

Jacob Burckhardt und Franz Kugler

Autor(en): **Rehm, Walther**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **41 (1942)**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-115349>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jacob Burckhardt und Franz Kugler

von

Walther Rehm

I.

Gegen das Jahr 1890 hat der alte Jacob Burckhardt einen kurzen, überaus bescheidenen Lebensabriß niedergeschrieben, der, nach altem Basler Brauch, bei seiner Beerdigung verlesen werden sollte. In diesen autobiographischen Aufzeichnungen gedenkt er auch seiner Lehrer in Berlin: es waren, vor allen andern, Ranke, für dessen Seminar er zwei umfangreiche Arbeiten (über Karl Martell und Konrad von Hochstaden) geliefert hatte, und Franz Kugler. Da heißt es: „Es wurde ihm die Lehre und der nahe Umgang Franz Kuglers zuteil, welchem er im wesentlichen seine geistige Richtung zu verdanken haben sollte. Eine edle Persönlichkeit öffnete ihm Horizonte weit über die Kunstgeschichte hinaus¹.“ Man mag zunächst fragen, ob Burckhardt im dankenden Rückblick nicht die Bedeutung Kuglers für seine eigene Entfaltung überschätzt habe; sicher bleibt, daß es sich in dem Umgang mit Kugler um eine tiefe menschliche Bindung handelte, die durch den frühzeitigen Tod des um zehn Jahre Älteren, 1808 Geborenen vor jenen Krisen bewahrt blieb, in denen fast alle andern, aus der schwärmerischen Jugend in die nüchternere Manneszeit hinübergewandene Freundschaftsverhältnisse Burckhardts versanken. Der Gedanke an seine Freundschaft mit Franz Kugler scheint für Burckhardt mehr und mehr eine der wirklich tröstlichen Lebenserinnerungen geworden zu sein. Und nicht nur wegen der „gegenwärtigen, höchst indiskreten Zeitläufte, die keine Persönlichkeiten verschonen, wie obskur sie auch seien“, sondern wohl, weil er sich diese schöne Erinnerung nicht verdunkeln lassen wollte, drang Burckhardt gleich nach dem Tod Kuglers (1858) in dessen Schwiegersohn, den ihm befreundeten Paul Heyse, zu wiederholten Malen und noch später mit der

¹ Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe (GA.) I, VIII.

Bitte, er möge doch ja alle seine Briefe an den Verstorbenen verbrennen². Heyse hat diesen Wunsch erfüllt, die wichtigen Dokumente sind, mit einer einzigen Ausnahme, für die Forschung und für das Bild Burckhardts verloren.

Burckhardt hat seiner Verehrung und freundschaftlich-dankbaren Gesinnung, die er Kugler entgegenbrachte, auch öffentlich, und zwar zweimal Ausdruck verliehen. Er widmete seine erste, selbständig erschienene größere kunsthistorische Arbeit, das wagemutige Büchlein über „Die Kunstwerke der belgischen Städte“ von 1842 „Herrn Dr. Franz Kugler, Professor an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin“. Dreizehn Jahre später, 1855, legte er dem inzwischen zum Freund Gewonnenen eine äußerlich und innerlich ungleich gewichtigere Gabe auf den Schreibtisch, sein kunsthistorisches Haupt- und Meisterwerk, sein Lebensbuch, den „Cicerone“. Zum persönlichen Geleit setzte Burckhardt dem Ganzen einen Brief voran „An Franz Kugler in Berlin“, der die Antwort auf das Widmungsschreiben „An Jakob Burckhardt in Basel“ war, mit dem Kugler 1852 den ersten Band seiner „Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte“ dem jüngeren Freund übersandt hatte. Burckhardt sagte in jenem Brief: „Die Frucht eines abermaligen längern Aufenthaltes in Italien, welche ich Dir, liebster Freund, hier überreiche, gehört Dein von Rechts wegen. Ich könnte sie Dir widmen, weil ich vier Jahre in Berlin als ein Kind Deines Hauses gelebt und große Arbeiten von Dir anvertraut erhalten habe, oder weil ich überhaupt den besten Teil meiner Bildung Dir verdanke; am liebsten aber soll diese Widmung Dich erinnern an unsere friedlichen Spaziergänge durch den sommerlichen Flugsand wie durch die Winternässe und den Schnee Eurer Umgebung. Ich weiß, daß mir nichts mehr die geistige Mitteilung ersetzen wird, deren ich damals teilhaftig wurde. Auch in diesem Buche ist das Gute, was man finden mag, eine Frucht Deiner Anregung. Für das Übrige wünsche ich selber verantwortlich gemacht zu werden... Es verging kein Tag, da ich nicht empfunden hätte, welche ganz andre Gestalt eine fortlaufende Beratung mit Dir dem Geschriebenen geben würde. Mögest Du, liebster Freund, wenn Dich Dein Weg noch einmal nach Italien führt, in diesem Stationenbuch wenigstens Deine Schule gerne wiedererkennen³.“

² E. Petzet, Briefwechsel von J. B. und P. Heyse, München 1916, S. 66; ebd S. 60, 81, 120. Das einzige erhaltene Fragment eines Briefes an Kugler: S. 170 und GA. V, VIII.

³ GA. III, XXVII f.

Die hier ausgesprochene Hoffnung sollte sich nicht erfüllen; Kugler starb drei Jahre später, ohne jenes Stationenbuch vor den Kunstwerken selbst erprobt zu haben.

Der warme Dank, mit dem Burckhardt sein Buch in die Hände des Älteren legte, besteht in gewisser Hinsicht zurecht. Denn tatsächlich haben gerade die ihm anvertrauten „großen Arbeiten“, von denen er in der Widmung spricht, zu einem nicht geringen Grad erst die bedeutende Leistung und den genialen Wurf des „Cicerone“ ermöglicht. Burckhardt meint die Bearbeitung, die er den beiden Hauptwerken Kuglers, dem „Handbuch der Geschichte der Malerei“ und dem „Handbuch der Kunstgeschichte“, in den Jahren 1846 und 1847 hat ange-deihen lassen, und zwar auf den ausdrücklichen Wunsch des Verfassers selbst hin. Diese Überarbeitungen und Erweiterungen der beiden Handbücher gestatten einen wertvollen Einblick in die Entfaltung von Burckhardts kunstgeschichtlichem Urteil, sie verdienen daher eine genauere Untersuchung, die hier im Zusammenhang vorgelegt werden soll⁴.

Burckhardt war seit einigen Wochen in Italien, in Rom, als ihn dort am 15. Mai 1846 ein „kleiner Quasiruf“ nach Berlin erreichte, wie er Kinkel am 18. Mai 1846 mitteilte, nicht an die Universität, sondern an die Kunstakademie, sobald diese reorganisiert werde. Und die nächste Arbeit, die er den Winter über in Berlin zu vollbringen habe, sei nichts Geringeres als die Bearbeitung der zweiten Auflage von Kuglers Handbüchern. „Es ist beispiellos frech von mir, so etwas zu unternehmen,

⁴ Im Verlauf eigener Studien zu Burckhardt und seinen kunsthistorischen Anfängen wurde diese Untersuchung auf Grund eines Vergleichs zum Teil schon 1928 und 1929 durchgeführt; ihre Ergebnisse wurden ganz knapp in meiner 1930 erschienenen Burckhardt-Monographie S. 84 f. u. ö. benutzt. Da inzwischen der Wunsch nach einer genaueren Untersuchung wiederholt laut wurde, seien die Ergebnisse in überarbeiteter Form hier vorgelegt. Einiges, freilich sehr begrenzt, bereits bei A. Philippi, *Der Begriff der Renaissance*, Leipzig 1912, S. 134 ff. und inzwischen bei R. Kaufmann, *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Basel 1932, S. 76 ff; 93 ff.

Nach Abschluß und Drucklegung dieser Abhandlung erschien der Aufsatz von F. Kaphan, *J. Bs. Neubearbeitung von Kuglers Malereigeschichte*, *Historische Zeitschrift* 166, 1922, S. 24—56. Der Verfasser, der seit längerem von meinen auf dieses Problem gerichteten Plänen Kenntnis besaß, hat 1941 von mir auch einen Sonderdruck der in der „Corona“ X, 1941, S. 96—112, 212—223 aus der Neubearbeitung herausgehobenen „Kunstgeschichtlichen Betrachtungen“ Bs. erhalten. Er ist mit seinem Aufsatz, der übrigens, eigener Angabe (S. 31) nach, nicht auf Grund einer genauen Vergleichung der Fassungen von Wort zu Wort niedergeschrieben wurde, der Veröffentlichung meiner Forschungen zuvorgekommen.

aber in Gottes Namen⁵!“ Die Aufforderung traf den 28jährigen Gelehrten in einem merkwürdigen Augenblick seines Lebens: er hatte sich, nach über zweijähriger, ihn nur zum Teil befriedigender wissenschaftlicher und journalistischer Tätigkeit, von seiner Vaterstadt Basel und der Dozentur an der dortigen Universität freigemacht und war nach Italien, und zwar zum erstenmal nach Rom geeilt, ja geflohen. Wenigstens für ein Jahr wollte er dort unten die Luft atmen, die er, der „Modernitätsmüde“, brauchte, um nach all den Erlebnissen und Enttäuschungen der ungeliebten Basler Jahre „die rechte stählerne Spannkraft“ wieder zu erhalten und sich von den unerfreulichen Eindrücken zu lösen, die er als Redakteur der konservativen „Basler Zeitung“ in den Jahren 1844 und 1845 gesammelt hatte⁶. Vor allem aber galt es, den inneren Abstand von den politischen Zuständen der auf das Jahr 1848 lossteuernden Zeit zu gewinnen, die ihn, ob er wollte oder nicht, mehr und mehr von seinen deutschen Freunden trennte, von Kinkel und von Hermann Schauenburg, schließlich auch von dem zuvor so geliebten „herrlichen Deutschland“ und damit von dem ursprünglichen, bewußt ergriffenen Forschungsraum, der Geschichte und der Kunst des „germanischen Mittelalters“, wie er es genannt hatte⁷. „Immer lauter klingt mir in den Ohren: ich sei nicht für die Wirksamkeit ins Weite und Große geschaffen und bene vixit qui bene latuit. Das ist es auch, was mich auf die Länge aus der Schweiz vertreiben muß, dieser heillose Lärm, diese Öffentlichkeit am unrechten Orte, dieses verruchte Parteienwesen, welches den Menschen wider Willen in seine Kreise reißt, um seine Kräfte und seinen guten Mut aufzureiben und dann die ausgepreßte Zitrone in den Winkel zu werfen... Tadelt mich in Gottes Namen als einen schlechten Bürger, aber ich habe aller politischen Wirksamkeit auf ewig entsagt⁸.“

Wenn Burckhardt damals in den Süden entwich, in das „Kastanien- und Freskenland“, wie er es später wohl hieß, so nannte er doch auch gleich, wie zur Rechtfertigung vor sich

⁵ R. Meyer-Krämer, Briefe J. Bs an G. Kinkel, Basel 1921, S. 118; dazu J. Fr. Hoff, Briefe Bs. an K. Fresenius aus den Jahren 1842/46. Hist. Zeitschrift 141, 1929, S. 288—314; bes. S. 313.

⁶ E. Dürr, J. B. als politischer Publizist, Basel 1937.

⁷ G. Münzel, Briefwechsel J. Bs mit dem Freiburger Historiker H. Schreiber, Basel 1924, S. 55.

⁸ J. Bs. Briefe und Gedichte an die Brüder Schauenburg, Basel 1923, S. 66, vgl. S. 40, 69, 70, 72.

und den Freunden, die neue Zielsetzung, die ihn dabei leitete: es war die „Bildung Alteuropas“, der er seine Kräfte widmen wollte, der „Potenz“ der Kultur, nicht der „Potenz“ des Staates und der Macht, der großen Gegenspielerin der Kultur. In dem „ewigen, unparteiischen, unmodernen tendenzlosen, großartig abgetanen Rom“ — so sah er es damals, zwei Jahre später schon mußte er auch in ihm die Partei, die Moderne, die Tendenz wahrnehmen — wollte Burckhardt den Grund für seine neue Lebensarbeit legen. Nicht umsonst fühlte sich denn auch der junge Gelehrte, eigenem Geständnis nach, damals, 1846 in Rom, in einer Harmonie aller Kräfte, wie er sie zuvor nie gekostet hatte, einige gute Tage seiner Bonner Studienzeit im Sommer 1841 ausgenommen⁹. Bedeutete auch der plötzliche und sehr unerwartete Ruf in den Norden, nach Berlin, mitten hinein in die politischen Auseinandersetzungen der Zeit, eine unvorhergesehene Störung des gesuchten Bildungsidylls, der „Menschwerdungsreise“, so begrüßte Burckhardt doch auch wieder diesen für ihn ehrenvollen Auftrag; denn er bot ihm Gelegenheit, seine in Basel brachliegenden Kräfte an einer schönen, großen Aufgabe zu bewähren und sie vor sich selbst zu erproben. Zudem faßte Burckhardt diesen Aufenthalt in Preußen, auf weitere Sicht, doch nur als ein Zwischenspiel auf; er sollte ihm, unter anderm, die wirtschaftliche Grundlage für einen neuen römisch-italienischen Aufenthalt verschaffen, was freilich früher, als er zunächst dachte, geschah. In einem solchen Aufenthalt sollte seine Menschwerdung weitergeführt und dann, im Besondern, der ursprüngliche Plan einer Kunstarchäologie von Konstantin bis auf den Übergangstil (bis auf die Ottonen und Hohenstaufen¹⁰) ausschließlich aus den Autoren und in unmittelbarem Zusammensein mit den Kunstwerken selbst vollendet werden.

Nach Erhalt des „Quasirufs“ im Mai 1846 kürzte Burckhardt seinen Rom-Aufenthalt ab, reiste nach Neapel und stellte die Heimreise über Florenz, Ravenna und Venedig sofort in den Dienst der neuen, auf ihn wartenden wissenschaftlichen Aufgabe. Der Besuch von Kirchen, Palästen und Galerien, der Umgang mit den Dingen und Menschen des Südens füllte die ganze, noch verbleibende Zeit aus. Über Basel und Bonn, wo Wiedersehen mit Kinkel gefeiert wurde, reiste Burckhardt nach Berlin; Ende September 1846 traf er dort ein, um sich sofort an

⁹ An Kinkel a. a. O. S. 131; an die Schauenburgs a. a. O. S. 85.

¹⁰ An Kinkel a. a. O. S. 85, 107; an Schreiber a. a. O. S. 57. Dazu GA. II, 217 ff; 224 ff und Kunstblatt 1844, S. 434 Anm.

die zunächst nur auf ein halbes Jahr berechnete Arbeit zu machen und sich alle „Zeitungen“ fern zu halten. „In Berlin wird es ein sauberes Leben werden. Ich bin zum voraus entschlossen, mich gegen Berlin vollständig abzuschließen, über Hals und Kopf zu oxen und außer Kugler so gut wie Niemanden zu sehen. Sobald ich wieder Geld habe, kratz ich aus nach Rom und bleibe dort bis auf den letzten Pfennig¹¹.“ Burckhardt hielt diesen asketischen Vorsatz — im Rückblick hat er es wohl bedauert —, er mußte ihn halten, wenn er das gewaltige Arbeitspensum in der in Aussicht genommenen, dann aber um ein halbes Jahr verlängerten Zeitspanne erledigen wollte. „Die gewohnte Scheußlichkeit Berlins“, das ihm wenig behagende „geistige Klima“ der „odiosen Stadt“, die er auch später noch so empfand, der Anblick der politischen Hochspannung und vor allem die ihn tief befremdende menschlich-revolutionäre Entwicklung Kinkels erleichterten ihm diesen Entschluß zu einem völlig zurückgezogenen, nur der Arbeit gewidmeten Leben. Mit Kugler, der wieder von der „großen Frische des Naturells“ seines Freundes eingenommen war und den Eindruck einer „ungemein echten und klaren Männlichkeit“ von ihm gewann¹², erneuerte er eine liebgewonnene Gewohnheit aus seiner ersten Berliner Zeit: die gemeinsamen Spaziergänge — Geibel, den Burckhardt bereits 1842 im Haus Kuglers kennengelernt hatte, begleitete sie mitunter —, die sich ihm später in der Widmung zum „Cicerone“ samt dem geistigen Austausch mit dem älteren Freund so verklärt haben¹³.

Franz Theodor Kugler, ein gebürtiger Pommer aus Stettin, war seit 1833 Dozent und Professor der Kunstgeschichte an der Berliner Akademie der Künste und an der Universität — damals hatte Burckhardt bei ihm gehört —, 1843 wurde er Hilfsarbeiter im preußischen Kultusministerium, wenig später Referent für Kunstangelegenheiten¹⁴. Die ausgebreitete Verwaltungstätigkeit nahm ihm die Zeit, die er seinen eigenen kunsthistorischen Ar-

¹¹ An Kinkel a. a. O. S. 130; an die Schauenburgs a. a. O. S. 86.

¹² H. Schneider, J. B. als Freund E. Geibels, Sonntagsbeilage der Basler Nationalzeitung 1931, Nr. 566, 578: Briefe Kuglers an Geibel vom 4. 10. 1846 und vom 21. 7. 1847.

¹³ An die Schauenburgs a. a. O. S. 96, 104. Kaphahn, J. B. Briefe, Leipzig 1935, S. 34. GA. III, XXVII.

¹⁴ Zu Kugler: W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, II, Leipzig 1924, S. 143—172. O. Markwart, J. B. Persönlichkeit und Jugendjahre, Basel 1920, S. 366—372. A. Philippi a. a. O. S. 134 ff. R. Kaufmann a. a. O. S. 76—86. Außerdem: E. Kaletta, F. Th. Kugler, Breslau 1937 (Kugler als Dichter).

beiten hätte widmen sollen, namentlich den inzwischen notwendig gewordenen Neuauflagen seiner großen wissenschaftlichen Werke, von denen das zweibändige „Handbuch der Geschichte der Malerei“ 1837 in Berlin und das einbändige „Handbuch der Kunstgeschichte“ 1842 in Stuttgart erschienen waren. In solcher Notlage kam Kugler auf den Gedanken, die dringende Neubearbeitung seinem früheren Schüler und Freund Burckhardt, damals ao. Professor an der Universität Basel, zu übertragen. In einer Eingabe an den Minister Eichhorn umriß er diesen Plan des näheren: die „Geschichte der Malerei“ müsse ein vollständig neues Werk werden; mit einem gewöhnlichen literarischen Hilfsarbeiter sei nichts zu machen, vielmehr sei eine solche gemeinschaftliche Tätigkeit nur bei einem wahrhaft innerlichen Einverständnis möglich; in solchem stehe er mit Burckhardt, der, ein früherer Schüler von ihm, sich rücksichtlich des kunsthistorischen Faches an seinen Werken ausgebildet habe und dieselben ganz genau, mit Einsicht all ihrer Schwächen und Vorzüge, kenne und der zugleich eigene geistige Kraft habe, um nicht bloß ein Sklave seiner eventuellen Vorschriften zu sein. „Durch bedeutendere literarische Arbeiten ist er zwar noch nicht empfohlen, obgleich er ein paar Bücher schon geschrieben hat; er ist aber durch eine gründliche all-gemeinhistorische Bildung ausgezeichnet, und für seine Tüchtigkeit im Fach der Kunstgeschichte glaube ich als Bürge gelten zu können. Seine allgemeineschichtliche Bildung läßt gerade für die Kunstgeschichte, deren Bearbeitern jene nur zu häufig fehlt, eigentümlich günstige Erfolge hoffen, die er zunächst in einer umfassenden Arbeit über die Kunst und Kultur des früheren Mittelalters, mit der er schon lange beschäftigt ist, deren Studien teilweise schon meinem Handbuch der Kunstgeschichte zugute gekommen sind, darlegen wird¹⁵.“

Mit dieser Charakterisierung des jungen befreundeten Gelehrten wies Kugler auf einen wichtigen Umstand hin: auf die seltene und glückliche Verbindung des historischen und des kunsthistorischen Blicks, die er selbst in bedeutender Weise besaß und mit der er auch einst auf den Studenten gewirkt hatte. Gerade diese Doppelbegabung, von der Burckhardt in seinen bisherigen Veröffentlichungen verheißungsvolle Proben geboten hatte, war die Voraussetzung für ein wirklich frucht-

¹⁵ Waetzold a. a. O. S. 168 f. Dazu das briefliche Urteil Kuglers über B. in einem Schreiben an Verlag Duncker vom 19. 5. 1847, faksimiliert bei W. v. d. Schulenburg, Der junge B., Stuttgart 1926, nach S. 240.

bares inneres Zusammenarbeiten und Sichverstehen der Beiden. Seinerseits hat Burckhardt von anfang seines Berliner Studiums an Kugler gerade neben seiner großen Menschlichkeit und seinem persönlichen Wert, den er in näherem Umgang bald immer besser kennen und höher schätzen lernte — einen lieben Freund voll Geist, Güte und Geduld durfte er ihn 1842 nennen —, dessen weitaufgetanes gesamthistorisches ökumenisches Schauen bewundert und beobachtet. Denn in ihm selbst lag eine ähnliche Schauensart, die die kunstgeschichtlichen Erscheinungen nicht vereinzelt nehmen, sondern sie stets einem größeren kulturgeschichtlichen Zusammenhang einordnen wollte und das ästhetische Element, die „Anleitung zum Genuß der Kunstwerke“, mit dem historischen zu verbinden trachtete. Noch später, 1860, spricht Burckhardt in einem Brief an Heyse von dem „panoramatischen Blick“ Kuglers und bezeichnet mit diesem Wort treffend dessen weites, beschwingtes und lebhaft angeregtes Schauen, das nie am Einzelnen, bloß Vordergründigen haften blieb, sosehr es dieses einbegriff. „Was ich Gutes habe, das habe ich doch am ehesten von Kugler, der auch in den vielen Gebieten, wo er nur Dilettant war, die Ahnung aller wesentlichen Interessen hatte und zu wecken verstand. Mein Gott, wie genügsam und wie dünkeltüchtig sind selbst die meisten großen Spezialgelehrten im Vergleich mit ihm!¹⁷“

Die eigentliche Bedeutung der Kuglerschen Werke in der Geschichte der deutschen Kunstwissenschaft liegt denn auch in der Energie und der freudigen Frische, mit der hier zum erstenmal, seit Winckelmann, nach einer Epoche eifrigster Stoffsammlung, die Kugler selbst gefördert und nie gering geschätzt hat, große Räume und weite Zeiten nicht nur der europäischen, sondern auch der außereuropäischen Kunstentwicklung umspannt und zusammengefaßt, universalgeschichtlich und zugleich sinnhaft zusammengeschaut wurden. Oder mit den Worten seines Schülers Burckhardt: Kugler zuerst habe es versucht, die ganze Kunstgeschichte in einer großen Übersicht und in Verbindung mit den weltgeschichtlichen Epochen zu behandeln und ihren Entwicklungsgang im großen und ganzen nachzuweisen¹⁸. Kugler, so sagt Waetzold in seiner

¹⁶ An Schreiber a. a. O. S. 55.

¹⁷ An Heyse a. a. O. S. 100 f.

¹⁸ Brockhaus, Konversationslexikon 9 VIII, 421 f., 436. Kölnische Zeitung 1845, Nr. 252 vom 9. 9., Beilage. Dazu Bs. energische Verteidigung von Kuglers Malereihandbuch im Kunstblatt 1846, Nr. 10, S. 42, Anm. Mit

schönen Charakteristik des Gelehrten, „besaß den wissenschaftlichen Mut zum Überblick über das Gesamtgebiet, den moralischen Mut, ein im besten Sinne entwicklungsfähiges Hand- und Lehrbuch zu schreiben“, und er nennt dann etwa das „Handbuch der Kunstgeschichte“ eine Meisterleistung des Verfassers. In diesem bedeutenden Buch, zuvor aber schon im „Handbuch der Geschichte der Malerei“ sollte die künstlerische Erscheinung, wie Kugler es einmal ausdrückte¹⁹, möglichst naiv und gerade heraus aufgefaßt, die Bedingung ihrer Existenz möglichst in ihr selbst gesucht, ihre Eigentümlichkeit möglichst einfach aus den zunächst liegenden Motiven erklärt werden, unter Vermeidung aller philosophischen Konstruktion und Spekulation, aber unter Wahrung eines ganz persönlichen Standpunktes, einer sehr unmittelbaren und lebendigen und praktisch wirksamen Anschauungsform, und mit ausgeprägtem lehrhaften Zug. Diese „sinnlichere Auffassung der Kunst“, das, was Wölfflin die „Renaissance Stimmung“ Kuglers nennt²⁰, und dazu jener persönliche und zugleich panoramatische Blick waren es, die Burckhardt von früh an gefesselt hatten, eine verwandte Anlage in ihm berührten und ihn auch in seinen kunstgeschichtlichen Neigungen bestärkten — „übrigens wird die Kunstgeschichte immer ihr Recht auf mich behaupten“, heißt es unter dem ersten Eindruck von Kuglers Kolleg über die Geschichte der Baukunst, in einem Brief aus dem Januar 1840²¹.

Seit seiner Studienzeit lag Burckhardt daran, geschichtliche und künstlerische Dinge in ihrer ganzen Buntheit und Lebensnähe aufzufassen, sie als Äußerungen eines greifbar durchgehenden Lebensgefühls, einer bestimmten menschlichen Gesinnung zu nehmen, unbeschadet ihrer inneren formgeschichtlichen, stilbildenden Kräfte und Triebe, die er sehr scharf und später immer schärfer ins Auge faßte und dann selbst als hochwichtige kulturgeschichtliche Aussage gefaßt wissen wollte. Bereits die frühesten Arbeiten noch des Studenten Burckhardt, die Beschreibungen der schweizerischen Kathe-

welcher Begierde z. B. Kuglers „Handbuch der Kunstgeschichte“ 1842 bei seinem Erscheinen aufgenommen wurde, weil es wirklich eine empfindliche Lücke schloß, schildert anschaulich W. H. Riehl, der damals gerade in Marburg studierte, in seinen Freien Vorträgen, Stuttgart 1885, II, 295 ff.

¹⁹ Kunstblatt 1850, S. 334, in der Besprechung von Schnaases Kunstgeschichte. Vgl. Kaufmann a. a. O. S. 77.

²⁰ GA. III, XIII.

²¹ An Schreiber a. a. O. S. 47, 55.

dralen und Münster von Genf, Lausanne, Zürich und Basel ²² lenken nicht zuletzt den Blick auch auf die geschichtlich sichtbare Stadtgemeinschaft, aus deren Geist und Gesinnung solche Kunstwerke sich erhoben, auf die inneren und äußeren „Kosten“ solcher Bauten (und diese Frage nach den, oft auch prosaisch-nüchternen Triebkräften der Kunst, nach ihren Bedingtheiten durch das Leben, durch das bürgerliche Dasein, durch die Besteller und Auftraggeber der Kunstwerke, die Frage nach den „Kosten“ auch einer Kultur im Ganzen wird Burckhardt stets wieder stellen müssen, wenn er sich später große geschichtliche Phänomene, wie die der italienischen Renaissance, der antiken Polis, der sinkenden Antike und des aufsteigenden Christentums vergegenwärtigt). Als Führer durch die „Kunstwerke der belgischen Städte“ war sich der junge Kunsthistoriker durchaus bewußt, auch Führer durch eine große, alte, gewachsene Bürgerkultur zu sein, genau so wie er hernach im „Cicerone“ auch Führer durch die italienische Renaissancekultur und ihr mächtig strömendes „freistädtisches Lebensgefühl“ wurde. Auch das Büchlein über den Erzbischof Konrad von Hochstaden war, übrigens unter dem öffentlichen Beifall Kuglers ²³, bemüht, gerade die Tatsache augenscheinlich hervorzuheben, daß es ein sehr herrscherlicher Kirchenfürst und Politiker des 13. Jahrhunderts war, der zum — vermeintlichen — Gründer des großartigsten rheinischen Kunstwerkes, des Kölner Doms, wurde.

Gerade daß der junge Burckhardt sich in seinen ersten kunstgeschichtlichen Studien fast ausschließlich mit der Architektur, und zwar mit der des deutschen Mittelalters, als einem der „edelsten Zeugnisse“ dieses mittelalterlichen Geistes beschäftigt, mit den schweizerischen Münstern, mit den vorgotischen Kirchen am Niederrhein, mit der Kirche zu Ottmarsheim im Elsaß und sich hier um eine „Physiognomik des vorgotischen (d. h. romanischen) Stils“ ²⁴ bemüht, daß er sein erstes Kolleg in Basel im Sommer 1844 über Geschichte der Baukunst von den Anfängen bis zum 15. Jahrhundert liest, ist außerordentlich bezeichnend. Im Grund ist ihm diese Vor-

²² Nicht in GA. aufgenommen, veröffentlicht als „Bemerkungen über schweizerische Kathedralen“ in der Zeitschrift über das gesamte Bauwesen II, 1837, S. 420—427. III, 1839, S. 50—54, 79—84, 214—219. Vgl. Markwart a. a. O. S. 264—277.

²³ Seine Besprechung im Kunstblatt 1844, Nr. 80, wiederholt in Kuglers Kleinen Schriften, Stuttgart 1854, II, 474.

²⁴ GA. I, 285.

liebe für die Architektur bis in seine reifen und späten Jahre geblieben: da war es dann die Architektur der Renaissance, der er 1867 ein Handbuch widmete, und — mit Abstand — die des Barock. So sehr in den frühen Aufsätzen das rein ästhetisch-kunstgeschichtliche Element nach Gebühr im Mittelpunkt steht und so sehr Burckhardt schon hier nach der Herausarbeitung eines Stilbildes, eben des romanischen strebt, so war in ihnen doch zugleich auch bereits nach außen die Brücke zur mittelalterlichen Geschichte und Kulturgeschichte geschlagen. Der große Plan einer mittelalterlichen Kunstarchäologie führte vollends stets tiefer in die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge hinein.

Architektur spricht nach außen hin deutlicher als Plastik oder Malerei Größe und Gesinnung, Macht und Geist vergangener Epochen aus, sie wächst unmittelbar sinnlich aus dem Gesamt eines Landes, einer Zeit, einer Stadt empor und weist den aufmerksamen Betrachter auf diesen tragenden Grund hin, eben auf die geschichtliche Gemeinschaft und auf die Gestalten, die solche großen Bauwerke opfervoll und stolz zugleich aufführen ließen. (In seinen späteren Forschungen zur Kunst der Renaissance sollte dann der gereifte Mann und Forscher gerade den Ruhmsinn und die großartige Baugesinnung, das monumentale Pathos der italienischen Städte, Fürsten und Päpste eindrucksvoll herausarbeiten und die großen Bauten jener glanzvollen Epoche als Ausdruck eines „politisch-monumentalen Hochgefühles“ würdigen.) Ein großer Dom war für Burckhardt von Anfang an nicht nur ein kunsthistorisches Dokument, sondern auch ein historisch-politisches, er war ein kultur- und universalhistorischer Zeuge im großen „Verhör“, Ausdruck des Pathos einer ganzen Zeit, ja er konnte wohl in dem Betrachter einen unauslöschlichen mythischen Eindruck hinterlassen²⁵. Dem anschauungsbedürftigen jungen Historiker, der von sich bekannte, er lebe von Bildern und Anschauungen, erläuterte Architektur wie kaum etwas anderes die mächtige Vergangenheit gerade des rheinisch-deutschen Mittelalters; dessen Spuren nahm er auf Schritt und Tritt wahr mit wachsender Überraschung und jugendlicher romantischer Begeisterung in seiner rheinischen Zeit von Mainz bis hinab nach Bonn und Köln, im „Ursprungsland der deutschen kunstgeschichtlichen Wissenschaft“²⁶ am großen Strom, der „Lebensader Deutsch-

²⁵ Kaphahn a. a. O. S. 286. Ähnlich über den Regensburger Dom bei Markwart a. a. O. S. 126 Anm. 2 vom 22. 8. 1877.

²⁶ F. Rintelen, Reden und Aufsätze, Basel 1927, S. 25.

lands“, die ihm von Jugend an vertraut war, da er doch selbst am Rhein, im Schatten eines Münsters aufgewachsen war und bald zu all den herrlichen „oberrheinischen Münstern“, vorzüglich von Freiburg und Straßburg, gepilgert war. Architektur mußte also diesen jungen Historiker locken und ihn, wenn er eine starke kunstgeschichtliche Ader besaß und über ein selten lebendiges Anschauungsvermögen verfügte, zur Kulturgeschichte führen. Diese zog ihn überhaupt zunächst mächtig an: er wolle der Kulturgeschichte hauptsächlich seine Kräfte widmen, schreibt Burckhardt 1842 in einem Brief an Kinkel, und noch während seiner Arbeit an den Kuglerschen Handbüchern bekennt er dem gleichen Freund: wahre Geschichtswissenschaft verlange ein Leben in jenem feinen geistigen Fluidum, welches aus Monumenten aller andern Art, aus Kunst und Poesie ebenso gut dem Forscher entgegenwehe wie aus den eigentlichen Skriptoren²⁷. Kinkel schreibt denn auch in seiner Selbstbiographie: mit Burckhardt Gallerien oder Bauten zu besehen, sei der höchste Genuß gewesen, „weil er sowohl die feinste Geistigkeit als den sinnlichen Reiz der Kunst vollkommen verstand und jedes Werk in seinem Zusammenhang mit den Ideen und Tendenzen seiner Entstehungszeit begriff“²⁸. Der wahre Historiker mußte darauf bedacht sein, sämtliche Quellen der Vergangenheit zu finden. Bereits 1846 schrieb Burckhardt in der Besprechung einer kunstgeschichtlichen Arbeit: „Dasjenige Resultat der Kunstgeschichte, durch welches sie ein integrierender Teil der historischen Wissenschaften im höchsten Sinne geworden ist und wodurch sie allein diese Würde behauptet, ist gerade die Nachweisung ihres Zusammenhangs mit der Kulturgeschichte, vermittelt möglichst allseitiger Auffassung der Künstler-Individualitäten und der Schultypen“²⁹. Seinen „Konstantin“ wollte er später als Beleg für diejenige Verknüpfung der Kunstgeschichte mit der Kulturgeschichte im Großen, welche ihm als höchstes Ziel vorschwebte, verstanden wissen³⁰.

Burckhardt war in jedem Sinn wohl vorbereitet, die ehrenvolle Aufgabe der Umarbeitung der beiden erfolgreichen Handbücher Kuglers zu übernehmen. Nicht nur wegen dieser ausge-

²⁷ An Kinkel a. a. O. S. 10, 27, 142.

²⁸ G. Kinkel, Selbstbiographie, hsg. von R. Sander, Bonn 1931, S. 96 f.

²⁹ Kunstblatt 1846, Nr. 10, S. 41.

³⁰ P. Roth, Aktenstücke zur Laufbahn J. Bs., Basel 1936, S. 44. Vgl. GA. II, 342 über das Bauen Konstantins als Symbol der Herrscher-gewalt. GA. VI, 4 f.; 8, 28 über die Bau- und Raumgesinnung der italicischen Renaissance.

sprochenen und immer stärker hervortretenden Doppelbegabung, sondern auch noch aus einem weiteren Grund: er besaß in jungen Jahren eine nicht unbeträchtliche augenscheinliche Kenntnis der großen deutschen und auch der französischen, niederländischen und italienischen Kunstdenkmäler, er löste sich zudem unmittelbar aus einer sehr leidenschaftlichen Berührung mit der südlichen Kunstwelt und konnte gerade diese neuen Eindrücke aus Rom, Neapel, Florenz, Ravenna, Venedig gleich der seiner harrenden Arbeit zuführen. In den Basler Jahren, zwischen 1844 und 1846, hatte er eifrig für seine Kunstarchäologie gesammelt, in mehreren, im „Kunstblatt“ veröffentlichten Besprechungen, in einigen Aufsätzen und Büchern seinen Mann gestanden und überall Beweise seiner selbständigen Auffassung der Dinge gegeben. Sodann hatte er sich in jener Zeit durch die sehr umfangreiche, übrigens auch von seinem Lehrer Kugler vererbte Arbeit an den Kunstartikeln für die neunte Auflage des Konversationslexikons von Brockhaus an einem weitschichtigen und vielseitigen Stoff erproben, in ihr seine Kenntnisse erweitern und seine Fähigkeit des knappen, zusammenfassenden Beschreibens von künstlerischen Individualitäten, Typen und Stilen ausbilden können³¹. An der Universität hatte der junge Dozent Geschichte der Baukunst gelesen und vor einem gemischten Publikum mit beträchtlichem Erfolg im Winter 1844/45 und 1845/46 Geschichte der Malerei vorgelesen (die entsprechenden Kollegs hatte er einst bei Kugler in Berlin gehört: Geschichte der Baukunst 1839/40 und Erklärung von Gemälden 1840³²). So durfte er, beladen mit neuen Erkenntnissen und zugleich mit gutem Gewissen und jugendlicher Frische, die schöne, gewiß nicht leichte Aufgabe in Angriff nehmen.

