Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 53 (1996)

Heft: 4: Le cadre national

Artikel: "Der Charakter ganzer Nationen in den Künsten" : Jacob Burckhardt über das Verhältnis von Volk und Nation zur Kunst

Autor: Schlink, Wilhelm

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169493

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Der Charakter ganzer Nationen in den Künsten»

Jacob Burckhardt über das Verhältnis von Volk und Nation zur Kunst

von Wilhelm Schlink

«Es geht dem Schweizer, wie es wohl den meisten andern Völkern auch gehen mag; er bewundert die Herrlichkeiten des Auslandes, und von denen seiner Heimath weiss er kaum Auskunft zu geben.»[1] Mit diesen altklugen Worten lässt Burckardt, der achtzehnjährige, seine «Bemerkungen über schweizerische Cathedralen» beginnen. «Ein betont heimatliches Pathos» spreche aus ihnen, meinte Werner Kägi.[2] Aber eher noch handelt es sich um eine unverbindliche Redewendung aus der Frühzeit der Disziplin Architekturgeschichte. Unbekanntes und Unbeachtetes aus der Kunst der Heimat beschreiben und dem Lesepublikum vorstellen, hiess vaterländische Vergangenheit evozieren. Was an den von Burckhardt mühevoll beschriebenen Münstern von Genf, Lausanne, Basel und Zürich das spezifisch Schweizerische sei, darüber erfährt der Leser allerdings nichts. «Vaterländisch» ist für den jungen Burckhardt eine helvetisch-romantische Leerformel, weit davon entfernt, einer baugeschichtlichen oder bautypischen Charakterisierung zugänglich zu sein.

Von einer kunstlandschaftlichen Zuordnung mittelalterlicher Bauwerke hatte Burckhardt 1836/37 keine Ahnung. Das änderte sich erst während seiner Studienzeit bei Franz Kugler in Berlin. Dort dürfte der junge Basler über seine «vaterländischen» Bauten etwa das Folgende gehört haben: Die spätromanischen Münster von Basel, Zürich und Chur seien gemeinsam mit den Bauten des Elsass und Schwabens der Kunstlandschaft *die allemannischen Lande* zuzuordnen, jedoch dürfe man Chur und Zürich diesem Kunstkreis nur bedingt zurechnen, da diese im Gesamteindruck und in vielen Einzelmotiven starke Verwandtschaft mit spätromanischen Bauten der Lombardei aufweisen.[3] In ganz anderem Zusammenhang stünden die Kathedralbauten von Lausanne und Genf; denn diese schlössen sich der Kathedrale von Lyon an und gehörten mit ihr zu «den Monumenten, welche einen lebhaften Wetteifer mit der nordfranzösischen Gothik bekunden».[4]

Burckhardt hat sich die Kuglersche Methode des Vergleichs, der stilgeschichtlichen Zuordnung und der kunstlandschaftlichen Bestimmung ganz zu eigen gemacht. Im «Cicerone» gelingt es ihm, die Kunst der italienischen Städte und Landschaften als besondere zu charakterisieren und voneinander abzugrenzen. Aber an der Schweizer Kunst war ihm der Spass vergangen: Zusammenhanglos, peripher und fremdbestimmt musste ihm nun eine Baukunst erscheinen, die er früher unbedacht unter dem Schlagwort des Vaterländischen zusammengefasst hatte.

Über die Kulturnation Schweiz schweigt sich Burckhardt in Zukunft beharrlich aus. Einzig in der «Vorlesung über die Geschichte des Revolutionszeitalters» findet sich ein Passus über die Schweiz am Vorabend der grossen Revolution, den Burckhardt, der schalkhafte, gewiss ebenso auf die Gegenwart gemünzt haben wollte: «Leute, die von der Bildung erfüllt waren, mussten entrüstet sein über das Vielartige und Verschiedene in der Schweiz und sich in der Heimat auf allen Seiten stossen.»[5]

Empirie und Ideal

Aus der unsystematischen, ja geradezu lieblosen Art, in welcher Burckhardt Schweizer Kunst behandelte (bzw. nicht behandelte), wird deutlich, wie wenig ihm die Kategorien «Heimat», «Volk», «Vaterland» und «Nation» für die Beurteilung von Kunst bedeuteten. Wissenschaftsgeschichtlich muss dies verwundern, denn die Lebenszeit Burckhardts fällt mit einer Wertschätzung des Nationalen in den Künsten zusammen, wie dies weder das 18. Jahrhundert noch die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts gekannt haben.

