 erschienenen zweite, neu bearbeitete Auflage des dritten Bandes von Wilhelm Wundts wegweisender *Völkerpsychologie*, der in dem großen Gesamtwerk „Die Kunst“ behandelte.³¹ Ein anderes Seminar Burgers in diesem Semester zu „Michelangelo und das Ende der Renaissance“ dürfte die Fortsetzungsbände 4 und 5 des berühmten Michelangelo-Werkes seines Lehrers Thode mit gleichem Titel zum Anlass gehabt haben.³² Burgers „Kunst und Weltanschauung“ im Sommersemester 1910 lässt sich mit dem seinerzeit Aufsehen erregenden, 1908 erschienenen Buch von Herman Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, zusammensehen.³³

Vor allem aber auch die Themen, die als Burgers zentrale Errungenschaften und Erfolge in der Lehre angesehen werden, scheinen durch solche aktuellen Anlässe motiviert: Wenn Burger im Herbst 1907 mit Führungen durch die Schackgalerie und die Neue Pinakothek beginnt und mit 149 Teilnehmern eine überwältigende Nachfrage hat, dürfte das auch aus dem Interesse resultieren, das unmittelbar zuvor, 1906, die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst“ in Berlin zur Malerei des 19. Jahrhunderts und die (konkurrierende) Münchner Retrospektive hervorgerufen hatten.³⁴ Auch hier muss freilich daran erinnert werden, dass die Veranstaltung unter genau dem gleichen Titel, „Führungen durch die Neue Pinakothek und Schackgalerie, einstündig“, in den Semestern zuvor schon (und dann auch wieder im Sommer 1908) von Karl Voll, Honorarprofessor an der Universität und Kurator der Alten Pinakothek, angeboten worden war, ohne dass wir über dessen Teilnehmerzahlen informiert wären.

Dabei könnte man zudem den Eindruck gewinnen, die schwierige Auseinandersetzung mit der Kunst der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart sei um 1900 eines der Profilierungs-Felder für Privatdozenten gewesen – dafür nur drei Beispiele:³⁵ Der Heidelberger Privatdozent Carl Neumann, promoviert mit einer Arbeit zur mittelalterlichen Geschichte und ab 1884 aufgrund einer Habilitation zu Byzanz mit den *venia legendi* für Geschichte und Kunstgeschichte versehen, hatte 1896 in München den *Kampf um die neue Kunst* vorgelegt. Der im gleichen Jahr geborene Richard Mutter, 1881 Dissertation zu Anton Graff, 1883 Habilitation in München, publizierte 1893/94 eine dreibändige *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* und 1895 zur Schack-Galerie, bevor er in diesem Jahr auf eine Professur in Breslau berufen wurde. Schließlich versuchte sich Berthold Daun, Privatdozent an der TU Braunschweig und Spezialist für die deutsche Skulptur des späteren 15. und frühen 16. Jahrhunderts, 1906 an einer Monografie zu Rudolf Siemering und 1909 an *Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei*. Burgers

Publikationen zu den Meistern der Schackgalerie (1912) und zu *Cézanne und Hodler* (1913) fügen sich zumindest insofern in diese Logik, als sich mit Arbeiten zur ‚modernen Kunst‘ eine akademische Karriere um 1900 zwar nicht erfolgreich beginnen ließ, offenbar aber der letzte (Aufmerksamkeits-)Schub auf dem Weg zu einer Professur zu erhoffen war.³⁶

Wenn jedenfalls Burgers Lehrangebot zur ‚modernen Kunst‘ im Wintersemester 1907/08 unmittelbar auf die Jahrtausendausstellung im Sommer des Jahres reagierte, so gilt Entsprechendes für seinen Kurs „Systematik der Kunstwissenschaft“ ab Oktober 1909. Das Thema dieses Seminars scheint der Ausgangspunkt oder zumindest die früheste nachweisbare Nennung für Burgers Bestreben, eine solche Systematik zu erarbeiten, wie sie dann im seit 1913 erscheinenden *Handbuch der Kunstwissenschaft* umgesetzt und in einem programmatischen Band vorangestellt werden sollte.³⁷ Denn im Monat vor Semesterbeginn, vom 16.–21. September 1909, hatte in München der 9. *Internationale Kunsthistorische Kongress* getagt. In einer Plenarsitzung wurden hier die „Theoretischen und praktischen Erfordernisse einer Systematik der Kunstwissenschaft“ vorgestellt und diskutiert, die den geplanten Jahresberichten und Forschungsberichten zur kunstwissenschaftlichen Literatur zugrunde liegen sollte. Der Kongress hatte im Vorfeld um Vorschläge gebeten: Aby Warburg hatte sich bereit erklärt, die schon existierenden Systematiken der Kunstwissenschaft zusammenzufassen. Neue Vorschläge reichten Oskar Wulff, Josef Strzygowski und Fortunat von Schubert-Soldern, Leiter des Graphischen Kabinetts in Dresden, ein. Da von Schubert-Soldern als einziger in München anwesend war, konnte er seinen Vorschlag ausführlich vorstellen und es überrascht nicht, dass letztlich dieser angenommen wurde.³⁸ Noch aufschlussreicher als der bloße Umstand, dass die Frage einer Systematik der Kunstwissenschaft auf dem Münchner Kongress unmittelbar vor Burgers Seminar diskutiert wurde, ist der Umstand, dass sich Fritz Burger als erster und am ausführlichsten bei der Plenar-Diskussion der Vorschläge zu Wort meldete und seinen Redebeitrag programmatisch schloss: „[Dies] scheint [mir] ein sehr wichtiges, vielleicht das wichtigste Problem des ganzen Kongresses zu sein, daß man sich über diese Frage gründlich ausspricht, denn sie ist doch schließlich die brennendste, und nur aus diesem Grunde erlaube ich mir, als einer der jüngeren hier die Diskussion einzuleiten.“³⁹ Im Vergleich der Gliederungspunkte dieser Systematik schließlich mit Burgers letztem überliefertem, handschriftlichem Entwurfsstand sind die Bezüge unverkennbar (Abb. 4).⁴⁰

Die Bedeutung des 9. *Internationalen Kunsthistorischen Kongresses* für Burger zeigt sich auch noch an anderen Stellen: Ausgerichtet wurde die Veranstaltung von der Münchner „Gesellschaft für Kunstwissenschaft“, über die bislang wenig bekannt ist – außer, dass sie programmatisch eine Welt-Kunstgeschichte einforderte: „die Geschichte der Kunst [...] nicht beschränkt auf einen bestimmten Zeitraum und nicht beschränkt auf eine bestimmte Gegend, der Kunst vielmehr innerhalb der ganzen Menschheit“.⁴¹ Auch dies scheint Burger dann in der Konzeption des *Handbuchs der Kunstwissenschaft* aufzugreifen, nicht nur, indem die Bände zur europäischen und

zu werden braucht. Indem ich es dem Kongreß anheimgebe, ob er sich für das starrere, aber logisch konsequentere sachliche System Wulffs oder für mein dehnbare und daher den literarischen Anforderungen mehr entsprechendes bibliographisches System entscheidet, schließe ich meine Ausführungen. (Lebhafte Zustimmung.)

Anhang:

Rahmen-Systematik der Kunstwissenschaften

I. Kunstlehre und Kunstphilosophie.

1. Das Wesen der Kunst.
 - a) Orientierung des Menschen der Außenwelt gegenüber, subjektive und objektive Bewertung. Ideale und reale Auffassung, Stimmung.
 - b) Grundlagen des künstlerischen Schaffens. Nachahmungs- und Gestaltungstrieb. Farbenfreude, Schmuckbedürfnis, Zweck — Raumgefühl, Symmetrie, Rhythmus, Proportion.
 - c) Die Probleme: Licht und Farbe, Raum, Zeit. Bewegung.
 - d) Voraussetzungen und Vorstufen des künstlerischen Schaffens. Gedächtnis und Phantasie als Träger der Vorstellung. Die Konzeption — Studie, Skizze, Komposition und Kombination.
 - e) Kunstform, Schmuckform, Zweckform.
2. Theorie der einzelnen Teilgebiete.

Allgemeines, Baukunst, Skulptur (Plastik), Zeichnung, Malerei — Ornament, Kunsthandwerk.
3. Technik der einzelnen Teilgebiete.

Baukunst, Skulptur (Plastik), Zeichnung, Malerei und die Bearbeitung der verschiedenen Stoffe, und zwar der organischen: Textilien, Leder, Holz; anorganischen: Glas, Keramik, Metalle, Stein.
4. Hilfswissenschaften der bildenden Künste.

Physiognomik, Proportionslehre, Anatomie, Perspektive.
5. Die Beurteilung des Kunstwerks.

Subjektives Geschmacksurteil, Ästhetik, objektives Werturteil, Kritik.
6. Stilkritik.