II.

Zuerst widmete sich Burckhardt dem „Handbuch der Geschichte der Malerei“. Die Neugestaltung sollte bis Frühjahr 1847 fertig vorliegen. Aus dem Titelblatt wie aus den Vorworten Kuglers und Burckhardts ergibt sich, daß die zweite

³¹ Dazu meine beiden, sich ergänzenden Aufsätze: J. B. als Mitarbeiter des Konversationslexikons von Brockhaus (mit den brieflichen Unterlagen), im Jahrbuch d. Freunde des Verlags Brockhaus, Leipzig 1938, S. 28—39, und: J. Bs. Mitarbeit am Konversationslexikon von Brockhaus, Archiv für Kulturgeschichte XXX, 1940, S. 106—141 (mit genauer Aufstellung der Beitragsgruppen). — Eine Übersicht über Burckhardts frühe literarische Tätigkeit in GA. I, 414—416.

³² O. Markwart a. a. O. S. 397.

Auflage unter Mitwirkung des Verfassers von Burckhardt umgearbeitet und vermehrt wurde. Beide haben also Anteil an der Durchführung der Aufgabe genommen, wenn auch der Anteil Kuglers sich vermutlich auf die Bereitstellung etwa gesammelter ergänzender Notizen und auf die gemeinschaftliche Beratung in Betreff der Aus- und Umgestaltung und Erweiterung des Ganzen beschränkt haben wird. Offensichtlich hatte der Jüngere freie Hand, umsomehr als Kugler ja gerade an ihm das „selbstständige und eigentümliche Wissen“ dem Minister gerühmt und auch einen Bearbeiter gesucht hatte, der über eigene geistige Kraft verfügte und nicht bloß der Sklave eventueller Vorschriften des ursprünglichen Autors war. Und Burckhardt betonte nun gleich, getreu seinen eigenen und seines Freundes Grundsätzen, er wolle in der neuen Arbeit „womöglich ein brauchbares Hilfsbuch für die Kulturgeschichte“ liefern — so stark also neigte sich damals die Waage zugunsten des Allgemeingeschichtlichen —, „in welchem auch das minder Entwickelte und das Zerfallene, ja selbst das nur durch die Tradition Bekannte als Zeugnis des betreffenden Jahrhunderts seine Stelle fand“. Dieser Gesichtspunkt mußte auch den ungleichartigen Maßstab bei der Erweiterung des Buches rechtfertigen: die alten Mosaiken, die Byzantiner, die Burckhardt eben noch in Italien sich genauer angesehen hatte, die nordische Malerei des 14. und des 15. Jahrhunderts und die Anfänge der neuern italienischen Kunst erhielten eine viel bedeutendere Vermehrung als selbst wichtigere Teile, etwa auch als das 17. Jahrhundert, „in welchem der Kunstfreund nach vorhergegangener Verständigung über den allgemeinen Standpunkt sich von selbst leicht zurechtfindet und wo die ins Breite gehende Kunst schon an sich eine Beschränkung auf ausgewählte, bezeichnende Meisterwerke gebietet. Endlich lag äußerliche Vollständigkeit nirgends in unserem Plan“ (I, IX f.)³³.

Innerlich und äußerlich wurde das Handbuch auf eine neue organische Grundlage gestellt: sie zeigt sofort, wie das Ganze aus der bloßen Betrachtung der Schulen und ihrer Zusammen-

³³ I, IX f. Gleichwohl blieb ein nicht unbeträchtlicher Zwang zur Vollständigkeit, den Burckhardt auch drückend empfand: er spricht nach Abschluß der Arbeit in einem Brief an Kinkel (a. a. O. S. 144) von der Gaalereiarbeit der sog. Vollständigkeit. Aber auch noch die Arbeit am „Cicerone“ wurde großenteils vom Verfasser so empfunden; als getreues Lasttier sei er bemüht gewesen, den Stoff so zusammen zu tragen, daß ein anderer, der etwas anderes damit anzufangen wisse, ein gut Stück vorgearbeitet finde. An Vischer vom 19. 12. 1854, mitgeteilt von G. Leyh, Vier Briefe Bs. an Vischer. Corona VII, 1937, S. 485—509, bes. S. 500 f.

hänge in den großen Raum einer „freieren, zunächst aus der allgemeinen kunst- und kulturgeschichtlichen Betrachtung hervorgehenden Auffassungsweise“ gerückt wurde, wie sie Kugler zuerst in seinem 1842 erschienenen „Handbuch der Kunstgeschichte“ hatte erkennen lassen. Die frühere Einteilung in italienische und außeritalienische Malerei — sie waren in je einem Band der ersten Auflage behandelt worden — wurde aufgehoben; statt dessen wurde das umfassendere Einteilungsprinzip des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ übernommen und damit Rechnung getragen den „Anforderungen höherer geschichtlicher Art, welche eine synchronistische Anordnung, nicht mehr ausschließlich nach Völkern, sondern nach dem innern Zusammenhang der Entwicklung verlangten“ (I, X).

Dementsprechend ordnete Burckhardt das Ganze um in fünf Bücher: Kunst des christlichen Altertums, Kunst des Mittelalters diesseits und jenseits der Alpen, Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Süden und Norden, Kunst des 17. Jahrhunderts mit ihren Ausläufern ins 18., Übersicht der neueren Kunstentwicklungen. Die einzelnen, von Kugler zuvor getroffenen Einteilungen innerhalb der italienischen und außeritalienischen Malerei wurden also aufgelöst, und der Stoff wurde neu in den geschichtlichen Zusammenhang geordnet. Rein äußerlich, dem Umfang nach, verdoppelte sich das Werk: 376 und 384 Seiten der ersten Auflage stehen gegenüber 661 und 660 Seiten der zweiten. Nahezu 600 Seiten, also ein stattliches Buch, hatte Burckhardt in sehr kurzer Zeit hinzugesteuert. Er schätzte später den Anteil am ganzen etwa auf zwei Fünftel, was eher zu wenig gerechnet ist³⁴. Das Leitwort, das in der ersten Auflage noch fehlte, wurde Alexander von Humboldts „Kosmos“ entnommen, einem Buch, das Burckhardt auch später wiederholt mit höchster Ehrerbietung nennt und benutzt. In ihm wurde gleichsam programmatisch die gegen eine spekulative Kunstaussage gerichtete Tendenz des Handbuchs und seiner Methode ausgesprochen: Weltgeschichte und Weltbeschreibung zusammen führen zur Klarheit und Einfachheit der Ansichten, zur Auffassung von Gesetzen, die in der Erfahrungswissenschaft als das letzte Ziel menschlicher Forschung erscheinen.

Demzufolge werden denn auch allgemein einleitende Erörterungen beiseite gelassen^{34a}. Der Verfasser und mit ihm der

³⁴ Roth, Aktenstücke S. 44. ^{34a} Spitteler über Burckhardt: „Niemals Einleitungen (auch in den Büchern nicht). Einleitungen zu hassen, ist Basler Eigentümlichkeit.“ Kaphahn a. a. O. S. 114.

Bearbeiter begeben sich mit erstaunlicher Unbefangenheit sofort in medias res, in die Kunst des christlichen Altertums. Gleich in diesem ersten Abschnitt setzt die Neubearbeitung sehr energisch ein. Fast alles wird von Grund auf neu gegeben. Burckhardt schrieb an Kinkel, den kunsthistorischen Freund, der 1845 selbst den ersten, von Burckhardt auch besprochenen Band einer „Geschichte der Kunst bei den christlichen Völkern“ in Bonn hatte erscheinen lassen: „Als mein Verdienst nehme ich hauptsächlich nur die erste Lieferung in Anspruch. Den Mosaiken und dem Verhältnis der byzantinischen Kunst zur abendländischen habe ich zuerst einigermaßen auf die Beine geholfen, zum Teil durch Dich angeregt. Schnaase hat bei den Mosaiken nach Abbildungen geredet, Du nach Erinnerungen; ich fühlte, daß ich Euch hierin irgendwie überbieten müßte und reiste in Gottes Namen den Mosaiken nach³⁵.“ Das war im Sommer 1846 gewesen; von dem gewaltigen Eindruck Ravennas hatte denn auch ein Brief an Kinkel vom 12. September 1846 aus Basel berichtet. „Florenz und Venedig haben mir auf Rom hin gar nicht mehr recht munden wollen; dagegen hatte ich in Ravenna einen wahren und echten Nachklang von Rom, besonders als ich die herrliche, einsame Basilica in classe besuchte, die so schön und traurig am Rande des großen Pinienwaldes liegt. Mosaiken sieht man in Ravenna, lieber Urmau! Es sind die schönsten nächst jenen von St. Cosma e Damiano in Rom, und Alles datiert. Ich kann Dir nur sagen, daß die Galla Placidia nahezu das Unbedeutendste darunter ist, so schön das Ding sein mag. Die zwölf Apostel im Baptisterium (d. h. im orthodoxen, nicht in dem der Arianer) sind noch von so außerordentlicher Schönheit, daß man sie dem V. Jh. kaum mehr zutrauen kann, so herrliche Sachen auch damals noch geschaffen wurden³⁶.“

Solch unmittelbar nachschwingende Begegnung mit jener großen und erhabenen Kunstwelt durchpulst deutlich gerade die ersten Abschnitte des neugestalteten Handbuchs. Gleich die Paragraphen 1, 2, 3 (I, 1—5) stammen ganz von Burckhardt und erweisen den weiteren Raum, in den er die zu behandelnden Denkmäler einordnen will. Er betont, anders als Kugler es getan hatte: Kunst war die mächtigste Trägerin des alten religiösen Glaubens bei den Griechen, die griechische Kunst wächst aus dem Boden der religiösen Anschauung des

³⁵ An Kinkel, a. a. O. S. 144. Die Besprechung von Kinkels Buch war erschienen in der Kölnischen Zeitung, 9. 9. 1845, Nr. 252, Beilage.

³⁶ An Kinkel a. a. O. S. 131.

Volkes heraus. Das neuauftretende Christentum muß sich also mit dieser überlieferten heidnischen Kunst auseinandersetzen. „Eine Erneuerung der Welt, geistig, von innen heraus, sollte angebahnt werden. Das Christentum, das nur an den geistigen Menschen Anspruch machen wollte, hatte kein unmittelbares Bedürfnis, sich mit der Kunst zu verbrüdern, wie es die heidnischen Religionen getan. Von *der* Kunst aber, die es vorfand, deren ganzes Wesen und Sein bedingt war durch die Religion des Heidentums, mußte es sich scheu zurückziehen. Künstlerisch schaffen und sich im Gedankenkreise der Mythe bewegen, war eins; wie hätte das Christentum solches Tun seinen Anhängern gestatten, wie hätte es von da her eine Unterstützung für seine Sendung erwarten können! Und da man gar wohl erkannte, wie gewichtige Dienste, ja welchen Schutz die Kunst dem Heidentum leistete, so entwickelte sich in dem Kampf gegen letzteres auch bald ein heftiger Widerspruch gegen die Kunst.“ (I, 2 f.) Es kommt aber schließlich aus dem nicht unterdrückbaren Bildungstrieb der menschlichen Natur zu einer Berührung, und § 4 rückt dann die symbolische Funktion der altchristlichen Kunst ins rechte Licht. §§ 5 und 6 geben eine sehr erweiterte Bearbeitung der betreffenden Partien der ersten Auflage mit einer neuen Betrachtung des eigentlichen Christustyps in dieser Kunst, § 7, hauptsächlich mit der Beschreibung der Calixtus-Katakombe, schließt sich an Kugler an, § 8 bietet eine ausgestaltete Zusammenfassung, die vor allem den Anschluß der altchristlichen Symbolik an die spätere heidnische Kunst herausarbeitet. Von § 9 bis gegen Schluß des Abschnitts (I, 23—49) hat Burckhardt völlig freie Hand und baut ganz neu auf: er betrachtet die Mosaiken in Rom und in Ravenna, die Kugler nur beiläufig und generell (I, 15—20) behandelt hatte. Gleichfalls ist der zweite Abschnitt: der byzantinische Stil (I, 53—107) völlig Eigentum des Bearbeiters. Kuglers entsprechende knappe Partien (I, 20—22) geben nur einen ganz vorläufigen Eindruck.

Von der Mosaikkunst heißt es (I, 26): „Die Ausführung ist die großartigste, die Technik die kostbarste. Freilich ist man wieder ein Jahrhundert weiter von der Blütezeit der alten Kunst entfernt, ohne noch ein wesentlich neues Prinzip der Darstellung gefunden zu haben, allein der antike Geist ist noch mächtig genug, um die neuen Gestalten und Gegenstände mit Würde, hie und da selbst mit Majestät zu erfüllen.“ Die Antike leiht den deutlichen Wertmaßstab, sie bietet den idealistischen Hintergrund, von dem sich diese späte eigentümliche Mosaikkunst

abhebt. Burckhardt beschreibt, nach einer allgemeinen Schilderung der Basilikalform und ihrer typischen inneren Ausschmückung, chronologisch vorschreitend die einzelnen Mosaiken, anhebend mit dem Baptisterium in Ravenna, endend mit S. Marco in Venedig. Dabei stellt sich heraus, daß diese Abschnitte über die christlichen Mosaiken, wie später auch andere, inhaltlich und sachlich die Grundlage für die entsprechenden, freilich sehr viel knapperen Ausführungen geboten haben, die Burckhardt acht Jahre hernach in seinem „Cicerone“ jener Kunst gewidmet hat (GA. IV, 128—139). Das kann nicht wundernehmen, vor allem, wenn man in Rechnung stellt, daß Burckhardt auf seinen Reisen für den „Cicerone“ nicht mehr nach Ravenna gekommen ist³⁷.

Die chronologische Anordnung ist, sachlich bedingt, hier und dort im großen und ganzen die gleiche. Die Einzelcharakteristiken des „Cicerone“ nehmen sich bei genauerer Betrachtung oft wie außerordentlich zusammengedrängte und gleichzeitig überarbeitete Auszüge aus dem „Handbuch“ aus, oft natürlich mit wörtlichen Übernahmen, oft auch mit neuen überraschenden Wendungen, die zugleich erkennen lassen, wie sich im Lauf der Jahre das Urteil des Verfassers und Betrachters verschärft und gestrafft, wie sich das Lob gemindert oder gedämpft hat. Während Burckhardt im „Handbuch“ streng chronologisch vorgeht und die beiden Klassen der italienischen Mosaiken, die altchristliche und die eigentlich byzantinische, in selbständigen Abschnitten behandelt und dabei auch äußerlich den künstlerischen Abstand der altchristlichen von den byzantinischen Denkmälern zum Ausdruck bringt, rückt er später, im „Cicerone“, das Ganze souverän zusammen, wiewohl er auch hier die Klassen und ihren Abstand sichtbar macht, und stellt an den Anfang eine Gesamtcharakteristik der altchristlichen Mosaikkunst, die dann sehr stark von dem dunkler gezeichneten Bild der byzantinischen Epoche überschattet wird (GA. IV, 129—131). Da ihm mehr und mehr die Bedeutung des Individuellen in Kunst und Geschichte wichtig wird und mit diesem die „goldenen Zeitalter der Kunst“, muß ihm eine Erscheinung wie die Mosaikkunst auch ferner rücken und

³⁷ Am 22. 4. 1862 schreibt Burckhardt an F. S. Vögelin: „Ich bin einmal vier Tage in Ravenna gewesen; wenn es für Sie nicht eine förmliche Gewissenssache ist, dort gewesen zu sein, so können Sie den höchst trostlosen Ort wohl liegen lassen; doch nein — gehen Sie hin, Ravenna kommt in der altchristlichen Kunst und Archäologie doch zu viel vor, und bei spätern Reisen hat man den Mut nicht mehr hinzugehen.“ Kaphahn a. a. O. S. 270 f.

fremder werden. Burckhardt betont denn auch im „Cicerone“ sehr viel deutlicher das Fehlende: „Es ist ein Rätsel um dieses fast gänzliche Ersterben der Subjektivität, zugunsten eines bis in alles Detail durchgeführten gleichartigen *Typus*, und man muß schon die Kunst alter, stillestehender Kulturvölker (der Ägypter, Chinesen etc.) zur Vergleichen herbeiziehen, um zu begreifen, wie das ganze Gebiet der Form einem durchgehenden geheiligten Recht untertan werden konnte.“

Das war zuvor im „Handbuch“ nicht so unbedingt gesagt. 1846 ist Burckhardt noch tief beeindruckt von der hierarchischen Würde und Monumentalität der römischen und besonders der ravennatischen Mosaiken. Er hebt es daher stärker, z. B. bei S. Paolo, heraus, daß man hier vor einer zwar abgelebten und gesunkenen Kunst stehe, daß diese aber aus ihren schönen Tagen noch Kraft und Würde genug besitze, um sich von dem Ungeheuerlichen und Formlosen fernzuhalten (I, 36). Er schlägt es noch nicht so hoch an wie später, daß die Köpfe der Mosaiken keineswegs jugendlich ideal und allgemein sind, sondern lebendig, individuell, ja von derjenigen spätrömischen Häßlichkeit, die sich in den Porträts jener Zeit oft geltend macht und die von Burckhardt dann zuerst im „Konstantin“ und später im „Cicerone“ auf das Sinken der physischen Durchschnittsbildung zurückgeführt wird³⁸. Samt der ganzen Kunst will er sich vor dieser Häßlichkeit abwenden. Anlässlich der Caracalla-Büste des Vatikans heißt es: „Bei diesem Kopfe steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildnis von höherm Lebensgefühl geschaffen“ (GA. III, 458). Der Beschauer ist in seinem humanistisch-ethischen Kunstgefühl empfindlicher, verletzlicher geworden; die entscheidende Wendung hin zum Süden war inzwischen, nicht zuletzt durch den großen Aufenthalt in Rom im Winter 1847/48, vollzogen. Doch ist sich der junge Gelehrte schon 1846 darüber im Klaren, daß die altchristliche Kunst eben selbst „tief im Abendrot“³⁹ steht und daß das Erstarren in ihren Typen lang-

³⁸ GA. IV, 131; II, 210 ff. Handbuch I, 39 ff.

³⁹ Eine Lieblingswendung Burckhardts, öfters auch in den Briefen an die Schauenburgs (a. a. O. S. 34, 44) und an Fresenius (a. a. O. S. 306) gebraucht; sie stammt aus Eichendorffs 1834 erschienenem Roman „Dichter und ihre Gesellen“ (Sämtliche Werke, Hist.-krit. Ausgabe, Bd. IV, 1940, S. 255, Kapitel 25). Auch die Wendung „das große dunkle Gemüt“, die Burckhardt in seinem Murillo-Aufsatz von 1843 (Atlantis 1937, S. 481—487, bes. S. 484) gebraucht, geht, seinen eigenen Andeutungen nach, auf eine Stelle des Romans (Kapitel 1, a. a. O. S. 8) zurück. Burckhardt empfiehlt diese Dichtung, die ihm offenbar mit ihrem romantischen

sam zum Byzantinischen hinüberleitet. Gleichwohl: „In der traurigsten Zeit des Despotismus und des Elends der Völkerwanderung hatten sich diese Typen festgestellt und in den Mosaiken eine glanzvolle Darstellung gefunden. Voll ruhiger Würde, mit bedeutsamer Gebärde, in feierlich niederfließenden Gewändern, riesengroß schauen diese Gestalten, von allem Beiwerk entblößt, aus den Altarnischen hernieder, ein gewaltiges Zeugnis des siegreichen Kraftgefühls der damaligen Kirche, und so üben sie einen Zauber ästhetischer wie historischer Art, dem sich der unbefangene Betrachter nie entziehen wird“ (I, 59). Der Burckhardt des „Cicerone“ aber wird bewußt „befangen“: in seiner klassischen Kunstauffassung. Sie wird ihm zum unverrückbaren Lebenswert.

Im „Handbuch“ 1846/47 beschreibt Burckhardt noch mehr, als daß er wertet, betont wertet. Man darf dies nicht nur erklären mit der etwaigen Rücksichtnahme auf den Charakter eines ihm zunächst fremden „Handbuchs“, der man dann die Freizügigkeit und Subjektivität des eigenen „Handbuchs“ und der erstrebten Anleitung zum Genuß der Kunstwerke entgegensetzt, sondern diese frühere Haltung ist durchaus auch begründet in der damaligen Anschauung Burckhardts, der seine später so stark ausgeprägten Vor-Urteile und Vor-Lieben noch nicht so ausschließlich als Maßstab an die Kunst Dinge heranträgt, wenschon er, gerade auch im „Handbuch“, deutlich auf dem Weg zu ihnen ist und sie mitunter sprechen läßt. Was er aber im II. Abschnitt des „Handbuchs“ über den byzantinischen Stil bringt (I, 53—107), bereitet doch die Grundlage und gibt die Möglichkeit für die Verschärfung des Urteils im „Cicerone“. Zunächst ist Burckhardt geneigt, mehr das Positive als das Negative des eigentlich „byzantinischen Stils“ zu sehen: so wenig eine Kunst von Überlieferung und massenhaften Aufgaben allein lebe und so sehr die eigentlichen Quellen ihrer Existenz, das nationale Leben in Byzanz, getrübt oder versiegt seien — „es war doch von großem Werte, daß ein Ort in der Welt bestand, wo die künstlerische Ausführung im Großen nie gestockt hatte, gerade wie es für das Staats- und Rechtswesen des frühern abendländischen Mittelalters wichtig war, an Byzanz eine ungestörte Norm und Regel für streng geordnete Zustände zu besitzen“ (I, 55). In solchen Betrachtungen gibt sich das unter Rankes Wirkung reifende Bewußtsein der großen kulturellen

Italienbild einen starken Eindruck gemacht hat, noch 1852 der Basler Dichterin Emma Brenner-Kron zur Lektüre: vgl. J. Bs. Briefwechsel mit E. Br.-Kr. Basel 1925, S. 44.

und geistigen Bedeutung des christlich-mittelalterlichen Abendlandes, der römisch-germanischen Völkerfamilie zu erkennen, jener Völkergemeinschaft römisch-karolingischer Tradition, die man treffend als die heimatliche Welt gerade Burckhardts erkannt hat⁴⁰.

Doch spricht Burckhardt in der zusammenfassenden Stilcharakteristik der altchristlichen Mosaiken (I, 59) auch von dem gänzlichen Aufhören des Naturstudiums, von der zunehmenden Erstarrung der Gelenke, der Extremitäten, des Gesichts, welches eine grämliche, betagte Miene annehme, von der Verwandlung des Schritts in ein Stillestehen. Dann heißt es: der byzantinische Stil sei es gewesen, der diese Verderbnis erst recht zum Ausbruch gebracht und sie dann in diesem Zustand auf lange Jahrhunderte stationär gemacht habe (I, 60; Cicerone, GA. IV, 134: „Der Übergang in das Byzantinische war begreiflicherweise ein allmählicher; das Erstarren in den bisherigen Formen war eben der Byzantinismus“). Burckhardt hebt das Lange, Magere der Figuren hervor, er nimmt die möglichste Beschränkung auf ruhige Stellung als Zeichen schwindender Kraft: man glaube oft nicht mehr Gestalten, sondern halbbelebte Leichen zu sehen, und dieser gespensterhafte Eindruck werde fast unabweislich bei Betrachtung der Köpfe: mürrische Askese werde Ideal, Dürre und Magerkeit der Figuren und eine düstere Morosität der Gesichtszüge trete hinzu, welche letztere, samt dem oft Tückischen des Ausdrucks, auch der „Cicerone“ erwähnt. Im „Handbuch (I, 62): „Nun nimmt auch die Madonna, auf deren Antlitz die Askese und Magerkeit nicht wohl anzuwenden war, wenigstens einen durchaus mürrischen Charakter an, ja sie ist trotz des kleinen Mundes nie so völlig kalt und reizlos gebildet worden wie damals.“ Im „Cicerone“ (GA. IV, 130): „Selbst die Madonna wird mürrisch, obschon die kleinen Lippen und die schmale Nase einen gewissen Anspruch auf Lieblichkeit zu machen scheinen.“

Erst hier vermerkt Burckhardt auch die ungeheure Gebundenheit dieser Kunst und zieht, auch hinsichtlich ihrer steifen Willkürlichkeit, eine Parallele zur chinesischen Kunst: „Die Gestalten der byzantinischen Kunst erscheinen nicht wie bei Urvölkern durch kindisches Ungeschick gebunden, sondern durch eine innere knechtische Angst und Bangigkeit des Künstlers, welche eine Leiche lebendig machen soll und sich vor dem Geiste fürchtet“ (I, 63). Erst hier findet sich auch der quellenmäßig

⁴⁰ W. Kaegi, J. B. Sonderabdruck aus: Große Schweizer, Zürich 1938, S. 2. Dazu Kaufmann a. a. O. S. 94 f.

belegte Hinweis auf die strengen Vorschriften der Kirche, die Erfindung und Anordnung für sich in Anspruch nimmt und dem Künstler nur das Redigieren überläßt (I, 64; GA. IV, 129). Die chronologische Aufzählung der Denkmäler des byzantinischen Stils im „Handbuch“ ist später wiederum die Vorlage für die betreffenden „Cicerone“-Abschnitte geworden. Auch die knappe Erwägung (GA. IV, 135) über die kulturgeschichtlich schwer erklärliche barbarische Rohheit der römischen Mosaiken zu Beginn des 9. Jahrhunderts stützt sich auf die Ausführungen des „Handbuchs“ (I, 75 ff). Die Verschärfung des Urteils ist abzulesen nicht so sehr an der auch sonst zu beobachtenden, an sich gebotenen Straffung der ganzen Darstellung, sondern gerade auch an Kleinigkeiten, so wenn es im „Handbuch“ beim leonischen Triklinium von den Porträts Leos III. und Karls des Großen heißt, sie erstrebten unleugbar eine Porträtähnlichkeit, nur sei Karl der Große darüber zur Karikatur geworden, dagegen im „Cicerone“: sie hätten noch einen Schimmer von Authentizität, seien aber übel geraten⁴¹.

Besonders in der Charakteristik von S. Marco zu Venedig fällt die größere Bestimmtheit des Urteils auf. Burckhardt bietet im „Cicerone“ (GA. IV, 136) eine genauere Unterscheidung der einzelnen Stile. Auch entspricht es der inzwischen ausgeprägten und ungeduldiger gewordenen Gesamtanschauung Burckhardts, der leidenschaftlich den erhabenen Augenblick im italienischen Kunstleben erwartet, als man die Mosaizisten verabschiedet, da man das Heilige wieder aus eigenen Kräften zu gestalten vermag, wenn ihm das Mosaik in der Chornische zu S. Ambrogio in Mailand wichtig wird, weil man in ihm ein letztes, wenschon erfolgloses Aufraffen gegen den Byzantinismus erkennen könne. „Die Gesichtszüge sind schon in rohen Umrissen, die Gewänder in einem schroffen Changeant (von weiß, grün und rot) gegeben, die Verteilung der an Größe sehr ungleichen Gestalten im Raum schon ganz ungeschickt, und doch ist noch viel mehr Leben darin als in den gleichzeitigen *römischen* Arbeiten“ (GA. IV, 135). Dieses, gegen die klassische, antike Kunst und gegen die frühchristlichen Mosaiken gesprochene „Schon“, das einen Absinkevorgang kennzeichnen soll, ist für Burckhardt bereits wieder ein verheißungsvolles, wenn auch vereinzelt und folgenloses „Schon“ im Hinblick auf den beginnenden Aufstieg der Kunst im Ducento. Im Handbuch (I, 83

⁴¹ GA. IV, 135.

⁴² XII⁹, 256.

Anm.) heißt es nur: „Die Ausführung scheint sorgfältiger, die Gestalten lebendiger als in den gleichzeitigen Mosaiken Roms.“

Wenn im „Cicerone“ (GA. IV, 139) im Anschluß an die Schilderung des byzantinischen Stils zu lesen ist: wie in der Architektur und Skulptur, so beginne auch in der Malerei mit dem zweiten Jahrtausend eine neue Lebensregung, die sich nach einiger Zeit zu einem Stil gestalte, welchen man auch hier den *romanischen* nennen könne, so stützt sich solche Einsicht auf die frühere Arbeit am „Handbuch“. Denn in ihm hat Burckhardt innerhalb des zweiten Buches: „Die Kunst des Mittelalters“ zum erstenmal den Begriff des romanischen Stils für eine Epoche eingeführt, der man damals gemeinhin den Namen „byzantinisch“ gab (er selbst sprach etwa 1843 von der „sächsischen und fränkischen Byzantinik“). Gerade weil Burckhardt, wie zur gleichen Zeit kaum ein anderer deutscher Kunsthistoriker, über eine selbständige, anschauliche Kenntnis der frühchristlichen und der byzantinischen Mosaiken verfügt und ihr sich gliederndes, aber auch ineinander übergehendes Stilbild deutlich vor Augen hat, widerstrebt es ihm, jenen Namen „byzantinisch“, der in einer bestimmten Weise pejorativ gemeint war, auf die Denkmäler anzuwenden, deren Ähnlichkeit mit dem wirklich byzantinischen Stil ihm hauptsächlich mehr auf einem zufälligen Zusammentreffen als auf einer inneren Verwandtschaft zu beruhen scheint. „Beide haben eine gewisse äußerliche Strenge der Anordnung gemein, nur daß diese in Byzanz ein Merkmal der Abgestorbenheit, im Abendlande aber die Gesetzmäßigkeit eines neu beginnenden Kunsttriebes war. Von einer absichtlichen, willkürlichen Nachahmung der byzantinischen Kunst ist nicht die Rede... Statt des byzantinischen Greisentums sind die Köpfe fast sämtlich jugendlich aufgefaßt; statt der Regungslosigkeit byzantinischer Gestalten sehen wir Bewegung, so ungeschickt sie hie und da sein mag, und die Anfänge echten Lebens“ (I, 144).

Burckhardt hat den Namen „Romanischer Stil“ nicht selbst geprägt, er übernahm ihn von seinem Lehrer Kugler. Dieser hatte ihn in der ersten, 1842 erschienenen Auflage des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ (I, 415 f.) zur Bezeichnung der frühmittelalterlichen Gesamtkunst angewandt, aber auch nicht als erster (vgl. I, 416 Anm.), und diese solcherart selbständig zwischen der altchristlichen und der Kunst des germanischen Stils (= Gotik) verankert. Burckhardt, der schon in das Konversationslexikon von Brockhaus, in den Spuren Kuglers, ganz kurz den Begriff eines „Romanischen Baustils“ als Bezeichnung

für den Rundbogenstil eingeführt hatte, sagt nun in der Neubearbeitung des Malerei-Handbuchs: „Am besten bezeichnen wir diesen Stil als den romanischen, wie wir die Tochtersprachen des Lateinischen nach Vollendung ihrer Umbildung romanische und den Baustil des XI. und XII. Jahrhunderts als einen aus der Antike neugebildeten einen romanischen nennen. Auch in der Malerei liegen hier die Formen des klassischen Altertums zugrunde, sind aber von einem neuen Volksgeist umgestaltet und neu benützt“ (I, 144). Dieser letztere Satz, und ein verwandter anderer⁴³, mutet an wie ein erster Vorklang jenes Hauptsatzes aus der „Kultur der Renaissance“: nicht die Renaissance allein, d. h. die Wiedererweckung des Altertums, sondern ihr enges Bündnis mit dem neben ihr vorhandenen italienischen *Volksgeist* habe die abendländische Welt bezwungen. „Die Freiheit, welche sich dieser Volksgeist dabei bewahrte, ist eine ungleiche und scheint . . . oft sehr gering; in der bildenden Kunst aber und in mehreren andern Sphären ist sie auffallend groß, und das Bündnis zwischen zwei weit auseinanderliegenden Kulturepochen desselben Volkes erweist sich als ein, weil höchst selbständiges, deshalb auch berechtigtes und fruchtbares“ (GA. V, 124). Diese Grundauffassung von dem wechselseitigen Ineinanderwirken der Antike und des italienischen Volksgeistes aber war bereits von Kugler angedeutet mit den Worten: der Geist der neuen Zeit trete innerhalb der romanischen Kunst weniger in der Bildung von wesentlich neuen Formen als in der mehr oder mindern freien Umbildung der alten entgegen⁴⁴. Auch im „Cicerone“ findet diese Frage eine ähnliche Beantwortung.

Im Gesamten greift die Bearbeitung des Abschnitts „Die Kunst des Mittelalters“ zum Teil sehr tief in den Text Kuglers ein; dieser gab lediglich stoffliche Anhaltspunkte und mußte darum auf weite Strecken hin völlig neu gesetzt werden. Da galt es nun, dem Charakter des Handbuchs und eines zuverlässigen Nachschlagewerks Rechnung zu tragen und die Denkmäler möglichst im Gesamten aufzuzählen, also die verhaßte „Galeerenarbeit der sog. Vollständigkeit“ zu leisten, schon hinsichtlich des festgehaltenen kulturhistorischen Gesichtspunkts.

⁴³ I, 269: romanischer Stil in Italien, insofern auch in Italien erst jetzt eine Umbildung der antiken Tradition im Geiste des durch die Völkerwanderung umgewandelten Volkstums vor sich geht. Vgl. auch S. Christ, J. B. und die Poesie der Italiener, Basel 1940, S. 86 f. mit Stellen aus den noch unveröffentlichten Kollegheften.

⁴⁴ Handbuch¹ S. 416.

„Hundsfüttische Schmierer, die als Persönlichkeit gar kein Interesse, als Ausdruck der Zeit aber ein sehr großes haben, mußte ich in Gottes Namen mit aufnehmen, weil sie zufälliger Weise ihren Namen auf Bildern haben“, so heißt es in einem Brief an Kinkel⁴⁵. Aber Burckhardt durfte z. B. auch seinen Liebhabereien nachgehen und seine kunstarchäologischen Kenntnisse, die er aus der Lesung mittelalterlicher Schriftsteller sich erworben hatte, ausbreiten; die Abschnitte I, 115—118, 126—134, 168—175 und der ausdrückliche Hinweis in § 55 (S. 175—177) auf zwei frühmittelalterliche Kunstschriftsteller, Heraclius und Theophilus Presbyter, leiten sich aus dieser besonderen, übrigens später nicht mehr so deutlich erkennbaren wissenschaftlichen Anteilnahme her⁴⁶. Sie ermöglicht es Burckhardt, aus sonst übersehenen oder vergessenen Quellenzeugnissen Licht zu verbreiten über verlorene Kunstdenkmäler der karolingischen Zeit, über die nur bruchstückhaft erhaltene frühromanische Wandmalerei, über Tafelbilder, Teppiche, Stickereien, Email- und Glasarbeiten der romanischen Epoche. Doch gibt der Bearbeiter sein kulturhistorisches Interesse auch noch auf andere Weise zu erkennen: er rückt vor die Hauptabschnitte kurze, zusammengedrängte geschichtliche Überblicke, die versuchen, die Kunst jeweils in die Geistesgeschichte einzuordnen⁴⁷. Kugler hatte dies nur vereinzelt getan, für manche Strecken es völlig unterlassen oder sich nur mit ganz allgemeinen Andeutungen begnügt. Burckhardt setzt hier tiefer an und geht systematisch vor. Er bietet z. B. in § 35 (I, 108—109) eine knappe Einführung in die mittelalterliche Kunst und spricht in ihr von der Bildung und der Herrschaft der romanischen und germanischen Staaten auf dem Boden des alten Römerreichs, hebt die Kirche als die geistige Herrscherin auch der Kunst hervor — die Darstellung kirchlicher Ideen sei fast das einzige Ziel der mittelalterlichen Kunst — und erwägt die Folgen solcher Herrschaft gerade etwa für die Malerei: diese habe die freie, um ihrer selbst willen vorhandene Schönheit, welche eine sinnliche Vollendung voraussetze, bis zum Ablauf des XIV. Jahrhunderts nicht erreicht und konnte es auch nicht, solange sie

⁴⁵ An Kinkel, a. a. O. S. 145. Später noch: „O Gott, das bloße merkwürdige Altertum dringt beharrlich und immer von neuem in die Geschichte der Kunst, d. h. des Könnens ein und ist doch so oft nur eine andere Fassung des Wenig- oder Nichtskönnens“. Briefe an einen Architekten München 1912, S. 105.