1818, im Geburtsjahr Burckhardts, schrieb der nachmalige Frankfurter Archivar und Historiker Johann Friedrich Böhmer aus Rom: «Ich kann mich der Ansicht meiner hiesigen Kunstfreunde nicht verschliessen, dass, wenigstens vorläufig, uns Deutschen nur das vom nationalen Geist Beseelte nützen kann. National, nicht universal, ist jetzt unser aller Losung».[6] Dieser Gedanke, der letztlich auf Herder und Wackenroder/Tieck zurückging, wurde nicht nur zur Losung der Tendenzkunstgeschichte eines Johann David Passavant, sondern auch zum systematischen Stichwort der kunstgeschichtlichen Handbücher aus der Feder eines Franz Kugler, eines Wilhelm Lübke und vieler anderer. Für Burckhardts Schüler Heinrich Wölfflin schliesslich ist am Ende des 19. Jahrhunderts das «national Bedingte» das Agens seiner kunstgeschichtlich-vergleichenden Forschung. «Man stösst überall auf Grundlagen nationalen Empfindens», heisst es schliesslich 1915 in den «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen»; und aus dieser Einsicht folgt das Konzept einer «Kunstgeschichte ohne Namen»: «neben den persönlichen Stil tritt der Stil der Schule, des Landes, der Rasse.»[7]

Steht Burckhardt als Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, als Schüler Kuglers und Lehrer Wölfflins automa-

tisch unter dem Zwang einer Kunstgeschichte nach Nationen? Ernst Gombrich hielt dies für erwiesen; ein Passus in Burckhardts handschriftlichen Notizen zur Skulptur der Renaissance machte ihn glauben, Burckhardt sei der Mode der «Spekulation über den Einfluss des Rassengedächtnisses» verfallen gewesen.[8] Gombrich hat Burckhardt flüchtig gelesen. Der inkriminierte Passus Burckhardts über Donatellos Bronze-David heisst wörtlich: «Am deutlichsten aber entscheidet über seine (Donatellos) innerlichste Unabhängigkeit von der Antike sein eherner David (Museo Nazionale). Wenn nun gleichwohl etwas Antikes dem Werke innewohnen soll, müsste es wahrlich auf dem Wege einer unsichtbaren Kraft hineingekommen sein, oder durch Erblichkeit.»[9]

Ich denke, der Satz ist hinreichend klar: Burckhardt selbst erkennt *nichts* Antikisches an der Figur; wer dies partout unterstellen wolle, stünde unter einem Begründungszwang, der ihn auf abwegige Gedanken (unsichtbare Kraft, Erblichkeit) bringen müsse.

Wie Burckhardt selbst über die Einwirkung der antiken Welt auf den italienischen Volksgeist des 15. und 16. Jahrhunderts gedacht hat, macht ein zentraler Passus aus seiner «Cultur der Renaissance» deutlich: «Darauf aber müssen wir beharren, als auf einem Hauptsatz dieses Buches, dass nicht sie [die «Wiedergeburt» des Altertums] allein, sondern ihr enges Bündnis mit dem neben ihr vorhandenen italienischen Volksgeist die abendländische Welt bezwungen hat. Die Freiheit, welche sich dieser Volksgeist dabei bewahrte, ist eine ungleiche und scheint, sobald man z. B. nur auf die neulateinische Literatur sieht, oft sehr gering; in der bildenden Kunst aber und in mehreren Sphären ist sie auffallend gross und das Bündnis zwischen zwei weit auseinander liegenden Kulturepochen desselben Volkes erweist sich als ein, weil höchst selbständiges, deshalb auch berechtigtes und fruchtbares.»[10]

Der Vorgang der Wiedererweckung des Altertums in der italienischen Renaissance ist in Burckhardts Augen komplizierter, als Gombrich vermutet hat. Gewiss spielt die Erinnerung des italienischen Volkes an Rom und seine Herkunft aus der mittelmeerischen Kultur Roms eine Rolle,[11] aber entscheidender für den Prozess der Renaissance ist «die Freiheit, welche sich der italienische Volksgeist dabei bewahrte». Infolgedessen ist das Bündnis zwischen dem italienischen Volksgeist des 15. Jahrhunderts und der Kultur des Altertums nicht ein zwanghaftes, sondern ein in aller Freiheit geknüpftes selbständiges – mit anderen Worten: Die Kunst der italienischen Renaissance ist nicht zuerst eine antikisierende, sondern Ausdruck des modernen italienischen Geistes.