II. Kunstgeschichte.

- A. Allgemeines und Gesamtdarstellungen.
- B. Einzelne Epochen und Stile. Zunächst ohne örtliche Beschränkung.
 1. Prähistorie, Natur- und Halbkulturvölker.
 2. Der abendländische Kulturkreis. Für die zeitliche Gruppierung des Stoffes möge hier folgende Epocheneinteilung als Grundlage dienen:

Abb. 4: Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in München 16. bis 21. September 1909, Leipzig 1911, S. 89

außereuropäischen Kunst in einer gemeinsamen Reihe erscheinen, sondern auch im Hinblick auf Burgers Verständnis der modernen Kunst, die sich nur verstehen lasse, wenn man „wirkliche Weltgeschichte der Kunst betreibt“. ⁴²

Schließlich wurde auf dem Kongress der Kallabsche Farbenanalysator vorgestellt, den Burger offenbar auch in seinem „Kunstwissenschaftlichen Praktikum“ – einem künstlerischen Praxiskurs des Zeichnens, Modellierens und Malens für Kunsthistoriker ab dem Wintersemester 1910/11 – verwenden sollte. ⁴³ Burger selbst beschreibt das Programm dieses von ihm mit großer organisatorischer und finanzieller Mühe ins Leben gerufenen Kurses: „Die Uebungen bezwecken nicht die Erreichung künstlerischer Fähigkeiten im Sinne des schaffenden Künstlers, dem in erster Linie an der Verwirklichung des subjektiven Wahrnehmungs- bzw. Vorstellungsbildes beim Gestalten gelegen ist, sondern die objektive Erkenntnis der künstlerischen Gestaltung überhaupt nach seinem Wesen und seiner Entwicklung im Zusammenhang mit der Kunstgeschichte, eine praktische Einführung in die Lösung der bei jedem, auch dem primitivsten künstlerischen Schaffen auftretenden Probleme als Grundlage einer auf rein künstlerischen bzw. kunstwissenschaftlichen Erkenntnis fundierten Stilkritik.“ ⁴⁴ Mit einer solchen praktischen Übung greift Burger einerseits eine Forderung auf, die die Kunstwissenschaft schon seit einigen Jahren verstärkt forderte – wobei dennoch verwunderlich bleibt, dass er um die 80 Gipsabgüsse, 35 Modellierblöcke und einige Gemälde mit Proben zur Maltechnik offenbar aus eigener Tasche anschaffte und nicht etwa versuchte, die reiche Gipsabguss-Sammlung der nahegelegenen Akademie der Bildenden Künste zu nutzen, an der er dann ab 1912 auch lehren sollte. ⁴⁵

Andererseits ließ sich die konkrete Umsetzung einer solchen praktischen Übung 1910/11 in München offenbar als ein so innovatives Vorhaben verstehen, dass Burger darüber erneut in einen heftigen Konflikt geriet und zwar mit dem zwei Jahre jüngeren Gustaf Britsch, der dessen ‚Erfindung‘ für sich reklamierte. Britsch hatte seit 1906 in München Philosophie und Ästhetik bei Hans Cornelius und Theodor Lipps studiert und dann 1909 in Florenz ein „Institut für theoretische und angewandte Kunstwissenschaften“ gegründet. ⁴⁶ Dort nahm Burger im Sommer 1910 an einem Kurs in plastischer Anatomie teil. Spätestens seit Frühjahr 1910 unterhielt Britsch parallel dazu auch ein Institut in München-Schwabing, wohin er 1911 wieder ganz zog und zu einer wichtigen Figur der deutschsprachigen Kunsterziehung aufstieg. Nach seinem Tod wurde das Gustaf-Britsch-Institut, wie es nun heißt, nach Starnberg transferiert.

Als Britsch Burgers Veranstaltungsankündigung sah, bat er ihn Ende August 1910 zunächst brieflich, die Ankündigung zurückzunehmen. Als Burger sich weigerte, bezichtigte er diesen Anfang Januar 1911 offiziell bei der Universität des Plagiats. Zwar arbeitete Britsch spätestens seit 1908 an einer umfassenden Darlegung seiner Kunsttheorie und ihrer Relevanz für die praktische Umsetzung, publizierte aber erst ab 1913/14 langsam seine Überlegungen. Angesichts der wenigen erhaltenen Dokumente über die vorausgehende Lehrtätigkeit dürfte die Frage der Priorität heute kaum mehr definitiv zu entscheiden sein. Burger konnte sich 1911 gegen die Vorwürfe erfolgreich verteidigen.

Die Schreiben im Zusammenhang mit der Installation des „Kunstwissenschaftlichen Praktikums“ und der Auseinandersetzung mit Britsch scheinen dabei so aufschlussreich für Burgers Denken, dass sie hier in Anhang C erstmals abgedruckt werden.

Die letzten Seminare, die Burger im Wintersemester 1914/15 ankündigte, aber aufgrund seiner Einberufung nicht mehr abhielt, sollten die „Methodologie der Kunstwissenschaft und der Kunstgeschichte mit einer Einführung in die Grundsätze der künstlerischen Kritik“ behandeln und eine „Einführung in die Hauptprobleme der Kunstepochen der europäischen Neuzeit seit Karl dem Großen“ geben – beides aktuelle Themen im Zusammenhang mit dem *Handbuch der Kunstwissenschaft*, dem spektakulären Großunternehmen, das Burger endgültig auch zu einer institutionellen Schlüsselfigur des Faches gemacht hätte.⁴⁷ Zunehmend und sehr erfolgreich hatte Burger im Übrigen in seinen letzten Jahren ‚moderne Kunst‘ unterrichtet. Allerdings sollte er den überragenden Erfolg, den er gleich in seinem zweiten Lehrsemester, im Sommer 1907, mit der Vorlesung zu „Michelangelo und die Renaissance“ verbuchen konnte, nicht mehr erzielen: Eingeschrieben hatten sich damals 389 Teilnehmer – mehr Personen als dann beim 9. *Internationalen Kunsthistorischen Kongress* anwesend waren. ‚Mit Italien anzufangen‘ empfahl sich offenbar weiterhin als Publikumsmagnet.

Insgesamt wird man festhalten dürfen, dass sich Fritz Burgers wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung auch darin erweist, als einer der ersten seine in höchstem Maße ehrgeizige Auseinandersetzung mit den aktuellsten Fragen und Problemen des Faches, seine ‚intellektuelle Bewegung‘ von Italien zur Deutschen Renaissance und modernen Kunst unter dem zunehmenden Zwang zu Profilierung, ‚Netzwerkbildung‘ und Karrierestrategie vollzogen zu haben.

Herzlicher Dank geht an Bert Burger, Christian Fuhrmeister, Walter Grasskamp, Wolfgang Kemp und Sabine Muske für Hinweise und Material.

- 1 KRAUS, Franz Xaver: Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen, Straßburg u. a. 1874.
- 2 Vgl. DILLY, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a. M. 1979; KÖNIG, Christoph/LÄMMERT, Eberhard (Hg.): Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900, Frankfurt a. M. 1999; LOCHER, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750–1950, München 2010. – Speziell zu München DRUDE, Christian/KOHLER, Hubertus (Hg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik. 1780–1980, München/Berlin 2003.
- 3 Leider fehlt bislang eine umfassende statistische Auswertung kunsthistorischer Qualifikationsarbeiten; die hier ermittelten, nur vorläufigen Zahlen basieren auf einer eigenen Zusammenstellung von ca. 250 kunsthistorischen Dissertationen und Habilitationen im Zeitraum 1890–1910.

- 4 Vgl. Burgers selbst verfassten Lebenslauf als Anhang A und den Nachruf auf den verstorbenen Kollegen von Heinrich Wölfflin in Anhang D. – Gesamtdarstellungen zu Burger von HAUCK, Rolf M.: Fritz Burger (1877–1916). Kunsthistoriker und Wegbereiter der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts, Diss. München 2005 [online] und FILIPPI, Elena: Fritz Burger (1877–1916). Arte come critica – critica come arte. Tendenze e ragioni della disciplina storico-artistica agli inizi del XX secolo, Rom 2006; FILIPPI, Elena: Expressionism and Empathy: Fritz Burger's Theory of Art, in: Kimberly A. Smith (Hg.): The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology, Farnham 2014, S. 99–122; zur Kriegssituation und Burgers Fronteinsatz SCHUBERT, Dietrich: Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–1918, Heidelberg 2014, S. 317–321 u. 411–414.
- 5 Brief vom 16. November 1907, auszugsweise abgedruckt weiter unten; publ. von FILIPPI, Elena: Fritz Burger auf den Spuren Palladios im Lichte unveröffentlichter Dokumente, in: Scholion 5 (2008), S. 122–151, hier S. 125.
- 6 Zu diesem POSADA KUBISSA, Teresa: August L. Mayer y la pintura española, [Madrid] 2010 und FUHRMEISTER, Christian/KIENLECHNER, Susanne: August Liebmann Mayer (1885–1944) – Success, Failure, Emigration, and Deportation, in: Ines Rotermund-Reynard (Hg.): Echoes of Exile. Moscow Archives and the Arts in Paris 1933–1945, Berlin 2015, S. 139–159; vgl. für die methodische Frage nach den Karrierestrategien von Privatdozenten, wenngleich natürlich unter anderen historischen Bedingungen, FUHRMEISTER, Christian: Optionen, Kompromisse und Karrieren. Überlegungen zu den Münchener Privatdozenten Hans Gerhard Evers, Harald Keller und Oskar Schürer, in: Nicola Doll u.a. (Hg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 219–242.
- 7 Aus den 82 Seiten (in der Druckfassung) der im Sommersemester 1903 abgeschlossenen Dissertation, BURGER, Fritz: Die Entstehung und Entwicklung des Trecentograbmals in Mittelitalien, Strassburg 1904, die offenbar nur in der unbedingt notwendigen Stückzahl und als Auszug aus dem großen Werk hergestellt wurde, sollten in weniger als einem Jahr die 423 Seiten von BURGER, Fritz: Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Strassburg 1904 werden. – Zum Preis vgl. die Heidelberger Hochschul-Nachrichten vom 28.11.1902.
- 8 RIEGEL, Herman: Grundriss der bildenden Künste. Im Sinne einer allgemeinen Kunstlehre, und als Hilfsbuch beim Studium der Kunstgeschichte, Hannover 1875, S. 346; SCHMARSOW, August: Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen, Berlin 1891, S. 94.
- 9 HUBERT, Hans W.: Das Kunsthistorische Institut in Florenz von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897–1997), Florenz 1997.
- 10 BURGER, Fritz: Die Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Bd. 1: Allgemeiner Teil – Böhmen und die österreichisch-bayerischen Lande bis 1450, Berlin-Neubabelsberg 1913; dazu BUSHART, Magdalena: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst, München 1990 und der Beitrag von Magdalena Bushart in diesem Band. – Speziell zu Wölfflins Auseinandersetzung mit dem Problem Italien-Deutschland s. HÖNES, Hans Christian: Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung, Zürich/Berlin 2011.
- 11 FABRICZY, Cornelius von: [Rezension von:] Burger, Fritz: Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, 1904, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 28 (1905), S. 523–528; BODE, Wilhelm: [Rezension von:] Burger, Fritz: Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, 1904, in: Kunstchronik N. F. 17 (1906), Sp. 413 f. u. korrigiert Sp. 442 f.
- 12 Vgl. etwa DESSOIR, Max: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt, Stuttgart 1906. – Vgl. für den größeren Kontext allerdings auch BUSHART, Magdalena: ‚Form‘ und ‚Gestalt‘. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900, in: Otto G. Oexle (Hg.): Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit, Göttingen 2007, S. 147–179 und AURENHAMMER, Hans/PRANGE, Regine (Hg.): Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft, Berlin 2016.