⁴⁶ Vgl. Kunstblatt 1844, Nr. 100—102, 104. GA. VI, 42 f. XIII, 173 ff.

⁴⁷ Neudruck in der „Corona“ X, 1940, S. 96—112, 212—223: als „Kunstgeschichtliche Betrachtungen“.

fast ausschließlich im Dienste der Kirche stand. „Für den religiösen Zweck genügte auch die unentwickelte Form, sobald sie die höhere Idee ausdrückte. Die bloße Andeutung konnte die Stelle einer sinnlich wahren Ausführung vertreten, besonders wo sie mit so hoher Schönheit im einzelnen verbunden war wie in manchen Werken des spätern Mittelalters. Erst während des XV. Jahrhunderts, im Zusammenhang mit andern großen Bewegungen auf dem Gebiete des Geistes wird einerseits die treue Nachahmung der Natur, andererseits die freie Hervorbringung des Schönen der Zweck der Kunst, und nun erst konnten auch in der kirchlichen Malerei die höchsten und vollendetsten Meisterwerke entstehen“ (I, 109).

Deutlich spürt man in solchen Sätzen die Wünschbarkeiten des jungen Gelehrten und mit ihm die der ganzen, ihm übererbten Kunstanschauung. Abgestellt wird schon hier, wenn auch noch nicht so scharf wie im „Cicerone“, auf die klassische Kunst, auf die antike oder auf die des Cinquecento, eben auf die „freie, um ihrer selbst willen vorhandene Schönheit, welche eine sinnliche Vollendung voraussetzt“, d. h. auf eine Kunst, die nicht mehr oder nicht mehr allein Dienerin, sondern Herrscherin ist. Daß damit von vornherein die südliche Kunst für Burckhardt, gemäß der europäischen Tradition, in die er einzuschwenken im Begriffe war, ein Übergewicht erhalten mußte, ob er wollte oder nicht, ist klar und sollte nicht mehr länger bezweifelt werden. Daß er zeitlebens sich frei genug fühlte, aus seiner angeborenen Affinität allem Schönen, wo er es fand, sich zu erschließen, bleibt bestehen, aber er tat dies auf dem Grund einer unverrückbar festen welt- und kunstanschaulichen Haltung, die Freizügigkeit nicht ausschloß. Wenn in der Bearbeitung der Kuglerschen Handbücher der Standpunkt noch nicht an allen Stellen gleichmäßig sichtbar oder überall eindeutig gewählt ist, wenn in der Fülle des Stoffes die Akzente noch nicht an allen Orten gleich fest gesetzt sind, so darf dies nicht überraschen oder zu irrigen Annahmen verleiten. Burckhardt mußte erst einmal das ganze weite Gebiet abgeschritten haben, ehe er seine Vorlieben und Abneigungen deutlich aussprechen durfte (zudem war es ja nicht sein eigenes Buch, in dem er das Wort ergriff): erst auf dem Grund einer umspannenden Kenntnis, nach Prüfung des ganzen Bestandes, konnte er es tun, und dann tat er es auch.

§ 36, der den ersten Abschnitt: „Die Kunst diesseits der Alpen“ einleitet, bringt einige allgemeine Hinweise zum Verständnis der nordisch-germanischen Kunst; vorzüglich lenkt er

den Blick auf die Tatsache der gegenüber dem Süden im Norden mangelnden fortlaufenden Tradition. Sie wird von Burckhardt zurückgeführt auf die im Leben der nordischen Völker überwiegende Neigung zu großen allgemeinen Institutionen, nicht zur Geltendmachung des Individuums und auf die hier ausschließliche Herrschaft der Idee der Kirche in der Kunst. „Offenbar sollte und wollte der Maler im XIII. und XIV. Jahrhundert noch nichts anderes sein als der Träger und Verwalter einer allgemein gültigen Richtung; was er von persönlicher Intention hinzutut, geschah zu Gottes Ehre, für die Sache.“ Burckhardt berührt hier ein wesentliches, von ihm später wiederholt aufgegriffenes Thema, das er z. B. für die Griechen und ihre Künstler später in einem eigenen Vortrag behandelte; es ist letztlich mit der Frage des Stils und der Stilbildung im Dienst des Heiligtums, mit der Gestaltung immer wieder der gleichen bildkünstlerischen Aufgaben eng verknüpft und wird die treibende Kraft, um der Erkenntnis des Stils willen, die Betrachtung der Aufgaben in der Geschichte der Kunst in den Vordergrund zu rücken⁴⁸.

Abschnitt I: Nachwirkung der antiken Kunst im Norden (I, 112—135), Abschnitt II: Der byzantinische Einfluß (I, 135—142), Abschnitt III: Die Zeit des romanischen Stils (I, 142—178) sind bis auf einige wenige Teile von Burckhardt neu gestaltet worden⁴⁹. Sie behandeln die karolingische Epoche, die Miniaturen und Wandmalereien, breiten also die Anfänge der nordisch-germanischen Kunst aus. Auch der große Abschnitt IV: Der Germanische Stil (I, 178—267) stammt von Burckhardt: neunzig Seiten seiner Arbeit stehen bloß zwanzig der ersten Auflage (II, 24—43) gegenüber, die gleichfalls nur flüchtig als Ansatzpunkte benutzt werden konnten⁵⁰.

Im ganzen sieht sich Burckhardt vor die wichtige Aufgabe gestellt, die frühgotischen Wandmalereien am Rhein, die ersten Tafelbilder und Glasmalereien, besonders aber den sog. entwickelten germanischen Stil aus der zweiten Hälfte des XIV.

⁴⁸ GA. XIV, 132—138 und III, 48—54. Dazu H. Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941, S. 147—155.

⁴⁹ Von Kugler übernommen sind mit leichten Änderungen: I, 121, Z. 3—11; 125—126; 137—141 (ausgenommen 138, 2); 142—144 (§ 46, 1); 156—158; 160; 161—165; 175 (§ 54, 7).

⁵⁰ Von Kugler sind übernommen, mit stellenweiser Überarbeitung: I, 178—180, mit zwei bezeichnenden Einschüben S. 179, Z. 11—19 über den hierarchischen Geist und S. 180, Z. 6—11 über die Bedeutung des Bürgertums für die Kunst; S. 215—217 (§ 68, 2); 231 (§ 75, 1); 254—255 (§ 83, 1, 2).

und vom Anfang des XV. Jahrhunderts, also die Hochgotik innerhalb der böhmischen, nürnbergischen und kölnischen Schule zu beschreiben. Er geht auch hier von allgemeinen Erwägungen aus: „Im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts offenbarten sich die Anfänge einer Zersetzung des mittelalterlichen Wesens, welche in dem großen kirchlichen Schisma, in der von der Kirche abseits liegenden Staatenpolitik, in der schärferen Entwicklung der westeuropäischen Nationalitäten durch hundertjährige Kämpfe und in dem Emporkommen rein weltlicher Interessen im ganzen Abendlande eine sichtbare Gestalt gewinnt. Es wird wohl nicht zu gewagt erscheinen, wenn wir ein kunstgeschichtliches Phänomen mit dieser großen Wendung der Weltereignisse in Verbindung bringen, nämlich das erste entschiedene Auseinandergehen der Malerei in verschiedene Schulen, worauf sehr bald innerhalb dieser letztern auch die einzelnen Malerindividualitäten sich kenntlich machen“ (I, 217). Der Maßstab des Individuell-Subjektiven wird immer deutlicher, er entspricht im tiefsten den geheimen Wünschbarkeiten Burckhardts, der dieses neue Sichregen der Individualität vor allem zurückführt darauf, daß die Kirche nun nicht mehr wie zuvor die Geister ausschließlich beherrscht, wenn sie auch die Kunst fortwährend fast ausschließlich in ihrem Dienst behält⁵¹. Der Maler habe aber jetzt neben der Verherrlichung der kirchlichen Idee noch ein anderes, wenn auch nur halbbewußtes Ziel: die Geltendmachung seiner Mittel, in gewissem Sinn: seiner Virtuosität⁵². „Es erwacht in ihm eine selbständige Freude an seiner Arbeit als solcher, und mehr und mehr wird er dahin geführt, sie mit subjektiven Zügen auszustatten. Allerdings tragen dieselben anfangs noch ein solches Gepräge von Kindlichkeit und einfacher Anmut, daß der Beschauer oft gerade hier die höchste Stufe der religiös begeisterten Kunst zu erkennen glaubt, ähnlich wie die damalige Mystik als eine der höchsten Blüten der mittelalterlichen Andacht erscheint, obschon sie

⁵¹ Vgl. auch I, 179: „Der hierarchische Geist als Sieger der Welt suchte und fand damals seinen künstlerischen Gesamtausdruck in riesigen Kathedralen. Skulptur und Malerei mochten hier ihren höchsten Glanz entfalten, aber ihr Verhältnis zur Baukunst war das der vollständigsten Dienstbarkeit; es galt vielmehr einen Beitrag zum Ganzen, als eine Entwicklung ihrer eigenen, innern Antriebe.“

⁵² Ähnlich in den Ende 1847 niedergeschriebenen „Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur“, Kunstblatt 1848, Nr. 33, 35, von mir neu herausgegeben in Zeitschrift Italien, II, 1929, S. 498—506; III, 1929, S. 24—31. Ebd. S. 503: in Italien trete mit dem 14., im Norden mit dem 15. Jahrhundert die Zeit der persönlichen Virtuosität ein.

eine durchaus subjektive und wenn nicht unkirchliche, doch außerkirchliche Vertiefung in göttlichen Dingen gewesen ist“ (I, 218).

In den Ausführungen über die gotische Malerei verdient vorzüglich das von Burckhardt entworfene Stilbild der Kölner Schule Beachtung. Wie schon bei der christlichen Mosaikkunst bewährt sich auch hier die später im „Cicerone“ zu großer Kunst gesteigerte Fähigkeit Burckhardts, die Physiognomie eines Stils zu umreißen, aus einer ungemein starken und eindringlichen Anschauungskraft, die stets danach trachtet, die Phänomene klar und nahe vor das äußere und das innere Auge zu rücken und sie dann auf einen allgemeinen geschichtlichen Hintergrund zu stellen, sie — in diesem Fall — als Zeugen des mittelalterlichen Gesamtlebensgefühls zu nehmen. Die jeweilige „geistige Auffassungsweise“ fesselt die Anteilnahme des Beschauers, und da sie diesmal auf die Bezeichnung der seeligen, paradiesischen Ruhe heiliger Personen, auf den Ausdruck kindlicher Unschuld und Reinheit ausgeht und die Schönheit nur als Mittel, nicht als Formenprinzip, nimmt, so bildet sie vor allem „eine der höchsten *sittlichen* Erscheinungen in der Kunstgeschichte“ (I, 229)⁵³. Diese Aussage Burckhardts ist wichtig, weil in ihr eine seiner ältesten und dauerndsten Überzeugungen ruht: die von der ethischen Bedeutung und Ordnung wirklich großer Kunst, von ihrem humanistisch-pädagogischen Rang gerade auch innerhalb solch voll entfalteter Schönheit. Die sich aussprechende Gesinnung der Kunst — fern von aller verzwickten „Kunstpiesterei“⁵⁴ — kann nicht nebensächlich sein, und ein so leidenschaftliches Buch wie der „Cicerone“ gründet die seelische Macht, die es ausübt, gerade auf diese stets wieder durchbrechende Überzeugung, daß die Kunst, als Gestaltung und Offenbarung des Schönen, ein ethisch-gesamt-menschliches Ereignis allerersten Ranges ist, weil sie die Aufgabe hat, in jeder ihrer Gestalten durch Hoheit der Form von selbst an alles Ewige und Unvergängliche zu erinnern⁵⁵. Und der junge Burckhardt meint, man könne vielleicht in der ganzen neuern Kunstgeschichte nirgends mit so vollem Recht von Idealismus sprechen wie angesichts der Kölner Schule.

⁵³ Über den gesunden naiven Idealismus der Kunst im Stadium ihrer Kindheit spricht Burckhardt in seinem Murillo-Aufsatz von 1843; *Atlantis* a. a. O. S. 485.

⁵⁴ Dieser Ausdruck fällt, gegen Overbeck, im Murillo-Aufsatz a. a. O. S. 487 (vgl. auch an Kinkel a. a. O. S. 108) und kehrt noch später, nach 1875, wieder in GA. XIII, 15.

⁵⁵ GA. II, 221; IV, 130.

„Einen Idealismus der *Form* hat es noch oft gegeben und zwar, zumal wo die Antike sich als Vorbild geltend machte, mit ungleich größerem Erfolge als in der so befangenen alt-kölnischen Schule. Diese nimmt dagegen einen Idealismus des sittlichen Wollens in Anspruch, welchen selbst die größten Italiener des XVI. Jahrhunderts nicht in so ungeteiltem Sinne erstrebten noch erreichten. Nur Fra Angelico da Fiesole kommt hiermit in Vergleich“ (I, 230). Man wird kaum noch später bei Burckhardt eine derart bekenntnishafte Äußerung finden, in der das Ethische des Wollens so überaus stark betont wird, auch nicht in dem thematisch verwandten und besonders eindrucksvollen Angelico-Abschnitt des „Cicerone“⁵⁶. Sie wiegt umso schwerer, als sie nicht nur die Grundlagen seines Schönheitsverlangens und seines Schönheitsgefühls klarlegt, sondern auch, weil sie getan wird angesichts der Tatsache, daß es sich hier um einen Idealismus innerhalb einer religiös gebundenen Kunst handelt, in der sich die für den Betrachter sonst so wesentliche Entfaltung des Persönlich-Subjektiven noch nicht kundgibt. Später betont Burckhardt wohl, wie wichtig es sei, daß die Kunst ihre Jugend im Dienst der Religion, im Tempel verbringe⁵⁷. Angesichts der kölnischen Schule mag er sich vor allem die Einsicht in diesen Sachverhalt erworben haben. Die Beschreibungen der Kölner Bilder leben nicht nur von durchgehend eigener, in seiner rheinischen Zeit gewonnener Anschauung, sondern sie sind auch von einer besondern inneren Anteilnahme getragen, die bezüglich der nordischen Kunst später bei Burckhardt nur noch in seinen Vorträgen etwa über Holbein, über Grünewald, über die Dome und Münster des Oberrheins zu erkennen gewesen sein mag. Doch sind gerade diese Vorträge, mangels geeigneter Unterlagen, nicht im Druck erschienen.

Der ethische Idealismus dieser Tafelbilder muß Burckhardt damals unmittelbar berührt haben, und er, der das Dombild Lochners einen Markstein nordischer Kunst nennt, darf sich

⁵⁶ GA. IV, 180—184. Auch Brockhaus V, 286 (Fiesole) bringt nichts Entsprechendes. Aber vielleicht darf man eine Sublimierung dieses Gedankens in der von Wölfflin (Gedanken S. 143) mitgeteilten Briefstelle aus dem Jahr 1877 sehen: „In der Kunstgeschichte ist meine individuelle Aufgabe, wie mir vorkommt, diejenige, über die Phantasie vergangener Zeiten Rechenschaft zu geben; zu sagen, was diese und jene Meister und Schulen für eine Vision der Welt gehabt haben. Andere schildern mehr die Mittel der vergangenen Kunst, ich mehr den Willen (das heißt so gut ich kann)“.

⁵⁷ GA. VII, 78 f.; 80. Ähnlich XII, 36.

dann auch die Frage vorlegen, wieso dieser groß angelegte germanische Idealismus so bald und so völlig vor dem rasch eindringenden flandrischen Realismus verschwinden konnte⁵⁸. Das ganze künstlerische und nicht nur das künstlerische Mittelalter gewinnt von der Kölnischen Schule aus eine traumhaft-romantische Verklärung im Diesseitigen, jedenfalls fehlen in Burckhardts Mittelalterbild damals und meist auch später alle düster-asketischen und weltverneinenden Züge. Schon früh wehrte er sich gegen die Nachklänge jener rationalistisch-fortschrittlichen Mittelalter-Verschätzung und -Feindschaft. „Ich habe die historischen Beweise in Händen“, so schreibt er an Hermann Schauenburg gerade während seiner Arbeit an den Handbüchern Kuglers, „daß man im Mittelalter sich ganz göttlich amüsiert hat, und daß das Leben so farbig und reich war, wie man es sich jetzt gar nicht mehr vorstellen kann⁵⁹.“ Darum ja auch seine Jugend-Neigung zum deutsch-germanischen Mittelalter und sein Vorsatz, in diesem Gebiet seine größeren wissenschaftlichen Leistungen zu schaffen, das Mittelalter auf eine neue Weise darzustellen. Doch all dies schließt, was ausdrücklich betont sei, nicht aus, daß Burckhardt festhält an der Einsicht in den wesentlich gebundenen, überindividuellen Charakter dieser Epoche und ihr, ohne dem Mittelalter Abbruch tun zu wollen, das folgende neue Zeitalter, das der Renaissance und des entfalteten Individuums, gegenüberstellt.

Im übrigen erblickt der junge Kunstforscher in der höheren Ausbildung des „deutsch-germanischen Stils“, wie er in Kuglers Terminologie die Gotik, übrigens auch noch im „Cicerone“, nennt, eine der großen dauernden, wenn auch partiellen Kunsterscheinungen, wie sie bei den Germanen, „welche neben den Hellenen das erste Kunstvolk der Weltgeschichte heißen können“ (GA. I, 287), nicht überrascht. Freilich ist für Burckhardt diese Höhe und „Glanzzeit des germanischen Stils“ nicht dauernd gewahrt. Ihr Lebensprinzip wird in seinen Augen nicht

⁵⁸ Dazu auch I, 255 über das Zurückweichen des germanischen Idealismus vor dem flandrischen Realismus. Auch GA. I, 141 ff.

⁵⁹ An Schauenburg a. a. O. 100; an Kinkel a. a. O. S. 30. Doch darf auch die Stelle der „Kultur der Renaissance“ (GA. V, 124) über die Sehnsucht der Moderne nach dem Mittelalter nicht vergessen werden. Vgl. R. Stadelmann, J. B. und das Mittelalter, Hist. Zeitschrift 148, 1930, S. 457—515; bes. S. 473 ff. — Als Parallele eine Stelle aus Kellers „Grünem Heinrich“: „Überhaupt machte der ganze Festzug (in der süddeutschen Kunststadt) durch die bloße Tracht... einen ganz anderen Eindruck, als unsere neuesten frömmelnden Romantiker in ihren unkundigen und siechen Schilderungen des Mittelalters beabsichtigen.“

nur durch flandrischen Einfluß, sondern mindestens eben so stark durch innere Neigung zum Naturalismus rasch zersetzt und durch eine neue, einheimische Entwicklung bestimmt, die allerdings über kein inneres Gesetz der Schönheit mehr verfügt. Bereits von diesen Erwägungen aus und zudem geleitet durch den immanenten Maßstab des klassischen Schönheitsempfindens, findet sich Burckhardt am Ende des Abschnitts veranlaßt, kurz die Ergebnisse der nordischen Malerei des germanischen Stils mit dem Zustand der italienischen Kunst in den letzten Zeiten des XIV. Jahrhunderts zu vergleichen (I, 266—267). In mehreren wichtigen Beziehungen muß er der letzteren doch einen Vorsprung einräumen und dies, wie überhaupt die Verschiedenheit der Ausbildung, als kulturgeschichtliche Tatsache, als geistesgeschichtliche Aussage fassen, die ihm mit den tiefsten Grundlagen des Völkerlebens zusammenzuhängen scheint. Mag die Schönheit, die Milde und Reinheit gerade der kölnischen Schule den gleichzeitigen italienischen Meistern unerreichbar und ein unveräußerliches Lebensprinzip dieser nordischen Kunst sein, Burckhardt verkennt nicht, daß ihre Größe eine höchst einseitige ist. „Die fortwährende Darstellung eines doch etwas beschränkten Kreises von *Stimmungen* hatte ihre höchsten Bemühungen auf die Behandlung der Gesichtszüge konzentriert, welchen alles übrige, selbst bei der liebevollsten und glänzendsten Ausstattung im einzelnen, sich unternehmen muß.“ Die italienische Kunst sei damals auf ganz andern Pfaden ihrer höchsten Entwicklung entgegen gegangen, in Giotto, Orcagna, d'Avanzo: Menschengestalt, Bewegung und Gebärde, Geschehen waren hier die neuen künstlerischen Elemente, die der ganzen südlichen Kunst gewaltigen Auftrieb brachten, ohne daß sie in den kruden Naturalismus und in die trübe befangene Phantastik der späteren nordischen Malerei verfiel. Doch bemerkt Burckhardt sehr bezeichnend: es lasse sich freilich sehr bezweifeln, ob irgend einer dieser südlichen Maler an subjektiver Tiefe des Gefühls dem Stephan von Köln gleichgekommen sei (I, 267). Bei einem Vergleich geht dem Betrachter begreiflicherweise die Rechnung nicht glatt auf. Auf beiden Seiten bleibt ein ungelöster, unübertragbarer Rest, der die jeweilige Größe und Einmaligkeit der Völker als kulturgeschichtliche Tatsache deutlich aufzeigt. Nur daß Burckhardt, je näher er an den „Cicerone“ herankommt, den Blick mehr und mehr auf den im Süden verbleibenden Rest lenkt

⁶⁰ Vor allem etwa mit I, 392 ff. Dazu auch Kaufmann a. a. O. S. 100 ff., 106.

und die entsprechenden nordischen Imponderabilien im Bewußtsein etwas zurückdrängt.

Burckhardt schickt sich nun an, im zweiten Abschnitt der „Kunst des Mittelalters“ eben jene italienische Malerei des Ducento und Trecento zu überblicken. Der erste Teil: Romanischer Stil ist fast über die Hälfte (I, 268—289) so gut wie neu gearbeitet, und auch die andere Hälfte (I, 290—301) zeigt wesentliche Einschübe in den sonst übernommenen Text Kuglers (namentlich S. 295, 296, 300—301). Im ganzen aber konnte der Bearbeiter von nun ab mehr denn zuvor sich den Darlegungen Kuglers anschließen, denn gerade in den Abschnitten über die südlich-italienische Kunst und in der Herausarbeitung des klassischen Schönheitsprinzips kam der selbständig gewordene Schüler aus eigener Anlage mit den inneren Voraussetzungen seines Lehrers und Freundes überein⁶¹. Er konnte vielfältigen neuen Stoff beibringen oder den alten vervollständigen, er konnte auch hier panoramatisch-kulturhistorische Umblicke und Ausblicke einschalten, aber im Grundsätzlichen war an diesen Teilen des großen Werkes nichts zu ändern.

In der Schilderung der langsam aufbrechenden, rein abendländisch-italienischen „Auffassungsweise“ innerhalb der Malerei, die sich aus dem byzantinischen, d. h. dem romanischen Stil löst, „insofern auch in Italien erst jetzt eine Umbildung der antiken Tradition im Geiste des durch die Völkerwanderung umgewandelten Volkstums vor sich geht“ (I, 269), erwarb sich Burckhardt, wie zuvor bereits bei der Behandlung der altchristlichen Kunst, die schriftstellerische Fähigkeit, die ihn später im „Cicerone“ die großzügig zusammendrängenden Stilbilder der entsprechenden südlichen Zeiträume und Schulen verhältnismäßig rasch und scheinbar mühelos niederschrieb. Die stofflichen Massen waren hier zum Teil bereitgestellt und schon vorgeordnet. Zudem hatte der angehende Dozent in Basel verschiedentlich die fraglichen Zusammenhänge in seinen Vorlesungen und Vorträgen über die „Geschichte der Malerei“ überdacht und ausgebreitet. Es lassen sich also gerade bei diesen Abschnitten des „Handbuchs“ Verbindungslinien nach rückwärts, in die Basler Kolleghefte, und auch nach vorwärts, zum „Cicerone“, aufzeigen, und letztere mögen die wichtigeren sein. Vielleicht hat Burckhardt 1853 und 1854 auf seinen Reisen in Italien das „Handbuch“ Kuglers, das in-

⁶¹ Man vergleiche etwa Handbuch I, 269 mit Cicerone GA. IV, 139 oben; oder I, 271 f. mit GA. IV, 139 f.; oder I, 274 mit GA. IV, 140; oder I, 276 mit GA. IV, 140; oder I, 277 f. mit GA. IV, 136 f.

zwischen auch bis zu einem gewissen Grad „sein eigenes vorläufiges Handbuch“ geworden war, mit sich geführt und bei der Abfassung des neuen Kunstführers, wie es sein gutes Recht war, zu Rate gezogen. Er hat ihm, und durch dieses Werk hindurch auch seinen Kollegniederschriften, die chronologische Anordnung, mitunter auch einige Charakteristiken entnommen, diesen letzteren jedoch unter dem erneuten Anblick der Kunstwerke größere Knappheit und Schlagkraft hinzugewonnen.

Beidemale, im „Handbuch“ und im „Cicerone“, hebt Burckhardt die Keime eben jener „reinabendländisch-italienischen Auffassungsweise“ hervor, die neuen Elemente der Bewegung und Gebärden, die freien, neuen Motive, die Anfänge eines individuellen Lebens, das Wirken einer jugendlich kräftigen Phantasie, eines naiven, mit einer gewissen Großartigkeit sich äußernden Lebensgefühls, einer gewissen Leidenschaftlichkeit, das beginnende Wehen eines Geistes, den er, ebenso wie die ganze deutsch-klassische und klassizistische Ästhetik, als den eigenen begrüßte. Es ist das alte, aus der Renaissancetheorie der Klassik überkommene Bild vom Wiederaufleben der Künste, von ihrer Befreiung aus den Banden des byzantinischen Stils, der „*manciera greca*“. Und zwar geschieht die „Renaissance“ der Kunst eben als „Umbildung der antiken Tradition im Geiste des durch die Völkerwanderung umgewandelten Volkstums“ (I, 269). Bei solcher Auffassung durfte sich der Bearbeiter völlig dem Text Kuglers anvertrauen und seinen Beschreibungen etwa Cimabues oder Duccios folgen. Hier war nur zu ergänzen oder zu berichtigen oder ein helleres Licht aufzusetzen.

Gleiches gilt grundsätzlich auch für die Darstellung der Malerei des germanischen (gotischen) Stils in Italien (I, 301 bis 387). Kugler spricht in diesem Abschnitt über Giotto und Orcagna oder über die Sieneser, und zwar im Geist Burckhardts, aber doch wieder anders als dieser hernach im „Cicerone“⁶³. Man muß die betreffenden Darlegungen, etwa die Gesamtcharakteristik Giottos (GA. IV, 155—169), neben Kuglers Text legen, um die freie, höchst persönliche Auffassung Burckhardts, die gesteigerte Kraft der Schilderung zu erkennen, die dieser, von den Kunstwerken gleichsam selbst befeuert, entfaltet. Das

⁶² Handbuch I, 272: „Das Auge wird überrascht von freien und neuen Motiven, selbst von ganz tüchtigen Anfängen individuellen Lebens.“ GA. IV, 140: „Bei aller Roheit der Formen begrüßt man doch gerne die neuen Motive, ja das beginnende individuelle Leben.“

⁶³ Neu: I, 315, 5; 317, 2; 326, 5; 341 Z. 4 v. u. bis 342 Schluß; 347, 12; 352, 8; 353, 1, 2.

besonders Künstlerische, der wesentlich abendländische, frische und freie Geist in der ganzen Haltung, der neue individualisierende Stil Giottos kommt bei Burckhardt sehr viel eindringlicher und entschiedener heraus als bei Kugler, wiewohl der „Cicerone“ doch keine zusammenhängende Kunstgeschichte zu geben hatte⁶⁴. Kugler bietet sehr oft nur eine einfache, wenn auch geschmackvolle Bildbeschreibung, Burckhardt gelangt durch die „klare und großartige Verarbeitung des Stoffes“, „durch die Intensität des Sehens“ zu einer einprägsamen Umreißung des giottesken Stils, zum Bild dieses Stils⁶⁵.

Was der Bearbeiter bereits für den Wortlaut Kuglers an neuen Einsichten beizusteuern hat, zeigt deutlich etwa die Einschaltung in den einleitenden Paragraphen 100 (I, 303—304). Die neue subjektive Richtung, von der Kugler spricht, wird mit der nordischen zusammengehalten und auch als germanische, d. h. gotische, wenn schon einheimische, gekennzeichnet. „Es ist auch hier eine Vollendung und ein Schlußstein des rein mittelalterlichen Kunstlebens und somit des germanischen Geistes in der Geschichte der Kunst überhaupt.“ Die wesentlichen Bezüge, in denen der italienisch-germanische Stil mit dem nordisch-germanischen zusammenstimme, lägen in einer gesetzmäßigen, auf das Allgemeine gehenden, vom Zufälligen absehenden, vorherrschend statuarisch feierlichen Formenbildung, in einer prinzipiell einfachen, auf das Wesentliche gerichteten Anschauungsweise, in der diesem Zeitalter eignen Gefühlsrichtung. Aber dann entfaltete sich im Süden „eine Welt der Tat, die zugleich das Gebiet der Stimmung mit umfaßte und Konzeptionen der wunderbarsten Größe und Fülle hervorbrachte⁶⁶“.

Im Abschnitt über die oberitalienischen Schulen mußte Burckhardt gerade an dem von ihm vermehrten Material schärfer als Kugler die neue Macht des Individualisierens (I, 372) kennzeichnen, und zwar an den Paduanern. Die ihnen gewidmeten Seiten (I, 364—375) sind fast ganz neu und berühren sich notwendig wieder mit den entsprechenden Teilen des „Cicerone“ (GA. IV, 176—178). Der Text des ganzen dritten Buchs, das die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in

⁶⁴ Einschaltungen zu Giotto: I, 303, Z. 14 v. o. bis 304, Schluß von § 100. Ebenso bezeichnend die Einschaltung in § 101, S. 304, Z. 11 v. u. bis 305, Z. 8 v. o.: Unterschied von Florenz und Siena; dazu GA. IV, 145.

⁶⁵ E. Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917, S. 69 f.

⁶⁶ I, 304; dazu GA. IV, 146 f., wo auch nordisch-germanischer und südlicher-italienischer Stil gegeneinander abgegrenzt werden.

Italien umschließt, also gerade auch in den Augen Kuglers die Höhepunkte, das gültige Zielbild überhaupt der italienischen und in ihr der abendländischen, humanistischen Kunstentwicklung, mit den großen Florentinern, Ghirlandajo, Botticelli, mit Lionardo und Raffael, kann von dem Bearbeiter fast unverändert übernommen werden, er bietet ihm selbst später für den „Cicerone“ manche Ansätze zur Darstellung und Akzentverteilung⁶⁷. Was Burckhardt in Kuglers Wortlaut an Eigenem und Neuem einzuarbeiten hat, sind, neben den jeweils vermehrten oder vervollständigten Werk-Katalogen, die kulturhistorischen Einleitungen (I, 388—391; 493—495 oben), in denen übrigens das Wort „Renaissance“ als Stil-, Kunst- oder gar als Kulturbegriff noch nicht begegnet (Burckhardt wird das Wort erst im „Cicerone“ als festen Stilbegriff und erst in der „Kultur der Renaissance“ als umfassenderen Kulturbegriff verwerten und in seine Rechte einsetzen⁶⁸). In diesen eingeschobenen Sätzen versucht Burckhardt die langsame Loslösung der Kunst aus dem Heiligtum, aus dem bis dahin herrschenden innerlichen Dienst der Kirche als die große, hintergründig treibende Kraft sichtbar zu machen, sie als die „Kosten“ für den Umstand zu benennen, daß die Kunst sich selbst Zweck geworden war und Werke schuf, die „nur noch durch den Gegenstand mit der kirchlichen Bestimmung zusammenhängen, sonst aber das Ergebnis eines wesentlich unabhängigen Kunstlebens sind“. Die Individualisierung gibt sich auch in der Funktion und Haltung der Kunst selbst zu erkennen. „Das Geheimnis der höchsten Schönheit und Freiheit“ aber war für die Malerei nur erreichbar, wenn sie tief untertauchte „in die Wirklichkeit der äußeren Dinge“ und ein Läuterungsbad in der unmittelbaren Natur nahm. Der Realismus des Quattrocento erscheint als notwendige Voraussetzung, als ein Teil der unvermeidlichen „Kosten“ für die Heraufkunft der Kunst des Cinquecento. „Wunderähnlich steigt dann am Ende des Jahrhunderts die gleichsam neu geborene Kunst empor, um nach kurzer, aber gewaltiger Blüte wieder in Äußerlichkeit zu versinken“ (I, 389). Der „Cicerone“ setzt später die Akzente ganz ähnlich: nur daß das Aufsteigen jener neu geborenen Kunst zur vollendeten Schönheit noch

⁶⁷ Neu: I, 361, 376, 380 oben und die kulturhistorischen Bemerkungen auf S. 383, 386. — Übernommen sind: § 131, 3—9; 132, 1, 2; 133, 2—8; 134, 13—16; 135, 17—22; 137, 1, 2, 4 (teilweise), 8, 9; 138, 4 (teilweise); 139, 4; 140, 1, 4, 10 (teilweise), 11; 141, 16; 142, 3—5, 10, 15—18; 149, S. 461 Z. 5 v. u. bis 462, Z. 8 v. u. 149, 5; 150 1—9; 151 (S. 468).

⁶⁸ Dazu Philippi a. a. O. S. 134 ff.; 154 ff. Kaufmann a. a. O. S. 103 ff.

feierlich-ergriffener mit nachdrücklichen Worten begrüßt wird (GA. IV, 243).

Wenn Burckhardt in diesem allgemeinen Zusammenhang den durchgreifenden und bezeichnenden Unterschied von nordisch-germanischer und südlich-italienischer Kunst zu umschreiben sucht, dann kommt er auf Dinge zu sprechen, die ihn zeitlebens beschäftigt haben und die er mit wenigen Abschattungen immer gleich gesehen hat. Bereits in seinen ersten Vorlesungen und Vorträgen über die Geschichte der Malerei aus dem Winter 1844/1845 und 1845/1846 sieht sich der junge Dozent vor dieses brennende Wertproblem gestellt, und manches aus den damals niedergeschriebenen Aufzeichnungen mag auch der Umarbeitung des „Handbuchs“ zugut gekommen sein. Das ihm sich aufdrängende und ihm unabweisbar gestellte Problem enthält ja nichts anderes und tieferes als die Notwendigkeit der Wertung des nordischen und des südlichen Wesens und der ihnen jeweils zugeordneten Kunst- und Erfüllungsmöglichkeiten. Gerade diese Frage aber greift hinein in Burckhardts eigenen Lebenszusammenhang; sie wurde beantwortet, mußte beantwortet werden von den eigenen Nöten und Erlebnissen innerhalb jener Jahre, da er sich, schmerzlich genug, von dem alten „herrlichen Deutschland“ und seinem Weg trennte und den Süden, Italien, mehr und mehr als das Andere, Tröstliche, ihm Eigene erkennen sollte. Während seines ersten, nur zu kurzen römischen Aufenthalts, aus dem er vorschnell durch den „Quasiruf“ nach Berlin gerissen worden war und der dem Berliner Arbeitswinter 1846/1847 unmittelbar vorausging, war es ihm deutlich geworden: es sei die Schönheit, die ihn in allen Gestalten mächtiger und mächtiger ergreife — „ich kann nichts dafür, Italien hat mir die Augen geöffnet, und seitdem ist mein ganzes Wesen lauter Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, nach der Harmonie der Dinge...“. Er bedürfe des Schönen in Kunst und Natur unablässig, es gelte daher, den Durst dieser Seele nach allem Schönen zu stillen, ehe sie von hinnen scheide. „Italien hat mir für tausend Dinge einen ganz neuen Maßstab gegeben⁶⁹.“ Das Wesen der antiken und damit aller späteren Kunst war ihm in Rom aufgegangen. Mochte Burckhardt auch damals während seiner Arbeit an Kuglers Handbüchern noch nicht diesen eben erst zur Hand genommenen Maßstab gleichmäßig auf alle Erscheinungen der Kunst anwenden, mochte er mitunter eine gewisse Unausgeglichenheit,

⁶⁹ An Schauenburg a. a. O. S. 93, 94, 98, 99, 105.

ein leises Schwanken des Urteils zu erkennen geben, spürbar war jener Maßstab schon jetzt, und im „Cicerone“ wird Burckhardt sich nicht mehr scheuen, mit ihm alles zu messen und die Entscheidungen und Urteile im Gebiet des Schönen zu fällen, wie sie ihn das Leben und sein eigener Werdegang gelehrt hatten. An Heyse hatte er schon 1852 geschrieben, es sei für ihn die höchste Zeit, von dem allgemeinen, falsch-objektiven Geltenlassen von Allem und Jedem endlich frei und wieder recht intolerant zu werden⁷⁰ — im „Cicerone“ ist diese Einseitigkeit oder mit Goethe zu sprechen, das „strenge Urteil“ allenthalben wirksam.

