

Ludwig Heinrich Heydenreich

23. 3. 1903–14. 9. 1978

Am 14. September 1978 ist Ludwig Heinrich Heydenreich verstorben. Am voraufgehenden Wochenende hatte er noch in Venedig an einem Convegno über Piranesi teilgenommen, am Nachmittag vor seinem Tode sah man ihn bei der Eröffnung der Galerie barocker Meister in Schleißheim. Auf seinem Schreibtisch lagen Notizen und Manuskriptseiten für ein Buch über Leonardo da Vinci als Zeichner, an dem er bis zuletzt gearbeitet hatte. Es sollte in der Reihe der „Mellon Lectures in the Fine Arts“ publiziert werden, der erste Beitrag eines deutschen Autors zu dieser inzwischen legendär berühmten Publikationsfolge. Forschung und Organisation, Institutionalisierung, gesellschaftliche Repräsentation von Forschung, wie sie in diesen letzten Lebensstagen noch einmal beispielhaft sichtbar werden, waren für Heydenreichs Wirken über Jahrzehnte, über alle Krisen und Erschütterungen der Zeitläufe hinweg, charakteristisch gewesen.

Ludwig Heinrich Heydenreich wurde am 23. März 1903 in Leipzig geboren. Er war während des Ersten Weltkrieges noch königlich sächsischer Kadett gewesen und etwas von der Förmlichkeit des äußeren Auftretens schien ihm aus diesen vormilitärischen Jugendjahren bis zuletzt geblieben zu sein. Der Student bezog dann keine der alten traditionsreichen Hochschulen, sondern die nach dem Ersten Weltkrieg neu gegründete Universität Hamburg und traf hier auf eine für den werdenden Kunsthistoriker ungewöhnlich glückliche, ja singuläre Konstellation. In Hamburg hatte Aby Warburg schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg mit dem Aufbau jener kulturgeschichtlichen Bibliothek begonnen, die unter dem Eindruck Nietzsches, Burckhardts und Useners die Fragestellung der Kunstgeschichte in Richtung auf eine anthropologische und symbolische Bildkunde zu erweitern suchte. Mit Fritz Saxl hatte Warburg um 1920 einen „Bibliothecarius“ gewonnen, der die Bibliothek Warburg alsbald in eine

flourierende Forschungsstätte verwandelte und zu einem der lebendigsten geistigen Zentren im Deutschland der zwanziger Jahre machte, welches ebenso Karl Vossler wie Walter Benjamin in seinen Bannkreis zu ziehen wußte. Die Universität Hamburg aber hatte mit dem damals kaum dreißigjährigen Erwin Panofsky den wachsten und universalsten Kopf der damaligen deutschen Kunstgeschichte gewonnen. Heydenreich wurde Panofsky's wie auch Saxl's Schüler und stets hat er sich in Dankbarkeit erinnert, daß er während dieser Hamburger Studienjahre Vorstellungen von Forschung, Forschungsinstitution, kritischer Sachlichkeit und Offenheit empfing, die ihn bleibend geprägt haben. Er ist diesen hanseatischen Anfängen auch dann noch treu geblieben, als es gar nicht mehr bequem und opportun war, sich zu der nach London vertriebenen Bibliothek Warburg und zu seinem nach Princeton geflüchteten Lehrer Erwin Panofsky zu bekennen.

