

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Chapter**

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

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

PDF erstellt am: **13.07.2024**

### **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.

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 können<sup>31</sup>. 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 1840<sup>32</sup>). 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

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.)<sup>33</sup>.

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-

<sup>33</sup> 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 ist<sup>34</sup>. 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<sup>34a</sup>. Der Verfasser und mit ihm der

<sup>34</sup> Roth, Aktenstücke S. 44. <sup>34a</sup> 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 nach<sup>35</sup>.“ 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 wurden<sup>36</sup>.“

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

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

<sup>36</sup> 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 ist<sup>37</sup>.

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

<sup>37</sup> 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 wird<sup>38</sup>. 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“<sup>39</sup> steht und daß das Erstarren in ihren Typen lang-

<sup>38</sup> GA. IV, 131; II, 210 ff. Handbuch I, 39 ff.

<sup>39</sup> 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 Kunstwerke 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 hat<sup>40</sup>.

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

<sup>40</sup> 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 geraten<sup>41</sup>.

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

<sup>41</sup> GA. IV, 135.

<sup>42</sup> XII<sup>9</sup>, 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 anderer<sup>43</sup>, 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 entgegen<sup>44</sup>. 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.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> Handbuch<sup>1</sup> 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 Kinkel<sup>45</sup>. Aber Burckhardt durfte z. B. auch seinen Liebhabereien nachgehen und seine kunstarthäologischen 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 her<sup>46</sup>. 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 einzuordnen<sup>47</sup>. 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

<sup>45</sup> 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.

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

<sup>47</sup> 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 rücken<sup>48</sup>.

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 worden<sup>49</sup>. 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 konnten<sup>50</sup>.

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.

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

<sup>49</sup> 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).

<sup>50</sup> 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 behält<sup>51</sup>. 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 Virtuosität<sup>52</sup>. „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

<sup>51</sup> 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.“

<sup>52</sup> 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)<sup>53</sup>. 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“<sup>54</sup> — 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 erinnern<sup>55</sup>. 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.

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> 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“<sup>56</sup>. 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 verbringe<sup>57</sup>. 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

<sup>56</sup> 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)“.

<sup>57</sup> 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 konnte<sup>58</sup>. 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 kann<sup>59</sup>.“ 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

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

<sup>59</sup> 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

<sup>60</sup> 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 überein<sup>61</sup>. 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 sammelnden 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-

<sup>61</sup> 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“<sup>63</sup>. 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

<sup>62</sup> 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.“

<sup>63</sup> 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 hatte<sup>64</sup>. 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 Stils<sup>65</sup>.

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 hervorbrachte<sup>66</sup>“.

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

<sup>64</sup> 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.

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

<sup>66</sup> 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 Akzentverteilung<sup>67</sup>. 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 einsetzen<sup>68</sup>). 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

<sup>67</sup> 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).

<sup>68</sup> 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 gegeben<sup>69</sup>.“ 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,

<sup>69</sup> 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 werden<sup>70</sup> — 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 gesprochen<sup>71</sup> —, 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“<sup>72</sup>.

„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

<sup>70</sup> An Heyse a. a. O. S. 27.

<sup>71</sup> Handbuch II<sup>1</sup>, 85 ff. (= II<sup>2</sup>, 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“.

<sup>72</sup> 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 erstarren<sup>73</sup>, 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 ist<sup>74</sup>.“ 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).

<sup>73</sup> 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.“

<sup>74</sup> 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“<sup>75</sup>. 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“ entgegenbrachte<sup>76</sup>. 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

<sup>75</sup> An Schauenburg a. a. O. S. 108. Vgl. Kaphahn a. a. O. S. 225.

<sup>76</sup> 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 Kunst<sup>77</sup>.“ 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 verbunden<sup>78</sup>. Es ist auch wohl kein Zufall, daß Burckhardt eben nicht die in seinen Ju-

---

<sup>77</sup> 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.“

<sup>78</sup> 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 war<sup>79</sup>. 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 hatte<sup>80</sup>. 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<sup>80a</sup>, 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

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

<sup>80</sup> GA. I, VIII; V, XXII; Kaphahn a. a. O. S. 17.

<sup>80a</sup> 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 Renaissancekultur<sup>81</sup>. 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

<sup>81</sup> 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 festgehalten<sup>82</sup> —, 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

<sup>82</sup> 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 ergänzen<sup>83</sup>. 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

<sup>83</sup> 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 Säkulum 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 wurde<sup>84</sup>.“ 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.

<sup>84</sup> 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“ — wohlge-merkt: 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“<sup>85</sup>.

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 Eycks<sup>86</sup> 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

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

<sup>86</sup> Vgl. GA. I, 146 ff.; 180, 194. Brockhaus<sup>9</sup> 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 sind<sup>87</sup>!“ 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

<sup>87</sup> 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 innern 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 Grien<sup>88</sup>. 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-

<sup>88</sup> 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 Darstellung 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 Charakteristik, 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 körperlichen 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 Bittre, 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 aufhielten<sup>89</sup>.

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

<sup>89</sup> 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)<sup>90</sup>.

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

<sup>90</sup> 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

<sup>91</sup> 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 Vereinsseitigung 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 Worten<sup>92</sup>. 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 gekommen<sup>93</sup>), 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 erkennen<sup>94</sup> —, schließlich in der

<sup>92</sup> 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.

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

<sup>94</sup> 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 <sup>95</sup> (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

<sup>95</sup> 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-Aufsatz<sup>97</sup> 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

<sup>96</sup> Vgl. bereits die früheren Äußerungen über Rubens und Rembrandt GA. I, 140, 153; 160; 177 f. Brockhaus<sup>9</sup> 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.

<sup>97</sup> 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 habe<sup>98</sup>.

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 an<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> Wölfflin a. a. O. S. 141.

<sup>99</sup> Kugler, Kleine Schriften I, VI.