- 13 BURGER, Geschichte 1904 (wie Anm. 7), S. 384.
- 14 In diesem Zusammenhang gilt es auch auf andere Klassifizierungen und Herleitungen zu verweisen, so wenn Burger – wie andere auch – etwa bereits Adolf Menzel als „Expressionisten“ ansprach und darunter offenbar allgemein ‚Ausdrucks-kunst‘ verstand, s. MANHEIM, Ron: Expressionismus. Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Periodenbegriffes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986), S. 73–91.
- 15 BURGER, Fritz: Gedanken über die Darmstädter Kunst, Leipzig 1901.
- 16 Münchner Neueste Nachrichten, 1. Juli 1909, No. 300, Vorabend-Blatt, S. 3 zur 2. Sitzung des Deutschen Künstlerverbandes mit Rede von PD. Dr. Burger: „Er [Burger] wandte sich dann weiter dagegen, daß auswärtige Künstler sich auf Kosten unserer deutschen Maler und Bildhauer in den Ausstellungen zu breit machten. Das Ausland danke uns das aber wenig.“ – Zur kontroversen Beurteilung von Burgers Haltung zur modernen Kunst s. BUSHART 1990 (wie Anm. 10), v. a. S. 117–120 versus BURKHARDT, Liane: „... bei aller Wissenschaftlichkeit, lebendig ...“ Zu einzelnen Positionen des Kunsthistorikers Fritz Burger (1877–1916), in: Kunstchronik 51 (1998), S. 169–172 sowie die Beiträge von Burcu Dogramaci und Wolfgang Kemp in diesem Band.
- 17 FILIPPI 2008 (wie Anm. 5), S. 125.
- 18 Vgl. den wenig späteren Verlagskatalog J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1885–1913, Straßburg 1913, S. 74–79, hier S. 76 Burgers Michelangelo-Studien und Habilitation (Nr. 49–50); Burgers Grabmal-Buch dagegen S. 16, angeboten 1913 zum Preis von 30 Mark für das gebundene Werk (die Dissertationsfassung wurde nicht oder nicht mehr angeboten).
- 19 SZYLIN, Anna Maria: Henry Thode (1857–1920). Leben und Werk, Frankfurt a. M. 1993, S. 191 f.
- 20 S. Anhang B. – Über seine finanziellen Verhältnissen gibt Burger im November 1906, als er sich im Zusammenhang mit seinem Habilitationsverfahren vor der Universität rechtfertigen muss, warum er rund 30.000 Mark Spekulationsschulden noch nicht beglichen habe, selbst Auskunft: Er verfüge über ein Vermögen von ca. 250.000 Mark (Personalakte von Fritz Burger, Universitätsarchiv München, E-II-1039).
- 21 Personalakte von Fritz Burger im Universitätsarchiv München, E-II-1039. Der Vortrag publiziert als BURGER, Fritz: Vitruv und die Renaissance, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 32 (1909), S. 199–218. – Das Verfahren mit Vortrag entspricht der Geschäftsordnung für die philosophische Fakultät der kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1897, § 26 für Personen, die nicht in München promoviert wurden: „Hat der Petent, dessen Habilitationsschrift als genügend befunden worden, in München promoviert, so kann, wenn er im Doktor-Examen die erste Note (*summa cum laude*) erhalten, sogleich nachdem die Habilitationsschrift im Drucke erschienen [eine Anmerkung präzisiert hier, das 11 Pflichtexemplare abzuliefern seien], zum Habilitations-Akt vorgeschritten werden, hat aber der Petent nicht in München oder hat er daselbst nicht mit der ersten Note promoviert, so ist die Zulassung zum Habilitations-Akt, ausser der Approbation seiner wissenschaftlichen Abhandlung und deren Vorlage im Drucke, auch noch überdies von dem Erfolge eines auf sein Hauptfach gerichteten Colloquiums, wozu der Dekan die dem Fache zunächst stehenden Fakultisten als Examinatoren einzuberufen hat, abhängig.“
- 22 BURGER, Fritz: Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur, Strassburg 1907, Vorwort.
- 23 FABRICZY, Cornelius von: [Rezension von:] Burger, Fritz: Francesco Laurana, 1907, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 31 (1908), S. 73–78; VENTURI, Adolfo: [Doppelrezension der Laurana-Monografien von Fritz Burger 1907 und Wilhelm Rolfs 1907], in: L’Arte 10 (1907), S. 472–474, hier ausgehend von Burgers Analyse der Werke Lauranas in Sizilien die Zusammenfassung: „[...] la fretta dell’A. è palese ad ogni tratto, ma non può dubitarsi che col suo fervido ingegno, passata la necessità di presentare il libro per abilitazione all’università di Monaco, tornerà sui suoi passi, e vorrà con diligenza rivedere e correggere queste note fugaci e le altre sui lavori del Laurana, [...]“
- 24 BURGER, Fritz: Die Statuen vom Ciborium Sixtus IV. in den Grotten des Vatikans, in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 15/39 (1904), S. 225–230; ROLFS, Wilhelm: Der Baumeister des Tri-

- umphogens in Neapel, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 25 (1904), S. 81–101.
- 25 ROLFS, Wilhelm: Franz Laurana, Berlin 1907, 2 Bde., hier Bd. 1, S. XI–XII.
- 26 Vgl. das apodiktische Urteil bei KRUFF, Hanno-Walter: Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance, München 1995, S. 7: „Beide Bücher sind sowohl in ihren historischen Prämissen wie in ihrer Methode mehr als fragwürdig, [...]“
- 27 BURGER, Fritz: Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur, Leipzig 1909, vgl. das Vorwort zur Bedeutung für die „Landpaläste in Oberitalien“ insgesamt. Das Buch wurde unter anderen von Heinrich Wölfflin und Albrecht Haupt positiv besprochen. – Zur Deutung neben dem Beitrag von Elena Filippi in diesem Band vor allem FILIPPI 2008 (wie Anm. 5), S. 122–151 und ZAVATTA, Giulio: Palladio 1908. Burger, Zorzi, la fotografia e il rinnovamento degli studi palladiani nell’anno del „centenario che non si è mai rivelato“, in: Arte/Documento 32 (2016), S. 272–279.
- 28 Dazu FILIPPI 2008 (wie Anm. 5), S. 125 f. Burgers Verhältnis zu Thode hatte sich eingetrübt, als dieser Burgers Grabmal-Buch und Michelangelo-Studien nicht im eigenen monumentalen Michelangelo-Werk zitierte.
- 29 BURGER 1909 (wie Anm. 27), Vorwort.
- 30 Vgl. zur Relevanz von Rembrandt in diesen Jahren insgesamt STÜCKELBERGER, Johannes: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, München 1996.
- 31 WUNDT, Wilhelm: Völkerpsychologie: Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte, 3. Bd.: Die Kunst, Leipzig ²1908 [¹1905]; vgl. zuletzt ARAUJO, Saulo de F.: Wundt and the Philosophical Foundations of Psychology. A Reappraisal, New York 2016.
- 32 THODE, Henry: Michelangelo und das Ende der Renaissance. Kritische Untersuchungen über seine Werke, Bde. 4–5, Berlin 1908.
- 33 NOHL, Herman: Die Weltanschauungen der Malerei. Mit einem Anhang über die Gedankenmalerei, Jena 1908; dazu PFISTERER, Ulrich: 1915: Kunstgeschichten und Grundbegriffe, in: Matteo Burioni/Burcu Dogramaci/Ulrich Pfisterer (Hg.): Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Passau 2015, S. 1–13, hier S. 8 f.
- 34 Vgl. etwa FUCHS, Georg: Deutsche Form. Betrachtungen über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung und die Münchner Retrospektive, München u. a. 1907; dazu BENEKE, Sabine: Im Blick der Moderne. Die „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)“ in der Berliner Nationalgalerie 1906, Berlin 1999; FORSTER-HAHN, Françoise: Die weiße Jahrhundertausstellung 1906 in Berlin. Ausstellungsinszenierung und Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, in: Jahrbuch der Berliner Museen 55 (2013), S. 109–128.
- 35 Cornelius Gurlitt war bereits Professor, als er *Die Deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*, Berlin 1899 schrieb; Julius Meier-Graefe (*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste*, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik, Stuttgart 1904) zählte nie zum ‚kunsthistorisch-akademischen Establishment‘.
- 36 BURGER, Fritz: Die Schackgalerie München, München 1912; DERS.: Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, München 1913; vgl. zu Burgers Beschäftigung mit der modernen Kunst und dann auch zu seiner Einführung für das *Handbuch* die Beiträge von Burcu Dogramaci und Wolfgang Kemp in diesem Band.
- 37 Vgl. zum *Handbuch* die Beiträge von Rolf Hauck und Magdalena Bushart in diesem Band.
- 38 Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in München 16. bis 21. September 1909, Leipzig 1911, S. 79–98. – Zum größeren Theoriegebäude von Fortunat von Schubert-Soldern vgl. seine Betrachtungen über das Wesen der Kunst, Dresden 1910. – Die Bedeutung dieses Kongresses scheint bislang nicht erkannt. Im einzigen mir bekannten Beitrag dazu von DILLY, Heinrich: Der IX. Internationale Kunsthistorische Kongreß in München 1909, in: Drude/Kohle 2003 (wie Anm. 2), S. 112–119, wird auf S. 114 Fortunat fälschlich als Richard von Schubert-Soldern identifiziert.