Damals in Basel, für seine Vorlesungen und Vorträge, vergleicht Burckhardt den Italiener und den Deutschen an Hand der Selbstbiographie Cellinis und der persönlichen Aufzeichnungen Dürers, und der Vergleich gibt zunächst dem Deutschen noch den Vorrang. Allein bei der Gegenüberstellung der deutschen und der italienischen Malerei zwischen 1400 und 1500 gewinnen die Italiener: es fehle ihnen das Phantastisch-Willkürliche — Kugler hatte von ihm im „Handbuch“ und Burckhardt in den Kunstartikeln für das Lexikon von Brockhaus gesprochen⁷¹ —, es bleibe der Raum für eine freie und edle Gestaltung, ein Raum, der dann mit dem mählichen Aufsteigen der leuchtenden Gestirne am Kunsthimmel immer herrlicher erfüllt wird. „Ein Hauch ewiger Jugend weht über dieser Zeit wie über der Epoche des Perikles; verklärt durch einen unvergänglichen Sternenkranz der Schönheit und Poesie steht sie vor den Augen aller kommenden Geschlechter“ (GA. V, XXVII ff.). Und dann scheint der junge Burckhardt bereits entschlossen zu einer genauen Verrechnung, zu einer möglichst gewissenhaften Gewichtsverteilung zwischen dem Norden und dem Süden mit seiner in Rafael sichtbaren „Herrlichkeit des profanen Geistes“⁷².

„Gegensatz: Die italienische Kunst ist wesentlich frei, gegenüber der nordischen, in sich selbst *befangenen* und durch sich selbst *unfreien*.“ Die Freiheit der nordischen Kunst bestehe in der Mannigfaltigkeit und Tiefe der dargestellten Charaktere, dem Reichtum der Umgebung, gehe jedoch hinaus über sich selbst ins *Willkürlich-Phantastische*, welches ihrer höchsten

⁷⁰ An Heyse a. a. O. S. 27.

⁷¹ Handbuch II¹, 85 ff. (= II², 199 ff.). Burckhardt spricht vom Phantastischen im Eyck-Artikel des Brockhaus V, 158—160. Vgl. dazu GA. I, XLIV: Geist und Stil der „romantischen“ Periode des Mittelalters werde beherrscht von der „Phantasie“.

⁷² Dazu S. Christ a. a. O. S. 34 ff.; 103.

Entwicklung hemmend in den Weg trete. Beim Italiener aber trete die höchste denkbare Leistung der Kunst ins Leben, denn hier fehle dies Phantastisch-Märchenhafte im Volksbewußtsein, und die Antike läutere die Form, die an sich schon dem Italiener näher stehe als der Inhalt. Erreicht ist „die erhöhte, über alle Zufälligkeiten, über alles kleinliche Beiwerk hinausgehobene Auffassung der Menschengestalt, nicht bloß als eines Charakters, eines Individuums, sondern als des Wohnsitzes und Ausdruckes einer hohen göttlichen Kraft“.

Solche schon sehr bestimmt anmutenden Wertsetzungen und Einsichten, die man als goethisch-klassizistisch ansprechen darf und die dann durch den dazwischen liegenden ersten römischen Aufenthalt noch befestigt und verstärkt worden waren, ohne im Orthodoxen zu erstarren⁷³, konnten der Neubearbeitung der Kuglerschen Handbücher nicht verloren gehen, um so weniger, als sie von Kuglers eigenen Darlegungen und Urteilen sich nur bestätigt finden mußten. So greift denn Burckhardt jene früher getroffenen Entscheidungen und Abgrenzungen wieder auf und flicht sie jenem erwähnten, allgemeinen Einleitungsabschnitt (I, 388—391) ein. Auch jetzt lenkt er den Blick des Betrachters auf die große Ungleichartigkeit der Behandlung in der nordischen Malerei seit ihrer Umgestaltung durch die flandrische Schule, auf den immer stärker hervortretenden phantastischen Zug in allen höheren Gattungen seit Anfang des 15. Jahrhunderts mit seinem auch im Norden großen und vielseitigen Kunstbedürfnis. „Große, tiefpoetische Intentionen lassen wohl hin und wieder erkennen, daß es die Kunst eines überaus geistvollen, selbständigen Volkes ist, welche zu uns spricht, aber kein einziges dieser Werke macht einen harmonischen Eindruck, weil der Grad der Durchbildung in den einzelnen Teilen ein zu verschiedener ist⁷⁴.“ Eine unheilbare Willkür hindere den Aufstieg zur vollkommenen Schönheit — „nur der einzige Albrecht Dürer habe nach einem Leben voller Kämpfe und Mühen in seinem letzten Werke jene höhere Vollendung erreicht, welche auf der Vereinigung eines großen Gedankens mit der ihm angemessenen großen Form beruht“ (I, 390).

⁷³ Wölfflin GA. III, XVIII: „Soviel im Cicerone von der ‚wahren Architektur‘ und den ‚ewigen Gesetzen‘ der Kunst die Rede ist, in einer orthodoxen Dogmatik des Klassischen ist Burckhardt nicht befangen gewesen.“

⁷⁴ Ähnlich Goethe an Cornelius vom 8. 5. 1811: „Die deutsche Kunstwelt des 16. Jahrhunderts... kann in sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwicklung entgegen, die sie aber niemals, so wie es der transalpinischen glückte, völlig erreicht hat.“

In den gleichsam privaten Kolleg-Aufzeichnungen heißt es: freie und unfreie Kunst und Kunstentwicklung, im Buch wird, etwas zurückhaltender, von harmonischer Entwicklung im Süden und von partieller im Norden gesprochen. Der Betrachter getraut sich hier nicht die Frage zu beantworten, warum die Entwicklung der italienischen Malerei eine harmonische war und zu einer mit dem perikleischen Zeitalter zu vergleichenden Blütezeit führte, die Entwicklung der nordischen nur eine partielle war und nicht zu jener Höhe führte. Er begnügt sich mit dem Geheimnis — „in der Entwicklung der verschiedenen Völkercharaktere wird manches auf ewig ein Geheimnis bleiben, manches, auch wenn man es zu erkennen glaubt, schwer in Worte zu fassen sein“ (I, 391).

„Ich will schauen und suche das Harmonische“ — so schreibt Burckhardt gerade nach seiner Rückkehr vom zweiten südlichen Aufenthalt, den er sich vom Oktober 1847 bis zum Mai 1848 in Rom und Italien nach dem angestrengten Berliner Arbeitsjahr gegönnt hatte, um „noch einen Trunk aus diesem goldnen Zauberbecher zu tun“⁷⁵. Nimmt man ein derartiges Bekenntnis zusammen mit den schon angeführten Briefstellen, in denen seine Sehnsucht zum Schönen spricht, so ermißt man leicht, welche Bedeutung das Harmonische und das Gebiet der schönen Formen für den jungen Burckhardt besaß und mit fortschreitenden Jahren immer mehr besitzen sollte und wie gerade sein Verlangen durch die Kunst des „goldenen Zeitalters“, gestillt wurde, weil er dieser eine „neue Sinnlichkeit“ entgegenbrachte⁷⁶. In seinem Lebens- und Kunstbuch, dem „Cicerone“, dort wo von Tizian einleitungsweise gesprochen wird, heißt es: der göttliche Zug an Tizian bestehe darin, daß er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühle, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebe. „Was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glücklich und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig“ (GA. IV, 336). Tizian ist neben Rafael zeit- lebens für Burckhardt ein Zeuge für diese, der bloßen partiellen nordischen Entwicklung überlegenen Kunstentfaltung des Südens geblieben. Daß Burckhardt an solcher Entgegensetzung festhält, ja daß er sie sogar auf die Beurteilung der südlichen und der nordischen Gesamtkultur überträgt, das zeigen Abschnitte aus den spätern Kollegniederschriften, in

⁷⁵ An Schauenburg a. a. O. S. 108. Vgl. Kaphahn a. a. O. S. 225.

⁷⁶ Wölfflin, GA. VI, S. XIX.

denen er Italien und das außeritalienische Europa miteinander vergleicht. Da muß er wieder den Italiener einen Vorsprung einräumen, sie, wie zuvor in der „Kultur der Renaissance“, als das erstgeborene Volk des modernen Europa gelten lassen. „Die außeritalienische Kultur ist im Ganzen noch eine disharmonische, wenn auch bei großen partiellen und latenten Kräften. *Italien aber ist das Land einer gemeinsamen Kultur, welche zugleich eine in sich harmonische ist...* Gegen Ende des 15. Jahrhunderts war dem Italiener das, was den übrigen Europäern noch ein Wähnen und Phantasieren war, bereits *Wissen* und ein *freies Objekt* des Gedankens. Die Phantasie war schön ausgeschieden in Poesie und Kunst⁷⁷.“ Florenz wird zum Bild einer höchsten, harmonischen, im Norden so nie erreichten und nie gefundenen Kultur.

Burckhardt wußte also wohl, wo er die durchgängige und dauernde Harmonie, das „allzeit Beglückende“ fand. Der vollen Hoheit der Intentionen in der mittelalterlich-nordischen Kunst, ihrer partiellen Harmonie erfreute er sich von Herzen, wo sie ihm nur immer entgegentrat, und er wollte sie bis ins hohe Alter hinein nie missen, allein eben stets im wachen Bewußtsein, daß sie eine partielle war, auf dem Grund einer überwiegenden Disharmonie. Burckhardt konnte weitherzig sein, auch gegenüber der Kunst des Barock und des Rokoko, und war — das betont z. B. Spitteler in der tiefen Charakteristik seines ehemaligen Lehrers — absolut unabhängig von Vorurteilen, aber nicht von Vorlieben. Er vermochte vieles zu lieben im Gebiet des Schönen aus der ihm angeborenen Affinität zu allem Schönen und Hohen, aber der Vorlieben begab er sich darum nicht, und die seine eben gehörte seit jenen Jahren der südlich-italienischen Kunst des „goldenen Zeitalters“. Ihr war seine eigene Lebensstimmung, seine eigene Lebensentscheidung immer tiefer und nachhaltiger verpflichtet, ihr war er, eingestandenermaßen, durch unzerstörbare geistige Bande verbunden⁷⁸. Es ist auch wohl kein Zufall, daß Burckhardt eben nicht die in seinen Ju-

⁷⁷ GA. VII, 309. Dazu GA. IV, 163 anlässlich Giottos: „Wir aber sind nicht verpflichtet, die Empfindungsweise einer zwar strebenden, aber doch nicht harmonischen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Enzyklopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns selber zu machen.“

⁷⁸ GA. IV, 423 aus dem Entwurf der Cicerone-Vorrede. — Dazu Spitteler in seiner Charakteristik Burckhardts: „...eine absolute Unabhängigkeit (zwar nicht von Vorlieben), wohl aber von Vorurteilen. Er hatte den Wahrheitsgeist (nicht immer freilich den Wahrheitsmut).“ Kap-hahn a. a. O. S. 113.

gendjahren geplante Kulturgeschichte des Mittelalters, sondern nur das Abschlußstück, die der Renaissance, geschrieben hat, zu der ihm der Gedanke übrigens gerade in Rom 1847 bei der Lektüre der Biographien des Vespasiano da Bisticci gekommen war⁷⁹. Und ebensowenig ist es ein Zufall, daß der alte Burckhardt, als er sein Leben kurz überschaute, nicht seiner frühen mittelalterlich-nordischen Pläne und Neigungen gedachte, sondern schlicht bekannte: der Geschichte und den Denkmälern Italiens habe er nach bestem Vermögen seine Kräfte geweiht und dies nie zu bereuen gehabt. Wozu die Äußerung paßt, er sei unter Goethes Einwirkung jung gewesen, als die Anschauung Italiens als eine Ergänzung des deutschen Wesens gegolten habe, als ein nötiges Supplement, wie er es schon in jungen Jahren, nach seiner ersten Italienfahrt im Sommer 1838, gesagt hatte⁸⁰. Tatsächlich wollte der alte, hochbetagte Mann dann in seinen letzten Arbeiten nur noch mit dem Raum Zwiesprache halten, dem seine Vorliebe gehörte, mit der Kunst der „goldenen Zeit“, ihrer Plastik, ihrer Malerei, mit der Kunst des Südens, in dem, seinen Worten nach (GA. VI, 81), das Große und Schöne von selber heilig war. Das entsprach zu tiefst seiner konservativen, eigentlichst bewahrenden Art. Und wenn von Burckhardt gesagt worden ist, er sei der nordischen Welt nichts schuldig geblieben^{80a}, so liegt in solcher Aussage schon der Hinweis, daß er zwar die Verpflichtung fühlte, dem Norden und seiner reichen großartigen Kunst gerecht zu werden, daß aber angesichts der „goldenen Kunstzeit“ nicht mehr von Pflicht und Schuld, sondern nur von Dank und innerlicher Hingabe gesprochen werden kann.

In der zweiten kulturgeschichtlichen Einschaltung (I, 493—494) hat Burckhardt noch über Kugler hinaus, der ihm sonst im Preis der südlichen Kunstentfaltung völlig entsprach, einige, ihm wichtig erscheinenden Gesichtspunkte zur Beurteilung dieser Kunstblüte aufgezählt. Er weist nicht nur auf die unzerstörbare Jugendlichkeit, die unendliche Frische und Spannkraft des italienischen Volkes hin, die alle zeitweise Entartung überwindet, nicht nur auf das echte Gefühl für Schönheit und Würde des Lebens, auf die neue gelockerte Haltung der Kirche, die nun von der Kunst nicht mehr das Erbauliche als solches verlangte, sondern die schöne und lebendige Form, welche schon

⁷⁹ Nach L. von Pastor, Erinnerungen an J. B. Basler Nachrichten, 7. 3. 1920, Sonntagsblatt Nr. 10.

⁸⁰ GA. I, VIII; V, XXII; Kaphahn a. a. O. S. 17.

^{80a} Wölfflin in GA. XIII, 369.

an sich als ein Symbol des Höchsten und Unvergänglichen gilt. Burckhardt lenkt vor allem nachdrücklich den Blick auch auf die Begeisterung für das Altertum und auf die freie und selbständige Art, mit der Poesie und Kunst es sich aneignen. „Von mühseligem Nachzeichnen findet sich keine Spur, weil man dessen nicht bedurfte, denn alles Einzelne der Formenbildung besaß man schon als eigene Errungenschaft; das Zeitalter Raffaels lernte nicht erst von der Antike, sondern es fühlte sich auf wundersame Weise von ihrem Geiste berührt, und nahm von ihr nicht das Zufällige und Nationale, sondern das Dauernde und Ewige an. Und nun gelang es auch ihm selbst, Dauerndes und Ewiges hervorzubringen.“ In solchen, überdies bereits im unverkennbaren Stil des späteren Burckhardt niedergeschriebenen Sätzen liegen schon die Antworten beschlossen auf die nachher wiedererhobenen Fragen nach Art und Bau der Renaissancekultur⁸¹. Burckhardt hatte sich hier die wesentlichen Leiteinsichten aus der Beschäftigung mit der Kunst jener Jahrhunderte erworben, sie bedurften jetzt nur einer einläßlichen Erprobung an einem umfassenderen Material, am Ganzen dieser geschichtlichen Erscheinung. Und die Leiteinsichten hielten stand und bildeten sich an der Darstellung der „Kultur der Renaissance“ nur noch deutlicher aus.

Auch die ersten Abschnitte des zweiten Bandes des „Handbuchs“, die noch die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts zum Gegenstand haben, folgen zumeist dem Text Kuglers. Burckhardt sieht sich höchstens veranlaßt, einige Ergänzungen zum Werk Correggios oder Tizians oder Veroneses zu bringen, und fügt vielleicht hier und dort in die vorgefundene Charakteristik der großen südlichen Maler einige bezeichnende Züge ein, so etwa bei Correggio. Angesichts dieses Malers beginnt schon die Auseinandersetzung des ästhetischen und des ethischen Urteils, die dann im „Cicerone“ zu so scharfen Sätzen führt, ohne doch je den einheitlichen Künstlercharakter Correggios aufzulösen. Burckhardt ist durchaus bereit, Correggio als ein Ganzes zu nehmen, aber freilich, dieser bleibt der Kritik nicht überhoben. Auch bemüht sich der Bearbeiter in einem besonderen Zusatz, den Unterschied von Correggio und Tizian klar zu machen: er liegt ihm im verschiedenen Wollen. „Wo der Lombarde ein nervös aufgeregtes Leben schildert, gibt der Venetianer ruhiges Behagen; wenn bei jenem die Gestalten nur deshalb geschaffen erscheinen, um daran das Spiel der Empfindung und des Naturlebens darzustellen, nehmen sie bei diesem

⁸¹ Ähnlich im Cicerone: GA. IV, 243 f.

vor allem eine grandiose, volle Existenz in Anspruch und sind dann in der Bewegung um so gewaltiger; wo jener vor hastiger Leidenschaft nicht zur Entwicklung schöner Formen kommt und deshalb modern erscheint, da behält dieser seine unerschütterliche Grundlage dauernder und notwendiger Schönheit; wie endlich Correggios Helldunkel etwas an sich Bedingtes, Mittelbares, ein Phänomen an den Körpern ist, so ist bei Tizian die Farbe der Ausdruck der Existenz selber“ (II, 38).

Das Ethische in der ästhetischen Wertung schlägt bereits in solchen Bemerkungen durch, wenschon noch nicht mit der Stärke der entsprechenden Cicerone-Abschnitte. Burckhardt vermag auch an der „Malerei der höchsten Augenlust“, der venezianischen, das Sittliche, mitten in ihrer berausenden Sinnlichkeit, zu spüren. Von Correggio aber heißt es dann später: er sei der erste, ganz verbuhlte Maler (GA. IV, 326), er nehme den Charakteren ihre Würde, man finde bei ihm nichts von der großen, befreienden Schönheit, während von Tizian gesagt wird: er habe seinen Gestalten, seinen Porträts über den scharfen, groß gefaßten, in schönem Stil behandelten Charakteren auch noch das Gefühl würdevollen Behagens gegeben, sie alle zu guter Stunde aufgefaßt und auf diese Weise einen Begriff von den alten Venetianern hinterlassen, woneben alle Sozietät der jetzigen Welt arm und klein erscheine (II, 47).

Gerade der Blick durch das Porträt hin auf die Zeit, die dieses selbst zuerst in gesteigertem Maß verlangt und bestellt — und solcher Blick wird noch vom alten Burckhardt als ein sehr wesentlicher und aufschlußreicher festgehalten⁸² —, legt dem Bearbeiter die Pflicht auf, wie zuvor, so auch jetzt, den Gründen des schnellen Verfalls der Kunst nachzugehen (§ 213, II, 73—75). Er sieht ihn nicht so sehr in äußern Einwirkungen, im Nachlassen etwa der öffentlichen und privaten Anteilnahme an den Schöpfungen der Kunst, sondern in anderm: einmal in der auch später immer wieder betonten Notwendigkeit alles Lebendigen, abzuschneiden — „einmal muß es Abend werden“ —, sodann in dem krampfhaften Nachahmen und Festhaltenwollen der Wirkung der großen Kunst durch die Epigonen und Manneristen, die vergessen hatten, „daß die Grundlage aller künstlerischen Größe auf dem geheimnisvollen Einklang zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und seinem Gegenstande, auf dem eigenen innern Erworbenen haben alles Einzelnen beruht“, schließlich aber auf der veränderten Sinnesweise der Besteller selbst und der daraus hervorgehenden äußeren Stellung der

⁸² GA. XII, 141—291; XIV, 316—330.

Künstler. Es beginnt die massenhafte Luxusbestellung und die ebenso massenhafte und unwürdige Schnellmalerei. Künstler und Besteller demoralisieren einander gegenseitig immer mehr, der erstere wird Hofmann und Intrigant, der letztere ein launenhafter Gebieter. Der „Cicerone“ hält diese Linie der Begründung und Erklärung ein, greift aber zu noch viel stärkeren Worten (GA. IV, 360 f.).

Burckhardt macht nun den Weg über die Alpen zurück und führt die nordische Malerei durch das 15. und 16. Jahrhundert. Er hat auch in diesen Abschnitten wieder eine größere Arbeit zu bewältigen als in jenen, die der südlichen Kunst gewidmet sind. Sehr viel mehr muß neu aufgebaut, gegliedert und schärfer charakterisiert werden: so bei den Holbeins, bei Grünewald und Baldung.

Doch versucht Burckhardt, trotz des Zwangs zum Charakterisieren der Schulen, auch die „gegenständliche Betrachtungsweise“ aufzugreifen und nach dem Geist des 16. Jahrhunderts in der Malerei zu fragen, die bloße Künstlergeschichte zumindest durch einen Blick auf die Geschichte der Formen und Stile, auf die bewegenden Kräfte und Gesamtgrade des Könnens zu ergänzen⁸³. Eine neu eingerückte Vorbemerkung gibt den Zusammenhang mit dem gleichzeitigen Geschehen im Süden und mit dem vorangehenden im Norden: auch im Norden ein durchbrechender Realismus, Darstellung der natürlichen Erscheinung, doch in anderer Art und mit anderer Entwicklung. Wie durch einen Zauberspruch sei hier der Maler in einen Kreis gebannt, den er nicht überschreiten könne, was nicht den mangelnden antiken Vorbildern zuzuschreiben sei, denn die Sinnesweise der nordischen Malerei im 15. Jahrhundert hätte von vornherein damit nichts anzufangen gewußt. „Im Einzelnen ist die Malerei das ganze XV. Jahrhundert hindurch nicht über das von der flandrischen Schule Geleistete hinausgekommen, ja innerhalb derselben steht Johann van Eyck in gewissen Dingen allein.“ Bei allem Reichtum an Charakter, Schönheit, Würde, Poesie schreite die Darstellung des Lebendigen, organisch Bewegten nicht vor, sondern eher zurück — „die Gestalt ist und bleibt ein conventionelles Schema ohne wahre Lebensfähigkeit“ (II, 87).

Auch jetzt wieder muß Burckhardt, getreu seiner Grundauffassung, das gebundene, nur partiell entfaltete und oft willkürliche Wesen des Nordischen, innerhalb der allmählichen

⁸³ An Kinkel: a. a. O. S. 144; vgl. später ähnlich an A. von Zahn: Kaphahn a. a. O. S. 303 f.; 306, 378.

Ablösung der geistigen und künstlerischen Bestrebungen von der Kirche und der damit verbundenen Steigerung des Subjektiven bis zum Phantastischen, dem großartig freien und harmonischen Sein des Kunst-Südens entgegenrücken. In dem Augenblick der mächtigsten Entwicklung aber, da gegen Ende des Säkulums mit Dürer und Holbein die Fesseln fallen und die Geister erwachen, da die harmonische Durchbildung des Ganzen sichtbar wird und die Anordnung die schönste Freiheit und Gemessenheit erreicht, da tritt mit den Kämpfen der Reformation „eine gewaltige Wendung der geistigen Interessen ein, welche alles Große und alle Begabung der Nation in ihren Kreis zieht und die Kunst ihrer wichtigsten Kräfte beraubt“ (II, 88). Wobei Burckhardt eigens in einer Anmerkung sich gegen auftauchendes Mißverständnis sichert, den Vergleich der nordischen mit der italienischen Kunst begründet — ihn zu unterlassen, wäre eine Unbilligkeit gegen die italienische Kunst — und hinsichtlich des Verhältnisses der Kunst zur Reformation nicht Unmeßbares gegen Unmeßbares abwägen, sondern die Dinge in ihrer weltgeschichtlichen Größe und Notwendigkeit erkennen will. „Nur liegt es nicht in unserer Aufgabe, den ungeheuren geistigen Ersatz nachzuweisen, welcher dem Norden für die sinkende Kunst zuteil wurde⁸⁴.“ Ausdrücklich betont hier der Bearbeiter sein Bemühen, bei den nordischen Malern ebenso sehr auf den ihnen eigentümlichen Standpunkt einzugehen wie bei den italienischen, und dies Bemühen hat wohl auch wertvolle Früchte gezeitigt. Allein Burckhardt kann und will nicht, schon in diesen seinen jungen Jahren nicht, das große Schöne und Beglückend-Mögliche der harmonisch-südlichen Kunstentfaltung vergessen. Das schließt nicht aus, daß er sich damals und, wenn auch seltener, noch später mit Freude und Genuß in eben jene partielle nordische Kunstschönheit vertiefte und sie in sich aufnahm. Trotz aller Beschränkungen im Gesamten fesselte den Betrachter diese nordische Kunst immer von neuem. „Köpfe und Bewegungen sind oft der Ausdruck eines Tiefsinns, einer Reinheit, eines sittlichen Wollens, welcher trotz anderweitiger Mängel solchen Werken einen allgemeingültigen, ewigen Wert verleiht. Und wer verlöre sich nicht gerne in dieses glänzende, farbige, fabelhafte Leben hinein, welches, von den Gerätschaften des Zimmers bis in die ferne lichtglühende Landschaft so wunderbar aus handgreiflicher Wahrheit und bunter Phantasie gemischt ist?“ (I, 91). Auch diese nordische Welt hat ihren geschlossenen, freilich anders akzentuierten Stil.

⁸⁴ Vgl. GA. VII, 314, 328, 344.

Die innere, gleichsam heimatlich-physische Bindung an das Reich nordisch-germanischer Kunst bleibt also bestehen und wird von Burckhardt auch festgehalten. Aus seinen ersten geschichtlichen Studien weiß der junge Forscher von dem eigentlichen Wesen des Mittelalters, von seinem Reichtum, seiner sinnlichen Buntheit und Dichte. Daß die Kunde vom Mittelalter, als einem Vermittlungsalter zwischen Antike und Moderne, mit zum Teuersten gehöre, was wir besitzen, nämlich zu der großen allgemeinen Kunde von der Kontinuation des Geistes, dies Wissen eben hat sich Burckhardt damals erworben, um es nie zu verlieren und um es später noch, und zwar betont, wiederholen zu können. Das Mittelalter, so heißt es dann, sei ein Teil vom *Ganzen* des Lebens der Menschheit; was uns lebenswert sei, das wurzle dort. „Was uns lebenswert ist“ — wohlgemerkt: Burckhardt unterscheidet genau, er meint damit die physische Bindung, das Leben als solches, die Existenz. Dies wurzle im Mittelalter, „mochte auch die moderne Bildung überwiegend vom Altertum entlehnt sein“⁸⁵.

So gewinnt gerade die Neubearbeitung dieser der nordischen Malerei gewidmeten Abschnitte einen warmen, sympathischen Zug: sei es, daß Burckhardt bei den übrigens schon in den „Kunstwerken der belgischen Städte“ und in einem Artikel für Brockhaus behandelten Eycks⁸⁶ gleich auf die Ermöglichung ihrer Kunst durch das Leben der flandrischen Städte hinweist (also wieder die „Kosten“ berechnet), sei es, daß er die ans Wunderbare grenzende Landschaftsschilderung auf dem Genter Altar ins rechte Licht rückt, sei es, daß er liebevoll das Werk des Justus von Gent, des Rogier van der Weyden oder des Hugo van der Goes sammelt und ausbreitet, sei es, daß er die tiefgreifende Wirkung der flandrischen Schule im Norden verfolgt und reichlich belegt. Diese letztere begründet er nicht nur durch die politisch-kulturelle Tatsache, daß Flandern damals seine Schiffe auf allen Meeren, seine Faktoreien in allen Handelsstätten hatte, sondern vornehmlich durch den inneren, später auch im „Cicerone“ hervorgehobenen Wert dieser Bilder. „Die Herrlichkeit der äußern Welt war darin auf einmal mit einer Fülle des Reichtums widergespiegelt, welche kein Deutscher und kein Italiener bis jetzt auch nur annäherungsweise erreicht hatte; zudem mußte die unerhörte Pracht und Feinheit der Ausführung in jener prunkliebenden Zeit die höchste Bewunderung erregen“ (II, 146). Kölner und Ulmer

⁸⁵ GA. VII, 248 f.; 471. Dazu Stadelmann a. a. O. S. 484 ff.

⁸⁶ Vgl. GA. I, 146 ff.; 180, 194. Brockhaus⁹ V, 158—60.

Provinz werden neu gemustert, ebenso Schongauer mit seinem Streben nach voller, gereifter Schönheit in den Gesichtszügen, mit seinem tiefen Ernst, seiner Milde und Frömmigkeit; anschließend der ältere Holbein und die fränkische Schule mit Wohlgemut.

Dann aber kann sich der Bearbeiter dem deutschen und nordischen 16. Jahrhundert zuwenden. Dem einleitenden Abschnitt Kuglers, in dem dieser gerade jenes phantastische Wesen der nordischen Malerei gegen die südliche Klarheit hielt und sie aus den allgemeinen, auch klimatischen Verhältnissen ableitete, setzt Burckhardt einige Worte vor. Mit ihnen verschärft er den Unterschied durch den Hinweis auf die Antike und hebt die ganz andere Aufgabe des nordisch-deutschen Jahrhunderts gegenüber dem südlich-italienischen hervor. „Wenn hier auf eine rastlose Aneignung aller Formen des sinnlichen und geistigen Lebens, welche die Aufgabe des XV. Jahrhunderts ausmachte, eine freie und großartige Anwendung des Errungenen folgen konnte, so mußten die nordischen Maler um den Anfang des XVI. Jahrhunderts vor allem das nachholen, was ihre im Realismus der van Eyckschen Zeit stabil gebliebenen Vorgänger und Lehrer versäumt hatten, und stehen somit in ihrer Durchbildung erst den Italienern seit der Mitte des XV. Jahrhunderts parallel. Überdies galt es nicht bloß, Fehlendes zu ergänzen; eine schwergelagerte Schicht konventioneller Manier, in welche sich die nördische Malerei des XV. Jahrhunderts hineingelebt hatte, mußte mit unsäglichem Anstrengung beseitigt werden. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnen Dürer und der jüngere Holbein erst ihre ganze Größe“ (II, 198). Noch im „Cicerone“ klingt dies anlässlich Dürers nach: „Alles selbst erworben! ein Mensch und ein Stil, die in jedem Augenblick identisch sind⁸⁷!“ Auch den Schluß der Vorbemerkung bereichert der Bearbeiter durch einen Hinweis auf die innere, stoffliche Gliederung der Malerei (profane Geschichtsmalerei neben der religiösen) und auf die neue Bedeutung des dekorativen Elements, das aus der „italienischen Renaissance“ herüberstrahlt. „Bei weitem das Größte und Wichtigste bleibt jedoch die selbständige, einheimische Entwicklung, dieses neue tiefe Eindringen in die Wirklichkeit der Dinge sowohl als in den höhern geistigen Gehalt der Aufgaben. Daß der Goldgrund jetzt wegbleibt, daß der Faltenwurf wieder seine naturgemäße

⁸⁷ GA. IV, 239; dazu aber auch das scharfe, freilich für die Öffentlichkeit nicht bestimmte Wort über Dürer: GA. IV, 417.

Rundung erhält, sind nur äußere Züge dieses bedeutsamen inneren Übergangs“ (II, 203).

Die Hauptcharakteristiken der großen Maler konnte der Bearbeiter seitenweise von Kugler völlig übernehmen; das hat dazu geführt, daß man über Dürer von Burckhardt, außer den freilich bedeutsamen Bemerkungen im „Cicerone“ (IV, 238 f.), nichts Größeres, Zusammenhängendes besitzt (denn den betreffenden Artikel im Brockhaus hatte noch Kugler geschrieben, und auch hier fand der Nachfolger nichts zu verbessern). Nur wenige sachliche Einschübe, etwa bei der Dürerschule, werden notwendig. Allein gleich Grünewald muß von Burckhardt neu eingeführt werden, denn Kugler (II, 123) bringt von ihm so gut wie nichts. Der Maler war dem jungen Basler, der in der Nachbarschaft der großen oberrheinischen Kunstwerke aufgewachsen war, längst vertraut, ebenso Hans Baldung Grien⁸⁸. Einen der bedeutendsten Meister jener Zeit nennt ihn Burckhardt — „an Freiheit und Großartigkeit der Auffassung, an Breite der Behandlung... Dürer und Holbein völlig gleichzustellen; volle, reiche Formen, grandiose Gewänder, mächtige, tiefe Farben (in schwäbischer Art) sind hier zu einer wahrhaft kühnen, auf die Wirkung ausgehenden und oft nur keck andeutenden, oft aber auch liebevoll durchgeführten Darstellungsweise benützt. In betreff des geistigen Fonds muß er jenen beiden großen Zeitgenossen allerdings nachstehen, doch sind seine Charaktere immerhin bedeutend genug“ (II, 248) — letzteres eine bezeichnende Einschränkung: Burckhardt spürt das Elementarisch-Übergewaltige, Unbildungshafte an Grünewald und distanziert sich von diesen dunklen Kräften wie später von Michelangelo oder Rembrandt.

In der Zuweisung der Werke geht Burckhardt damals noch nicht ganz sicher. Von den bei ihm aufgezählten Gemälden Grünewalds gelten heute nur die Münchner Tafeln und der Isenheimer Altar als eigenhändig; diesen nennt Burckhardt ein „sehr großes rätselhaftes Altarwerk“, in dem er verschiedentlich dürererischen oder altdorferischen Stil erkennen zu können glaubt. Die völlige Eigenmacht und der elementare Wuchs Grünewalds ist gewiß erst von der späteren Forschung gefaßt worden. Burckhardt aber hat, gemessen an dem, was bis dahin über Grünewald gewußt und gesagt worden war, die Bedeutung des Künstlers in wenigen Seiten treffend herausge-

⁸⁸ Über Burckhardt-Grünewald vgl. jetzt das neue Material bei K. Martin, J. B. und die Karlsruher Galerie, Karlsruhe 1941 [1942], S. 96—109.

hoben, seinen Rang zu bestimmen gesucht und der späteren Forschung nicht unbeträchtlich vorgearbeitet.