Schon mit der Wahl des Dissertationsthemas wandte sich Heydenreich jenem Stoffkreis zu, mit dem er sich bis zu seinen letzten Arbeiten immer wieder beschäftigt hat: der italienischen und hier ganz besonders der toskanischen Kunst, wobei ihn die Architektur stets mehr als die darstellenden Künste gefesselt hat. Italien hat diesen eher scheuen und befangenen Norddeutschen als die Welt einer höheren, ja fast noch im Sinne des von ihm gern und immer mit Ehrfurcht erwähnten Jacob Burckhardt „geheiligten“ Form angezogen. Obwohl er, soweit der Schreiber dieser Zeilen weiß, als einziger Hamburger kunstgeschichtlicher Doktorand zwischen 1920 und 1933 mit „eximie“ benotet wurde, war er weder ein typischer Warburgianer noch ein charakteristischer Panofsky-Schüler. Die Nachtseiten der Renaissance, die Verflechtungen zwischen Renaissancekunst und humanistischem Denken standen nicht im Zentrum seines Interesses an der „rinascità“. Eher könnte man sagen, daß er auf nobelste Weise jene Linie der Erforschung der Renaissance-Architektur weiterführte, wie sie im 19. Jahrhundert Heinrich von Geymüller und Jacob Burckhardt vertraten. Die Doktorarbeit über „Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vinci's“, eine schlanke Schrift von nur 92 Seiten, noch nicht wie so viele heutige Dissertationen stofflich und gedanklich erstickt unter der Last einer ständig vermehrten Sekundärliteratur, zeichnet sich durch die seltene Fähig-

keit aus, den architektonischen Entwürfen Leonardos die strukturell wichtigen Züge zu entnehmen und dabei doch jede überzogene Abstrahierung zu vermeiden. Das kleine Buch wurde zu einem Klassiker der Architekturforschung und Heydenreich konnte es nach vierzig Jahren mit einem knappen ergänzenden Vorwort unverändert in die zweite Auflage gehen lassen.

Nach der Promotion ging Heydenreich zunächst als Stipendiat an das Deutsche Kunsthistorische Institut in Florenz, welches ihm dann über die Jahrzehnte hinweg zu einer Art zweiter Heimat werden sollte. Weiterhin war es die Architektur der „rinascità“, die ihn jetzt in kürzeren, aber stofflich weit ausgreifenden Arbeiten beschäftigte. Schon 1931 erschien jene Studie über „Spätwerke Brunelleschis“, die mit Recht Berühmtheit erlangte und Heydenreich mit einem Schlage in die vorderste Reihe der kunsthistorischen Italienforscher stellte. Dem 19. Jahrhundert hatte die Baukunst des großen Florentiner Frührenaissancearchitekten als statische, kanonische Größe gegolten, erfüllt von einer jede Veränderbarkeit ausschließenden Reinheit. Erst Heydenreich, dessen Blick durch das Studium der Zentralbauentwürfe Leonardos geschärft war, hat dieses allzu einfache Bild gesprengt. Er zeigte, daß der späte Brunelleschi an den Tribünen der Kuppel des Domes zu Florenz und an dem unvollendeten Zentralbau von Santa Maria degli Angeli zu einer an römischen Vorbildern orientierten plastischen Behandlung der Wand gelangt war, deren Spannungsreichtum weit über klassische Werke wie das Findelhaus von SS. Annunziata, San Lorenzo oder auch die Pazzi-kapelle hinausführte und Lösungen der Hochrenaissance – Bramantes oder Leonardos – vorwegnahm. – Der Hamburger Student hatte mit Bewunderung die städtebauliche Tätigkeit Fritz Schumachers verfolgt, der in der Architektur der Weimarer Republik eine mittlere Linie zwischen dem „Neuen Bauen“ von Gropius oder Mies van der Rohe und den konservativen oder reaktionären Positionen Schultze-Naumburgs und Schmitthenners vertrat. Schumacher hat das Hamburger Stadtbild damals auf behutsame Weise modernisiert. Heydenreich hat 1938 über Schumacher geschrieben. Solche Eindrücke von zeitgenössischer Stadtbaukunst mögen ihn unbewußt geleitet haben, als er 1937 in einem beispielhaften Aufsatz über „Pius II. als Bauherr von

Pienza“ zeigte, wie im Zeitalter des Humanismus Baukunst ein neu entstehendes Gemeinwesen sichtbar ordnete und zur Gestalt werden ließ.