Ich komme auf den Begriff der Freiheit, der für Burckhardt bei der Beurteilung der künstlerischen Leistungsfähigkeit des Volksgeistes eine eminente Rolle spielt, in anderem Zusammenhang zurück. Hier ist festzuhalten, dass Burckhardt einem einfachen Erklärungsmodell sich verweigert. Volk und Nation als Bedingungen von Kunst sind ihm wichtig und suspekt zugleich. Darin ähnelt er modernen Kunsthistorikern, die das Weltkunsterbe mit der grössten Selbstverständlichkeit nach Nationen ordnen, von nationalen Konstanten in der Geschichte der Kunst aber nichts wissen wollen.

Jacob Burckhardt ist Empiriker und Idealist zugleich. Als Empiriker ordnet er die vergangene Kunst nach Völkern, Zeit und Stilen – als Idealist ist er überzeugt, dass grosse Kunst ein unerwartetes Gottesgeschenk sei, das von keiner menschlichen Instanz geplant, veranlasst oder forciert werden könne. Ein konsistentes System von Bedingungen der Kunst kann aus einer so widersprüchlichen Grundüberzeugung nicht entwickelt werden. Insoweit ist das, was Burckhardt zu unserem Thema zu sagen hat, nur ein Bündel immer neu ansetzender Aperçus, die nie zu einer Theorie der Bedingtheit von Kunst durch Volk und Nation konvergieren.

Ich will versuchen, die beiläufigen Äusserungen Burckhardts zu unserem Thema einigermassen systematisch zusammenzustellen. Möglich ist dies nur, weil das *Gedankenfeld* Burckhardts dargestellt werden soll und für einmal nicht die Tiefe seiner Reflexionen auszuloten ist. Dass ein solcher Versuch das Risiko einer Beugung Burckhardtscher Überlegungen in sich trägt, versteht sich von selbst.

Der Kuglersche Impuls

Mit der Hängung des Gemäldebestandes im Museum zu Berlin nach Schulen und mit Kuglers «Geschichte der Malerei» nach Ländern hatte sich das Ordnungsprinzip nach Nationen und Regionen in der Kunstgeschichte durchgesetzt. Was Gustav Friedrich Waagen, Carl Friedrich von Rumohr und vor allem die Brüder Humboldt von langer Hand vorbereitet hatten, war gegen 1840 allgemeine Maxime: Bildende Kunst ist Ausdruck des Volksgeistes auf einer bestimmten geschichtlichen Entwicklungsstufe.

Burckhardt hat diese Maxime im grossen und ganzen lebenslang gelten lassen. Das zeigt sich an seiner behutsamen Überarbeitung der Kuglerschen Handbücher 1846/47, aber ebenso noch an der Gliederung seiner späten Vorlesungen über «Neuere Kunst nach 1550». Burckhardts Addenda zum Kuglerschen Handbuch sparen nicht mit Hinweisen auf die Bedeutung von «Volk», «Volksgeist» und «Nation» für die Kunst. Gleich der erste Satz des überarbeiteten Werkes heisst: «Die griechische Kunst war aus dem Boden der religiösen Anschauungen des Volkes erwachsen.»[12] Für die Entwicklung der italienischen Duecento- und Trecentomalerei, für Giotto und Nicola Pisano, werden die religiöse Begeisterung des heiligen Franz von Assisi und «die Nationalität des neuern Italiens» als Voraussetzungen ins Feld geführt.[13] Und für die Entwicklung der Renaissance gilt als massgeblich, dass es «ein Volk (gab), in welchem der Sinn für alles Grosse und Schöne wach geworden war und welches sich damals noch als die erste Nation der Welt fühlte».[14] Solche Verweise sind nichts als zeittypisch. Interessanter sind die Passagen, in denen sich Burckhardt von einem simplen Bedingungsmechanismus distanziert. Als Empiriker ist er wohl in der Lage, die

Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts im Norden von der des Südens, die der Niederlande von der der italienischen Städte zu unterscheiden und beide in ihrem spezifischen Charakter zu erfassen. Aber warum der Norden so anders malte als der Süden, das weiss der junge Kulturhistoriker nicht zu beantworten: «Warum nun die Entwickelung der italienischen Malerei eine harmonische war, die der nordischen eine partielle, warum erstere zu einer mit dem perikleischen Zeitalter zu vergleichenden Blüthezeit führte, letztere aber nicht – diese Frage vermessen wir uns nicht zu beantworten. In der Entwickelung der verschiedenen Völkercharaktere wird Manches auf ewig ein Geheimnis bleiben, Manches, auch wenn man es zu erkennen glaubt, schwer in Worte zu fassen sein.»[15]