Auch die Oeuvrebeschreibung und Charakteristik Cranachs wird vervollständigt, sein volkstümlicher Sinn — „Hans Sachs der Malerei“ —, seine Schranken auch im Kolorit — oft unharmonisch bis ins Grelle — angedeutet (II, 254). Bei den Oberdeutschen wird Baldung aus der oberrheinisch-alemanischen Nachbarschaft als Schöpfer des Freiburger Altars („Kleinod der deutschen Malerei“) behandelt; auch hier sprechen unverminderte frühe, immer wieder erneuerte Kunst-eindrücke mit. „Bei der Geburt Christi geht das Licht, vielleicht zum ersten Male in der nordischen Kunst, allein vom Kinde aus, welches wie ein überaus heller Mondglanz die ganze Gruppe beleuchtet“ (II, 269). Die Kenntnis des Gesamtwerks selbst bleibt noch unvollständig. Gleiches gilt für die Burgk-mayr gewidmeten Seiten (II, 270—272). Der Holbein-Ab-schnitt (II, 272—291) ist fast völlig neugeformt. Dieser Künstler steht Burckhardt schon aus den Basler Zusammenhängen näher als Grünewald, er rückt, diesem gegenüber, mit Dürer zusammen vermöge des „geistigen Fonds“, den er besitzt, und so erblickt denn Burckhardt in ihm neben Dürer und den Eycks einen Höhepunkt der nordischen Malerei jener Jahrzehnte. Schon der Artikel für Brockhaus hatte die glückliche Sonderstellung dieses Meisters im Rahmen der nordischen Malerei betont: wie er durch ihre enge Befangenheit hindurchgedrungen sei und sich in hoher künstlerischer Freiheit bewege und seine Dar-stellung aus einer tiefen geistigen Auffassung des Objekts schöpfe (VII, 255). Jetzt weist Burckhardt wieder auf die günstige Stellung Holbeins vor Dürer hin: wie er als Erbe schon einen sehr ausgebildeten Naturalismus, eine vielseitige Charak-teristik, ein harmonisches Kolorit vorfindet, während Dürer seine besten Jahre daran setzen mußte, die Wohlgemutschen Manieren zu überwinden. „Aber auch in andern Beziehungen ist Holbein das vollständige Gegenbild, die Ergänzung zu Dürer. Die Grundlage seines Wesens ist die Freude an dem individuellen Dasein, an der Äußerung des geistigen und kör-perlichen Lebens als solcher; von diesem Punkte aus gehen seine Streifzüge in die höchsten Aufgaben der Kunst, in die dramatisch bewegte Geschichtskomposition hinein; auf jenen Punkt bezog er sich in seiner spätern Zeit fast in einseitiger Weise zurück, und die Bildnismalerei genügte ihm fortan als Ausdruck seines höchsten innern Reichtums. Auch als Zeugnis der Zeit erscheint Holbeins Streben bezeichnend genug; von

den nordischen Malern ist Er zuerst vollkommen innerlich profan im edlern Sinne; selbst an den kirchlichen Aufgaben begeistert ihn rein das psychologische und malerische Interesse; der Glaubensstreit scheint ihn in seiner sozusagen kosmopolitischen Sicherheit gar nicht berührt zu haben. Seine Gestalten haben, wie diejenigen Shakespeares, ihre innere, von aller Konvention unabhängige Notwendigkeit. Eine unmittelbare Richtung auf ideale Schönheit und Größe ist daran nicht zu erkennen; wo diese Eigenschaften aber geboten waren, treten sie auf das Ergreifendste hervor“ (II, 273). Der umrissenen Bedeutung entsprechend, gibt dann Burckhardt eine im Rahmen eines Handbuchs erstaunlich umfangreiche Darstellung des ihm bekannt gewordenen Werkes (der Umfang des Abschnitts beleuchtet die innere Wertschätzung, die der Betrachter dem Künstler entgegenbringt): zuerst der festländischen, namentlich auch der historischen Malereien, dann der Portraits, bei denen, wie bereits im Lexikon, gesagt wird: die tiefste Neigung des Malers habe sich schon mit der Darstellung der einzelnen Menschengestalt zufriedengegeben, während zugleich jene Epoche der Geistergährung und der subjektiven Geltendmachung von der Kunst wesentlich die Darstellung von Einzelcharakteren verlangt haben (II, 288).

Einem andern Alemannen, seinem schweizerischen Landsmann, Niklaus Manuel Deutsch, sichert Burckhardt im Handbuch (II, 292—296) den ihm gebührenden Raum. Kurz zuvor hatte er ihn in den Brockhaus (IX, 300) überhaupt erst eingeführt, Kugler hatte ihn im „Handbuch der Kunstgeschichte“ (S. 757) schon einläßlicher gekennzeichnet. Burckhardt nimmt den Künstler als Ausdruck der reformatorisch erregten Zeit, nennt ihn einen bedeutenden und geistreichen Anhänger der Reformation, spricht von seinem Humor, der mitunter die Grenzen des Naturalismus erreiche oder sich im Gelinden ergehe wie etwa in den Totentanzbildern. Dabei wird besonders der Verlust des großen Totentanzes beklagt, der sich von dem Holbeins unterscheide. Dieser habe das Bittere, Manuel nur das Unausweichliche hervorgehoben. „Jener ist tiefer, vielseitiger und führt auch auf dem Gebiete des Phantastischen seine unerschütterliche Beobachtung des Lebens bis in alle Einzelheiten selbst der Lokalität durch; dieser vermeidet das Allzuwirkliche, vereinfacht die Szenen und gibt ihnen einen halbidealen Hintergrund: eine Bogenhalle mit herrlicher Aussicht auf die Gebirge, Städte und Seen der Heimat“ (II, 295). Das wertet Burckhardt besonders, denn immer schlägt, bis ins hohe Alter,

sein Herz höher, wo er der modernen Landschaftsmalerei ihrem Werden und Wachsen ins Auge schaut. So glaubt er in jenen „höchst edel und einfach komponierten Landschaften“ des Schweizers Anklänge unmittelbar an Giorgione oder Tizian zu vernehmen; ja, sie lassen ihn in Manuel einen jener in Vasaris Tizianbiographie erwähnten deutschen Landschaftler vermuten, die sich im Haus Tizians aufhielten⁸⁹.

Im vierten Kapitel (II, 296—307) wendet sich Burckhardt den rheinischen und westfälischen Schulen zu, hebt zunächst in einem allgemeinen Stilüberblick ihr Zurückbleiben hinter der glanzvolleren Entwicklung der oberdeutschen Malerei hervor und sagt dann: man begegne hier dem verfeinerten, im Einzelnen selbst veredelten, oft aber auch abgeschwächten und verwilderten Ausdruck der Inspirationen des XV. Jahrhunderts und einer ungleich geringeren Tiefe. Hier fehlen vor allem die „großen, neuschaffenden Genien“, denn Schorel oder der Pseudo-Lukas von Leyden, Anton von Worms, Johann von Calcar oder Heinrich Dünwegge könnten als solche nicht betrachtet werden.

Das fünfte Kapitel (II, 307—322) umschließt die Niederländischen Schulen. Die Einleitungscharakteristik (II, 307—308 Mitte) hat wieder der Bearbeiter beigesteuert. Sie rückt den Zustand des Gedeihens in den Niederlanden zu Anfang des 16. Jahrhunderts ins rechte Licht: ihm mußte eine außerordentlich blühende, ins Breite gehende Kunstübung entsprechen, freilich ohne große Potenzen und ohne neue Kunstprinzipien, welche die Richtung des 15. Jahrhunderts wesentlich umgestaltet hätten. Die einzelnen Gattungen gehen — eine von Burckhardt auch später immer wieder beobachtete und betonte Tatsache — in selbständige Darstellungen auseinander; Genrebild, Landschaft, Stilleben treten zuerst in den Niederlanden mit abgesonderter Gültigkeit hervor. Die Ausführungen Kuglers über Lukas von Leyden, den Burckhardt im entsprechenden Artikel des Konversationslexikons (IX, 156—157) einen verweltlichten Dürer genannt hatte, ebenso die über Orley, Mabuse, Scorel bleiben unverändert stehen, dagegen bietet der Abschnitt über Messys Gelegenheit, die seinerzeit schon im Lexikon (IX, 527) neu

⁸⁹ Die Vermutung, die Burckhardt auf Grund seines Gewährsmanns, des Manuel-Biographen Grüneisen aussprach, ist irrig. Die von Vasari nur allgemein, dagegen von Carlo Ridolfi namentlich genannten deutschen oder nordischen Maler konnten zwar identifiziert werden, aber keiner von ihnen mit Manuel. Vgl. Mandach-Koegler, Niklaus Manuel Deutsch, Leipzig 1941, S. IX, XXV.

hinzugefügte Charakteristik mit andern Worten zu wiederholen: „Was bei Rogier noch unfreie Ahnung ist, wird hier zur freien, bewußten Meisterschaft. Messys erscheint als ein tiefer, unabhängiger Geist, dem die Äußerlichkeit der spätern Nachfolger der van Eycks nicht gefiel, der es müde war, hergebrachte kleine Gestalten auf einen prunkvollen miniaturartigen Hintergrund zu verteilen, und der nun — wenn auch nicht mit ungeteiltem Erfolge — dem höchsten Ziele seiner Kunst nachstrebte: der vollen, allseitigen Entwicklung der Körperform, ihrer Beseelung durch mächtigen Ausdruck, und einer ebenso wohl nach geistigen Bezügen als nach dem rein malerischen Bedürfnis abgewogenen Komposition. Einem so freien Standpunkte konnte auch die kindliche Pracht des bisherigen Kolorits nicht genügen; Messys liebt einfache, lichte Farben, in welche seine meisterhafte, mit Lorenzo di Credi zu vergleichende Modellierung alle Spiele der Form gleichsam hineinzuhauchen weiß“ (II, 312)⁹⁰.

Auch das letzte, sechste Kapitel des III. Buchs: Die außeritalienische Kunst des XVI. Jahrhunderts unter italienischem Einfluß (II, 322—343) baut für einige Strecken neu auf; nur die Ausführungen über Spanien (II, 328—343) sind im Wesentlichen aus der ersten Auflage (II, 251 ff.) übernommen worden. In den neugeschriebenen Einleitungssätzen (II, 322 u.—324 o.) sucht der Bearbeiter, auch unter Hinweis auf die einschlägigen Arbeiten Schnaases und Waagens, den Standpunkt zur Beurteilung der an sich „wenig erfreulichen“ Epoche: sie ist ihm merkwürdig, „nicht bloß durch ihren Zusammenhang mit der Zeitgeschichte, sondern und hauptsächlich durch den innern Kampf, welchen der noch immer zu Grunde liegende, zu baldigem neuem Aufblühen bestimmte Realismus gegen die von Italien ausgegangenen allgemeinen Ideale führt, indem er sie an zahlreichen Stellen durchbricht und durch Abenteuerlichkeiten oft auf komische Weise stört“. Es sind die sogenannten niederländischen Romanisten Lombard, Floris, Franck, de Vos, Veen, denen vorwegbescheinigt wird, daß ihnen „der innerliche, ethische Lebenspunkt“ fehle, aus dem jene freiere Schönheit der großen Meister Italiens hervorgegangen sei, daß sie in der Nachahmung äußerlicher Typen verharrten und daß das Ideal, zu dessen Höhe sie sich allerdings emporschwangen, nur als ein formelles, inhaltloses, innerlich totes zu betrachten sei. Einige Porträtbilder, einige Darstellungen des Abraham Bloemart nimmt Burckhardt aus. In Deutschland aber gewähre

⁹⁰ Vgl. auch GA. IV, 234 ff.

diese Periode manieristischen Verfalls und innerer Eschöpfung noch einen ungleich dürftigern und traurigern Anblick als in den Niederlanden (II, 328): nur Kräfte untergeordneten Rangs seien der Malerei treu geblieben, Bruyn, Offinger, Schwarz und Rottenhammer. Elzheimer aber, der später bei den Landschaftern nocheinmal erscheint, wird schon hier wegen seiner zierlichen, miniaturartigen Historienbilder erwähnt — „dieselben sind verhältnismäßig frei von Manier und reich an einzelnen geistvollen Zügen, einige auch von kunstreichem Lichteffect“ (II, 331). Ein Blick auf die französische und englische Malerei des Manierismus und Romanismus rundet das etwas morose Bild ab.

Einen neuen großen Ansatz gewährt dagegen nun das vierte Buch: Die Kunst des XVII. Jahrhunderts mit ihren Ausläufern ins XVIII. In ihm übertrifft zwar das von Kugler Übernommene oder nur Überholte den eigenen Beitrag bei weitem, allein der Bearbeiter befindet sich wieder auf einem Boden, der ihm in manchem mehr entspricht als der der vorangehenden nordischen Schulen. Die Vorbemerkung (II, 344—352) stammt von Burckhardt: es ist ein freier und geistreicher Ausblick ins Gesamtreich des zu behandelnden Zeitraums, in dem die Richtlinien betont und die Gesichtspunkte verdeutlicht werden, die das weite Gebiet ordnen und halten sollen. Stark und mit Nachdruck setzt es ein: „Die Kunst des XVII. Jahrhunderts ist eines der herrlichsten Zeugnisse für die Macht und Unabhängigkeit des Geistes gegenüber den äußern Schicksalen der Völker.“ Damit wird ein Thema angeschlagen, das dann später im Grundsätzlichen die „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ innerhalb der großen Verrechnung der geschichtlichen Potenzen aufnehmen. „Gleich als wäre die bildende Kunst ein tröstender Ersatz, ein Asyl der Geister bei äußerlich gesunkenen Zuständen, entfaltet sie sich hier in einer reichen, gewaltigen Nachblüte, während von den aufstrebenden Staaten jener Zeit Frankreich nur eine Malerschule zweiten Ranges hervorbringt, England die Malerei durch die dramatische Poesie — freilich die größte der neuern Zeit — ersetzt, und bloß das einzige Holland mitten unter Kämpfen aller Art einen hohen äußern Blütezustand mit einer eigentümlichen Kunstvollendung verbindet.“ Gerade Holland konnte zeigen, was die Kunst durch all die großen geistigen Krisen und Erschütterungen seit der Reformation, durch den Protestantismus zu werden und zu leisten vermochte. „Hier, wo der Protestantismus in seiner

⁹¹ Besonders GA. IV, 368 ff.; 375 ff.

schärfsten Form zur Macht gelangt war, wo mitten in den Gefahren eines äußerlich gewährlosen Zustandes der Geist der neuen Zeit in Forschen, Wagen und Wissen einen Sieg nach dem andern errang, hier entstand eine Blüte der Malerei, welche man den größten Leistungen dieses Jahrhunderts immer als ein mit besonderer Waage zu wägendes Ganzes zur Seite stellen muß. Diese Malerei gibt eine unmittelbare Wirklichkeit, wie sie der scharfe Verstand verlangt, aber sie zeigt auch, wie viel innere Schöpferkraft zu Grunde liegen muß, um auch nur das Unmittelbare auf die rechte Weise zu fassen, um den Geist in der Natur zu deuten und künstlerisch festzuhalten.“ Innerhalb der katholisch gebliebenen Länder erhält die Kunst gleichfalls einen neuen, machtvollen Impuls durch die Restauration des alten Glaubens, die Gegenreformation — „als höchstes Ideal galt wieder die Inbrunst der Andacht, die ekstatische Verzückung“. Ihre Auswirkungen im Künstlerischen sind — ähnlich hatte es bereits 1843 der noch zu erwähnende Murillo-Aufsatz gesehen — ein neuer Naturalismus (denn die Kunst wollte allen verständlich sein, unmittelbar ergreifen und hinreißen) und die mächtige Ausbildung des Kolorits. „Ausschließlicher als irgend eine andere, ist dies eine Zeit der Koloristen gewesen, und so viel dieselbe auch hierin den Venetianern verdankt, so erscheint sie doch wiederum unabhängig durch ihre besondere Absicht. Wenn bei Tizian die Farbe einen erhöhten idealen Zustand ausdrücken hilft, so ist sie hier gleichsam in den Kampf der Affekte hineingezogen“ (II, 347).

Die Stilbezeichnung Barocco-Barock hat Burckhardt hier noch nicht, aber die Sache selbst sieht er, und zwar ähnlich wie bereits in seinem Murillo-Aufsatz so offen und unbefangen, wie später auf höherer Stufe erst wieder im Alter, als sein Respekt vor dem „Barocco“ (und dem Rokoko) jährlich und stündlich zunimmt. Die entsprechenden Abschnitte im „Cicerone“ bedeuten dem gegenüber eine merkliche, wohl auch bewußte Verschärfung und Vereinhseitigung des Urteils bei aller fördernden Meisterschaft der dort gebotenen Gesamtcharakteristik jenes europäischen Herrschaftsstils. Im „Handbuch“ heißt es: „Dieser äußern Elemente (Naturalismus und Kolorit) mußte sich der damalige Künstler vollkommen bemächtigt haben, um dem eigentlichen Ziel seiner Epoche irgendwie nahe zu kommen, und so findet sich in diesem XVII. Jahrhundert eine Fülle freier Meisterschaft, welche die unwahre Bravour der untergeordneten Künstler reichlich gutzumachen im Stande ist. Wer nun aber behaupten wollte, diese ganze Kunstepoche

sei in der äußern Meisterschaft, in einem teils akademischen, teils naturalistischen Streben aufgegangen, ohne zu einem höhern realen Inhalt zu gelangen, sie biete nur das Bild eines gedankenlosen, hohlen Treibens dar, der müßte für den Pulsschlag der Zeit, welcher in den verschiedenen Kunstepochen lebt, und für die Poesie, sobald sie sich etwas fremdartiger Zungen bedient, kein Verständnis mehr haben. Es ist schon irrig genug, z. B. das Kolorit bei Rembrandt oder Murillo für eine äußerliche, rein technische Errungenschaft zu halten, während es bereits eine Äußerung freier Poesie ist, zu welcher das bloße handfertige Talent nicht gelangt. Noch unbilliger aber wäre es, das Große und Neue in Erfindung, Auffassung und Darstellung zu verkennen“ (II, 347 f.).

Dieses Große und Neue hat Burckhardt schon in seinem Murillo-Aufsatz von 1843 und später 1847 in seinen „Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur“ festgehalten, nur mit etwas anderen Worten⁹². Er nennt es jetzt, im „Handbuch“, einmal die Verlagerung des religiösen Ausdrucks vom anzubetenden Objekt in das anbetende Subjekt (wobei Burckhardt wie im Murillo-Aufsatz die Annahme zurückweist, all diese Bilder des schwärmerischen Glaubens, der Andacht seien ohne innere Teilnahme des Künstlers, bloß als malerisches Problem zustande gekommen⁹³), sodann die große dramatische Lebendigkeit der Komposition — in der ergreifenden Kulmination all dieser feurig bewegten Charaktere zu einem mächtigen Moment habe man eine innere Verwandtschaft mit Shakespeare und Calderon zu erkennen⁹⁴ —, schließlich in der

⁹² Murillo (Atlantis a. a. O. S. 487): „Je weniger die *anbetungswürdigen* Gestalten gelangen, um so besser gelangen jetzt die *Anbetenden*... Keine Epoche hat so tief und umfassend die religiöse Andacht dargestellt.“ — Anmerkungen zur Geschichte a. a. O. S. 27: Affekt-Naturalismus als die beiden großen Zeitrichtungen. Vgl. auch GA. IV, 96: Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden-Affekt.

⁹³ Man nehme aber dazu die sehr merkwürdige Note zu Perugino im „Cicerone“: GA. IV, 222.

⁹⁴ II, 349 f.: „Wenn über dem Ungestüm des Malers auch manche feinere geistige Bezüge aufgegeben und die mehr auf die äußere Wirkung berechneten vorgezogen werden, so ist diese Zeit dafür vor allem matterzig und weichlich Passiven freier als irgend eine andere. In allen irgend bedeutenden Schöpfungen derselben drückt sich eine imposante Energie des Daseins, eine freie Kraftfülle aus, deren Übertreibungen man gerne übersieht. Das göttlich Reine und Große, wodurch die Kunstwerke der raphaelischen Zeit den Beschauer über die Erdschranken emporheben, ist in den Gestalten des XVII. Jahrhunderts nicht mehr zu finden; aber sie gemahnen immer noch an ein kräftiges Heroengeschlecht im Vollgenusse seiner Existenz.“

Landschaftsmalerei, deren „Glanzepoche“ nun beginnt (Burckhardt hatte bereits im Brockhaus-Artikel: Landschaftsmalerei, VIII, 541—543, dies kurz entwickelt) und die er sein ganzes Leben hindurch mit besonderer Anteilnahme und ungeminderter Liebe begleitet. „Daß die Landschaft von Anfang an ihr höchstes Ziel, die freie Komposition verfolgte und daß die Vedute daneben nur eine geringe Stelle einnimmt, ist wiederum eins der edelsten Zeugnisse für die künstlerische Größe dieser Zeit“ (II, 350). Ein Ausblick auf die soziale Stellung des Barockkünstlers beschließt den wichtigen Abschnitt.

Die Einschaltungen im einzelnen sind nicht sehr umfangreich, doch stets bezeichnend für die Grundauffassung des Bearbeiters: so etwa die eingefügte Rechtfertigung der Bologneser, der beiden Caracci, von denen der „Cicerone“ sagt, sie hätten zu ihrer ewigen Ehre der Kunst den sittlichen Halt zurückgegeben (GA. IV, 377; im Handbuch, II, 356: „Sie hatten ein wahres und großes Gefühl für die Darstellung erhöhter Lebenszustände; mit unglaublicher Energie errangen sie sich allmählich eine bedeutende, wenn auch noch nicht vollständige Harmonie des entsprechenden Styles. Auch in ihnen lebte der kühne Naturalismus des Jahrhunderts, nur durch die großen Vorbilder der Antike und der raphaelischen Zeit gemäßigt und eingeschüchtert“), oder bei Domenichino (II, 363) die Einfügung über die leider wieder überhand nehmenden Marterbilder, aus dem Bestreben nach Affekt und Leidenschaft, oder die paar Zeilen bei Francesco Albani ⁹⁵ (II, 364, Z. 4, u. bis 365 Z. 2 v. o.) oder der kleine Schlußabschnitt (II, 380 unten). Auch der Wortlaut des zweiten Kapitels (II, 381—395) wird im wesentlichen beibehalten, nur leicht überarbeitet und in der Oeuvreaufzählung vervollständigt. Auch hier erhellend etwa die kleine Einfügung über Ribera (II, 386: „Vorzüglich widrig, bei aller Meisterschaft der Darstellung, sind insgemein Riberas mythologische Szenen, sein Silen in den Studj zu Neapel, seine Klage der Venus über den toten Adonis in der Galerie Corsini zu Rom; hier, wo entweder Adel und Schönheit oder heiterer Humor vorgeschrieben war, konnte er am allerwenigsten genügen“; im „Cicerone“ heißt es sehr viel deutlicher: sein abscheulicher Bacchus [GA. IV, 380]), oder bei Salvator Rosa ein

⁹⁵ II, 364 f.: „Seine meisten Schöpfungen sind der Ausdruck desselben idyllischen Gefühls, desselben conventionellen, aber nicht ungraziösen Gegensatzes, gegen das künstlich-ceremoniöse Weltleben, welcher Tasso's Aminta und Guarini's Patsor fido hervorbrachte und der Akademie der Arkadier ihre äußere Form gab.“

im Mund Jacob Burckhardts recht zweifelhaftes Lob (II, 388: das wilde, düstere Bildnis eines Geharnischten im Palast Pitti erreiche beinahe Rembrandt; vgl. Cicerone GA. IV, 385 und 408), oder bei Varotari (II, 393: edler Ausdruck sehnsüchtiger Wonne, im Cicerone GA. IV, 356 etwas gedämpft).

Das dritte Kapitel (II, 395—438): Niederländische und deutsche Historienmalerei vereinigt zwei so gegensätzliche, auch von Burckhardt tief entgegengesetzt empfundene Gestalten wie Rubens und Rembrandt; deren von Kugler gebotenen Charakteristiken durfte der Bearbeiter übernehmen, gerade weil sie in ihrer Anlage seinem eigenen, sehr ausgesprochenen Urteil entgegenkamen. Bei Rubens ist es die innige Zustimmung zu dessen „nobler Lebensfülle“, zu seinem Adel, seiner Gemessenheit, zu dem leuchtenden Abglanz des Daseins in seinen Landschaften, zu den gewaltigen naturgeschichtlichen Tragödien seiner Tierstücke (II, 397), bei Rembrandt die reservierte Haltung angesichts seiner Ablehnung des Studiums idealer, gereinigter Formenschönheit, wie Kugler (II, 423) sagt (bezeichnend der Zusatz Burckhardts, II, 430: „ein Gastmahl in Emmaus erreicht jedoch in den Charakteren wirklich einen gewissen Adel, soweit dies bei Rembrandt möglich ist“, oder II, 428: die zwar lebendig erzielte, aber „völlig gemeine“ Auffassung des Vorgangs im Bild des von den Philistern überfallenen Simson). Die Seiten über Dyck bereichert Burckhardt namentlich in der Aufzählung der Werke (II, 416—418 Mitte).

Im vierten Kapitel (II, 438—466), das den Spanischen Schulen gewidmet ist, fällt bei Zurbaran (II, 445, Z. 16 v. o. — 446, Z. 16 v. o.) der Zusatz auf, in dem Burckhardt, das Thema aus dem Einleitungsabschnitt und seinem Murillo-Aufsatz⁹⁷ aufnehmend, die Bezüge zwischen dieser ekstatischen Andachtsmalerei und dem restaurierten Katholizismus bloßlegt; bei Velasquez (II, 448, Z. 1—5 v. o.) setzt er in wenigen Zeilen dem etwas leblosen Bild bei Kugler einige verdeutlichende Lichter auf („Allem Gesuchten steht er ferne; Gestalten und Bewegungen sind durchaus leicht und bequem, das Individuelle geistvoll und nobel gefaßt, und auch in der unmittelbarsten Wirklichkeit alles Wüste und Grelle vermieden“). Bei Murillo kann

⁹⁶ Vgl. bereits die früheren Äußerungen über Rubens und Rembrandt GA. I, 140, 153; 160; 177 f. Brockhaus⁹ XII, 304—306; 58—59. Dazu: Archiv für Kulturgeschichte a. a. O. 121 ff. Die „dämonische Gewalt der Charakteristik“ Rembrandts wird aber bei Kugler II, 484 ausdrücklich hervorgehoben.

⁹⁷ Murillo a. a. O. S. 486 f.

sich Burckhardt nicht versagen, dem Text Kuglers die eigenen, aus wahrer innerer Begegnung mit dem Maler in Paris während des Sommers 1843 erwachsenen Einsichten einzuarbeiten und den Werkkatalog stark zu ergänzen. Die Vorliebe ist ganz sichtlich und spricht sich in jeder Zeile aus. Der Ton der inneren Hingabe ist gegenüber dem Aufsatz kaum gemindert: vielleicht den ersten Maler seines Jahrhunderts möchte der Betrachter Murillo wegen seiner Eigentümlichkeit nennen. „An äußerer dramatischer Energie übertrifft ihn Rubens, an vielseitiger Entwicklung der Form und an Größe des Styles sind ihm die bessern italienischen Eklektiker überlegen, dagegen ist kein Maler dieser großen Zeit so voll von ewig frischer, unversiegbarer Inspiration, keiner so frei von leerer Prätension und Nüchternheit*). Bei ihm ist die Leidenschaft, welche durch die Kunst seines Jahrhunderts geht, in ihrer schönsten Form ausgeprägt; sie ist Andacht, Liebe, Hingebung und süße, göttlich naive Sinnenfreude geworden; sehr selten, nur wo der Gegenstand es ausdrücklich verlangte, trübt der Fanatismus und die Bigotterie diese reine Welt, niemals aber wird Murillo gemein und roh. Er ergründet alle Tiefen des Naturalismus und taucht doch immer gleich dem Schwan unbefleckt wieder empor... Murillo ist allerdings Naturalist, und dem Geist der damaligen spanischen Kunst gemäß mußte er es sein, aber er drang zu einer sinnlichen Schönheit durch, welche verbunden mit dem Ausdruck der Begeisterung alle Stilregeln zum Schweigen bringt. Seine Gestalten sind nicht Ideale erhöhter Menschlichkeit, wie diejenige Raphaels, — selbst durch ihre heiligste Verzückung blickt irdische Bedürftigkeit hindurch, — aber sie reißen die Seele hin, weil sie das schönste, üppigste Erdendasein in unmittelbarer Verknüpfung mit dem Himmlischen darstellen. Sie sind ganz durchglüht von Sensibilität, wie diejenigen Correggios, und dabei von Licht umflutet wie diese, aber es hat sie ein edleres Gemüt erschaffen und die Devotion einer neuen Zeit mächtig darin ausgedrückt“ (II, 453). Noch im „Cicerone“ (GA. IV, 386) spricht Burckhardt von dem Wunder der Farbe und der Wonne des Tones bei Murillo.

Das fünfte Kapitel (II, 466—481): Französische und englische Historienmalerei gab zu größeren Einschüben keinen Anlaß; erst wieder der zweite Abschnitt des IV. Buches: Die

*) In diesem Betracht kann man Murillo wohl den Raphael seines Jahrhunderts nennen. Mehrere Maler erreichen und übertreffen ihn in einzelnen Beziehungen und in einzelnen Werken, aber keiner hat wohl so viele allgemein ansprechende Gemälde hinterlassen als er.

Cabinetsmalerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts (II, 482—563) verlangte einige Nachträge, vor allem im zweiten Kapitel; es war der Landschaftsmalerei gewidmet, die Burckhardt bereits in einem Artikel des Brockhaus (VIII, 541—543) dargestellt hatte. Die Ausbildung der Landschaft in der Malerei des 17. Jahrhunderts nennt der Bearbeiter etwas eigentümlich Großes, ja „ein kulturgeschichtliches Ereignis, welches, ähnlich den gleichzeitigen Entwicklungen der modernen Musik, einen ganzen Zeitraum charakterisieren hilft“ (II, 519). Burckhardt mußte darauf verzichten, der sehr schön empfundenen Darstellung Claude Lorrains bei Kugler irgend etwas Nennenswertes zuzufügen, sie war ihm völlig aus dem Herzen gesprochen. Ebenso konnte er die Ausführungen über Caspar Dughet unverändert stehen lassen. Lediglich den kurzen Abschnitt über den Marinemaler van de Velde d. J. (II, 552) hat er beigesteuert und dem dritten, Tierleben und Stilleben behandelnden Kapitel einen kleinen Anhang (II, 562, § 339) beigegeben, in dem mittelbar die Einzigartigkeit der niederländischen Stillebenmalerei festgehalten wurde. Im übrigen aber stand ihm wohl gerade dieser Kreis etwas fern. Wölfflin sagt mit Recht, daß sich Burckhardt in der Welt der holländischen Kleinmeister weniger heimisch gefühlt habe⁹⁸.

Im letzten und fünften Buch: Übersicht der neuern Malerei (II, 564—591) ist die überarbeitende Hand Burckhardts kaum mehr zu spüren. Lediglich die Einführung zur „klassischen Periode“ (II, 564—565 oben) und der kleine Absatz unten auf Seite 584 gehören ihm. Die „Allgemeinen Bemerkungen über die gegenwärtigen Verhältnisse der Kunst zum Leben“, mit denen Kugler die erste Auflage (II, 318—362) abgeschlossen hatte, wurden nicht wieder aufgenommen. Es folgen Nachträge zu den beiden Bänden (II, 592—596) und, in dieser Form neu gegenüber der ersten Auflage, ein ausführlicheres Literaturverzeichnis (II, 597—605), weiterhin eine kurze Übersicht über die wichtigsten Schulen, ein Orts- und Namensverzeichnis, auf das Kugler anscheinend besondern Wert legte; denn er spielt in seinem Widmungsschreiben an Burckhardt zum ersten Band seiner „Kleinen Schriften“ auf diese seine Leidenschaft für gute Register und die erforderliche Resignation bei solcher Registerfabrik launig an⁹⁹.

⁹⁸ Wölfflin a. a. O. S. 141.

⁹⁹ Kugler, Kleine Schriften I, VI.

III.

Sofort nach Beendigung der Arbeit am „Handbuch der Geschichte der Malerei“, vermutlich im Juni 1847, wendete Burckhardt sich der noch verbleibenden restlichen Aufgabe zu, der Durchsicht und Vervollständigung des „Handbuchs der Kunstgeschichte“. Kuglers Vorwort datiert vom 15. September, das Burckhardts aus Berlin vom Oktober 1847 (eine kleine Vorausdatierung, denn Burckhardt verließ Berlin nachweislich am 30. September und traf am 10. Oktober in Rom ein). Er berechnet hier die beigefügten Zusätze etwa auf den zehnten Teil des Ganzen, und betont, daß er sich dabei an den Maßstab und die Darstellungsweise der ersten Auflage nach Kräften zu halten gesucht habe¹⁰⁰. In der Tat tritt in diesen Zusätzen das eigentliche Temperament des Bearbeiters nicht so deutlich heraus wie in der von ihm geleisteten Neufassung der Malereigeschichte. Das liegt zumeist wohl an dem außerordentlich weitgespannten Rahmen des Werks, das nichts geringeres als eine Weltkunstgeschichte im Grundriß sein wollte, und an der damit verknüpften Tatsache, daß Kugler und nach ihm Burckhardt für weite Strecken, besonders für die ganze außereuropäische Kunst nicht aus eigener Anschauung urteilen konnten, sondern auf die Publikationen und Darstellungen anderer, meist englischer und französischer Forscher angewiesen waren. Zudem blieb infolge des außerordentlich gedrängten Darstellungsstils nur wenig Raum, die eigene Ansicht deutlicher sprechen zu lassen. Und dann trug dieses Werk vielleicht am stärksten das Gepräge seines Schöpfers. Es war der erste kühne Wurf des Universalkunsthistorikers Kugler, wohl dessen Lieblingsbuch, das er denn auch später, in der dritten Auflage, 1856, wieder selbst in die Hand nahm, freilich ohne die Umarbeitung ganz vollenden zu dürfen. Auch hier bedurfte es nach dem Tod des Verfassers, 1858, der Mithilfe Burckhardts.

Das „Handbuch der Kunstgeschichte“ gibt das Neue in der Auffassungs- und Darstellungsweise Kuglers, seine Fähigkeit zur überschauenden Gliederung weiterer Räume und zur Beherrschung beträchtlicher Stoffmassen besonders deutlich zu erkennen. Der Bearbeiter hat sich, im Unterschied zum Malerei-

¹⁰⁰ So auch noch später bei Roth, Aktenstücke S. 44. --- Zur Arbeit am Handbuch der Kunstgeschichte: Briefe an Kinkel a. a. O. S. 140, 146; und der bei Schulenburg a. a. O. bei S. 240 faksimilierte Brief Kuglers an Duncker vom 19. 5. 1847, in dem dieser schreibt, Burckhardt werde in etwa vier Wochen mit der Geschichte der Malerei fertig sein und dann sich sofort an das Handbuch machen.

Handbuch, wirklich nur auf „Zusätze“ beschränkt und nirgends tiefer in die Anlage und den Bau des Ganzen eingegriffen. Nur so ist es zu erklären, daß binnen knapp eines Vierteljahrs die erforderliche Arbeit bewältigt war. Man möchte bezweifeln, daß sie dem jungen Gelehrten eine sonderliche Befriedigung gewährt habe, er war hier doch zu stark in eine unvermeidbare Systematik hineingezwungen; er konnte nur eine, freilich meisterlich angelegte Straße noch einmal rasch verfolgen, aber nur sehr selten sein eigenes Gefühl in dieser fast erdrückenden, wenn auch beherrschten Stoffsammlung sprechen lassen.

Die Hand Burckhardts wird, abgesehen von einigen Einschüben in die Darstellung der mexikanischen Kunst, sichtbar erst im 5. Kapitel (Die Kunst bei den alten Völkern des westlichen Asiens). In ihm erweitert er den die Denkmäler von Assyrien und Babylon behandelnden Abschnitt um zwei Paragraphen, § 4 (Die neuern Entdeckungen in der Gegend von Ninive) und an Hand der neuen ausländischen Literatur § 5 (Styl der assyrischen Plastik, S. 71—76). Hier versucht Burckhardt, auf Grund des bis dahin bekannt gewordenen Denkmälerbestands, die assyrische Plastik in ihrer Eigenart zu fassen, sie von der ägyptischen abzuheben und sie als Vorstufe der persischen Plastik zu begreifen. Er tut es genau, sachlich, mit bemerkenswertem Willen, sich dem fremden Kunstaussdruck objektiv zu nähern, auch hier das Stilbild zu gewinnen, wie zuvor etwa schon in dem Brockhaus-Artikel „Indische Kunst“ (VII, 423—425). Dem Abschnitt: Die Kunst unter den Phöniziern (76—79) fügt Burckhardt die Beschreibung zweier Baudenkmäler bei (S. 78—79), von denen er das eine, den Turm der Riesen auf der Insel Gozzo bereits schon früher nach Gailhabaud bearbeitet hatte¹⁰¹; das andere ist der Bau Hagiar-Chem auf Malta.