Als der Pienza-Aufsatz erschien, hatte sich Heydenreich schon längst von Florenz als ständigem Aufenthaltsort getrennt. Von der Forschung war er zur Lehre übergegangen, aber dieser Schritt erfolgte unter Zeitverhältnissen, die dem jungen Wissenschaftler eine öffentliche und moralische Verantwortung aufbürdeten, die dann seinen weiteren Lebensweg mehr als ihm lieb war bestimmt und belastet hat. Hamburg war schon im Sommer 1933 kunstgeschichtlich verödet. Saxl war es gelungen, die Bibliothek Warburg in letzter Stunde nach London zu verschiffen, Panofsky hatte einen Ruf nach New York angenommen. Er hatte die ihm weiterhin freundschaftlich verbundene Hamburger Fakultät dahin beraten, seinen Schüler Heydenreich mit der Wahrnehmung seines verwaisten Lehrstuhls zu betrauen. Heydenreich übernahm diese Aufgabe, wechselte aber dann 1937 auf Bitten Wilhelm Pinders an die Berliner Universität. Er war ein gesuchter und bewundener Lehrer, der in jenen Jahren, als die Kunstgeschichte im nationalsozialistischen Deutschland zunehmend provinzialisierte, urbane, weltoffene Wissenschaft lehrte und auf verpflichtende Weise vorlebte. An den Zeitgeist hat er keinerlei Zugeständnisse gemacht und so äußerlich damals nicht reüssieren können, sondern es hingenommen, daß ihm bei Berufungen Kollegen mit weit geringeren wissenschaftlichen Meriten vorgezogen wurden. In Berlin schrieb er sein 1943 erschienenes Leonardo-Buch. Erfüllt von ästhetischer Bewunderung für den universalsten Geist unter den Künstlern der italienischen Hochrenaissance, beispielhaft klar und knapp in den Darlegungen über Leonardo als Architekten oder Kartographen, ganz der Einfühlung hingegeben auf den Seiten über Leonardos Gemälde, zeigt es noch einmal, daß Heydenreich das Studium der klassischen Kunst Italiens als Begegnung mit einer höheren Art von Humanität erlebte. Sucht man nach zeitgeschichtlichen Parallelen solcher Sicht, möchte man eher an Werner Jaegers „Dritten Humanismus“ denken als an Warburgs saturnische Vision der Wiedergeburt des Altertums oder an Panofskys, des Lehrers, komplizierte und witzig resignierte, zuweilen an Eras-

mus gemahnende Vorstellung von der Kunst im Zeitalter des Humanismus.

Als das Leonardo-Buch erschien, war Heydenreich wieder nach Florenz zurückgekehrt. Als Nachfolger Friedrich Kriegbaums, der bei einem Luftangriff auf die toskanische Stadt ums Leben gekommen war, übernahm er 1943 die Leitung des Deutschen Kunsthistorischen Instituts. Hier hat er sich nun als Mann der Stunde bewährt, der durch seine vorbildliche Haltung die Achtung nicht nur der italienischen Kollegen gewann. Er half, wo er konnte. In Nicky Mariano's „Thirty Years with Bernard Berenson“ ist nachzulesen, wie Heydenreich Person und Besitz dieses in dem von deutschen Truppen besetzten Italien lebenden amerikanischen Juden geschützt hat. Als die deutsche Heeresführung beim Rückzug über die Apenninen einen Tunnel sprengen wollte, in dem nahezu alle großen Bronzeskulpturen der Florentiner Renaissance geborgen waren, erreichte Heydenreich von den Militärs den Aufschub und die Überführung der unersetzlichen Kunstwerke in den Palazzo Pitti. Noch an seinem 75. Geburtstag sagte er, die Stunde, als der letzte Lastwagen mit der kostbaren Fracht unbeschädigt in den Hof des Florentiner Palastes rollte, sei die glücklichste seines Lebens gewesen. In solchem Bekenntnis wird deutlich, wie sehr seine Bewunderung für die Kunst der italienischen Renaissance über alles wissenschaftliche Interesse hinausreichte.