- 39 Offizieller Bericht 1911 (wie Anm. 38), S. 95.
- 40 Die Transkription von Burgers Entwurf bei HAUCK 2005 (wie Anm. 4), S. 293–297 und in seinem Beitrag für diesen Band.
- 41 Offizieller Bericht 1911 (wie Anm. 38), S. 22
- 42 BURGER, Fritz: Einführung in die moderne Kunst (= Handbuch der Kunstwissenschaft, 21), Berlin-Neubabelsberg 1917, S. VII.
- 43 Offizieller Bericht 1911 (wie Anm. 38), S. 104–109; vgl. zum „Praktikum“ BURKHARDT 1998 (wie Anm. 16), HAUCK 2005 (wie Anm. 4) und den Beitrag von Bert Burger in diesem Band.
- 44 Anhang B.
- 45 Vgl. SCHMARSOW 1891 (wie Anm. 8), S. 53 ff. u. 115; insgesamt SCHULZE, Elke: Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht. Eine problemgeschichtliche Studie, Stuttgart 2004, hier S. 168 f. zu Burger; BURKHARDT 1998 (wie Anm. 16); zur Akademie und ihrer Gipssammlung s. FUHRMEISTER, Christian: „[...] weil das Aktzeichnen im Gegensatz zur Kunstgeschichte für die Akademie von größter Wichtigkeit ist“. Zum Verhältnis von künstlerischer Praxis und Wissenschaft, in: Wolfgang Ruppert/Christian Fuhrmeister (Hg.): Zwischen deutscher Kunst und internationaler Moderne. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968, Weimar 2007, S. 103–124; MEINE-SCHAWWE, Monika: Das verschwundene Museum. Die Kunst- und Lehrsammlung der Akademie der Bildenden Künste in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 64 (2013), S. 95–193 u. 65 (2014), S. 59–224.
- 46 Vgl. BRITSCH, Gustaf: Schriften. Fragmente zur Kunsttheorie des frühen 20. Jahrhunderts, hg. v. Wilhelm J. Menning/Karina Türri, Berlin 1981; SCHÜTZ, Otfried: Britsch Kornmann. Quellkundliche Untersuchungen zur „Theorie der Bildenden Kunst“, Würzburg 1993.
- 47 Ludwig-Maximilians-Universität München. Verzeichnis der Vorlesungen Winter-Halbjahr 1914/15, München 1914, S. 100.

Anhang: Auszüge aus der Personalakte von Fritz Burger
(Universitätsarchiv München, E-II-1039; vgl. Bayerisches Hauptstaatsarchiv,
MK 43489)

A. Fritz Burgers Lebenslauf für das Habilitationsgesuch vom 29. Oktober 1906

Lebenslauf.

Geboren am 10. September 1877 zu München als Sohn des Bankdirektors Fritz Burger besuchte ich das humanistische Gymnasium bis zur 7. Klasse, um dann nach einjährigem Privatunterricht in Mathematik und gleichzeitiger praktischer Unterweisung im Atelier des Kirchenbaumeisters Lemmes in die Hochbauabteilung des Polytechnikums in München aufgenommen zu werden. Hier studierte ich 6 Semester und legte in den einzelnen Fächern Semestrallexamina ab. In den Jahren 97 auf 98 leistete ich meine Militärpflicht ab und wurde mit der Qualifikation zum Reserveoffizier entlassen, habe aber nach Ablegung der Uebungen auf eine weitere Beförderung verzichtet. Nach dem Tode meines Vaters siedelte ich im Jahre 1900 auf die Universität Heidelberg über, um mich ganz dem Studium der Kunstgeschichte zu widmen. Ueber die gehörten Vorlesungen berichtet das Abgangszeugnis der Universität. In der Absicht das Absolutorium des humanistischen Gymnasiums nachzumachen, wurde ich durch die Ausschreibung der Preisarbeit der philosophischen Facultät verhindert. Die von mir eingereichte Arbeit wurde mit dem Preise bedacht. Aus ihr ist meine Dissertation „Das florentinische Trecentograbmal“ hervorgegangen, auf Grund derer ich im Sommersemester 1903 promoviert wurde. Die Dissertation ist dann in der in Buchform 1904 erschienenen Arbeit „Das florentinische Grabmal von der ältesten Zeit bis Michelangelo“ aufgegangen. Nach Vollendung derselben machte ich nach einer Vorbereitung von wenigen Monaten das Absolutorium des humanistischen Gymnasiums in Bruchsal nach. Nach längerem Aufenthalt in London und Paris, sowie Berlin, wo ich bei Wölfflin und Goldschmidt hörte, habe ich die letzten 9 Monate in Italien zugebracht. Von meinen Schriften erwähne ich:

- 1) Das schon obengenannte „Florentinische Grabmal“; worüber Recensionen von Bode in der Kunstchronik vom 25. Mai und 7. Juni, sowie Fabriczy im Repertorium f. Kunstwissenschaft beiliegen.
- 2) [„]Die Freistatuen vom Tabernakel Sixtus' IV. in den Grotten des Vatikans“.
(Zeitschrift f. bild. Kunst, Juliheft 1904)
- 3) „Neuaufgefundene Architektur- und Skulpturfragmente vom Grabdenkmal Pauls II.“ (Jahrb. d. preuss. Kunsts. Bd 27, Heft II.)
- 4) „Isaias da Pisas plastische Tätigkeit in Rom“ (Jahrb. d. preuss. Kunsts. Bd 27, Heft III.)

- 5) „Einige unpublizierte Zeichnungen Michelangelos“
 - a) Ein Entwurf der Grabkapelle Julius' II.
 - b) Entwürfe für die Mediceerkapelle und ihr Verhältniss zu den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle.
 - c) Einige Studien Michelangelos nach Bramante.
(Für das vierte Heft der preuss. Jahrbücher bestimmt.)
- 6) „Studien zu Francesco Laurana“ als Habilitationsschrift vorliegend.

Ueber die von mir in den Sitzungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz gehaltenen Vorträge sei auf die Referate der Kunstchronik verwiesen.

Fritz Burger

B. Burgers „Kunstwissenschaftliches Praktikum“: Brief an Geheimrat Prof. Dr. Alexander Pfänder mit Darlegung des Programms und Bitte um Überlassung von Räumen, 1910

München, 30. Oktober, 1910
Kufsteinerplatz 4.

Hochverehrter Herr Geheimrat,

Gestern aus der Klinik entlassen, machte ich gleich den Versuch, mit Ihnen persönlich in Ihrer Wohnung über die Lokalfrage meines kunstwissenschaftlichen Praktikums Rücksprache zu nehmen. Leider traf ich Sie nicht zu Hause und musste ausserdem meine Voreiligkeit mit einem Rheumatismus büssen, der mich nun wieder ans Bett fesselt. Es wird mir daher nicht mehr möglich sein, Sie vor der Fakultätssitzung zu sprechen und bitte daher um die Erlaubnis, Ihnen kurz schriftlich vortragen zu dürfen, was mir für die Angelegenheit von Belang erscheint. Aus meiner Eingabe geht ja hervor, aus welchen Gründen ich vorerst nicht an die Fakultät gegangen bin. Die Uebungen selbst sind ja ministeriell genehmigt und ebenso, wie das vielleicht notwendig ist zu bemerken, die Heranziehung eines lebenden Modells. Denn ich habe von dem Ministerium die Erlaubnis erhalten, für die Kosten des Modells und der Materialien einen besonderen Betrag zu erheben. Das Thema selbst „Einführung in die plastische Anatomie“ zieht ja als selbstverständliche Konsequenz die Verwendung eines lebenden Modells nach sich und wäre ohne dasselbe die Abhaltung des Praktikums unmöglich. Ich habe mir

erlaubt, Ihnen eine kurze Skizze über Ziele und Zwecke des Praktikums beizulegen für den Fall, dass es notwendig sein sollte, die Fakultät darüber zu orientieren. Es werden nur männliche Modelle (mit bedecktem Schamteil) herangezogen und kommen hierbei nur Persönlichkeiten in Frage, die an den beiden andern Hochschulen, Polytechnikum und Akademie verwendet werden.

Was nun den erbetenen Raum noch betrifft, so darf ich wohl bemerken, dass ich nur zweimal in der Woche in der Zeit zwischen 6 und $\frac{3}{4}$ 8 vortragen werde und deshalb nur in dieser Zeit von einer Störung der Studierenden in dem unmittelbar anstossenden, durch eine Türe verbundenen Raum die Rede sein könnte. Ich glaube, dass bei einigem guten Willen die wenigen Herren, die um diese Zeit studieren, doch einen der acht übrigen, von dem Saal 305 völlig getrennten Räume benützen können. Ich selbst müsste natürlich um einen sehr grossen Raum bitten, da die Aufstellung von über 80 Gipsabgüssen, 35 Modellierböcken eine Minimalbodenfläche von ca 80 bis 90 qm erfordert. Die Studien und Arbeiten, die die Teilnehmer an meinem Praktikum ausserhalb der angegebenen Uebungszeit in dem Raum anstellen, sind in keiner Weise störend und würde ich mich gerne verpflichten, die in den anstossenden Raum führende Türe ev. auf meine Kosten schalldicht verschliessen zu lassen. Ich bin gerne bereit, die Sammlung schon jetzt als Eigentum der Universität zu überlassen (im Wert von ca. 3000 Mk) falls ein Beschluss der Fakultät im Sinne meiner Eingabe an den Senat erfolgen würde. Sympathischer wäre es mir allerdings, wenn die Ueberweisung der Sammlung in den Besitz der Universität erst im nächsten Semester stattfinden würde.

Ich wollte mir nur erlauben, Herrn Geheimrat offiziell über diese Dinge zu unterrichten und wäre Ihnen zu grossem Dank verpflichtet, wenn Sie gegebenenfalls an der Hand dieser Zeilen die Fakultät über diese Fragen aufklären wollten. Herrn Prof. Wolters und v. Bissing hatte ich schon vor einigen Wochen Gelegenheit unter ihrer Zustimmung meine Absichten mitzuteilen, leider konnte ich mich bisher noch nicht mit Herrn Prof. Riehl ins Benehmen setzen.

Indem ich Ihnen für Ihre Li[e]benswürdigkeit im voraus vielmals danke, bin ich mit ergebensten Grüssen von Haus zu Haus

in ausgezeichnete Hochachtung

Fritz Burger

[Anlage:]

Die Uebungen bezwecken nicht die Erreichung künstlerischer Fähigkeiten im Sinne des schaffenden Künstlers, dem in erster Linie an der Verwirklichung des subjektiven Wahrnehmungs- bzw. Vorstellungsbildes beim Gestalten gelegen ist, sondern die objektive Erkenntnis der künstlerischen Gestaltung überhaupt nach

seinem Wesen und seiner Entwicklung im Zusammenhang mit der Kunstgeschichte, eine praktische Einführung in die Lösung der bei jedem, auch dem primitivsten künstlerischen Schaffen auftretenden Probleme als Grundlage einer auf rein künstlerischen bezw. kunstwissenschaftlichen Erkenntnis fundierten Stilkritik.