Soweit der junge Burckhardt. Der späte Burckhardt fasst die Frage der nationalen Kunst unbekümmerter und pragmatischer an: «Die Kunst des Nordens seit 1550: fraglich, wieweit die Vorgänge nothwendig und unvermeidlich waren, aber geschehen sind sie. Von der grossen deutschen Malerei, welche materiell abstarb, weil ihr die Reformation alle grossen Aufträge wegnahm, liesse sich vermuthen, dass sie noch mächtige und völlig nationale Kräfte würde gehabt und selbst die Einwirkung Italiens glücklich assimiliert haben.» Oder ein treffend charakterisierendes Wort, am liebsten eine Metapher, muss einen komplizierten Begründungszusammenhang ersetzen: «Italien und die beiden Niederlande sind im 17. Jahrhundert die beiden grossen Quellen. Abgesehen von ihrer starken gegenseitigen Einwirkung aufeinander wären die italienischen Einwirkungen auf die Kunst des übrigen Abendlandes festzustellen. Die Franzosen seit Lebrun lernten in Italien was sie vermochten, und waren dann wirklich materiell unabhängig von Bestellungen in Italien und von der Arbeit von Italienern in Frankreich selbst. Die französische Kunst seither eine *erkältete Italienische*.»[16]

Nationale Konstanten als kunstgeschichtliche Paradigmata

Soviel dürfte aus den bisherigen Zitaten klargeworden sein: Nicht jede nationale Kunst darf als eine Emanation des Volksgeistes aufgefasst werden. Was für die griechische Kunst und die der italienischen Renaissance gilt, zählt nicht für die niederländische Kunst des 15. Jahrhunderts – deren Volkscharakter zu bestimmen Burckhardt sich weigert – oder die französische Malerei des 17. Jahrhunderts – die eine fremdbestimmte gewesen sei. Für Burckhardt sind nur diejenigen Kunstepochen von systematischer Bedeutung, in denen der Zusammenhang des Volksgeistes mit den grossen Kunstleistungen zum Paradigma wird.

In der Vorlesung «Zur Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst» lesen wir: «Hochehrwürdig erscheinen die Ägypter; das monumentale Volk katexochen. Der Wille zur Dauer, und zwar zur ewigen. Mit ungeheurer Anstrengung ist diese Bauweise schon zur Kunst, zur Logik, zur Schönheit durchgedrungen. Der Haupteindruck: der der Willenskraft; eine gewollte und erreichte Ewigkeit. Geknechtet ist nur alles Individuelle, indem auch das Einzelne sich nur in den allgemeinen Normen des Styles verewigen darf. Daher unsere innerste Entfremdung; wir haben nie das Gefühl, mit diesen alten Ägyptern verkehren zu können, weil wir ihr Gegentheil sind.»[17] Kritischer dann in der Vorlesung «Über das Studium der Geschichte»: «Die höhere Kunst in Ägypten gewaltsam stillgestellt [...]. Innerhalb des einmal Stillgestellten: höchste Sicherheit des Styles, allerdings verbunden mit langsamem innerm Absterben und Unfähigkeit der Verjüngung.»[18]

Was bei Franz Kugler nur in einem Nebensatz gesagt war, dass «das Wesen des Ägyptertumes der Freiheit einer ästhetischen Durchbildung hemmend entgegenstand», wird bei Burckhardt zur Hauptsache, nämlich zum Paradigma einer von Staat und Religion beherrschten Kunst. «Ägyptisch» kann daher für Burckhardt zu einem pejorativen Kennzeichen werden, das alles Unfreie, Stillgestellte, Fremdbedingte in Kultur und Kunst treffen soll. Das alternative Paradigma heisst Athen, – das positive Kennzeichen, das belebte und zum Höchsten befähigte Kunstzustände anzeigt, heisst «perikleisch» (übrigens nicht nur bei Burckhardt). Wiederum ist das Paradigma am schlüssigsten in der Vorlesung «Über das Studium der Geschichte» ausgeschrieben; beispielhaft findet Burckhardt in Athen