Ebenfalls neu ist der Abschnitt E: Die Kunst der kleinasiatischen Völker (S. 97—102). Auch er wird geschrieben auf Grund neuerer englischer und französischer Werke; er behandelt die Denkmäler von Phrygien, Lycien und die kleinasiatische Skulptur, mit deutlichem Hinblick auf die griechische Kunst. Diese selbst wird nur mit einigen kurzen Zusätzen versehen, ebenso die Kunst der Etrusker und der Abschnitt über römische Architektur. Dem Schluß der römischen Kunst fügt Burckhardt einen Anhang hinzu: Die Kunst des Sassanidenreiches (S. 315—318) und teilt ihn nach Architektur und Skulptur, an Hand der Darstellungen anderer Forscher; er faßt

¹⁰¹ Über Burckhardts Arbeit an diesem Werk vgl. den Anhang.

sie „als Spiegelbild einer ritterlich-kriegerischen, um einen despotischen Hof gescharten Nation, welche von der Kunst weniger eine Veredlung des Lebens, als einen symbolischen Ausdruck ihres nationalen Ausdrucks verlangt zu haben scheint, sich aber dabei auf die ausländische Form angewiesen sah“ (318).

In den nächsten Abschnitten, die von der altchristlichen Kunst berichten, stammen von Burckhardt einige Einschaltungen zum christlichen Zentralbau, zu den Monumenten von Ravenna, vor allem zu S. Apollinare in Classe, das der Bearbeiter erst kurz zuvor hatte kennen lernen (S. 346), und eine kurze, aber bezeichnende Bemerkung zu San Lorenzo in Mailand (S. 347), deren „ruhige Schönheit“ es ihm auch noch später im „Cicerone“ (GA. III, 50) angetan hat, und, von kleineren Nachträgen abgesehen, die Darstellung der armenischen und georgischen Architektur (S. 369—375), die als Abzweigung des byzantinischen Baustils erklärt wird: sie weisen Bauwerke auf, „welche sich bei einem durchgehend kleinen Maßstab doch in Betreff der Konzeption manchen gleichzeitigen abendländischen kühnlich zur Seite stellen lassen“ (S. 369). Nach zahlreichen verstreuten Zusätzen und Werkvervollständigungen¹⁰² zur byzantinischen und zur islamischen Kunst, zu den romanischen Bauten in Italien, vor allem zu den Bauten der Normannen und Hohenstaufen in Unteritalien (S. 452—453), in Spanien, Frankreich (S. 465—546) und besonders in Deutschland, vor allem für die Nieder-Rheingegend (S. 484—469), zur romanischen Skulptur (mit der Anmerkung auf S. 502, 503, 504 über ihr Verhältnis zum byzantinischen Stil), zur gotischen Kirchenbaukunst und ihrer Skulptur und Malerei in allen europäischen Ländern greift Burckhardt ein erst wieder zu Beginn des 15. Kapitels, das die moderne Baukunst bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts umfaßt, und zwar mit einem Zusatz zur Vorbemerkung (S. 660, Z. 3 v. o. bis 661, Z. 7. v. o.). In ihm kommt er bezeichnenderweise wieder auf sein großes, schon im „Handbuch der Geschichte der Malerei“ berührtes Thema, die abwägende Wertung von nordischer und südlicher Kunst, hier der neueren Architektur in Italien um 1500 gegenüber dem rein-germanischen, d. h. gotischen Stil. Burckhardt sieht zwar, wie sein Lehrer Kugler, in diesem gotisch-germanischen Stil den eigentlichen und allein streng organischen Stil, auch noch im

¹⁰² Die sehr minutiöse und langwierige Einzelaufzählung der zahlreichen, sich überwiegend nur auf neuen Stoff beziehenden Zusätze und Einschübe Burckhardts darf hier beiseite gelassen werden. Das Wichtigere wird im Text jeweils vermerkt.

„Cicerone“ und später in der „Kunst der Renaissance“, aber er möchte doch auch das Fruchtbare, Andere des neuen, südlichen Architekturausdruckes zu Wort kommen lassen: es spreche selbst neben jenem reingermanischen Stil mit all seiner Hoheit und Fülle doch auch manches zu Gunsten dieser modernen Architektur, mochte sie auch gegenüber dem organischen, unmittelbaren und unabgeleiteten Stil des Nordens als nur mittelbar und abgeleitet gelten. Hätte die moderne Baukunst, so heißt es in einem anderen Einschub (S. 662), sich späterhin nicht einem vorgeblich antiken, in der Tat aber einseitig von einer geringen Anzahl antiker Gebäude abstrahierten Kanon gefügt, so würde sie neben den schönen rhythmischen Verhältnissen auch einen lebensvollern und schönern Organismus des einzelnen beibehalten und weiter ausgebildet haben.

Wenn der germanische Stil für Burckhardt den Rhythmus der Bewegung ausgebildet hat, so der an sich sekundäre, unorganische, aber zum Organischen mehr und mehr vorstoßende Stil der Renaissance den Rhythmus der Massen — später, in der „Kunst der Renaissance“ wird treffender von Raumstil gesprochen, die Gegenüberstellung: Rhythmus der Bewegung und Rhythmus der Massen aber beibehalten¹⁰³ — „eine neue Schönheit der Verhältnisse, welche der germanische Stil schon um seines Prinzips willen nicht in dieser Weise gekannt hatte. Und dieser Vorzug konnte nur sehr geringen Teiles aus dem Studium der antiken Bautrümmer hervorgehen, vielmehr ist er eine der Aeüßerungen jenes hohen Sinnes für Maß und Schönheit, welcher jener Epoche der italienischen Kunst durchdrang“. Aber Burckhardt geht noch weiter und sagt: „In der Folgezeit, als Barockformen aller Art die moderne Kunst getrübt hatten, wirken noch sehr oft die harmonischen Verhältnisse mit geheimnisvollem Reiz auf das Auge, ja jene Formen selbst beleidigen beim unmittelbaren Anblick ungleich weniger als z. B. im geometrischen Aufriß, weil sie den Verhältnissen untertan und je nach Umständen sogar der Ausdruck eines mächtigen individuellen Gedankens sind. Endlich hat dieser Stil vor dem germanischen eine unbestrittene Vielseitigkeit voraus, wie dies die Lebensformen einer neuen Zeit verlangten; heilige und weltliche Gebäude, Fassaden und Binnenräume erhalten die jedesmal passende Ausbildung, nur daß diese nicht

¹⁰³ Vgl. GA. VI, 43, 45, 86 f. GA. II, 114 f.; 120, 123, 127, 153, 266. Dazu Wölfflin GA. VI, XXI ff. Außerdem O. Höver, Organischer Stil und Raumstil. Zwei architekturgeschichtliche Grundbegriffe J. Bs. Neue Züricher Zeitung 26. und 27. Mai 1922.

mehr der Ausdruck einer organisch entfalteten Bewegung, sondern nur eine mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration ist, welche die architektonische Masse bedeckt¹⁰⁴. Während Burckhardt in diesen Sätzen, die die Waage deutlich zugunsten des Südens sich neigen lassen, das neue verdeutlichende Stilwort „Renaissance“ noch nicht gebraucht, spricht er innerhalb der Handbücher zum ersten Mal von „Renaissancestil“ in engerem Sinn in einem Zusatz, der die moderne Architektur außerhalb Italiens berührt (S. 678)¹⁰⁵. Er wendet damit den Stilbegriff in ganz der gleichen Weise an wie schon früher in den „Kunstwerken der belgischen Städte“ und dann 1846/47 in dem Artikel Renaissance des Konversationslexikons von Brockhaus (XII, 62—63): nämlich in der Hauptsache zur Bezeichnung eines anmutig spielenden Dekorationsstil, der die Folge eines ersten südlichen Anstoßes ist und sich noch den germanischen Grundformen auf harmlose Weise anschließt — „manches der Art ist barocke Mischung germanischer und moderner Bestandteile, manches aber auch von höchster Eleganz“. Burckhardt ist also hier noch weit entfernt, die Renaissance als ein übergeordnetes kunst- und kulturgeschichtliches Phänomen, als eine Art von Weltstil zu fassen, er distanziert sich sogar von dem Ausdruck und spricht von einem „sog. Renaissance-Stil“, etwa in Frankreich (S. 678, Anm. 1).

Im übrigen fällt auf, daß Burckhardt auch sonst in beiden Handbüchern fast völlig ohne die Stilbezeichnungen „Renaissance“ oder „Barock“ auszukommen versteht. So hat er zum Beispiel in das ganze 17. Kapitel, das die italienische Kunst in der ersten Hälfte des Cinquecento zum Thema hat, das Wort Renaissance nicht eingeführt, obschon hier doch dauernd von der Sache Renaissance gesprochen wird.

Die folgenden Abschnitte, die die moderne Architektur in Frankreich, Spanien, Deutschland, England und in den Niederlanden besprechen (S. 679—686), stammen von Burckhardt und übernehmen nur ganz wenig aus dem Text Kuglers.

¹⁰⁴ Dazu die neueingefügte bezeichnende Stelle über Palladio (S. 674): „Nur war es allerdings ihm so wenig als irgend einem seiner Zeitgenossen gegeben, sich über eine wenn auch edle und kraftvolle Dekoration hinaus zu einem vollkommenen architektonischen Organismus zu erheben. Für Aufgaben aller Dimensionen und Gattungen aber fand Palladio neue und geistvolle Lösungen; seine Werke haben ein Gepräge von Würde, welches nicht bloß in den antiken Formen liegt, sondern die Schönheit der Verhältnisse und der Disposition zum Grunde hat.“ Ähnlich GA. III, 313 ff.

¹⁰⁵ Dazu Philippi a. a. O. S. 139 ff. Kaufmann a. a. O. S. 104 ff.

Innerhalb der spanischen Baukunst wird geschieden zwischen einer unglaublich reichen und prachtvollen Frührenaissance und einem schweren imposanten, sog. klassischen Stil, dessen vollständiger Sieg über die Renaissance jedoch erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts falle. „Eines freilich, was die Renaissance überhaupt nur in beschränktem Maße leistet, nämlich den durchgeordneten Organismus der Form, darf man hier weniger suchen als irgendwo, dafür ist aber die spanische Renaissance die kühnste und freiste, man möchte sagen, die leidenschaftlichste; keinen architektonischen Gegenstand gibt es, den sie nicht in lebendig überquellenden Schmuck zu verwandeln wüßte. Maurische und germanische Formen nimmt sie massenweise in sich auf und bildet daraus mit spielender Leichtigkeit etwas Neues, was durch innere Vitalität und Lebenslust selbst da hinreißt, wo es nahe an das Barocke und Sinnlose streift. Der Zustand Spaniens unter Ximenes und Karl V. kann ohne diese Bauten nicht vollkommen gewürdigt werden“ (S. 682).

In die Ausführungen über die deutsche Renaissancebaukunst schob Burckhardt nur die Bemerkung über das Belvedere in Prag ein (S. 685) — es gehöre zu dem Anmutigsten in dieser Gattung — und über den Ott-Heinrichs- und Friedrichsbau in Heidelberg und über zwei weitere Denkmäler in Mainz und Köln. Aber irgend eine nennenswerte Vervollständigung der ganzen süddeutschen und österreichischen Barockbaukunst, die Kugler auf einer knappen halben Seite behandelte, hat auch Burckhardt nicht zu geben. Nach der Aufzählung einiger Namen und Werke von Fischer von Erlach, Neumann — das besonders prachtvoll wirkende Treppenhaus der Würzburger Residenz hebt der Bearbeiter noch eigens hervor — heißt es in beiden Auflagen nur: „U. a. m.“¹⁰⁶. Aber Burckhardt fühlt dann doch das etwas Dürftige dieser Auskunft; er hängt noch einen kleinen Abschnitt an, in dem er, ähnlich wie in dem Beitrag zum Lexikon (XII, 194), den sog. Rococostil betrachtet. Da heißt es (S. 686 f): „Die Grenzen dieses Buches erlauben uns nicht, auf all die Nuancen des Styles einzugehen, welche in den genannten und

¹⁰⁶ Auch innerhalb des Konversationslexikons von Brockhaus fällt die Barockarchitektur Süddeutschlands und Österreichs fast ganz aus, ein Artikel: „Jesuitenstil“ (VII, 617) ist kein Ersatz; vgl. Rehm a. a. O. S. 118 ff. Später hat Burckhardt in Vorträgen sich wiederholt mit dieser Barockbaukunst beschäftigt: 1864 spricht er über Fischer von Erlach, 1877 über den Rokoko, und noch 1890 über Barockbaukunst: GA. XIV, 511, 513, 514. Ganz unzureichend sind die Abschnitte über Burckhardt in der Dissertation von E. Padtberg, Die Beurteilung der Barockarchitektur, Münster 1932, S. 3 ff.; 12 ff.

andern Architekturen des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts offenbaren, und welche man als spanischen Barockstyl, als Jesuitenstyl, als Kapuzinerstyl usw. zu bezeichnen angefangen hat. Nur der letzten Blüte der modernen Architektur vor der Wiedererweckung des klassischen Styles, dem sog. Rococo, muß hier seine besondere Stelle angewiesen werden. Derselbe besteht in einer mehr oder weniger vollständigen Befreiung des Ornamentes von dem architektonischen Organismus; er ist das unabhängig gewordene Leben der Dekoration. Dies Leben aber verträgt sich nicht nur mit einer möglicherweise sehr bedeutenden Schönheit der Verhältnisse, sondern es entwickelte auch in sich eine, ob oft auch kokett gaukelnde, so doch nicht selten durchaus folgerechte Eleganz, welche die neuerlich so vielfach versuchte Nachahmung weder immer zu verstehen, noch zu erreichen vermocht hat. Ganz besonders die Ausschmückung von Binnenräumen gelang diesem Styl oft in einer Weise, welche Staunen erregt. Mit den klassischen Grundformen, welche bei all ihrer barocken Umgestaltung doch diesen Styl vor dem Versinken in das Sinnlose und Wüste schützten, kombiniert sich hier eine Verzierung von willkürlichem Laubwerk, Muscheln, Cartouchen, Frucht- und Blumenschnüren, kleinen figürlichen Sinnbildern u. s. w., welche mit vollkommener Überzeugung und Sicherheit vorgetragen, ein fest geschlossenes malerisches Ganzes bildet, — eine Eigenschaft, welche manchen spätern Bauten von reinstem Detailstyl vollkommen abgeht. — Man kann hinzusetzen, daß bei manchen Gebäuden des Rococostyles sogar die architektonische Komposition selbst nach den Gesetzen der Dekoration, der malerischen Wirkung entworfen, ja, daß hier das Prinzip des Malerischen in der Architektur zu seiner entschiedensten, ob allerdings auch einseitigsten Äußerung gelangt. Ein Hauptbeispiel liefert der Zwinger zu Dresden.“

Solche Sätze zeigen die jugendliche Schmiegsamkeit des künstlerischen Urteils. Zwar legt Burckhardt aus einer inneren Verwandtschaft, die er mitunter wohl aus einem verdünnten Tropfen italienischen Bluts sich zu erklären suchte¹⁰⁷, auch hier den klassischen Maßstab zugrunde, er wird dabei doch nicht doktrinär, er hält sich den Blick für das Schöne auch dort frei, wo es einem Boden entwächst, der an sich jenen Prinzipien klassisch-goethischer Aesthetik widersprach (nur Beleidigungen des Schönheitssinnes gegenüber blieb er eingeständenermaßen hart¹⁰⁸). Zeitweise, besonders im „Cicerone“, im

¹⁰⁷ Briefe an Preen, München 1922, S. 167.

¹⁰⁸ Briefe an einen Architekten (Alioth), München 1912, S. 173.

Entwurf der dort gebotenen „Physiognomie des Barockstils“ (GA. III, 323) vermochte Burckhardt das Großartig-Neue am „Barocco“, am „italienischen Hoffartsgeschmack“, wie Mörike, Burckhardt in manchem verwandt und darum von diesem auch höchlichst geschätzt, sich einmal ausdrückt¹⁰⁹, nur zögernd, nur mit Vorbehalten anzuerkennen, allein diese Vorbehalte wichen mit den Jahren, ungefähr seit 1870, angesichts der Bauten, Treppen, Innenräume und Deckenmalereien süddeutscher und österreichischer geistlicher Residenzen und Bischofssitze, wie Würzburg, Bamberg, Bruchsal, Feldkirch, Innsbruck, einer steigenden, entzückten Bewunderung. Sie ließ Burckhardt etwa vom prächtigsten, heitersten Barocco oder vom herrlichsten Rokoko sprechen und ihn im Barock selbst das Haupt- und Endresultat der ganzen bisherigen Architektur, in der „vorgeblichen Ausartung“ geniale letzte Konsequenzen und Fortschritte des Stils fassen. Das war, wie Wölfflin bemerkt¹¹⁰, eine Entspannung, doch nicht etwa ein völliger Frontwechsel im Urteil. — Was Burckhardt schließlich in diesem und den folgenden Abschnitten noch zu ändern oder nachzutragen hat, beschränkt sich nur auf Vervollständigung des Materials, nirgends mehr werden grundsätzliche Fragen berührt.

Auch das „Handbuch der Kunstgeschichte“ erschien in Lieferungen. Ob Burckhardt die Korrekturen selbst gelesen hat, steht nicht fest, fast möchte man es verneinen, denn er war ja

¹⁰⁹ Mörike an Hartlaub am 4. 5. 1844: in: *Freundeslieb und Treu. Briefe Mörikes an Hartlaub*, Leipzig 1938, S. 211.

¹¹⁰ Vgl. an Alioth S. 7, 11, 15, 19, 35—38, 49 f.; 61, 76, 171, 191, 193. Briefe an Preen, S. 11, 44, 168. — Dazu GA. XII, 139. Wölfflin II, XXII, XXIV. A. Lichtwark, *Die Seele und das Kunstwerk*, Berlin 1911, S. 24 berichtet von seinem unauslöschlichen Eindruck, als ihm Burckhardt gestand, wie widerwärtig ihm *einst* alle Kunst der Spätrenaissance, des Barock und Rokoko gewesen sei. — Aufschlußreich ist auch eine Bemerkung von Nietzsches Freund P. Gast, der Burckhardt selbst in Basel wiederholt in Vorlesungen gehört hat; nachdem er Nietzsches Erklärung des Barockstils in „Menschlich-Allzumenschliches (II, 144; I, 219) gelesen hatte, äußert er, er wünsche sehr, daß Burckhardt (der einzige wahrscheinlich, der es mit Geist und entsprechender Kenntnis wagen dürfte) auch eine Kultur des Barocco schriebe. Briefe P. Gasts an Nietzsche, ed. A. Mendt, München 1923, I, 74 vom 11. 4. 1879. Nietzsche geht auf diesen Gedanken nicht ein. In der dritten Auflage von Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* 1858, II, 589 Anmerkung hatte Burckhardt, wenn auch an etwas versteckter Stelle für die Barockbaukunst ein gutes Wort eingelegt. S. unten S. 55. — Vgl. auch S. Christ a. a. O. S. 165 ff. und die Barockthemata der Vorträge, verzeichnet in GA. XIV, 511 f.; als wichtige Ergänzung die Seiten über die Kultur der Gegenreformation und des europäischen Barock in GA. VII, 344 ff.; 367—390.

weit entfernt von Berlin und Stuttgart — in Rom. Aber er hat aus Rom mit anderm einen längeren Nachtrag eingeschickt (S. 899—902), eine „gedrängte Übersicht der wichtigern Skulpturen Roms aus dem 15. Jahrhundert“, wie sich ihm dieselbe bei Betrachtung des Stiles ergeben hatte. Daß sich Burckhardt gerade während des neuen römischen Aufenthaltes mit der Skulptur eingehend beschäftigte, geht aus dem in Rom geschriebenen und noch vom Dezember 1847 datierten „Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur“ hervor, die im folgenden Jahr im 29. Jahrgang des „Kunstblattes“ (Nr. 33 und 35) veröffentlicht wurden. Jene Anhangsübersicht, die in ihrer relativen Ausführlichkeit eigentlich nicht zur Art des Handbuchs paßt, verzeichnet im wesentlichen die römischen Werke von Paolo Romano, Pollajuolo, Mino da Fiesole und seinen Nachfolgern und von Sansovino; dazu wird eine Reihe von römischen Grabmälern unbekannter Meister erwähnt. Burckhardt sucht an der gleichbleibenden Aufgabe, hier des Grabmals, das Stilbild im ganzen während eines bestimmten Zeitraums zu gewinnen. So sind denn auch diese knappen Ausführungen teils wörtlich, teils in leichter Überarbeitung und Umstellung in die entsprechenden Abschnitte des „Cicerone“ (G. A. VI, 28—31, 17, 19, 22, 51 mit Anm. 3) übergegangen. Hier heißt es dann: die Gleichartigkeit des Inhalts dieser Grabplastiken, der doch hundertfach variiert werde, erzeuge das tröstliche Bewußtsein einer dauernden Kunstsitte, bei welcher das Gute und Schöne so viel sicherer gedeihe als bei der Verpflichtung, stets originell in neuerem Sinn sein zu müssen (G. A. IV, 29). An solch kleinem Zug erkennt man sehr schön die Vertiefung der kunsthistorischen und menschlichen Einsichten. Das Material hatte schon jener Anhang zum fremden Handbuch bereitgestellt, den Sinn und das Bleibende der Erscheinung gibt erst das eigene Handbuch von 1855. Am Rand noch dies: die beiden „lieblichen Mädchenbüsten“ an den Gräbern der Familie Ponzetti in S. Maria della Pace, die schon das Handbuch (S. 901) benennt, kehren wieder im „Cicerone“ (die lieblichsten Mädchenköpfe, GA. IV, 30) und werden noch nach Jahrzehnten in den Reigen der anmutigen und unermüdlichen Kunstbetrachtung dieses „freundlichen Führers“ durch die „reichen Auen der großen Kunst“ aufgenommen (GA. XIII, 310).

IV.

Was bereits von der sehr umfangreichen, verschwiegenen Arbeit Burckhardts am Konversationslexikon von Brockhaus

gesagt werden konnte, daß sie nämlich bis zu einem gewissen Grad die unverhältnismäßig rasche und bewundernswürdige Durchführung der Arbeit am „Cicerone“ erst ermöglicht hat und erklärt, das gilt noch in erhöhtem Maß von der Arbeit an den beiden Werken Kuglers und von der Bewältigung der in ihr gestellten gesamt-kunstgeschichtlichen Aufgabe. Ihre Lösung war mit eine Grundlage und Vorbedingung des „Cicerone“. Sie gehört zur Vorgeschichte dieses Buches. Über die entsagungsreiche Arbeit an dem fremden Handbuch geht der Weg zum eigenen Lebens- und Stationenbuch. Das eine läßt sich vom anderen nicht mehr trennen, und die Behauptung wird von allen Seiten erhärtet: daß ohne Kugler Burckhardt den „Cicerone“ nicht hätte schreiben können¹¹¹. Er war hier aufgefordert, sich seiner eigenen Kräfte zu versichern, gleichsam Heerschau über sie zu halten. Tatsächlich bedeutete „die Notwendigkeit, das gesamte kunstgeschichtliche Gebiet mit der vollen Verantwortung des Autors durchzuarbeiten, einen zweiten, nochmaligen Studienabschluß höchsten Grades für den jungen Gelehrten¹¹²“. Erst im „Cicerone“ ist Burckhardt dann innerlich und äußerlich völlig frei, Herr im eigenen Reich, auf der Höhe und in der Mitte seiner Kräfte, mit der Möglichkeit, sich klar und entschieden ohne Rücksicht und Bindungen auszusprechen und die mächtige Kunstvision der abendländischen Völker nacherlebend zu gestalten.

Im ganzen ist die Bearbeitung der beiden Werke Kuglers das Dokument eines Übergangs, der beginnenden Interessenverlagerung vom Norden zum Süden; sie gewinnt daher auch biographische Bedeutung für Burckhardt. Mag der Übergang und die ihm unlöslich verbundene sehr schwere Auseinandersetzung zwischen Norden und Süden, Kunst des Mittelalters und Kunst der Renaissance auch erst im „Cicerone“ selbst abgeschlossen, mag erst hier das „falsche objektive Geltenlassen“ aller Dinge durch betonte, mitunter einseitige Stellungnahme ersetzt worden sein, der Ansatz zu dieser Haltung, d. h. das allmähliche Übergehen von einem zum andern, wird mit allen, einem solchen Übergangsstadium eigentümlichen Schwankungen und Unausgeglichenheiten gerade in den Bearbeitungen der Handbücher Kuglers sehr deutlich. Vor allem: die Vorliebe für den Süden, die Affinität zu ihm, war unbeschadet aller Liebe zum heimischen Norden, aller Affinität zu jedem Schönen,

¹¹¹ Wölfflin GA. III, S. XIII.

¹¹² E. Rothacker, J. B. in: Die Großen Deutschen, Berlin 1936, III, 620—635; bes. S. 623.

bereits wirksam. Durch „unablässiges Parallelisieren der Facta“ war die Gegenüberstellung von harmonischer südlicher und disharmonischer nördlicher Kultur- und Kunstentfaltung gewonnen und als fruchtbare „polare Spannung“ für immer festgehalten¹¹³. Die völlig eindeutige Auswirkung der entscheidenden Akzentverlagerung, der Umstellung von dem Norden auf den Süden in *allen* Bereichen, im Geschichts- *und* im Kunstgeschichtsbild wird freilich — das war schon gesagt — erst im Jahrzehnt zwischen 1846 und 1856 ganz sichtbar, aber — und darauf kommt es an — im Ansatz ist sie sehr deutlich schon 1846 vorhanden. Sie nimmt ihren Ausgang vom ersten römischen Aufenthalt, von dem Burckhardt ja bekannt hat, er habe ihm für tausend Dinge einen ganz neuen Maßstab gegeben. Und der zweite römische Aufenthalt sollte ihn darin nur noch bestärken.

Der innere und biographische Gewinn dieser mühseligen und entsagungsreichen Berliner Monate läßt sich also deutlich fassen. Der eigentlich erhoffte äußere blieb aus, abgesehen von dem Honorar, das dem Bearbeiter von Kugler in der ganzen Höhe von 400 Thlr. abgetreten wurde¹¹⁴. Kugler hatte seinem jungen Freund in jenem Brief, der diesen zur Übernahme der Arbeit an den beiden Handbüchern aufforderte, eine freilich erst zu schaffende „Halbprofessur an der Berliner Kunstakademie“ mit einstweilen 500 Rthlr. Wartegeld in Aussicht gestellt. Nicht zuletzt diese Aussicht hatte Burckhardt, der sich in seiner Vaterstadt Basel damals noch unbefriedigt fühlte, zur Annahme des „Quasirufs“ ermuntert. Zwar die vertrauliche Zusage des Ministers Eichhorn hatte Kugler sich bereits erwirkt, aber, wie es zu gehen pflegt, die Sache zerschlug sich. Burckhardt konnte noch im Dezember 1846 an Kinkel berichten, für sein weiteres Auskommen schienen gute Aspekte da zu sein, der Minister habe sich günstig über ihn geäußert. Er hatte sogar in einem Schreiben vom 28. März 1847 an die Curatel der Basler Hochschule der Vaterstadt gleichsam aufgekündigt und seine Professur niederzulegen gewünscht, da die Zeit seiner Rückkehr nach Basel zu ungewiß sei, als daß er um eine fernere Ver-

¹¹³ Dazu auch W. Kaegi, GA. V; XXIII, XXXI, XXXIII, XXXVIII. Ders. J. B.: in Große Schweizer a. a. O., S. 5. Auch Dürr GA. I, LIV. H. Bächtold, Gesammelte Schriften. Aarau 1939, S. 319: „1846 war bereits das entscheidende Jahr der Wende [zur romanischen Seite der abendländischen Kultur] gewesen, dessen halbhundertjähriges Jubiläum er deshalb noch in hohem Lebensalter (natürlich stille für sich) feierte“. Eine andere Ansicht bei Kaphahn a. a. O., S. 63 f; 65.

¹¹⁴ An Heyse a. a. O., S. 132 f., 174.

längerung des ihm gewährten Urlaubs einkommen dürfe. Noch im Juli meldet Burckhardt dem Ratsherrn Heusler, seine Aussichten in Berlin seien sehr gut und sozusagen sicher. Allein, als dann die vaterstädtische Behörde durch Heusler ihn ersuchte, die Professur beizubehalten, nahm Burckhardt das als ein Zeichen des Wohlwollens an, um so mehr, als seine Berliner Sache, wie er an Heusler am 21. August 1847 berichten mußte, durch die Langsamkeit der Kunstakademie und die Ferienreise des Ministers und des Königs auf die lange Bank geschoben schien. Wenige Tage später, am 23. August, heißt es an Kinkel: Eichhorn sei noch in den Ferien bis zum 10. September, seine Sache rücke nicht — „ich fange an, zweifelhaft zu werden. Dem Wartegeld gehe ich aus dem Wege, den 1. Oktober, wenn nichts dazwischen kömmt, reise ich nach Rom ¹¹⁵“. Burckhardt machte sich also auch äußerlich frei, indem er auf das Wartegeld verzichtete, das ihn zumindest moralisch gebunden hätte. Wohl nicht allzu schweren Herzens begrub Burckhardt diese seine preußischen Pläne und Hoffnungen. Die Stadt war ihm nicht angenehmer geworden und vor allem: die Sehnsucht nach Rom nahm stündlich zu, er hatte, wie er noch zwei Jahre später, 1849, rückschauend bekannte, damals, als er in Berlin über seinen Büchern im Sommer saß, einen wahren Heißhunger, bald nach Italien zu kommen, in das „Kastanien- und Freskenland“, die „magna parens“, wie er es später nannte, er war mit seinem ganzen Wesen „lauter Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, nach der Harmonie der Dinge“. „Ich oxide jetzt wie ein Pferd, ich spare wie ein Harpax, ich gehe einher ohne alle Zierlichkeit, denn es gilt die künftige Freiheit, es gilt den Durst dieser Seele nach allem Schönen zu stillen, ehe ich von hinnen scheide.“ „Eine griechische Statue kann mich ganz wehmütig machen.“ Kugler bezeugte es am 17. September 1847 gegenüber Geibel: „Burckhardt ist eigentlich nur noch mit einem kleinen Zehen hier und im übrigen schon ganz in Italien.“ Und am 30. September: „Burckhardt reist heute abend. Er geht nun doch und trotz seiner brennenden Sehnsucht nach Italien in einer halb melancholischen Sehnsucht von dannen. Möge er dort, wenn auch nur vorläufig finden, was ihm behagt, hier hat er sich auf keine Weise akklimatisiert ¹¹⁶“.

¹¹⁵ Zum Vorhergehenden: an Kinkel a. a. O., S. 135, 148. Roth, Aktenstücke S. 18 f; Corona IX, 1939, S. 105.

¹¹⁶ Vgl. die Stellen: bei Kaphahn a. a. O., S. 191; an die Schauenburgs a. a. O., S. 94, 98 f; 105. Kugler an Heyse: Sonntagsbeilage der Basler National-Zeitung, 13. 12. 1931, Nr. 578. — An Heyse a. a. O., S. 103, 113, 126. Basler Jahrbuch 1914, S. 48.

Tatsächlich verließ Burckhardt am 30. September abends Berlin und eilte auf dem direkten Weg, ohne den Umweg über Basel, über Wien und Triest nach Italien. Schon am 10. Oktober, mittags gegen 2 Uhr, durfte er, der „Romano per Sehnsucht“, durch Porta del Popolo in der ewigen Stadt einfahren¹¹⁷. Er brachte die feste Absicht mit, diesmal wenigstens sein italienisch-römisches Dasein voll auszuleben, eine Luftreinigung großen Stils, wie er an Kinkel schrieb, vorzunehmen und einiges Gute zu produzieren. „Es wird diesmal keine Vergnügungspartie; Arbeit und Studium hängt daran¹¹⁸.“ Noch fast 30 Jahre später sprach Burckhardt von der edlen Muße zu wahrer Meditation, die er in jenem Winter 1847/48 in Rom gefunden habe¹¹⁹. Eine der ersten Früchte solcher Meditation waren, neben den Nachträgen für das „Handbuch der Kunstgeschichte“, die im Dezember 1847 niedergeschriebenen „Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur“, denen man die gelöste Stimmung, das freie Aufatmen in Gegenwart der großen Kunstwerke und auch die immer stärkere Hinwendung zum Süden bei allem Willen zu gleichmäßiger Überschau anmerkt. Er lebe in vergnüglicher römischer Laune, so berichtete Kugler über Burckhardt an Geibel, im schönen *Dolce far niente* (was freilich bei ihm ein niente sei) hin¹²⁰.

Überdies wurde auch der zweite Aufenthalt des „Modernitätsmüden“ im „ewigen, unparteiischen, unmodernem, tendenzlosen, großartig abgetanen Rom“ erheblich gestört und ihm auch diesmal das Ausleben seines römischen, italischen Daseins unmöglich gemacht. Es waren die Vorboten des großen Revolutionsjahres 1848, die Burckhardt, ob er wollte oder nicht, bedrängten und ihm auch einige interessante Einblicke ins politisch-revolutionäre Treiben Roms und des Kirchenstaats gestatteten, in dem eben Pio nono die Herrschaft angetreten hatte. In Berichten für die Basler Zeitung hat Burckhardt seine Eindrücke sogar sehr lebendig, wenn auch sehr distanziert, niedergelegt¹²¹; aber die Ruhe und die Sammlung zum Arbeiten waren doch erheblich beeinträchtigt. Da außerdem im Februar aus Berlin von Kugler die endgültige Absage kam, auf

¹¹⁷ H. Trog, J. B., Basel, 1898, 57.

¹¹⁸ An Kinkel: a. a. O., S. 137, 148.

¹¹⁹ Kaphahn, S. 372. Vgl. an Kinkel a. a. O. S. 131: Harmonie aller Kräfte während des ersten römischen Aufenthalts.

¹²⁰ Sonntagsbeilage der Basler Nationalzeitung 1931. Nr. 578: Brief vom 18. 1. 1848.

¹²¹ Neuaufgefunden und neugedruckt von M. Burckhardt: Rom 1848. Berichte von J. B., in Corona IX, 1939, S. 105—127, 207—233.

der andern Seite aber Basel den jungen „gelehrten Mitbürger“ wieder an sich binden wollte und ihm durch den Ratsherrn Heusler im März 1848 eine kombinierte Stellung als Lehrer am Pädagogium, als Konservator und als Universitätsprofessor anbot, sagte Burckhardt unbedenklich zu und erbat sich zunächst nur noch bis Juli des Jahres Urlaub¹²². Da die politischen Verhältnisse ihn im März in Rom abzuschneiden drohten, machte er sich zeitig, Anfang April, auf den Heimweg und reiste gemächlich durch Umbrien und Toscana nach Genua und von dort über Mailand nach Basel, wo er am 9. Mai, nach fast zweijähriger Abwesenheit, wieder eintraf: die Sehnsucht nach dem Süden, nach Rom unverlierbar und stärker denn je im Herzen, einer dunklen, unbeglückten Zeit entgegengehend, da er freiwillig vereinsamt unter seinen deutschen Jugendfreunden dastand und spürte, wie sehr er sich von ihnen durch Schicksal und Anlage entfernte. Dereinst wollte er wieder als ein Pilgrim über die Alpen pilgern — „vielleicht lebe ich dann als Bettler im Süden. Diese Jahre der dumpfen Leidenschaft werden ja wohl auch vorübergehen¹²³“. Sie sollten sich im Lebensbuch des „Cicerone“ später herrlich klären. In ihm durfte Burckhardt sein eigenes, sehr entschiedenes, hochpersönliches Bild des ganzen abendländischen Kunstverlaufs bieten, in ihm sein eigenes Handbuch geben, nachdem er zuvor den Dienst an andern, an denen Kuglers, so hingebend geleistet, in diesem Dienst so vieles gelernt hatte. Kein Wunder also, daß Burckhardt dieses sein Lebensbuch dem älteren Freund vor aller Augen in die Hand legte, als Zeichen eines noblen und schöpferischen Dankes, der den Beschenkten gleichermaßen wie den Schenker ehrte. Der „Cicerone“ brachte seinem Verfasser die erste feste Lebensstellung, das kunsthistorische Ordinariat an dem damals neugegründeten Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich. So sehr das Werk an sich den Verfasser empfahl, Kugler hat doch mit leiser Hand bei der Wahl Burckhardts mitgewirkt.