Zunächst soll durch einen Vergleich eines lebenden, veränderlichen Naturobjekts (männlicher Akt bei verdecktem Schamteil) mit Kunstwerken in die Gestaltungsprobleme in der Weise eingeführt werden, dass unter bestimmten, nur das Percipieren fördernden Hilfen zuerst aus dem Gedächtnis, dann jeweils unmittelbar nach dem Naturobjekt gezeichnet, modelliert, gemalt wird und dann das so Geschaffene mit analogen zunächst primitiven Kunstwerken verglichen wird, um über die verschiedenen Mittel Klarheit zu erhalten, durch die die Gestaltung sich vollzogen hat. Bei der relativ leichten Feststellbarkeit der räumlichen Lagerung und den Bewegungsveränderungen des menschlichen Körpers kann hier allein durch einen Vergleich mit Kunstwerken (wie den eigenen Schöpfungen) untersucht werden, welche Veränderungen dem Naturbild gegenüber, sei es willkürlich oder unwillkürlich, vorgenommen wurden, welche optische Gesetze, Erfahrungs- und Wahrnehmungstatsachen für die Gestaltung massgebend gewesen sind, und dabei auch die Differenz zwischen der durch Erfahrung erworbenen Naturvorstellung und der durch die Gestaltung notwendig gewordenen Naturdarstellung aufgezeigt werden.

Durch die auf Grund von Selbsterlebnissen erworbenen kunstwissenschaftlichen Erkenntnisse und die damit sich schärfende Beobachtungsgabe soll die Erfahrung des künstlerisch Wesentlichen eines Kunstwerkes erleichtert und dazu das Formengedächtnis, der Grundfaktor allen künstlerischen Schaffens wie Urteilens so entwickelt werden, dass auch dies gedächtnismässige Festhalten des Individuellen am Gestalten, besonders auch bei dem Anfänger oder künstlerisch minder Begabten ermöglicht und gefördert wird.

Der Einzelne soll deshalb auch entsprechend dem Stande s[ei]ner Gestaltungs- und Erkenntnisfähigkeit jeweils zur zeichnerischen Feststellung des rein künstlerischen Tatbestandes einzelner Kunstwerke in den Münchener Kunstsammlungen angehalten und seine Leistungen dann unter obigem Gesichtspunkte selbst wieder stilkritisch betrachtet werden.

Das Praktikum hat daher weder etwas mit dem üblichen künstlerischen Unterricht zu tun, kann weder diesen ersetzen noch durch diesen ersetzt werden. Dasselbe gilt für die hiebei abgehaltenen Excurse über plastische Anatomie. Das Praktikum dient ausschliesslich der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis und der wissenschaftlichen Forschung, die dadurch zu fördern ist, dass sie durch praktische Einführung in eine ihrer wichtigsten Methoden diese befreit von jeder Phrase, Metaphysik oder romantisch-spekulativer Aesthetik, ganz ausschliesslich auf dem Boden der Kunst selber [!] stellt. Der Unterricht ist nur möglich durch Zusammenstellung eines lebenden Modells mit plastischem Originalmaterial, das

durch keine, auch nicht die beste Photographie ersetzt werden kann. Die hiezu nötige Sammlung bes. von Abgüssen von Renaissance-Skulpturen, ebenso wie eine grosse Menge Originalzeichnungen, japanische Holzschnitte sowie Originalskizzen moderner Künstler ist durch Zuwendung entsprechender Geldmittel bereits angelegt worden.

C. Burgers „Kunstwissenschaftliches Praktikum“: Die Auseinandersetzung mit Gustaf Britsch 1910/1911

München, den 19. Januar 1911

Der Unterzeichnete sieht sich genötigt, die philosophische Fakultät I. Sektion der Kgl. Universität München von folgenden Tatsachen in Kenntnis zu setzen.

[1.]¹ Herr Privatdozent Dr. Burger nahm im Sommersemester 1910, nachdem er durch Herrn Professor Cornelius davon erfahren hatte, dass ich eine neue kunstwissenschaftliche Theorie vertrete, bei mir an Unterrichtskursen in „plastischer Anatomie zum Zwecke des Vorstellungszeichnens“ teil, in welchen ich jene Theorie teilweise vortrage und zugleich praktisch verwerte. [2.] Ich setzte ihm ausserdem privatim, (nicht in einer bezahlten Vorlesung) das Wesentliche meiner Theorie mit einer Reihe von Beispielen auseinander, wie schon vorher einigen anderen Herren, bei denen ich ein sachliches Interesse an diesen Dingen voraussetzen durfte.

[3.] Ich tat dies in der selbstverständlichen Voraussetzung, dass Herr Dr. Burger eine noch unpublizierte, ihm vertraulich mitgeteilte Theorie nicht seinerseits fruktifizieren werde.

[4.] Herr Dr. Burger äusserte während dieser Unterredung mir und Anderen gegenüber mehrmals, die Sache sei derart wichtig, dass sie der Universität keinesfalls vorenthalten bleiben dürfe. Ich erklärte darauf, dass ich natürlich nichts dagegen einwenden könne, wenn jemand nach Erscheinen meines Buches, – mit dessen Ausarbeitung ich beschäftigt bin – diese Dinge in Vorlesungsform behandeln wolle. Wenn er diese Absicht habe, so sei ich bereit, ihm die erforderlichen Aufklärungen zu geben, da er ja nicht einfach auf Grund der Lektüre meines zukünftigen Buches in Ermangelung der dazu nötigen anderweitigen wissenschaftlichen Voraussetzungen darüber lesen könne.

[5.] Ich sprach dabei nur von meiner Theorie, nicht von meinen Kursen in plastischer Anatomie. Dass Herr Dr. Burger schon die Absicht gefasst hatte für das nächste Semester einen Kurs in plastischer Anatomie anzukündigen, konnte ich selbstverständlich nicht denken, da er mit keinem Wort, weder mir noch einem der übrigen ihm bekannten Kursteilnehmer gegenüber darüber etwas verlauten liess. Ein

solcher Gedanke kam mir auch nicht, als mich Herr Dr. Burger zweimal fragte, ob es richtig ausgedrückt und meine Meinung sei, dass man durch meine Art der Behandlung der plastischen Anatomie und entsprechende eigene künstlerische Arbeit der stilkritischen Behandlung von Kunstwerken eine neugeartete Grundlage geben könne. Erstaunlich war mir allerdings, als Herr Dr. Burger im Moment seines Abschieds vor Zeugen mir die Bemerkung hinwarf: „Ich kann Sie vielleicht im nächsten Semester noch als Assistenten anstellen“, – eine Aeusserung protegierenden Wohlwollens, die gegenüber demjenigen, dessen Mitteilungen er zu fruktifizieren die Absicht hatte, ein eigentümliches Licht auf den Sprecher bei den Anwesenden warf.

Von diesen seinen Absichten erfuhr ich erst durch das Erscheinen der Vorlesungsankündigung im Buchhandel und durch entrüstete Mitteilungen, die von verschiedenen Seiten daraufhin an mich gelangten.

Herr Dr. Burger hatte mit mir eine Fortsetzung des Privatunterrichts in Florenz für September ausgemacht. Auf seine Vorlesungsankündigung hin schrieb ich ihm folgenden Brief: (Abschrift: Beilage I). [6.] Ich erhielt darauf den in Beilage II abschriftlich gegebenen Antwortbrief.

Was die in diesem Brief angedeutete Behauptung angeht, meine Theorie sei nur der Cornelius'schen entnommen, so wird darüber Herr Professor Cornelius urteilen.² Dass er meine Theorie leider kaum kenne, widerspricht der Tatsache, dass er in unseren Privatunterhaltungen sich genügend dafür interessierte, um sich die ihm fremdartige Terminologie teilweise von mir diktieren zu lassen.

[7.] Auf seine Veranlassung hin trafen Herr Dr. Burger und ich in Florenz zusammen, worauf ich mich nochmals weigerte ihm weiteren Unterricht zu erteilen und ihm das unziemliche jener Vorlesungsankündigung klar zu machen suchte. Ich bemühte mich durch freundliches Zusprechen Herrn Dr. Burger die Erledigung der peinlichen Sache zu erleichtern, liess ihn aber schliesslich auch nicht im Unklaren darüber, wie ich über seine Verwertung meiner Mitteilungen dachte. – [8.] Herr Dr. Burger nahm in Florenz drei Wochen lang Modellierunterricht und durch den Herrn, bei dem er diesen Unterricht nahm, erfuhr ich, dass er diesen mehrfach nach dem Inhalt der Ausführungen gefragt, die ich jenem und dessen Vater bei gemeinsamem Besuch der Sammlungen (Akademie) gegeben. Ich ging darauf zu Herrn Dr. Burger und stellte ihn zur Rede darüber, dass er versuche aus Anderen herauszufragen, was er von mir nicht mehr erfahre, worauf er zuerst jene Frage abstritt und, als ihm der betreffende Herr gegenüber stand und ihm Zeit und Ort zweier solcher Anfragen nannte, sie als „harmlos“ hinzustellen suchte.

[9.] Wenn Herr Dr. Burger neuerdings behauptet, ich hätte ihm die Verwertung meiner Sachen stillschweigend zugestanden, so ist mir das nach alledem unverständlich. Ich verliess ihn damals mit der Bemerkung: „Ich werde mich hüten, Ihnen noch ein Wort meiner Theorie zu sagen“, worauf er ebenso prononciert antwortete: „Ich will auch gar nichts mehr von Ihrer Theorie.“ Eine Aeusserung, aus

Anhang

der ich wenigstens entnehmen zu dürfen glaubte, dass Herr Dr. Burger nunmehr auf eine Fruktifizierung des von mir Entnommenen verzichten werde.

Auf Grund dieser Tatsache muss ich gegen Herrn Dr. Burger den Vorwurf des Vertrauensmissbrauchs erheben. Ausserdem muss ich sein Verhalten als eine Schädigung meiner Sache ansehen, da er die Dinge, zu deren allmählicher, konsequenter Durcharbeitung und praktischer Erprobung ich ein Institut begründet habe, in missverständlicher Form und trotz meiner ausdrücklichen Verwahrung der Oeffentlichkeit übergibt und den Anschein erweckt, als ob er diese Dinge auf Grund eigener Forschung gefunden habe.

Gustaf Britsch

Beilage 1.

Abschrift.