In einem Kreise von amerikanischen Besatzungsoffizieren, deutschen Kunsthistorikern und Ministerialbeamten entstand 1946 der Plan, in München ein „Zentralinstitut für Kunstgeschichte“ zu gründen – als neue Forschungsstätte und zugleich als Ersatz für die damals sequestrierten deutschen kunsthistorischen Institute in Florenz und Rom. Heydenreich lebte zu jener Zeit in Mailand, aber es bestand sofort Übereinkunft, daß nur ihm die schwierige Aufgabe der Leitung des neuen Instituts anvertraut werden könne. Heydenreich hat dann 1947 in München begonnen und ihm, dem durch die Geschehnisse in den vergangenen Jahren in keiner Weise Belasteten, gelang es in wenigen Jahren, sein Zentralinstitut zu einer weltweit beachteten und geschätzten Stätte der Forschung und des wissenschaftlichen Austausches zu machen. Er brauchte seine Freunde von draußen nur

zu rufen und sie kamen, was damals nicht selbstverständlich war, zu Vorträgen und Kolloquien. Jahrzehnte bevor die Veranstaltung von Symposien zu einer wissenschaftlichen Modeerscheinung geworden ist und inzwischen die stille Arbeit der Gelehrten mehr behindert als fördert, veranstaltete er im Zentralinstitut für Kunstgeschichte beispielhafte Tagungen über kapitale Themen wie die Entstehung der altchristlichen Basilika, den Begriff der Renaissance, Leon Battista Alberti oder Rembrandt. Es waren Gespräche im kleinsten Kreise, zu denen sich eine wissenschaftliche Elite aus der Alten und Neuen Welt zusammenfand. Unternehmungen wie dem „Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte“, die in einem Lande mit zerstörten oder geschlossenen Bibliotheken unterzugehen drohten, schuf Heydenreich im Zentralinstitut eine neue Heimstatt. Was er in dem ersten Jahrzehnt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs getan hat, um die durch das Dritte Reich besonders kompromittierte deutsche Kunstgeschichte wieder in den Kreis der internationalen Wissenschaft zurückzuführen, ist heute kaum mehr abzuschätzen. Er hat dafür viele Opfer gebracht. Für die eigene Forschung blieb ihm nur begrenzt Zeit. Er hörte jedoch nie auf, weiter zu arbeiten. In der Münchner Zeit – teilweise freilich während eines Gastaufenthaltes am Institute for Advanced Study in Princeton – schrieb er neben zahlreichen Einzelbeiträgen eine Gesamtdarstellung der italienischen Architektur des Quattrocento für die „Pelican History of Art“. Als er sich 1970 von der Leitung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte zurückgezogen hatte, fand er Muße, in der von André Malraux herausgegebenen Reihe „Universum der Kunst“ eine Gesamtdarstellung der italienischen Frührenaissance und der italienischen Architektur in der klassischen Zeit zwischen 1500 und 1540 zu verfassen.

Ein Leben, das sich in unruhigen, teilweise düsteren und gewalttätigen Zeiten der Beschäftigung mit den schönsten und edelsten Gegenständen der Kunst hingab, konnte nicht ohne Spannungen und Widersprüche durchgehalten werden. Die Jahre, die Ludwig Heinrich Heydenreich soviel Haltung abforderten, hatten ihn fast gegen seine Natur geprägt. Der sensible und scheue Mann hatte einen Panzer von Förmlichkeit um sich gelegt, damit er Distanz zu wahren vermochte. Wer ihn näher kannte, lernte

einen sehr bezaubernden Menschen kennen, der sich mit einer seltenen Heiterkeit an vielen Dingen des irdischen Daseins – nicht nur an den Künsten, sondern ebenso an der Flora in den Wäldern um Princeton oder an einer einfachen Mahlzeit in einer römischen Trattoria – freuen konnte. Er hatte auch persönlich Vieles zu tragen gehabt und doch die Kraft bewahrt, bis zuletzt produktiv zu bleiben in seinem Leben wie in seiner Arbeit.

Willibald Sauerländer