Soweit Burckhardt überhaupt je einen Dank von Kugler für seine einst geleistete Arbeit an den Handbüchern erwartete, hatte er ihn auf schöne sichtbare Weise erhalten in jener schon erwähnten Widmung, mit der der frühere Lehrer und Freund ihm den ersten Band seiner „Kleinen Schriften“ 1852 übersandte (Burckhardts Cicerone-Widmung war gleichsam die Antwort). Aber Kugler dankte auch im Verschwiegenen. Fast ein

¹²² Roth, Aktenstücke S. 20 ff. Trog a. a. O., S. 57.

¹²³ An die Schauenburgs a. a. O., S. 110, gl. ebd. S. 96.

Jahrzehnt nach seinem ersten Gutachten über Burckhardt für den Minister Eichhorn von 1846, wurde Kugler von der Züricher Behörde, die sich einer Vielfalt von Bewerbern für den Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Archäologie gegenüber sah, nämlich außer Burckhardt auch Hettner, Brunn, Stark, Braun, als maßgebliche Autorität um ein Gutachten gebeten, das dieser auch unter dem 27. Dezember 1854, nachdem er den ihm gewidmeten „Cicerone“ schon in der Hand hielt, erstattete¹²⁴. In ihm durfte der Ministerialgewaltige und der Freund erneut guten Gewissens seine hohe Wertschätzung des inzwischen zum vollgültigen Gelehrten gereiften einstigen Schülers ausdrücken, und sein Votum gab wohl den Ausschlag. Ein Archäolog im engeren Sinn des Wortes, hieß es da, sei Burckhardt zwar nicht, aber mit echt künstlerischem und historischem Gefühle begabt, habe er sich einen Blick auch für die Antike und ihr inneres Wesen bewahrt, um den manch ein Archäologe ihn beneiden dürfte. „Sein Standpunkt wird einfach als der des Kunsthistorikers zu bezeichnen sein (derart, daß sich der des Archäologen diesem einordnet). Er ist überall in der Kunst zu Hause, in der alten und mittleren wie in der neueren Kunst, in der Architektur (deren genauere Kenntnis so selten mit der der übrigen Künste vereinigt erscheint), wie in der Skulptur und Malerei, wie in den dekorativen Künsten (denen noch selten ein Eingehen von diesem allgemeinen Standpunkt aus zuteil ward), wie in den Kleinkünsten, den nachbildenden usw. Er hat für alles das vielfach Zeugnis abgelegt: meine Geschichte der Malerei ist durch ihn (als ich auf Jahre an der Wiederaufnahme meiner wissenschaftlichen Arbeiten verhindert war) ein neues Werk geworden, dem die Anerkennung der berufensten Beurteiler in deutscher und fremder Sprache nicht gefehlt

¹²⁴ Veröffentlicht bei W. Oechslis, Geschichte der Gründung des Eidgenössischen Polytechnikums, Frauenfeld 1905, S. 209—211. Man halte daneben die behutsam lobenden Sätze, die Ranke kurz zuvor, Anfang 1854, über seinen frühern Schüler Burckhardt schrieb, als es sich um die Besetzung des historischen Lehrstuhls in München handelte; mitgeteilt von B. Hoefft, Rankes Berufung nach München, München 1940, S. 113. — Burckhardts Bewerbungsschreiben für die offene Stelle vom 18. 11. 1854, bei Roth Aktenstücke S. 42 ff. Ebenda die weiteren Urkunden. Bezeichnend auch das Urteil Vischers über den „Cicerone“, das Burckhardt umso wichtiger sein mußte, als es aus dem Lager spekulativer Ästhetik kam: „Das ist eine Frucht jener männlichen Reife, die in der gehaltensten Konzision nur das Wesentliche, aber dieses auch recht sagt, die Frucht der reichsten Anschauung und eines Formgefühls, das mit seinen Tastern den Kern der Erscheinungen der Stile erfäßt...“ (Brief vom 28. 12. 1854, mitgeteilt in der Corona VII, 1937, S. 502).

hat; mein Handbuch der Kunstgeschichte, welches das Gesamtgebiet derselben behandelt, hat durch ihn in der zweiten Auflage die schätzbarsten Bereicherungen empfangen. Mancherlei kleinere Arbeiten haben dies bestätigt, jetzt in vorzüglichst umfassender Weise sein eben erschienener Cicerone, dem sich für die Kenntnis und das Verständnis des übergroßen italischen Kunstmaterials gar kein Werk in der gesamten Kunstliteratur vergleichen läßt und dessen kurze Andeutungen überall auf eine noch viel größere Fülle des Wissens zurückführen. Seine kunsthistorische Anschauung beruht ferner durchaus auf einer reifen geschichtlichen Kenntnis, die, indem sie besonders auf das Kulturgeschichtliche eingeht, das Hervorwachsen der Kunst aus den historischen Lebensbedingungen so tief und schön darzulegen weiß. Seine Meisterarbeit über „Konstantin den Großen und seine Zeit“ enthält hierüber, abgesehen von allen sonstigen Verdiensten des Buches, die schlagendsten Belege; der eine Bogen dieses Buches, welcher das Künstlerische jener Zeit behandelt, wiegt manche Bücher auf. Worauf ich aber bei der vorliegenden Frage das meiste Gewicht legen möchte, das ist die Ursprünglichkeit und die reine Gesundheit seiner Auffassung. In ihm ist nichts Angelerntes, nichts Gemachtes, nichts Mißdeutendes, nichts von all den Phrasen, die heutzutage auch diese Disziplin nur zu häufig beherrschen. Man fühlt überall seine individuelle Empfindung mit und man fühlt es, daß diese ohne Umschweif auf den Kern der Sache losgeht; man wird dadurch, auch bei dem schlichtesten Worte, miterwärmt, und man hat die Überzeugung, daß man einem solchen Führer sich sicher anvertrauen darf. Wie sehr dies von Haus aus sein Eigentum ist, hat sich mir noch in diesen Tagen schlagend ergeben. Ich hatte ihm, als er noch Student war, für eine kleine Reise einige Aufträge zur Untersuchung gewisser kunsthistorischer Lokalitäten mitgegeben¹²⁵, und er hatte mir darüber geschrieben; jetzt aber hatte ich diesen Brief für einen besondern wissenschaftlichen Zweck wieder vorgenommen und mich aufs neue der sicheren Schärfe des Blickes und der klaren Besonnenheit des Urteils erfreut, die er schon damals ebenso besaß, wie sie jetzt, ob auch viel gereifter, z. B. in seinem Cicerone zu Tage liegt. Wenn ich im übrigen auf die edle Harmlosigkeit seines Charakters, die auch für wissenschaftliche Tätigkeit nicht in letzter Reihe mitzählt (und die sich leider nicht überall von selbst versteht), auf seine ganz außerordentliche Arbeits-

¹²⁵ Der Sachverhalt ist nicht mehr festzustellen. Vielleicht war er die Harzreise im August 1841; s. an Schreiber a. a. O., S. 51 f.

kraft und Ausdauer, auf seine bis jetzt wenigstens rüstige Gesundheit hindeute, so glaube ich wenigstens in allgemeinen Zügen erschöpft zu haben, was ich über ihn zu sagen weiß.“ Und Kugler fügt hinzu, er habe vor 1848 für eine Stelle Burckhardts in Berlin alles vorbereitet gehabt, aber die Verwirrung jenes Jahres habe die Sache unausführbar gemacht. „Sollte er an Ihrer Anstalt eine passende Stellung finden, so würde ich Sie nur beneiden, Ihnen aber zu dieser Erwerbung auch ebenso aufrichtig Glück wünschen können.“ Schon am 22. Januar 1855 teilte der Präsident des Schulrats des Eidgenössischen Polytechnikums, Dr. Kern, der das Gutachten bei Kugler eingefordert hatte, Burckhardt mit, daß er für die freie Stelle vorgeschlagen worden sei. Die Ernennungsurkunde wurde am 9. März 1855 ausgefertigt. Sie war, über manche Zwischenglieder hinweg, eine späte Wirkung jener Arbeit an den Handbüchern Kuglers.

V.

Mit dem Erfolg der Bearbeitung der beiden Handbücher durften sowohl Kugler wie der junge Burckhardt zufrieden sein. Die Aufnahme war günstig. Schnaase, der große Gegenspieler Kuglers im Gebiet der Kunstgeschichte, der gleichzeitig mit den „Handbüchern“, 1843, seine weitangelegte und spekulativ unterbaute „Geschichte der bildenden Künste“ begonnen hatte und bis 1864 an ihr weiterarbeitete, widmete dem „Handbuch der Geschichte der Malerei“ 1849 im „Kunstblatt“, einem der damals führenden kunsthistorischen Rezensionsblätter, eine ausführliche, weitausgreifende, durch verschiedene Nummern hindurchlaufende Besprechung, die der Anlage und der Leistung, bei aller Wahrung des eigenen Standpunkts, in vornehmer Weise gerecht wurde¹²⁶. Schnaase meinte, nicht ganz zu Unrecht, aus einem Handbuch sei in der zweiten Auflage ein Lehrbuch geworden; er hob vor allen Dingen die innere Umgestaltung des weitschichtigen Stoffes hervor, schied jedoch im übrigen nicht zwischen dem Anteil Kuglers und dem des Bearbeiters, sondern wandte sich im Referat und in seiner Betrachtung der vorgenommenen Periodisierungen stets an „die Verfasser“. Bezeichnend etwa, daß Schnaase zu der Charakteristik der Kölnischen Schule, die Burckhardt gegeben hatte, und zu dessen Wort; es herrsche in ihr ein Idealismus nicht der Form, sondern des sittlichen Wollens (I, 229 f.) eine Ausstellung macht; er möchte die Richtigkeit solcher Bezeichnung bezweifeln: sittliches Wollen setze eine durchgebildete Kraft

¹²⁶ Kunstblatt 1849, Nr. 9, 11, 12, 13, 14.

voraus, und eine solche sei weder in den Werken der Kölner Schule noch in denen des Fra Angelico erkennbar. „Es herrscht hier vielmehr ein kindlicher Sinn, eine ungetrübte Heiterkeit, welche den Durchgang durch die Prüfungen und Kämpfe, in denen höhere Sittlichkeit erstarkt, noch nicht gemacht hat; selbst in den Gestalten der Geistlichen und ältern männlichen Heiligen ist der Ernst zwar ein ganz ehrbarer und selbst würdiger, aber keineswegs ein tiefer. Das männliche Element sittlichen Wollens ist keineswegs, vielmehr eine weibliche Weichheit vorwaltend, welche in einzelnen Gestalten (man denke nur an die Veronica) einen Anflug von Sehnsucht, in den meisten aber den einer behaglichen, ruhigen, keuschen Sinnlichkeit hat“ (Nr. 126, S. 47). Schnaase interpretierte das Ethische anders, spekulativer, als es Burckhardt oder Kugler meinten und wollten. Und später wendet sich Schnaase vor allem gegen die seiner Ansicht nach etwas ungerechte Behandlung der nordischen Kunstübung gegenüber den südlichen in den einleitenden Seiten zu dem Abschnitt: Die Kunst diesseits der Alpen im XV. Jahrhundert (II, 86—91): der Verfasser sei hier wohl mit allzu raschem Übergang von der italienischen Kunst vor die Niederländer getreten, „er hat sie mit italienischen Augen und, wenn man will, mit italienischen Vorurteilen betrachtet“. Doch räumt der Rezensent ein, daß diese etwas ungünstige Betrachtung der nordischen Schulen auf die weitere Behandlung selbst keinen störenden Einfluß genommen habe, die Betrachtung werde mit derselben Sorgfalt und mit richtiger Würdigung des einzelnen fortgeführt. „Es scheint fast, als ob der Berichterstatter, indem er sich in das einzelne versenkt, sein allgemeines Vorurteil vergißt, und mit Wärme und Liebe auf die Eigentümlichkeiten auch dieser Schule eingeht“ (Nr. 14, S. 54, 55). Hier trifft Schnaase zweifellos etwas Richtiges; noch später nimmt er Anlaß, den „Vorurteilen“ Burckhardts zu begegnen, als er dessen Renaissancekonzeption 1860 und 1867 kennen lernt“¹²⁷.

¹²⁷ Schnaases Besprechung der „Kunst der Renaissance“ steht in der Zeitschrift für bildende Kunst 2, 1867, S. 156 ff. Vgl. auch R. Kaufmann a. a. O., S. 107—115. — Ein knappes Urteil über die „Kultur der Renaissance“ findet sich in einem Schreiben Schnaases an F. von Uechtritz vom 25. 7. 1864 aus Salzingen (in: Erinnerungen an F. von Uechtritz, Leipzig 1884, S. 261): „Meine Studien gelten der Einleitung in den nächsten Band, in das 15. und 16. Jahrhundert. — Unter den wenigen Büchern, die ich zu diesem Zwecke mitgenommen, befindet sich Burckhardts Cultur der Renaissance in Italien, das ich Dir, obgleich ich mit der Tendenz im Ganzen nicht einverstanden bin, wegen der vielen geistreichen Einzelheiten empfehle.“ Dies als Ergänzung zu GA. V, LVI.

Neben dem Geschichts-Philosophen wandte noch ein großer „Kenner“, nämlich Waagen, den Burckhardt stets hoch schätzte und um seines Bildergedächtnisses willen sehr beneidete, dem Malereihandbuch seine Aufmerksamkeit zu, aber nicht theoretisch wie Schnaase, sondern unmittelbar praktisch, durch seine „Nachträge zur 2. Ausgabe von Kuglers Handbuch der Malerei, vornehmlich mit Beziehung auf Deutschland und ganz besonders auf Böhmen¹²⁸“. Sie erschienen 1851 ebenfalls im „Kunstblatt“.

Der äußere Erfolg aber wurde sichtbar in der Tatsache, daß sich schon einige Jahre nach Erscheinen Neuauflagen nötig machten, und zwar zuerst bei dem „Handbuch der Kunstgeschichte“. Kugler konnte diesmal seinem Freund wohl kaum mehr die Neubearbeitung zumuten; überdies lag ihm vorzüglich an diesem Buch, daher nahm er die Vorarbeiten für eine dritte Auflage selbst auf und gestaltete das ganze Werk bedeutsam um. Er legte den freilich sehr umfangreichen Band der zweiten Auflage auseinander in zwei Bände, von denen der zweite selbst wieder in zwei Teile zerfiel, gab Bilder bei, ordnete den inzwischen bekannt gewordenen neuen Stoff der Weltkunstgeschichte ein und zog auf der andern Seite die architekturgeschichtlichen Teile zusammen, weil er gleichzeitig auch eine weitgespannte „Geschichte der Baukunst“ plante, in der der gesamte Fragenkomplex ausführlich und zusammenhängend dargestellt werden sollte. Die Beiträge, die einst Burckhardt der zweiten Auflage hinzugefügt hatte, gingen im großen und ganzen in der neuen Darstellung auf. Der erste Band des neuformten Werkes erschien bei Ebner in Stuttgart 1856, das Erscheinen des zweiten Bandes aber sollte Kugler, der rastlos Schaffende und sich Überarbeitende, nicht mehr erleben. Der Tod nahm ihm am 18. März 1858, nach kurzer Krankheit, im Alter von knapp fünfzig Jahren die Feder aus der Hand. Das große Lebenswerk war verwaist, die Wissenschaft eines bedeutenden Forschers, Burckhardt eines wahren Freundes beraubt. Die Familie Kugler, seine Frau Clara und vor allem der Schwiegersohn, Paul Heyse, dem Burckhardt seit dem Berliner Arbeitswinter 1846/1847 freundschaftlich verbunden war, wünschten die würdige Vollendung der beiden Lebenswerke des Verstorbenen, und keiner schien ihnen geeigneter, das geistige Vermächtnis zu verwalten als Burckhardt, der als Schüler und dann als Freund dem Älteren zur Seite getreten war und schon

¹²⁸ Kunstblatt 1851, Nr. 11—13, 17, 19, 20, 37—39, 41, 50, 52. Burckhardt über Waagen: Briefe an Preen a. a. O., S. 12, 241.

einmal dessen Werke vorbildlich betreut hatte. Es ist daher kein Wunder, daß Heyse sich schon zehn Tage nach dem Tod Kuglers, am 28. März 1858, an Burckhardt wandte und ihm sagte, alle seien darin einig, daß er der einzige sei, der die Fortführung der Werke, d. h. des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ und der begonnenen „Geschichte der Baukunst“ im Geist ihres Urhebers auf seine Schultern nehmen könne und müsse. Der zweite Band des Handbuchs, die Kunst des occidentalischen Mittelalters, d. h. die Kunst des romanischen und des gotischen Stils enthaltend, war von Kugler zu zwei Dritteln, bis tief in die Darstellung des gotischen Stils, weitergeführt worden, und von der „Geschichte der Baukunst“, deren erster Band 1856 erschienen war, hatte der Verstorbene den zweiten und dritten Band, das Mittelalter umfassend, noch abschließen können. Hier fehlte der letzte Band, der die neuere Zeit behandeln sollte. Eine Neuauflage des „Handbuchs der Geschichte der Malerei“ war vorerst noch nicht nötig, wartete aber auch schon im Hintergrund. Die Arbeitslast, die Burckhardt auferlegt werden sollte — er trat damals gerade seine neue historische Professur in Basel an und war damit der Kunstgeschichte ex officio ferngerückt worden —, war daher beträchtlich. Er konnte und wollte sie, mit Rücksicht auf sein neues Amt und seine eigenen literarischen Pläne, nicht annehmen. Er mußte sich dem Umfang der von Heyse vorgeschlagenen Hilfsleistung versagen und diesen von der Unmöglichkeit solcher Vorschläge überzeugen¹²⁹: er könne nicht statt 8 Stunden per Tag, 16 Stunden arbeiten und sei überhaupt nicht gesonnen, aus irgend einem Grunde der Welt seine bis jetzt noch leidliche Gesundheit am Schreibtisch zu opfern, wie der arme Kugler getan habe. Und überdies „vollende“ ein Werk wie die Geschichte der Baukunst überhaupt niemand, wenn der Autor gestorben sei (dieser sei eben doch an kolossalem systematischen Arbeiten gestorben, meinte Burckhardt noch 1862 und wollte sich das zum warnenden Beispiel nehmen). Burckhardt schlug im Lauf des Briefwechsels vor, man solle das vorhandene Manuskript der Baukunst in Druck geben, da es gar nicht notwendig sei, sie durchaus fertig zu machen. Dies geschah auch; bereits 1858/1859 konnten die beiden hinterlassenen, dem Mittelalter gewidmeten Bände erscheinen (daß Burckhardt später doch noch mit der Fortführung dieses Werkes zu tun bekommen sollte, konnte er damals noch nicht wissen). Für das „Handbuch der

¹²⁹ Zum Folgenden: Briefwechsel Burckhardt-Heyse a. a. O., S. 43 ff., 51 ff., 59, 61, 66, 116.

Kunstgeschichte“ aber machte Burckhardt folgenden Vorschlag: den letzten Abschnitt des Mittelalters, d. h. die dritte und vierte Periode des gotischen Stils (II³, 1, 411—452; 499 bis Ende) sollte Wilhelm Lübke als spezieller Kenner des Gegenstandes und als Schüler Kuglers übernehmen. „Die moderne Kunst muß nach der II. Auflage revidiert werden, und diese Revision selbst der Umarbeitung eines Teils des Abschnittes über moderne Baukunst übernehme ich so gut es geht, wenn Ihr nicht einen andern findet. Die Indices muß aber irgend ein Stuttgarter Literat machen. *Mein Name soll auf keinen Titel kommen.*“ Und er fügt hinzu: „Was ich thue — es ist zwar wenig, aber bei meiner jetzigen Zeitbedrängnis soviel als ich kann — thue ich ohne Vergütung, dem Abgeschiedenen zu Ehren.“ Diese Vorschläge Burckhardts vom 9. April 1858 nahm Heyse an, und sie wurden dann auch im wesentlichen verwirklicht; er bat nur noch, Burckhardt möge eine Korrektur der Baugeschichtsbände mitlesen. Dieser erklärte sich damit einverstanden und war noch nachträglich, bei der Lektüre der Bögen, froh, sich nicht auf eine Fortführung des Werkes eingelassen zu haben. „Das hätte eine saubere Geschichte gegeben, wenn ich die hätte fortsetzen wollen¹³⁰.“

Mit der Arbeit am „Handbuch der Kunstgeschichte“ begann Burckhardt sofort. Schon Anfang Juni schickte er an den Verleger die überarbeiteten Abschnitte: „Skulptur und Malerei in der letzten Zeit des Mittelalters“, die im Druck die Seiten II, 1, 452—498 umfassen. Er hatte die Vorarbeiten Kuglers benutzen können — „aber Eins fällt mir immer schwerer aufs Herz, nämlich der klaffende Abstand der Redaktion zwischen der II. und III. Auflage und die gänzliche Unmöglichkeit, das Fehlende im Sinne der begonnenen III. Auflage umzuarbeiten. Kugler hatte einen ganz neuen Maßstab angenommen, kurz Alles umgedacht.“ Gleichwohl mußte auch noch die Revision des ganzen verbleibenden Schlußbandes mit der modernen Kunst geleistet werden; es sollte bloß ein revidierter Abdruck der II. Auflage werden, nur in der Architektur und vielleicht auch in der Skulptur sollte einiges umgearbeitet werden. Am 4. Juli 1858 schreibt Burckhardt an Heyse: „Die Redaction des Handbuches wird hoffentlich in 2—3 Wochen fertig sein, wenn ich nur diese Last vom Genicke hätte! sie stört mein ganzes Semester¹³¹.“ Und dann bat er noch um die Verbrennung seiner Briefe an Kugler. Die beiden Teile des zweiten Bandes

¹³⁰ Burckhardt-Heyse S. 61.

¹³¹ Burckhardt-Heyse S. 66.

des Handbuchs konnten, dank des raschen Eingreifens von Burckhardt und Lübke, im Lauf des Jahres 1859 ausgegeben werden. Die Mitarbeit der beiden Gelehrten wurde nur anmerkungsweise, nicht auf den Titelblättern vermerkt. Und als Clara Kugler Burckhardt einen „schönen, wahrhaft beschämenden Dankbrief“ geschrieben hatte, meinte dieser gegenüber Heyse: er möge seine Verdienste auf das geringe Maß herabsetzen, das ihnen zukomme — „nichts auf der Welt fürchte ich mehr, als überschätzt zu werden“¹³².

Die Arbeit Burckhardts beginnt in der ersten Hälfte des zweiten Bandes, sie hat zum Gegenstand die bildende Kunst, d. h. Skulptur und Malerei in der dritten Periode des gotischen Stils, also am Ausgang des Mittelalters (II, 1, 452—499). In einer Anmerkung (S. 453), unterzeichnet: „Jac. Burckhardt“, heißt es: „Der Unterzeichnete, entfernt von den wesentlichsten Hilfsmitteln und anderweitig beschäftigt, durfte nicht daran denken, diese dritte Auflage in dem Sinne vollenden zu wollen, in welchem der Verewigte sie begonnen hatte, zumal da die vorgefundenen handschriftlichen Vorarbeiten sich auf sehr Weniges beschränkten.“ Das Wesentliche sind die Umgruppierungen innerhalb der einzelnen Abschnitte Skulptur und Malerei; an neuem Stoff wird nur verhältnismäßig wenig beigelegt, die eigenen früheren Zutaten wurden zumeist unverändert abgedruckt. Neu geschrieben sind die allgemeinen Vorbemerkungen zu dem Abschnitt: Bildende Kunst, Skulptur, Malerei (II, 452—454; 476). In ihnen nimmt Burckhardt in kurzen Zügen die Einordnung des nachfolgenden Stoffes in den größeren, von Kugler angedeuteten Zusammenhang vor. Wie in der Architektur, so auch in den bildenden Künsten bewege man sich jetzt innerhalb des vom 13. Jahrhundert aufgestellten Formensystems reicher, vielseitiger, aber kaum freier. „Die bildende Kunst wird jetzt nach allen Seiten hin kräftig geschult, um dem großen Hauptzweck: dem Schmuck mächtiger Kirchen, rasch und in massenhafter Verwendung zu dienen. Dies bestimmt ihre Physiognomie, auch wo sie andern, z. B. weltlichen Zwecken dient. Hierbei ergeben sich aber partielle Rückschritte; die Kunst des 13. Jahrhunderts hatte im ganzen vielleicht mehr subjektiven Schönheitstrieb, mehr Lust an der vollkommenen Erscheinung gehabt, wohl auch (im allgemeinen gerechnet) genauer gearbeitet, während jetzt die Auffassung und Behandlung gar zu einseitig von der Verwendung des betreffenden Gegen-

¹³² Burckhardt-Heyse S. 72.

standes vom Bauwerk bedingt wird.“ Ein knapper Überblick, der Versuch einer Stilaufnahme der Skulptur folgt, und für Italien schreibt Burckhardt eine eigene kurze Einleitung (S. 467—469), in der nicht nur das Vorherrschen des weißen Marmors, die Bedeutung des Reliefs, die größere Freiheit des Sachinhalts berührt, sondern auch die wesentlich andere Stellung der Kunst zum Leben als im Norden betont wird. „Das Kunstwerk wird mehr und mehr als isolierte Leistung des subjektiven Genius betrachtet, als wesentlich unabhängig von dem Kirchenbau, welchem es angehört; es unterliegt auch bei weitem nicht einer so strengen, so unerbittlich gegebenen Einrahmung und Aufstellung wie das Kunstwerk der nordischen Kathedralen. In notwendiger Parallele mit dieser größern individuellen Freiheit erwächst beim Volk eine vergleichende Betrachtung und Beurteilung, welche mit Hilfe der schon sehr häufig an den Werken selbst angebrachten Namensunterschriften und Jahreszahlen allmählich zu einer Art von Künstlergeschichte und Kunstgeschichte erwächst, dergleichen im Norden völlig fehlt. So wenig nun ein solcher Unterschied über den absoluten Wert der einen oder der andern Kunstwelt entscheidet, so sehr kam durch denselben die italienische Kunst in Vorteil, indem sich das Interesse der Menschen überhaupt leichter dem Individuellen und Festdatierten zuwendet.“ Freilich muß dann Burckhardt diesen Beobachtungen, die er früher bereits an anderer Stelle (G. A. III, 494) mitgeteilt hatte, hinzufügen, daß jene Bewegung nach Entfesselung des Subjektiven auf merkwürdige Weise durch eine Gegenbewegung im Sinn des nordisch-gotischen Skulpturstils durchkreuzt worden sei. „Dieser kam im Gefolge der nordischen Bauweise, gelangte jedoch erst um Jahrzehnte später zu allgemeiner Geltung, offenbar durch den (historisch erwiesenen) häufigen Aufenthalt deutscher Bildhauer in Italien. Die eigentümlich geschwungene Stellung, die bestimmte Kadenz des Faltenwurfes, selbst der nordische Typus der Kopf- und Gesichtsbildung finden sich nun auch hier. Es war ein fremder Tropfen Blutes, indem die italienische Skulptur die architektonischen Prämissen der nordischen.. nur in geringerem Grade teilte.“

Auch für die Malerei bietet der Bearbeiter einen knappen Stilumriß: in dieser rege sich später als in der Skulptur mit dem 14. Jahrhundert noch innerhalb der Grenzen des gotischen Stils der Genius der einzelnen Nationalitäten und Landschaften. „Weit am meisten ist in dieser Spezialisierung der Kräfte Italien voran, doch zeigt auch der Norden eine ähnliche Ent-

wicklung.“ Das Fehlen der Wandmalerei hindert hier die Entfaltung, während im Süden diese natürliche und freieste Hauptäußerung der Malerei, das Fresco, keinen Augenblick mehr aufhört, die Kunst wesentlich zu beherrschen. Italien steht also auch hier voran im Gang der Kunstentwicklung¹³³.

Der zweite Teil des zweiten Bandes (II, 559—828), die moderne Kunst umfassend, ist tatsächlich dann nur ein revidierter Neudruck des Textes aus der zweiten Auflage. Man darf wohl annehmen, daß es Burckhardt keine allzugroße Freude bereitet hat, noch einmal die gleichen vorgeschriebenen Pfade zu wandeln, die er ein Jahrzehnt zuvor schon einmal ziemlich eilig begangen hatte. Große Teile der in diesem Abschnitte behandelten Kunstlandschaft waren von ihm eben erst auf seine eigene Art und Weise beschrieben worden, aus besonderer innerer Nähe, im „Cicerone“. Burckhardt konnte all seine neuen Kenntnisse und Einsichten, seine Einteilung in Früh- und Hochrenaissance nicht einfach in das Buch hineinarbeiten, dem er doch schließlich entwachsen war und das ihn, gerade nach dem „Cicerone“, etwas fremd und unpersönlich anschauen mußte; er konnte sich auch nicht einfach selbst ausschreiben, vor allem kaum einen Ausgleich zwischen Kuglers und seiner Ansicht etwa in Fragen der Renaissancekunst erzielen. Burckhardt ließ daher aus inneren und äußeren Gründen stehen, was er vorfand, gab nur hie und da in einer Anmerkung seinen abweichenden Standpunkt kund oder schob da und dort einiges neues Material ein. Die Fremdheit aber, die Kugler eingestandenermaßen gegenüber der nichtmittelalterlichen, nichtgotischen „modernen Kunst“ der Renaissance und des Barock empfunden¹³⁴ und die sich wie ein kühler Schauer auch über seine universalgeschichtliche Behandlung dieser neueren Jahrhunderte gelegt hatte, vermochte Burckhardt nicht zu tilgen: er hätte von Grund auf neu bauen und schreiben müssen, und das wollte er nicht. Immerhin mußte er, sollte er nicht seine eigene Forschung und Sicht ganz verleugnen, den Weg weiter beschreiten, den er verborgen schon 1847 betreten hatte: er mußte, wo es angängig war, das Positive der Renaissancearchitektur stärker zu Wort kommen lassen, wenn schon er diesen Architekturstil immer noch als einen unorganischen

¹³³ Neu, außer den oben erwähnten Abschnitten: S. 454 Mitte; 455, Z. 11—16 v. O. 468—470 oben; 474, Z. 14 v. u.—10. v. u., 475, Z. 9—18 v. u., 475, Z. 3 v. u. bis 476 oben; 479, Z. 2—11 v. o.

¹³⁴ Kugler, Kleine Schriften I, S. VII in der Zueignung an J. Burckhardt.

gegenüber dem gotischen bezeichnete. So hat er denn seinen wichtigen Einschub von 1847 (II², 660) unverändert in die dritte Auflage (S. 564) übernommen, aber zuvor in die allgemeinen Bemerkungen Kuglers (S. 560) ein paar Zeilen eingesetzt: „Die Gotik, welche bisher mit ihren Zier- und Bauformen die Malerei und Skulptur beherbergt und beherrscht hatte, war schon an sich der Ausgelebtheit nahe und paßte nicht mehr zu der veränderten allgemeinen Sinnesrichtung; der Realismus aber, welcher jetzt die Oberhand bekam, ist schlechthin geneigt, sich gegen jede Umgebung und Einrahmung zu isolieren und unabhängig zu erklären. Zugleich jedoch brachte eine große allgemeine, wesentlich von Italien ausgehende Kulturströmung: die *Verehrung des Altertums*, auch die antike Architektur wieder empor, und diese erschien nun als das ewig Neutrale und Weltgütige sowohl gegenüber den beiden andern Künsten, als in ihren besondern Aufgaben.“ 1847 hatte der junge Burckhardt hier noch nichts zu ergänzen gefunden. Jetzt aber hatte sich dem Verfasser des „Cicerone“, der zugleich an einem Werk über die italienische Renaissance arbeitete, die Bedeutung der Antike im Rahmen der ganzen Bewegung zu sehr aufgedrängt, als daß er sie hätte übergehen können¹³⁵. Wenn Burckhardt mit dem folgenden Satz: die Größe und Originalität, mit welcher die Renaissance die antiken Formen handhabt, könne es doch nie vergessen machen, „daß diese zu den architektonischen Maßen nur in einem dekorativen Verhältnis standen“, in den Text und in die Urteilsführung Kuglers wieder einzuschwenken suchte, so hieß dies, falls der vorhergehende Passus nicht auf eine nachgelassene Korrektur des Verstorbenen zurückgeht: schweigen, wo eigentlich zu reden gewesen wäre. Aber dann hätte statt einer Bearbeitung ein Neubau gegeben werden müssen. Burckhardt aber verweist nicht einmal auf seine eigene Darstellung der Zusammenhänge im „Cicerone“.

¹³⁵ Hieher gehört auch Anm. S. 607, mit der der Bearbeiter einen Gesichtspunkt seines Renaissancewerkes, an dem er gerade arbeitete, aufgriff. Kugler: „Der italienischen Kunst dieser Zeit ist im allgemeinen eine gewisse Großheit des Sinnes eigen, welche dem Studium der Antike ihre vorzüglichste Nahrung verdankt.“ Dazu Burckhardt: „Der Überarbeiter glaubt dies einigermaßen beschränken zu müssen. Bei näherer Untersuchung erstaunt man eher darüber, daß die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts von dem Altertum, das sie kannte und verehrte, verhältnismäßig so *wenig* bestimmt und bedingt worden ist. Insbesondere jene „Großheit des Sinnes“ ist wohl dem damaligen italienischen Lebensgeist von Hause aus eigen und schon in der Schule Giotto's vorhanden gewesen.“ Wozu zu vergleichen GA. IV, 154 ff., 160. Auch Philippi a. a. O., S. 139 ff., über die Zusätze Burckhardts von 1859 für die Renaissance-Abschnitte.