Sehr geehrter Herr Doktor! Aus dem Vorlesungsverzeichnis der Universität für das nächste Semester entnahm ich mit Erstaunen, dass Sie die Absicht haben, im nächsten Semester die Studierenden in plastische Anatomie u.s.w. praktisch einzuführen. Obgleich Sie vermuten, dass wir „zu ähnlichem Ziel, wenn auch auf verschiedenen Wegen“ gelangt seien, so werden Sie mir doch verzeihen, dass mir die Verschiedenheit des Weges, den ich in wissenschaftlichen Dingen einzuschlagen für mich für richtig halte, so stark zu sein scheint, dass ich eine Zusammenarbeit im Interesse der Sachlichkeit für direkt unerspriesslich halte. Ich bitte Sie deshalb höflich, von dem von Ihnen beabsichtigen weiteren Privatunterrichtskurs in Kunstwissenschaft und plastischer Anatomie im September Abstand nehmen zu wollen.

Indes ich Ihnen bestens danke für das grosse Interesse, mit dem Sie von meinen Arbeiten Kenntnis zu nehmen bereit waren

bin ich mit vorzüglicher Hochachtung

gez.: Gustaf Britsch,

Florenz, Ende August 1910.

Beilage 2.

Abschrift

Lyon, 29. August 10.

Sehr geehrter Herr Britsch! Ihr Schreiben erreichte mich erst im Moment der Abreise von Paris, sodass ich erst heute Ihnen antworten kann. Ich empfinde lebhaftes Bedauern über Ihren Brief, umso mehr als ich Ihnen nun manches schriftlich darlegen muss, was ich Ihnen gerne mündlich gesagt hätte. Meine Ankündigung im Vorlesungsverzeichnis dürfte Sie eigentlich auch dann nicht überraschen, wenn ich mich Ihrer Methode zur Einführung in die plastische Anatomie etc. exakt bediente. Denn ich habe, bevor ich an Ihren Zeichenkursen teilnahm, Ihnen loyalerweise gesagt, dass ich als akademischer Lehrer das in einem öffentlich honorierten Kursus gelernte zu verwerten trachten muss. Nun gedenke ich aber gar nicht Ihre Methode zu wiederholen, und eben damit bin ich an dem Punkt angelangt, über den ich gerne mündlich mit Ihnen gesprochen hätte. Ich hatte schon gegen Ende des Sommersemesters angeregt durch Ihre Zeichenkurse mich mit der einschlägigen in- und ausländischen pädagogischen Literatur vertraut gemacht, umso mehr als mir einer meiner Schüler erzählte, ähnlicher Unterricht würde längst anderwärts erteilt (was jedoch in dieser Form wohl, soweit Deutschland in Betracht kommt, nicht ganz richtig sein dürfte). Ich habe dann vor allem durch Liberty Tadd³ u.a. neue Anregungen erhalten, die mich auf einen etwas anderen Weg wiesen und die eigene Erfahrung bestätigte mir, dass die von Ihnen verfolgte Methode in genau derselben Weise angewandt für unser Universitätspublikum nicht verwertet werden kann. Ich glaube hier anders organisieren zu müssen. Deshalb liegt mir aber völlig ferne mich etwa als den „Erfinder“ einer neuen Methodik hinzustellen. Ich beabsichtige vielmehr in einem einführenden Vortrag (meines kunstwissenschaftlichen Praktikums), einen historischen Ueberblick über die pädagogischen Bestrebungen zu geben und ich werde nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, welche entscheidende Anregungen ich gerade Ihnen zu verdanken habe. Freilich das was ich von Ihrer Zeichenmethode weiss, ist eben leider nicht mehr als das, was, wie ich lese, auch in anderen Ländern (England und Amerika) geübt wird und über die kunstwissenschaftliche und erkenntnistheoretische Verwertung des gezeichneten habe ich von Ihnen leider noch nichts gehört. Gerade der Umstand, dass ich noch kein Urteil über diese Ihre Methode habe, die wohl erst unser eigenstes Gebiet, die Kunstwissenschaft betrifft, hielt mich davon ab über diese Dinge mit Ihnen zu sprechen. Ich hoffte, dass manches mir heute noch Unverständliche sich von selbst klären würde. So habe ich nicht verstanden, warum Sie mich und Ihre Schüler nicht von Anfang an auf die Erkenntnistheorie von Cornelius hingewiesen haben. Es mag Ihnen nur als Beweis dafür dienen, dass ich Sie noch ganz missverstanden habe, wenn mir heute scheinen will, als seien Ihre

kunsthistorischen Ideen teilweise in dem Buche enthalten oder würden teilweise mit Konsequenz daraus hervorgehen – soweit ich eben Sie kenne. Sie sagten mir aber doch, dass auf Grund Ihrer Ergebnisse Cornelius einen zweiten Teil seiner Erkenntnistheorie nicht schreiben werde. Sie betonen also die Verschiedenheit, wo ich nur das Gemeinsame sehe. Ihr Buch wird mich ja wohl darüber aufklären. Aber ich will damit nur andeuten, weshalb ich mich scheute, mit Ihnen über diese Dinge zu sprechen, bevor ich nicht Ihre Methode wirklich in ihrem ganzen Umfang kennen gelernt habe, [!] Wenn ich auch ganz offen sein darf: Ich war besonders in der letzten Stunde, in der Sie über Ihre kunsthistorischen Kurse in Florenz sprachen, verwundert, dass Sie bloss den Gegensatz Ihrer Ideen zu der modernen Kunstwissenschaft betonten, ohne auf die Zusammenhänge Ihrer wissenschaftlichen Ueberzeugung mit anderen erkenntnistheoretischen Untersuchungen und pädagogischen Bestrebungen hinzuweisen. Ich bin überzeugt, dass sich dies alles zu Ihren Gunsten aufklären lässt. Dazu habe ich Sie als Mensch und wissenschaftlichen Arbeiter zu sehr schätzen gelernt. – Ich hätte selbstverständlich nach meiner Ankunft in Florenz diese Auseinandersetzung – wenigstens zum Teil selbst – herbeigeführt und Ihnen von meinem Vorhaben gleichzeitig Kenntnis geben freigestellt und zu bedenken gegeben, ob Sie eben mit Rücksicht auf meine Absichten nicht lieber auf ein Zusammenarbeiten verzichten wollen. Ich muss gestehen, dass mir in meinem eigensten Interesse Selbstbedenken gekommen sind, so sehr ich mich auch freute, von Ihnen neue Anregungen zu erhalten. Ich habe selbst in dem letzten Moment zuviel in dieser Richtung gearbeitet und ganz bestimmte Ziele vor Augen, die sich schwerlich durch ein weiteres Zusammenarbeiten verschieben werden. Aber ich bitte in mir nicht etwa einen „Konkurrenten“ erblicken zu wollen. Ich werde im Gegenteil versuchen, Sie in Ihrem Wirken zu unterstützen so gut ich kann. Eine von anderer Seite an mich ergangene Aufforderung, ähnlich wie an der Universität auch für ein grösseres Publikum Kurse abzuhalten, glaubte ich eben mit Rücksicht auf Sie ablehnen zu müssen. Ich würde es deshalb ausserordentlich bedauern, wenn auf Grund dieser Auseinandersetzung eine Verstimmung oder gar ein Zwist hervorgehen würde. Das würde dem Zweck dieser Zeilen gänzlich zuwiderlaufen und mir besonders schmerzlich sein. Ich stehe Ihnen deshalb gerne zu einer eventuell mündlichen Aussprache zur Verfügung.

Im übrigen danke ich Ihnen verbindlichst für Ihr liebenswürdiges Entgegenkommen während des Sommersemesters und bedaure nur, dass ich nicht immer bei den Kursen habe zugegen sein können.

Mit ganz ausgezeichneter Hochachtung
ganz ergebenster

gez. Fr. Burger

Stellungnahme Burgers an die Universität

München, 12.11.11

Ich habe Herrn Britsch im Sommer 1910 kennen gelernt auf Grund eines Briefes von Professor H. Cornelius, der mich bat Herrn Britsch Studenten zu zuführen. Mein diesjähriges kunsttheoretisches Colleg, Systematik der Kunstwissenschaft, las ich jedoch schon im Wintersemester 1909/10 mit demselben Diapositivmaterial und im wesentlichen mit demselben Aufbau, fussend auf Conrad Fiedler. Als Zeugen seien hier folgende Herren genannt, die das Colleg zum zweiten Mal hören: v. Schintling, Henseler, Frucht, v. Heydebrand, Görlitz, Gabeson, Au.

Geändert haben sich in diesem Semester nur einige erkenntnistheoretische Grundfragen. Neu war die Wesensdefinition der Kunst, von einigen Vereinfachungen und der Hereinziehung des Kunstgewerbes abgesehen. Da als Quelle für meine erkenntnistheoretischen Betrachtungen Hans Cornelius' „Einführung in die Philosophie“ mit in erster Linie in Betracht kommt und Britsch Schüler von Cornelius ist, sind wissenschaftliche Berührungspunkte möglich und begreiflich. Ich muss es aber auf das allerentschiedenste zurückweisen, dass diese auf Grund einer fast 7jährigen Arbeit gewonnenen Resultate, die in jeder Hinsicht mein wissenschaftliches Eigentum sind, als solches discreditiert werden. Es ist eine Unverfrorenheit zu behaupten, ich doziere die Ideen des Herrn Britsch in „missverständener Form“, ohne zu wissen, welche kunstwissenschaftlichen Ideen ich vor der Bekanntschaft mit dem gen. Herrn vertreten und gelehrt habe. Aber ich nehme daraus gern zur Kenntnis, dass andere Ideen, eben meine andersgeartete wissenschaftliche Ueberzeugung, in meinem Colleg vertreten werden.