Ganz neu sind die Seiten über die Dekoration (S. 576 bis 580), der schon im „Cicerone“ und dann in der „Kunst der Renaissance“ Burckhardts besonders liebevolle Anteilnahme galt; sie berühren sich natürlich inhaltlich und darstellerisch mit der dort gebotenen, viel ausführlicheren Übersicht G. A. III, 202.). Auch dort, wo der junge Burckhardt 1847 das Verdikt Kuglers über die Barockbaukunst (S. 678) hatte stehen lassen, weil es seiner eigenen Ansicht nach entsprach, fühlte sich der gereifte Forscher, der inzwischen in seinem Stationenbuch auch das relativ Positive dieses Stils hatte anerkennen und in einer höchst geistreichen Stilphysiognomie hatte umreißen müssen, zu einer mildernden Anerkennung verpflichtet: „Gegenüber diesen von der einen Seite nur allzuwahren Anklagen glaubt der Überarbeiter hier wenigstens im allgemeinen auf gewisse Vorzüge der bessern Bauten des Barockstyles hindeuten zu sollen: das Gefühl für Verhältnisse und Linie im Großen, die bedeutende Behandlung des Raumes, die perspektivisch-malerische Wirkung mit Hilfe einer oft sehr glücklichen Beleuchtung, endlich die mächtige, technisch solide Ausführung. In der Dekoration zeigen sich neben entsprechender Ausartung ebenfalls entsprechende Lichtseiten; das Willkürliche wird wenigstens energisch und sicher gehandhabt“ (S. 589). Aber mehr tut Burckhardt nicht; auch in der knappen Übersicht über die deutsche Barockbaukunst bleibt es wie seinerzeit in der zweiten Auflage bei dem: „U. a. m.“ und bei der damals neu geschriebenen halben Seite über das Rokoko: keine Zeile mehr und keine weniger. Die Zusätze zu allem folgenden bis zum Ende sind kaum noch nennenswert; S. 750 bis 752 bieten eine kurze neue Aufzählung kleinerer Skulpturen des 15. Jahrhunderts in Frankreich und Spanien. Der Schluß: Blick auf die Kunstbestrebungen der Gegenwart (S. 821—828) blieb, wie schon 1847, unverändert; eine Anmerkung der Verlagsbuchhandlung auf S. 828 begründet dies damit, daß keiner der beiden Bearbeiter, weder Burckhardt noch Lübke, sich dazu hätten verstehen können, dieses letzte Kapitel gemäß den Anforderungen des Tages umzuarbeiten¹³⁶. Es war Notarbeit, die Burckhardt hier leistete

¹³⁶ Neu ist folgendes, außer dem schon Erwähnten: S. 566, Z. 3 v. u. bis 567, Z. 14 v. o. 570, Z. 6—Z. 28 v. o. 572, Z. 19—15 v. u. 573, letzter Abschnitt. 574—576 (Architektur in Oberitalien); 576—580 oben (Dekoration). 581, Z. 10—12 v. u. 584, Z. 4—12 v. u. 585, Z. 15—21 v. o. 586, Z. 4—19, 20—26 v. o. 587, Z. 17—21 v. o. 589. Anm. 1, Anm. 2, Schluß. 591, Z. 7—8 v. o. 592, Anm. 1. 598, Z. 1—3 v. o. 600, Z. 3—11 v. o. 601. Z. 8 v. u. bis 602, Z. 5 v. o. 610, Z. 5—6 v. o. 611, Z. 5.

und leisten mußte, sicher nicht zu seiner eigenen Befriedigung. So nimmt es nicht wunder, wenn die bald schon notwendig werdende vierte Auflage des „Handbuchs“, die 1861 erschien, von Lübke allein besorgt wurde. Burckhardt konnte sich nicht mehr zu neuer Hilfeleistung verstehen. An seine Stelle trat teilweise ein sehr gründlicher und gewissenhafter Kunstkenner, der später auch an der zweiten Auflage des „Cicerone“ mitarbeitete und für sie Nachträge und neues Material zur Verfügung stellte, der von Burckhardt sehr geschätzte Otto Mündler^{136a}. Lübke aber ließ es sich angelegen sein, die einstigen Beiträge seines Freundes Burckhardt nach Möglichkeit zu verwässern, abzumildern oder zu übermalen.

VI.

Mit dieser mühsamen und undankbaren Arbeit am Handbuch war die Bindung an das Gesamtwerk Kuglers aber noch nicht gelöst. Burckhardt blieb ihm, willentlich und unwillentlich zugleich, noch weiterhin verknüpft, nachdem er einmal in frühen Jahren sich so tief in dies Werk eingelebt und es in bestimmten Zügen mitgeprägt hatte. Es ließ ihn nicht los, obwohl es für ihn selbst durch die eigene universalhistorische Leistung des „Cicerone“ überholt und seine Arbeit an ihm in diesem Buch gleichsam aufgehoben war. Hinter das „Stationenbuch“ in die Jahre seiner eigenen Anfänge wieder zurückzukehren, das konnte ihm wenig verlockend erscheinen, er konnte nicht sich selbst zurückleben. So hat Burckhardt auch von dem „Handbuch der Geschichte der Malerei“, an der er viel stärker beteiligt gewesen war als am andern „Handbuch“, kaum viel Notiz genommen. Zwar besaß er ein durchschossenes Exemplar des Werks, hatte aber nichts nachgetragen oder hineingeschrieben, so daß er später den Durchschuß wieder herausnehmen ließ: ein deutliches Zeichen für seine eigene Stellung

6 v. u. 613, Z. 17—24 v. u. 619, Z. 13—21 v. o. 620, Z. 10—19 v. o. 623, Z. 8—14 v. o. 629, Z. 17—19 v. o. 632, Z. 10 v. u. bis 633, Z. 3 v. o. 656, Z. 7—10 v. u. 658, Z. 10—14 v. o. 662 Anm. 1. 700, Anm. 1: Schluß. 677, Z. 20—25 v. o. 709, Z. 3—6 v. u. 711, Z. 8—22 v. o. 733, Z. 9—12 v. u. 737, Z. 21—29 v. o. 740, Z. 19 v. u. 741, Z. 2 v. o. 742, Z. 1—5 v. u. 745, Anm. 1: Schluß. 747, Z. 2 v. u. bis 748, Z. 11 v. o. 750, Z. 16 v. u. bis 752. Schluß. 776, Z. 5 v. u. bis 777, Z. 4 v. o.

^{136a} Burckhardts Urteil über Mündler, der bereits 1870 starb: Briefe an Preen a. a. O. S. 12 f.; an Kugler S. 374: „der herrliche Mündler“. Dazu H. Schrade, Zwei unbekannte Briefe. J. Bs. [an Mündler], Historische Zeitschrift 148, 1933, S. 89—94.

zu dem Buch und der ihm einstmals gewidmeten Arbeit¹³⁷. Im „Konstantin“ hat Burckhardt in einer Fußnote noch einmal auf das Buch hinweisen und sich selbst richtig stellen müssen, im „Cicerone“ wird es nie erwähnt, da dem gleichen Stoff ja nun zum Teil das eigene, geräumige Haus gebaut wurde. 1866 zitiert Burckhardt in einem Brief an Widmann einmal einen Passus aus dem ersten Band der zweiten Auflage über die Wandgemälde in S. Urbano in Rom (II, 270); das überrascht, denn er hätte die Angaben auch dem „Cicerone“ (G. A. IV, 139) entnehmen können¹³⁸. Die Wahl des älteren, von ihm seinerzeit verfaßten Textes war wohl nur durch die etwas größere Ausführlichkeit der Beschreibung bedingt. Jedenfalls hatte sich Burckhardt inzwischen innerlich von dem Buch und der von ihm gebotenen Arbeitsweise entfernt und dieser Tatsache auch Ausdruck verleihen, als Heyse im November 1864 an ihn mit der Bitte herantrat, die nach siebzehn Jahren notwendig gewordene dritte Auflage zu übernehmen, zu der der Verlag entschlossen war. Das Werk sollte auf den Stand der kunstgeschichtlichen Forschung gebracht werden, so wie das einst Burckhardt in jenem Winter 1846/47 mit Freuden getan hatte¹³⁹. Aus den bereits angedeuteten Gründen, im Hinblick auf neue, ihm wichtigere Arbeiten und weil die Kunstgeschichte in jenen Jahren ihm ferngerückt war, überrascht es nicht, wenn Burckhardt, der wenige Zeit später schon seine eigenen Werke aus der Hand zu geben begann, die Verlagsbuchhandlung und Heyse abschlägig beschied, seinen einst verfaßten Text völlig zur Bearbeitung oder Tilgung freigab, auf etwaige Nennung seines Namens im Titel verzichtete und als neuen Bearbeiter entweder Lübke oder den jungen Woltmann in Berlin vorschlug. Heyse war bestürzt und mit der vorgeschlagenen Lösung nicht einverstanden: „Könntest Du es übers Herz bringen, dies Werk, was Dir nun schon so gut wie eigen ist, in fremde Pflege zu geben, die ihm vielleicht jeden Lebenssaft vertrocknen läßt und Euer lebendiges Geschöpf zu einem dünnen ausgestopften Notizenbalg machte?“ Aber diese bewegliche Vorstellung verschlug bei Burckhardt nicht, schaute er doch später zu, wie sich an den eigenen Werken erfüllte, was Heyse als drohende Gefahr dem Malerei-Handbuch Kuglers weissagte und dann an diesem auch erleben mußte. Heyse irrte. Es konnte Burckhardt,

¹³⁷ Burckhardt-Heyse S. 140.

¹³⁸ GA. II, 226, Anm. 30. An Widmann vom 13. 5. 1866, veröffentlicht in Corona V, 1935, S. 473.

¹³⁹ Burckhardt-Heyse S. 136 ff. auch zum Folgenden.

kein „Bedürfnis“ mehr sein, die Hand auch fernerhin über ein Werk zu halten, dem er zeitlich und inhaltlich entwachsen war, das ihn, hätte er es erneut vornehmen müssen, nur belastet hätte, so wie ihn seinerzeit schon die Revision des „Handbuchs der Kunstgeschichte“ gequält hatte. Mit Abgelebtem sich zu befassen, die Galeerenarbeit der Vollständigkeit zu leisten, konnte ihn nicht reizen, da er sich absolut nur noch mit dem beschäftigte, was ihn interessierte, und nicht mehr in fremden Häusern zu Gast sein mochte; er war inzwischen Herr im eigenen Haus geworden. Die längere Entfernung von der Spezialforschung, die Burckhardt dem Verlag gegenüber mit als Grund für seine Weigerung anführte¹⁴⁰, konnte kaum ausschlaggebend sein; sie wäre, soweit sie wirklich vorlag, zu überwinden gewesen.

Sei es, daß der von Burckhardt vorgeschlagene Woltmann sich versagte, sei es, daß Heyse nicht auf die Lösung einging, die Bearbeitung des Malereihandbuchs wurde einem andern anvertraut, keinem Gelehrten, sondern einem Maler und Dichter, Hugo von Blomberg, der, wie einst Kugler, dem Berliner „Tunnel über der Spree“ angehörte und dem Verstorbenen befreundet gewesen war. Mehr schlecht als recht entledigte er sich der Aufgabe, in erster Linie bedacht, den Handbuchcharakter möglichst zu bewahren, den inzwischen neu bekannt gewordenen Stoff namentlich für die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts — Burckhardt hatte Heyse gegenüber auf diese Notwendigkeit hingewiesen — einzuarbeiten, aber nicht gewillt, wie es in der Vorrede heißt, „an dem trefflichen inneren Bau des Buches zu rühren oder den Grundsätzen und Anschauungen des verewigten Verfassers wie des hochverdienten ersten Bearbeiters entgegenzutreten“ (I, XI). So blieb das Gepräge, das einst der junge Burckhardt dem Buch gegeben hatte, etwa auch durch die allgemeinen Einleitungen, zwar erhalten, aber das Werk geriet, aufs Ganze gesehen, als Handbuch doch in Rückstand. Die Bearbeitung Blombergs konnte sich in gar keiner Weise mit der originellen und selbständigen Art vergleichen, mit der einst der zünftige junge Gelehrte seine nicht leichte Aufgabe gelöst hatte. Ein anderer Freund und Tunnelgenosse Kuglers, Friedrich Eggers, bot im ersten Band des nun in drei Bände auseinandergelegten Handbuchs ein sympathisches Lebensbild des zu früh verstorbenen Autors, es konnte freilich nicht für die sonstigen Mängel der Bear-

¹⁴⁰ Burckhardt-Heyse S. 136.

beitung entschädigen. Diese dritte Auflage sollte auch die letzte bleiben.

Doch stand Burckhardt auch jetzt noch im Bannkreis von Kuglers Plänen und Entwürfen und fragmentarisch hinterlassenen Werken. Als Heyse nach dem Tod Kuglers im März 1858 sich an Burckhardt wegen der Fortführung dieser Werke gewandt hatte, da war es in erster Linie die von Kugler 1856 mit einem ersten Band begonnene „Geschichte der Baukunst“ gewesen, deren Weiterführung und Beendigung ihm und der Familie Kugler am Herzen lag. Gerade auf den letzten Band, die moderne Baukunst, kam es ihm an, und da erschien es ihm, wie er schrieb, wahrhaft providentiell, daß sich Burckhardt damals so eingehend mit der Renaissance beschäftigte¹⁴¹. Heyse glaubte, der Freund könne seine eigenen Pläne innerhalb des weitangelegten Werkes von Kugler ausführen und die Geschichte der Renaissancebaukunst schreiben. Mit solchem Ansinnen aber traf Heyse, ohne daß er es wußte, einen schmerzlichen Punkt in Burckhardts Konzeption seiner Renaissancestudien. Ursprünglich sollten diese das geschichtliche Phänomen der Renaissance nicht nur in der Kultur, sondern auch in der bildenden Kunst zur Darstellung bringen, aber gerade in jenen Monaten nach dem Tod Kuglers hatte Burckhardt den Entschluß gefaßt, die kunstgeschichtlichen Teile auszuscheiden und vorerst nur die kulturgeschichtlichen niederzuschreiben¹⁴². Es war ein Opfer, das er seiner neuen Basler Stellung bringen zu müssen glaubte. Noch in der Einleitung zu der 1860 erschienenen „Kultur der Renaissance“ hieß es: der größten Lücke des Buches gedenke der Verfasser in einiger Zeit durch ein besonderes Werk über „Die Kunst der Renaissance“ abzuhelfen (GA. V, 411), allein die Hoffnung, das notgedrungen als „Fragment“ hinausgegebene Renaissancebuch in dem ursprünglich geplanten Sinn abzurunden, erfüllte sich ihm nicht. Bei der zweiten Auflage, 1868, heißt es an der gleichen Stelle der Einleitung: der Vorsatz habe nur geringernteils ausgeführt werden können, und die dazugehörige Anmerkung nennt dann: Geschichte der Baukunst von Franz Kugler (des vierten Bandes erste Hälfte, die Architektur und Dekoration der italienischen Renaissance enthaltend) (GA. V, 1). Es war die 1867 edierte „Geschichte der Renaissance in Italien“. Auch sie war wiederum nur ein Fragment der zuerst geplanten und von Burckhardt

¹⁴¹ Burckhardt-Heyse S. 43.

¹⁴² Vgl. Kaegi in GA. V, XLIII—XLVIII.

auch im Winter 1862/63 in Angriff genommenen Gesamtdarstellung der italienischen Renaissancekunst in Plastik, Malerei und Architektur, die nicht, wie ursprünglich vorgesehen, in zwei bis drei Bänden, sondern nur als einbändiger Grundriß von höchstens 500 Seiten ans Licht treten sollte. So äußerte sich Burckhardt gegenüber Heyse im November 1862¹⁴³. Als dieser genau zwei Jahre später wegen der Neubearbeitung des Malereihandbuchs anfragt und im weiteren Verlauf des Briefwechsels dem Freund die Unmöglichkeit vorrückte, ein Werk, das so gut wie schon sein eigen sei, in fremde Pflege zu geben, da konnte und mußte der also Beschworene gestehen, daß er mit seinen eigenen Kindern nicht anders umgehe und vor kurzem sein zu sieben Achtel vollendetes, aber als ungenügend befunden ins Pult verschlossenes Manuskript der „Kunst der Renaissance“ an Lübke auf dessen Bitte und Vorschlag zur freien Verfügung übergeben habe, damit dieser das Material wenigstens teilweise zu einem vierten Band von Kuglers Baugeschichte vernütze¹⁴⁴. In einer vorübergehenden Niedergeschlagenheit hatte Burckhardt 1863 tatsächlich auf die Vollendung seines Planes einer systematischen Renaissancekunstgeschichte verzichtet. Doch ganz wollte er das Gesammelte auch nicht in der Versenkung verschwinden lassen, und da er anscheinend noch von 1858 her das Bewußtsein in sich trug, er solle eigentlich an Kuglers viertem, noch ausstehenden Baugeschichtsband irgendwie Hand leisten, was er seinerzeit Heyse abgeschlagen hatte, so kam ihm wohl die Bitte Lübkes und mit ihm des Verlags Ebner nicht ganz ungelegen, den Architekturabschnitt seiner systematischen Darstellung der Renaissancekunst aus dem geplanten Gesamtverband auszuschneiden und jener allgemeinen Baugeschichte Kuglers einzuverleiben.

Burckhardt ging auf den Vorschlag ein, und zwar in einer Weise, die einer Selbstaufgabe gleichkam: er wollte Lübke nicht nur den ganzen, in langen Jahren gesammelten Stoff, sondern auch die aus ihm gewonnenen Einsichten, Grundsätze und

¹⁴³ Burckhardt-Heyse S. 115. Vgl. Wölfflin in GA. VI, XV ff. und XIII, 169 ff.

¹⁴⁴ Vgl. die Dokumente: GA. VI, XVI ff; Burckhardt-Heyse S. 119, Basler Jahrbuch 1914, S. 55 und die Stelle in einem Brief an Bernhard Kugler vom 3. 2. 1867: „Auf alle Autorschaft habe ich völlig verzichtet, und zu dem 4ten Band zur Geschichte der Baukunst würde ich die eine Hälfte nicht geliefert haben, wenn es sich nicht um die Vervollständigung eines Werkes Kuglers gehandelt hätte.“ Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde XIII, 1915, S. 351—377: R. Wackernagel, Briefe von J. B. an Bernhard Kugler, S. 352.

Ideen zu beliebiger Verwendung oder Verwerfung überlassen und sich aller Prioritätsrechte begeben. Glücklicherweise kam es dann nicht zu dieser Abdankung des Autors. Burckhardt nahm die Sache selbst in die Hand, und so konnte das Buch als ein Fragment des ursprünglich beabsichtigten Ganzen 1867 hinausgehen. (Die systematische Darstellung der Skulptur der italienischen Renaissance, die damals zurückbehalten wurde, arbeitete Burckhardt später, nach seiner Emeritierung, um und aus, die der Malerei, in der der Autor 1863 nicht weitergekommen war, blieb unvollendet, nur Teile von ihr wurden später in die Altersarbeit, die „Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens“ eingeschmolzen^{144a}.) Das Architektur-Werk lag dem Verfasser besonders und mehr als seine andern Bücher am Herzen; er besorgte sogar 1878 eine zweite Auflage und gab erst die dritte von 1891 aus der Hand, beteiligte sich aber noch an deren Redaktion und hoffte sogar noch eine weitere, vierte Auflage zu erleben¹⁴⁵.

So war also Burckhardt noch einmal in die Bahnen Kuglers eingelenkt und mit seinem eigenen Werk in den Dienst eines Planes getreten, den der zu früh Verstorbene nicht mehr hatte ausführen können. Es ist hier nicht der Ort, die Bedeutung des Buches zu umreißen und Burckhardts Beitrag zur systematischen Kunstgeschichte zu würdigen oder davon zu sprechen, wie wenig sich das Buch in die von Kugler begonnene Linie innerlich einfügt¹⁴⁶. Aber: der Gedanke einer systematischen Behandlung und Darstellung der Kunstgeschichte nach Sachen, Gegenständen, Gattungen, nach Mitteln und Kräften, der bereits in Winckelmanns Kunstgeschichte angedeutet war — und auf diesen Namen beruft sich auch der Verfasser — und den Burckhardt später als seinen eigentlichsten Beitrag, als sein Vermächtnis betrachtet wissen wollte, hat auch durch Kuglers kunsthistorische Bemühungen neuen Antrieb erhalten. Denn die formgeschichtliche Betrachtung, wie sie etwa rudimentär in Kuglers Malereihandbuch und dann stärker in seiner Baugeschichte hervortrat, zielte unverkennbar auf systematisch-prinzipielle Behandlung hin, und gerade die Betonung der Triebkräfte und Bedingungen, genauer, der von der Sinnesweise

^{144a} GA. VI, 269—300; XII; XIII, 167—366.

¹⁴⁵ GA. VI, 305 f.

¹⁴⁶ Vgl. Wölfflin, J.B. und die systematische Kunstgeschichte in: Gedanken zur Kunstgeschichte, a. a. O. S. 147—155. Auch Waetzoldt, a. a. O. S. 196 ff. Burckhardts eigene Aussagen in GA. VI, XIX f.; 303 f. Dazu auch GA. III, 502; IV, 29; XIII, 212 ff.

der Auftraggeber immer wieder der Kunst gestellten großen Themen, d. h. die formale, gegenstandsgebundene Betrachtung ließ klarer als sonst auch die besonderen Gesetze der künstlerischen Formbildung hervortreten. Der Begriff des Stils und die Ursachen seines Wachstums innerhalb eines bestimmten Themen- und Bilderkreises, der für die Kunst eine „selbstverständliche und glückliche Heimat“ (GA. XIII, 212) bedeutete, erhielten eine neue Beleuchtung, das besonders Künstlerische konnte schärfer ins Auge gefaßt werden.

Daß Burckhardt aber in der Frage der Renaissance und ihrer Bewertung andere Wege ging als sein Lehrer Kugler, war bereits in jenen Zusätzen spürbar gewesen, die er als junger Gelehrter dem „Handbuch der Kunstgeschichte“ eingefügt hatte. Vielleicht hätte sich auch Kugler bei längerem Leben und bei stärkerer Beschäftigung mit dieser Kunst des „modernen Zeitalters“ zu einer positiveren Beurteilung durchgerungen. Seine stark entwickelte Formsinnlichkeit hätte ihm vielleicht mit der Zeit gestattet, auch das ganz andere, „Unorganische“ dieser Kunst- und Bauweise geschichtlich zu fassen und zu verstehen. Jedenfalls: Burckhardt stand bis weit über die Mitte seines Lebens in einer geistigen Gemeinschaft mit Kugler und hielt mit ihm und seinem freien Geist auch noch nach dessen Tod Zwiesprache, gerade dann, wenn in diesem stillen Gespräch die Verschiedenheit der Ansichten zu Worte kam.

VII.

Doch ist damit die Geschichte der Beziehungen Kugler-Burckhardt noch nicht erschöpft. Es gibt noch ein Nachspiel, und nun hätten die Rollen fast gewechselt. Jetzt wäre nicht nur und nicht mehr Burckhardts Name auf den Titelblättern der Bücher Kuglers als Bearbeiter oder als posthumer Mitarbeiter und Fortsetzer erschienen, sondern jetzt wäre der Name Kugler als Bearbeiter eines Werkes von Burckhardt genannt worden. Burckhardt selbst hat die Möglichkeit und Aussicht „als ein Omen bester Qualität“ genommen, daß die Namen Kugler und Burckhardt wieder auf einem und demselben Titelblatt erscheinen sollten¹⁴⁷. Es handelte sich um kein geringeres Buch als um die „Kultur der Renaissance“, deren Neubearbeitung für die dritte Auflage — die zweite von 1869 hatte Burckhardt noch selbst besorgt — Franz Kuglers Sohn, Bernhard Kugler, übernehmen sollte. Dieser war seit 1861 Privatdozent,

¹⁴⁷ Burckhardt-Kugler a. a. O. S. 364, 370. Dazu Kaegi in GA. V, LIX. ff.

seit 1867 außerordentlicher Professor für Geschichte im benachbarten Tübingen, wohin Burckhardt übrigens 1868 einen Ruf abgelehnt hatte. Die Hoffnung, die Burckhardt hegte und über deren Verwirklichung er sich so sehr gefreut hätte, hat sich nicht erfüllt. Kugler, durch andere Arbeiten festgehalten und überdies kränkelnd — er hat Burckhardt nur um ein Jahr überlebt — gab die zunächst übernommene Aufgabe 1874 an Ludwig Geiger ab. Soll man es bedauern? Seine Wege als Historiker entfernten sich mit der Zeit zu stark von denen Burckhardts und von den Vorschlägen und Ratschlägen, die dieser dem Sohn seines einstigen Lehrers und Freundes zu wiederholten Malen sehr nachdrücklich gegeben hatte. Während Burckhardt dem jungen Dozenten, der ihm seine ersten wissenschaftlichen Arbeiten (aus der württembergischen Landesgeschichte) übersandte und ihn selbst um das Thema eines großen wissenschaftlichen Werkes, des Lebenswerkes gleichsam, gebeten hatte, das Zeitalter Karls des Kühnen oder die Zeit des Konzils von Konstanz nannte, „Themata, die rittlings auf der Grenzscheide zwischen Mittelalter und neuerer Zeit schweben¹⁴⁸“, während er ihn damit und auch sonst immer wieder ermunterte, sich dem hohen Meer der Forschung anzuvertrauen und durchaus eine Arbeit von universalgeschichtlichem, europäischem Interesse in Angriff zu nehmen, allem Aktuellen fernzubleiben, sich loszumachen von allem, „was mit der preußischen Monarchie und deren mehr oder weniger providentiellen Lebensgang, mit den Vorbereitungen von 1815 bis 1866, mit constitutionellem Haarspalten, mit deutschem Confessionshader und dergleichen mehr zusammenhängt¹⁴⁹“, kehrte dieser, der „Gunst der Zeit“ und dem „Schwung der Tagesstimmung“ nachgehend und dem Pathos des neugegründeten deutschen Kaiserreichs antwortend, in die Nähe des weitverbreiteten Buchs seines Vaters, der von Menzel illustrierten „Geschichte Friedrichs des Großen“ (1840) zurück und folgte dieser mit zwei populären Werken, die gerade den providentiellen Lebensgang der preußischen Monarchie behandelten, „Kaiser Wilhelm I. und seine Zeit“ (1888) und „Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland“ (1882/83). Er wird Burckhardt, wenn dieser jene Bücher je zu Gesicht bekommen hat (geschickt hat der Verfasser sie ihm wohl nicht) keine Freude bereitet haben. Schon 1871 hatte Burckhardt Bernhard Kugler geschrieben: „Ich fürchte, wir gehen in unsern

¹⁴⁸ Burckhardt-Kugler S. 357.

¹⁴⁹ Burckhardt-Kugler S. 355.

Grundanschauungen über das Wünschenswerte in unserer Wissenschaft zu weit auseinander¹⁵⁰“.

Was jedoch die wenigen Briefe Burckhardts an Bernhard Kugler zu unersetzlichen Dokumenten macht, um so mehr, als die an den Vater vernichtet worden sind, ist die Tatsache, daß dieser hier dem Sohn des Freundes mit seltener Offenheit über die Grundsätze und höchst persönlichen Beweggründe seines eigenen Forschens, Dozierens, Bücherschreibens oder Nichtmehr-bücherschreibens sprach und dadurch manches Licht für die Erkenntnis seiner eigenen Gestalt verbreitete. „Ich spreche in Büchern absolut nur von dem, was mich interessiert und behandle die Sachen nur danach, ob sie mir und nicht ob sie dem Gelehrten Kunz oder dem Professor Benz wichtig scheinen¹⁵¹“. Burckhardt wußte um seine „Eigenwilligkeit“. Auch den Jüngeren wollte er zu ihr erziehen, zumindest ihm die ungeheuren Vorteile einer solchen selbständigen Haltung klar machen. Freilich — diese Eigenwilligkeit ließ sich nicht anerziehen, höchstens, wo sie vorhanden war, hervorlocken.

Wenn er dem Sohn des einstigen Freundes von der Freude und Genugtuung sprach, die „die Fahrten auf das hohe Meer der universalhistorischen Forschung“ dem brachten, der ihnen gewachsen war und nicht seekrank wurde oder Schiffbruch erlitt, wenn er zu den umfassenden, universalhistorischen, ökumenischen Themen riet, ja eines von ihnen, „Das Zeitalter Karls des Kühnen“, sogar genauer — vor allem in einem freilich dann zurückbehaltenen Briefentwurf — näher umriß¹⁵², dann gab er im wesentlichen nur *die* Anregungen zurück, die er als junger Student und angehender Gelehrter zuvor im Haus des Vaters, bei Franz Kugler, in so reichem Maß gefunden hatte: den Ausgriff ins Ökumenische, Europäische, Gesamtgeschichtliche, das universale Interesse, den „panoramatischen Blick“¹⁵³

„Ich habe länger und unvorsichtiger geschrieben, als ich hätte tun sollen“, heißt es in jenem Schreiben vom 30. März 1870, in dem Burckhardt die Frage Bernhard Kuglers nach

¹⁵⁰ Burckhardt-Kugler S. 355.

¹⁵¹ Burckhardt-Kugler S. 367.

¹⁵² Burckhardt-Kugler S. 353 ff.; 359, 361 f. Auch den jungen S. Vögelin ermunterte Burckhardt am 14. 1. 1866 dazu: sich so recht auf das hohe Meer der Forschung hinauszuwagen, das stärke. Basler Jahrbuch 1914, S. 57. Vgl. W. Kaegi, Ein Plan J. Bs. zu einem Werk über Karl den Kühnen. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde XXX, 1931, S. 393—398.

¹⁵³ „Universal sein heißt nicht, möglichst viel wissen, sondern möglichst viel lieben.“ Zu A. von Salis, Basler Jahrbuch 1918, S. 292.

einem Hauptthema geschichtlicher Studien zu beantworten suchte — „mir war aber, als spräche ich mit Ihrem lieben Vater¹⁵⁴“. Auf den Sohn — das mußte Burckhardt bald erkennen — durfte er nicht als auf einen Partner oder Fortsetzer dieses Gesprächs hoffen. Aber das Gespräch mit dem Vater, dem Burckhardt so Entscheidendes verdankte, daß er seiner noch als alter Mann im selbstgeschriebenen Lebensbericht gedachte, dieses ein Leben lang dauernde Gespräch mit Franz Kugler hielt er als eine unverlierbare und ungetrübte Erinnerung fest.

Anhang.

Zu den Arbeiten, die der durch seine Ministerialstellung stark beschäftigte Kugler dem jungen Burckhardt während dessen Berliner Studentenzeit und auch noch später abtrat oder übertrug, gehört außer dem langen Bericht über die Berliner Kunstausstellung vom Herbst 1842 (veröffentlicht im „Kunstblatt“ 1843, Nr. 1—4, 20—23) und den Kunstartikeln des Brockhaus in der neunten Auflage, auch die Mitwirkung an der Verdeutschung eines monumentalen französischen Architekturwerkes, das der französische Kunsthistoriker Jules Gailha-

¹⁵⁴ Burckhardt-Kugler, S. 357. — Zum Schluß mag hier vermerkt werden, daß z. B. der junge Dilthey 1862 in seiner freilich sehr verklausulierten und schwerfälligen Besprechung der „Kultur der Renaissance“ (Ges. Schriften XI, 70—76, bes. S. 72) von dem Buch sagt, es liege ein Duft feinsten ästhetischer und geselliger Kultur, wie er in den Schriften Kuglers, Rankes, Heyses zu empfinden sei, nur zuweilen etwas zu künstlich, über dieser Geschichte der schönsten Zeit der Kunst und vielleicht auch der Geselligkeit in der modernen Welt. Dilthey war einige Zeit später, 1867/1868, in Basel der Kollege Burckhardts, der den jüngeren Gelehrten sehr schätzte und die „superbe literaturhistorische Ader“ an ihm rühmte (Kaphahn S. 295). Dilthey war gleichfalls von der bedeutenden Gestalt des Baslers angetan, verhielt sich aber etwas reserviert, vor allem, weil ihn, den Reichsdeutschen, Burckhardts ablehnende Stellung zu den Zeitereignissen befremdete und der Mangel an Glauben, an Zuversicht auf die Welt: „So war mir ganz überraschend, wie ein Mensch wie Burckhardt plötzlich damit hervorkam: er habe wenig Hoffnungen in irgend eine Art, Europa werde alt, mit unserer Kultur neige es zu Ende.“ Er schildert Burckhardt in einem Brief vom Frühjahr 1867 folgendermaßen: „Ein Vierziger im Anfang [tatsächlich war B. damals fast 50 Jahre alt] mit schon ganz weißem Haar, das er kurzabgeschnitten trägt, muskulöse, schlanke Gestalt, lebendige Manieren, eine wundervolle Art zu sprechen. Wie ich bis jetzt sehe, kein großer ihn tragender Lebensinhalt“ (C. Misch, Der junge Dilthey, Leipzig 1933, S. 237 f, 243). Die Berührungen zwischen den beiden behandelt Bodo Sartorius von Waltershausen, Die Publizistik W. Diltheys, in: Blättern für deutsche Philosophie XII, 1938, S. 50—93, bes. S. 70 ff.

baud (1810—1888) unter dem Titel „Monuments anciens et modernes“ von 1839 bis 1850 zu Paris in vier großen Bänden, mit 400 Tafeln, herausgab. Es war eine Geschichte der Architektur in Einzelmonographien, die heftweise, in nachträglich zusammengefaßten Bänden erschien: jeweils mehrere Tafeln mit eingehender Beschreibung. Kugler interessierte sich gerade als Architekturhistoriker für das Unternehmen und leitete eine deutsche Übertragung in die Wege, deren Redaktion er zusammen mit dem Architekten Ludwig Lohde besorgte. Das Werk kam lieferungsweise in Hamburg von 1842—1852 heraus, unter dem Titel: Jules Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Unter Mitwirkung von Franz Kugler und Jacob Burckhardt herausgegeben von Ludwig Lohde. Dem Vorwort (IV, VII), datiert aus Berlin, Juni 1852, entnimmt man, daß Kugler nur die ersten dreißig Lieferungen redigiert, dann aber die Redaktion an Lohde abgegeben hatte und sich später als Mitarbeiter nicht mehr beteiligen konnte. „Dr. Burckhardt hatte schon vor dieser Zeit (1843) Berlin verlassen und war dadurch dem Unternehmen entrückt“. Den größeren Teil der ersten Lieferungen aber hat *er* bestritten. Im Dezember 1842 berichtet Burckhardt an Kinkel: „Die Übersetzung des französischen Prachtwerkes, von welchem ich Ihnen schrieb (der Brief ist nicht erhalten) geht ruhig ihren nichtssagenden Gang fort“¹⁵⁵. Es war eine reine Verdienstarbeit, bei der freilich der angehende Forscher einiges lernen konnte, da er genötigt war, sich auch einmal mit ägyptischen, arabischen und persischen Bauten zu beschäftigen, was ihm später bei der Bearbeitung der entsprechenden Abschnitte von Kuglers „Handbuch der Kunstgeschichte“ wieder zugute kommen sollte. Außerdem kam er zum ersten Mal mit den altgriechischen und ravnatischen Bauten in nähere Berührung. Im übrigen war es nicht reine Übersetzung, sondern, soweit geboten, eine Bearbeitung der jeweiligen französischen Vorlage¹⁵⁶.

Burckhardt hat folgende Nummern übertragen:

Band I: Denkmäler aus alter Zeit. 2. Abteilung: Pelasgische Denkmäler: 1. Tempel auf der Insel Gozzo, gewöhn-

¹⁵⁵ An Kinkel: a. a. O., S. 23, vgl. auch. S. 107.

¹⁵⁶ Im Vorwort S. V. heißt es: „Wo der französische Text dem deutschen Herausgeber ungenügend erschien, da hat *er* wohl auch die französischen Texte ganz auf die Seite gelegt und Auszüge aus deutschen, oft sehr umfangreichen Monographien gegeben.“ In den von Burckhardt übersetzten Lieferungen gehen die Änderungen und Zusätze, etwa in den Anmerkungen, auf Kugler zurück.

lich Giganteia oder Turm der Riesen genannt. Text nach Albert Lenoir. Erschienen als 4. Lieferung 1842.

3. Abteilung: Ägyptische Denkmäler. 6. Kleiner Felsentempel zu Abu-Simbel (Ebsambul), der Göttin Athor geweiht. Text nach Jomard. Erschienen als 1. Lieferung 1842.

4. Abteilung: Griechische Denkmäler. 3. Der Tempel zu Segeste in Sizilien. Text nach Raoul-Rochette. Erschienen als 5. Lieferung 1842.

6. Abteilung: Persische Denkmäler. 2. Das Felsengrab von Nakschi-Rustam. Text nach L. Dubeux. Erschienen als 3. Lieferung 1842.

8. Abteilung: Römische Denkmäler. 6. Die römischen Basiliken. Text nach L. Vaudoyer. Erschienen als 6. Lieferung 1843.

Band II: Denkmäler des Mittelalters.

1. Abteilung: Altchristliche Denkmäler. 2. Die Kirche S. Vitale in Ravenna. Text nach A. Lenoir. Erschienen als 8. Lieferung 1843. 3. Die Basilika S. Clemente in Rom. Text nach A. Lenoir. Erschienen als 7. Lieferung 1843.

3. Abteilung: Arabische Denkmäler. B) Sarazenische. 3. Die Moschee Ebn Tulun in Cairo. Text nach G. de Prangey. Erschienen als 11. Lieferung 1843. 5. Die Moschee El-Moyed in Cairo. Text nach G. de Prangey. Erschienen als 25. Lieferung 1845.

Band IV: Denkmäler der neueren Zeit.

2. Abteilung: Denkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts. 4. Die Kirche der Invaliden zu Paris. Text nach J. Gailhabaud. Erschienen als 15. Lieferung 1843.