Für die Urteilskraft des Herrn B. ist folgendes bezeichnend. Wie mir College Kehrler, der den theoretischen Kurs des Herrn B. besuchte, mitteilte, wurde behauptet, meine Definition des Wesens der Kunst sei eben eine „missverständlich aufgefasste Lehre des Herrn B.“ Soviel mir bekannt wurde, lautete dieselbe „Realisation eines Gesichtsvorstellungsbesitzes“. Meine lautet: „Anschauliche Gestaltung einer Gesichtsvorstellung“. Bei Konrad Fiedler, auf dessen Ideen ich von Anfang an, wenigsten in den erkenntnistheoretischen [!] wichtigsten Fragen, mein Colleg aufgebaut hatte, wird das Wesen des künstlerischen Gestaltungsaktes, als „Realisation von Gesichtsvorstellungen“ bezeichnet. Es liegt auf der Hand, dass die B'sche Definition der Fiedler'schen näher kommt als die meinige. College Kehrler den ich zu seinem grössten Erstaunen auf die Stelle in diesem vor 35 Jahren publizierten Buch aufmerksam machte (siehe Hermann Konnerth Kunsttheorie K. Fiedlers, S. 80, 81, 82)⁴ hat darauf Herrn B. zur Rede gestellt und erfahren müssen, dass dieser Konrad Fiedler garnicht kennt. Man habe ihm aber mitgeteilt, dass dort „ähnliche Anschauungen vorlägen“. (Beiliegende Karte des Herrn Dr. Kehrler, der hierin anerkennt, dass ich völlig im Recht bin). Herr B. hat es aber nicht der Mühe

wert gefunden, bei dieser doch grundlegenden Frage, die den Ausgangspunkt seiner Theorie notwendig bilden muss, in seinen Kursen auf diese bestehenden Zusammenhänge hinzuweisen, während ich meinerseits im Colleg mich eingehend mit Fiedler auseinandersetzte. Ich habe aber nur zu konstatieren, dass Herr Britsch seinerseits jedenfalls nicht mit der nötigen Gewissenhaftigkeit auf bestehende wissenschaftliche Zusammenhänge hinweist oder über solche nicht genügend in der Literatur orientiert ist und damit das Recht zu einer derartigen Beschwerde überhaupt verwirkt hat, zumal für eine solche jede positive Unterlage fehlt. Ich könnte mit demselben Recht behaupten, die B'sche Definition und Theorie sei eine „missverstandene Theorie“ Fiedlers. Ich muss es für mich ablehnen, über die Originalität meiner wissenschaftlichen Ergebnisse unter diesen Umständen zu streiten, Zumal [!] weder B. über meine noch ich über seine Theorie umfassend und aus erster Hand Bescheid weiss. Mein theoretisches Colleg wird daher aus den Erörterungen überhaupt auszuschalten sein. – Bezüglich meines kunstwissenschaftlichen Praktikums ist folgendes zu sagen:

Zweck des Praktikums ist praktische Anwendung und Erfüllung der im Theoretischen Hauptcolleg vorgetragenen Theorien, in Kunstgewerbe, Architektur, Plastik und Malerei u. Zeichnung. Das Praktikum ist daher ein organischer Bestandteil des Collegs, das ich so gelesen habe, bevor ich Herrn Britsch kannte. Es muss daher wohl auch anders organisiert sein als wie die B'schen Unterrichtskurse, zumal ich hier Dinge lehre und betreibe, die Herr Britsch selbst weder kann noch lehrt. Modellierunterricht habe ich bei ihm keinen gehabt und von Malerei versteht er nach seinen eigenen Aussagen so gut wie nichts. Für das Gedächtniszeichnen nach dem Akt, das nur einen geringen Teil meines Praktikums bildet, verdanke ich dagegen Herrn Britsch tatsächlich wertvolle Anregungen, wobei freilich zu bemerken ist, dass er nicht der einzige ist. Ich habe – im Gegensatz zu Herrn B. – die betreffenden Schriften und Persönlichkeiten bei Beginn meines Praktikums genannt und hierbei auch, und mit besonderer Betonung Herrn Britsch. Ich habe also ausdrücklich für die empfangene Anregung öffentlich quittiert und die Studenten hatten Gelegenheit, in den gleichzeitig abgehaltenen öffentlichen Kursen des Herrn B., auf die ich ebenso wie auf sein Buch hingewiesen habe, das Gemeinsame und Gegensätzliche selbst festzustellen. Die Behauptung, dass ich etwa dadurch einen Vertrauensbruch begangen habe, weil ich öffentlich auf diese Dinge vor dem Erscheinen des Buches hinweise, wäre auch dann widersinnig, wenn ich tatsächlich von Theorie und Praxis des Herrn Britsch ausgiebig Gebrauch hätte machen können, denn Herr Britsch sorgt selbst für deren Verbreitung in der Öffentlichkeit. Es ist direkt falsch, wenn er sagt, er hätte seine Theorie nur denjenigen mitgeteilt, bei denen er ein Interesse für die Sache voraussetzte. Herr B. hatte bereits im Sommersemester über seine Theorie öffentlich Vorträge in der freien Studentenschaft gehalten, ebenso wie diesen Winter. Ich hätte mich also über seine Ideen orientieren können, ohne je mit ihm persönlich in Berührung zu kommen oder

mich auf private Mitteilungen einzulassen. Ebenso waren seine Uebungskurse über „plastische Anatomie“ zum Zwecke des Vorstellungszeichnens gegen Bezahlung jedermann öffentlich zugänglich. Theoretische Kurse von Herrn B. habe ich nie gehört, sondern allein jenen praktischen drei Wochen umfassenden Uebungskurs: „Einführung in plastische Anatomie zum Zwecke des Vorstellungszeichnens“. Dass dieser Kurs etwas anderes ist als mein kunstwissenschaftliches Praktikum, „Einführung in die plastische Anatomie, Zeichen- Mal- und Modellieretechnik als Grundlage der Stilkritik“ ist schon im Titel angegeben. Bemerken möchte ich, dass meine Kenntnisse in plastischer Anatomie überhaupt nicht auf Herrn B. zurückgehen sondern auf den Assistenten der Anatomie, Dr. Wassermann, bei dem ich nach Beendigung der B'schen Kurse einen zunächst 4wöchentlichen privaten Sezierkurs in der Anatomie durchmachte, wozu Prof. Rückert sämtliche Präparate, Leichen etc. in liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte. Ausserdem betrieb ich das ganze Wintersemester mehrmals in der Woche unter Leitung von Dr. Wassermann vor den Leichen und lebenden Modellen das Studium der plastischen Anatomie wissenschaftlich. Bei Herrn Britsch bekam ich weder ein Präparat noch irgendwelche anatomischen Zeichnungen zu sehen. Ich kann also nicht sagen, dass ich meine Kenntnisse auf diesem Gebiet Herrn Britsch verdanke, ebenso wenig wie die Kenntnisse der Modellieretechnik, die ich mir bei einem florentiner Bildhauer, die Stein- und Marmortechnik, die ich mir in der Werkstatt eines Münchener Steinmetzen erwarb, oder die Radier- und Maltechnik, die ich seit vielen Jahren übe. Wichtige Anregungen habe ich nur zur Verwertung des Gedächtniszeichnens von ihm erhalten. Doch bin ich hier auf Grund eigener Erfahrung wie des Studiums einschlägiger Literatur zu einer andern Methodik gelangt. Auf den Unterschied derselben näher einzugehen, ist hier wohl unnötig. Ich darf aber wohl auf stud. phil. W. Kühn verweisen, der die Methode Britschs und die meinige kennen lernte und mir gegenüber spontan das Urteil abgab, dass nicht nur mein Praktikum überhaupt sondern auch meine Art des Zeichenunterrichts eine prinzipiell verschiedene von der des Herrn B. sei und natürlich auch sein muss. Denn Herr B. will Künstler, ich Kunstwissenschaftler erziehen und der praktischen künstlerischen Kritik wie der historische Forschung im gleichen Masse dienen. Ueber die Methode des Herrn B. und seine Theorie vor allem kann ich kein abschliessendes Urteil fällen. Die Meinungen hierüber sind sehr geteilt. Professor Cornelius schätzt ihn ausserordentlich, während, wie ich hörte sein Auftreten in der Oeffentlichkeit auch ganz gegenteilig beurteilt wird, wie mir aus fachwissenschaftlichen Kreisen, die ich gern namhaft mache, versichert wird. Aus der Beschwerde selbst scheint mir eine starke Animosität gegen mich hervorzugehen. Den aufgestellten Behauptungen, die ich im folgenden einzeln beantworte, soweit es nach diesem notwendig erscheint, fehlt jeder positive Grund. Ich fasse zusammen:

- 1.) Mein kunsttheoretisches Colleg ist in den wesentlichen Zügen schon vor der Bekanntschaft mit Herrn Britsch gelesen worden.

- 2.) Die Kunsttheorie Britschs wird von diesem selbst seit einem Jahr öffentlich bekannt gegeben. Sie könnte, selbst wenn ich eingehend davon erfahren hätte, niemals vertraulich mir zur Kenntnis gekommen sein. Eine Abgrenzung des gegenseitigen wissenschaftlichen Eigentums ist zur Zeit überhaupt nicht möglich. Herr B. fehlt vor allem die Kenntnis der früher in meinem Colleg vertretenen Anschauungen, wie teilweise auch, wie ich nachwies, die Kenntnis einer meiner wichtigsten Quellen.
- 3.) Das kunstwissenschaftliche Praktikum ist nach Methode wie Zweck verschieden von den praktischen Unterrichtskursen des Herrn Britsch und umfasst Gebiete, die er weder kennt noch jemals gelehrt hat. Für empfangene Anregung bei Verwertung des Gedächtniszeichnens habe ich loyaler Weise dankend öffentlich quittiert.

Erwiderung auf die einzelnen Punkte der Beschwerdeschrift.

- 1.) Herr Prof. Cornelius hat mich brieflich aufgefordert, Herrn Britsch Schüler zu zuschicken (für den Kurs über plastische Anatomie). Von einer „neuen Theorie“ war damals nicht die Rede.
- 2.) Die mir in zwei bis drei zwanglosen Zusammenkünften in B.'s Atelier gemachten Mitteilungen, sind später von Herrn B. in dem öffentlichen Kurs wiederholt worden. Mit Rücksicht auf das oben ausgeführte hatte es sich dabei um keine vertraulichen Mitteilungen gehandelt, da sie B. öffentlich in seinen speciellen Vorträgen und Kursen wiederholte. Auch habe ich von diesen Mitteilungen keinen Gebrauch gemacht, obwohl ich mich im Hinblick auf obiges berechtigt gehalten hätte.
- 3.) Ich habe Herrn B., bevor ich seinen Kursus über plastische Anatomie hörte, darauf aufmerksam gemacht, dass ich als akademischer Lehrer mir das Recht vorbehalten müsste, etwaige in diesem honorierten Kurs erworbene Kenntnisse zu verwerten. Herr B. hat sich hiermit ausdrücklich einverstanden erklärt. Um eine vertrauliche Mitteilung kann es sich mit Rücksicht auf obiges in keinem Falle handeln. Auch ist mir nichts von jenem verkluselierten Zugeständniss [!] bekannt. Abgesehen davon, dass ich niemals auf den absurden Gedanken kommen könnte, über das B'sche Buch, von dessen Inhalt und Bedeutung ich damals noch nicht die leiseste Ahnung haben konnte, ein Colleg zu lesen, wäre auch diese reservatio deshalb sinnlos gewesen, weil mir B. damals erklärte, sein Buch würde spätestens Anfang November, also noch vor dem Wintersemester erscheinen. Auch ist es mir garnicht eingefallen, B's Theorie zu „fruktifizieren“. Ich habe nur für die praktische Verwertung des Gedächtniszeichnens Anregungen empfangen und hierfür öffentlich quittiert. Ich habe von Anfang an, gerade weil dies Konrad Fiedler (Siehe a.a.O. S. 82) so nachdrücklich fordert, eine derartige

künstlerische Betätigung der kunststudierenden Jugend für ausserordentlich wichtig gehalten und hierin allein das fruchtbringende der B'schen Kurse gesehen. Doch hierin setzt er nur fort, was Kerschensteiner für die Volksschulen, wie andere auch längst für die Mittelschulen (besonders in Bremen) u. Nordamerika) [!] durchgeführt haben. Ich habe mich aber bereits im Juli einem Mitteilnehmer des B'schen Kursus, stud. phil. Thormählen gegenüber dahin ausgesprochen, dass ich das Gedächtniszeichnen in einem Praktikum an der Universität zu verwerthen gedenke, die Methode von Britsch aber für unsere Zwecke und Material nicht annehmen könne.

- 4.) Es ist richtig, dass ich nicht mit Herrn B. davon gesprochen habe, schon im Winter diesen Kurs abzuhalten. Ich fasste diesen Entschluss erst nach Beendigung des Kurses als meine Ziele mir selbst klar vor Augen standen. (Ende Juli erfolge die Correctur im Vorlesungsverzeichniss) Herr Britsch hätte bei unserer nächsten Zusammenkunft in Florenz davon erfahren.
- 5.) Von jeder Aeusserung ist mir nichts bekannt. Wenn sie gefallen ist, war dies jedenfalls gänzlich anderm Zusammenhang und ein böses gemeinter Scherz.
- 6.) Es ist keine Rede davon, dass ich mir von Herrn B. etwas hätte diktieren lassen. Dass ich mir über den wissenschaftlichen Charakter seiner Terminologie bei Diskussionen durch entsprechende Fragen Klarheit verschaffen wollte, ist selbstverständlich. Dass mir aber der Ausdruck an sich fremd sein müsse, geht daraus nicht hervor.
- 7.) Hier handelt es sich um eine ganz tendenziöse Entstellung des Tatbestandes. Ich habe in dem augenscheinlich beiliegenden von Paris aus geschriebenen Brief Herrn Britsch, zumal auf seinen Brief hin, deutlich zu verstehen gegeben, dass es mir aus gewissen Gründen selbst lieber sei, nicht mehr weiter mit ihm zusammen zu arbeiten und dass ich ihm dies auch persönlich ohne sein entsprechendes Schreiben mitgeteilt hätte. Herr Britsch hat mich hierauf in Florenz zweimal besucht und mir erklärt, er bedaure sein erstes Schreiben an mich, das insofern missverständlich aufgefasst werden könne, als damit, wie er dies auch aus meinem Brief ersähe, der Eindruck erweckt werden könne, als sei er gegen die Abhaltung des von mir angekündigten Kursus. Sein Brief sei der Ausdruck des Befremdens gewesen, dass ich mir die wissenschaftlichen und künstlerischen Kenntnisse so rasch erwerben könnte, um diesen Kursus überhaupt abhalten zu können. Es ist ausgeschlossen, dass ich etwa Herrn B. in dieser Hinsicht missverstanden hätte. Denn als ich ihm erzählte, es sei mir auch ausserhalb der Universität angeboten worden, das Praktikum abzuhalten, bat er mich noch ausdrücklich, auf ihn gar keine Rücksicht zu nehmen, zumal ich ja nie dasselbe wie er betreiben könne. Von einem freundlichen Zureden zur Erledigung dieser peinlichen Sache war mit keinem Wort die Rede.
- 8.) Dass ich mir tatsächlich einmal erlaubte, einen der genannten Herren, der eine

Zeitlang von Britsch nichts mehr hatte wissen wollen zu fragen, weshalb er mit Herrn B. in die Akademie gegangen sei, ist mein gutes Recht. Die missgünstige Umdeutung dieser Frage (wie in dem Schreiben) war auch in Florenz die eigentliche Ursache unseres Zwists[.] Britsch stellte mich in meinem Atelier darüber zur Rede, worauf ich ihm mit Rücksicht auf Ton und Inhalt seiner Vorwürfe die Türe wies. Darauf ist ihm die Drohung entschlüpft, er werde mich in München zu treffen wissen. Dieser Drohung scheint er durch seine Beschwerde die Tat folgen zu lassen. Der Entschluss hiezu muss schon in Florenz gefasst sein, bevor er wusste, was ich an der Universität doziere!

Bezüglich Punkt 9 ist zu sagen, dass ich soweit ich die Theorie Britsch kenne, diese ablehne, was das aber mit der Einführung in die Zeichen- Mal und Modellieretechnik zu tun hat, ist mir nicht verständlich.

Bemerken möchte ich noch, dass das kunstwissenschaftliche Institut, das Britsch gegründet haben will, meines Wissens nur aus den nötigen Sitzgelegenheiten, einer Reihe von Photographien, Holzschnitten und einem Skelett besteht. Ich weise nur deshalb darauf hin, um mich gegen den event. auftauchenden Gedanken zu schützen, die für mein Praktikum angelegte Kunst- und Materialsammlung ginge in ihrer Anlage auf das „Kunstwissenschaftliche Institut“ des Herrn Britsch zurück.

F. Burger

D. Heinrich Wölfflins Nachruf auf Fritz Burger 1916

[nicht datiert, Eingang 24.6.1916]

Am 22. Mai fiel vor Verdun der a. o. Professor für Kunstgeschichte Fritz Burger. Er war geboren in München 1877, hatte zuerst Architektur studiert und dann in Heidelberg bei Marcks und Thode sich der Historie zugewandt. Mit einer preisgekrönten Dissertation über „das Florentinische Grabmal bis Michel Angelo“ promovierte er 1903 und liess dann diese Arbeit im folgenden Jahre als stattliches Buch erscheinen. „Studien zu Michel Angelo“ schlossen sich unmittelbar daran an und auch die Schrift, mit der er sich 1906 in München habilitierte, betraf die italienische Plastik: eine Monographie über Francesco Laurana. Das Sommersemester 1908 verbrachte er in Venetien, um den Villenbauten Palladios nachzugehen, für deren Rekonstruktion er die Zeichnungen des Meisters in der Londoner Royal Academie of British architects [!] verwerten konnte. Die Frucht dieser Untersuchungen war eine mit Unterstützung der K. bayerischen Akademie der

Wissenschaften bewerkstelligte Veröffentlichung: „Die Villen des Andrea Palladio“ (1910). Mehr und mehr suchte nun aber Burger auch das Leben der modernen Kunst zu fassen. „Cézanne und Hodler“ (1913) ist der Versuch sich mit den bildnerischen Problemen der Gegenwart auseinander zu setzen. Und in Berührung mit den Schaffenden seiner Zeit und selbst bildnerisch tätig, gewann er die Kraft, mit frischen Augen an den künstlerischen Inhalt der alten Werke heranzugehen. Er befestigte sich in der Ueberzeugung, die Kunstgeschichte unserer Zeit sei berufen sich neue Grundlagen zu erobern, um erst im eigentlichen Sinne Kunstwissenschaft zu werden, und vertrauend auf die Unerschöpflichkeit seiner eigenen Arbeitskraft holte er zu einem gewaltigen Unternehmen aus, dem auf 20 – 30 Bände berechneten „Handbuch der Kunstgeschichte“. Es gelang ihm eine Reihe tüchtiger Mitarbeiter dafür zu interessieren. Sich selbst hatte er zunächst die deutsche Malerei des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance nebst der darstellenden Kunst des 19. Jahrhunderts vorbehalten. Beim letzteren Thema ist er über die allerersten Anfänge nicht hinausgekommen, aber auch mit der älteren Aufgabe ist er nur zum Teil fertig geworden. Die Darstellung baut sich stofflich auf breitester Basis auf, das eigentlich Neue aber sollte in den künstlerischen Grundbegriffen liegen, für deren Darlegung im Handbuch ein eigener systematischer Teil geplant war. Die grosse Unternehmung wird durch den Tod Burgers nicht zusammenbrechen, aber es ist ein tragisches Geschick, dass ein für seine Sache so begeisterter und tatfreudiger Arbeiter, wie Burger es war, von seinem Lebenswerk weggerissen wurde, bevor er ihm die Gestalt hatte geben können, die ihm vorschwebte. Als ein Unvollendeter ist er gestorben. Wo immer aber von den Bemühungen unserer Zeit um eine neue Form der Kunstgeschichte und eine neue Form des kunstgeschichtlichen Unterrichts die Rede sein wird, wird sein Name genannt werden.

gezeichnet H. Wölfflin

- 1 Die Nummerierung der Abschnitte stammt von fremder Hand, entweder von der Universitätsverwaltung oder von Fritz Burger nachgetragen, der sich in seiner Antwort auf die Nummern bezieht.
- 2 CORNELIUS, Hans: Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik, Leipzig/Berlin 1908 [21911]; dazu BELLIN, Joerge, in: Matteo Burioni/Burcu Dogramaci/Ulrich Pfisterer (Hg.): Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Passau 2015, S. 116–118 (Kat. III.12).
- 3 TADD, James Liberty: Neue Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend. Zeichnen. Handfertigkeit. Naturstudium. Kunst, Leipzig 1900 [21903]; dazu TEUTENBERG, Tobias, in: Maria Heilmann u. a. (Hg.): Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525–1925, Passau 2015, S. 285–287 (Kat. 49).
- 4 KONNERTH, Hermann: Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der Bildenden Kunst, München/Leipzig 1909, das ‚Zitat‘ kommt so im gesamten Buch nicht vor, S. 82 ist nur allgemein von „Gesichtsvorstellungen“ die Rede.