- «Hohe Begabung und Vielseitigkeit des ionischen Stammes,
- Entstehung einer gleichberechtigten Bürgerschaft,
- Entfesselung des Individuellen,
- Cosmopolitismus des Geistes,
- Bedeutung Athens als eines anerkannten geistigen Tauschplatzes, und zwar eines freien.»[19]

Wir werden an Winckelmann erinnert: Die Bedingungen eines höheren Kunstlebens werden im Sinne einer rückwärtsgewandten Utopie auf Athen projiziert. Dafür, dass der Kanon der Bedingungen als Paradigma verstanden wird, sorgt Burckhardt selbst, indem er die Kunst Athens immer wieder mit der Vorvergangenheit – vor allem Ägypten – und der Gegenwart – der Kunst im modernen Nationalstaat – vergleicht; stets zum Ruhme Athens und zum Schimpf der anderen.

Daran wird deutlich, wie weit sich Jacob Burckhardt vom Allesgeltenlassen der romantischen Geschichtswissenschaft auf eine normative Kunstbetrachtung der deutschen Klassik zurückbewegt hat. Anders als für Winckelmann ist jedoch für Burckhardt das Paradigma Athen nicht unwiederbringlich; es scheint erneut auf in der französischen Gotik, die «lauter freier, localer Entschluss» ist und der Burckhardt allein neben der griechischen Kunst das Prädikat eines «primären Stils» zubilligt.[20] Und erneut erfüllt sich für Burckhardt das Paradigma Athen in der Kunst der italienischen Renaissance.

Ich komme zum dritten Aspekt, den ich – in Anlehnung an Wackenroder/Tieck – nennen möchte:

Von den «Drei Sprachen der Kunst»

Mit der ersten Sprache erzählt bildende Kunst von dem Leben der Nation, aus der sie erwachsen ist. Burckhardt hat diese Sprache wiederholt zu Gehör gebracht, etwa in seiner Analyse des venezianischen Existenzbildes von Tizian und Paolo Veronese.[21] Besonders intensiv aber auch in seinem Vortrag «Über die niederländische Genremalerei» von 1874: «Das Genre [ist] die grosse Hauptgattung einer merkwürdig einheitlichen Kunst, welche [...] wesentlich das Leben der holländischen Nation samt deren Schauplatz zu Land und Meer und der ganzen äussern Umgebung bis zum Stilleben herab darstellt. Es ist lauter Holland, freilich jedesmal nur dasjenige Holland, das dem Einzelnen zusagt; es ist keine Verherrlichung, sondern höchst intime Darstellung, und der Maler hat hier ein Erkennen und Empfinden ganz spezieller Art als aktive Kraft auf seiner Seite; jeder ist ein Herold des grossen nationalen Besitzes nach irgendeiner besonderen Seite hin. [...] Jedem ist es aber auch ernst mit seiner Sache, und daher ist jeder Original, auch wenn er dasselbe malt, wie zehn andere. Keiner macht den andern entbehrlich. Mittelmässiges ist kaum vorhanden, Schlechtes gar nicht.»[22]

Sujet der Malerei ist das Leben der Nation, das Genre ist «lauter Holland». Aber nicht in der Wahl des Sujets erschöpft sich die Kunst der holländischen Genremalerei; durch die Wahl der Kunstmittel gewinnt sie ihren hohen Rang. Erst «das Was und Wie des holländischen Genrebildes bilden für uns eine völlig authentische und vollständige Kunde über die Gattung [...], weil sich die ganze Entwicklung völlig naiv, [...] rein nach dem innern Trieb der damals ruhmvollsten Nation Europas vollzog, mit Kunstmitteln, welche kaum je mehr erreicht und nie mehr überboten werden können.»[23]

Neben die Sprache des Bildsujets tritt die Sprache der Kunstmittel. Es ist nicht Verschiedenartiges, was uns die beiden Sprachen zu sagen haben: beide geben uns Kunde von der holländischen Nation – im Medium der Kunstwerke aber in einer Sprache, die den Rahmen des nationalen Einverständnisses überschreitet. So wie das Existenzbild Paolo Veroneses uns nicht nur Kunde gibt vom venezianischen Leben des 16. Jahrhunderts, sondern uns ein Bild menschlicher Existenz vorstellt, wie diese *sein sollte* – über Zeit und Ort erhoben –, so hat auch der holländische Genremaler «nicht sowohl diese oder jene Szene an sich, sondern ein Moment des Weltganzen dargestellt, welchen der Maler zufällig im Nu fixiert habe und ohne welchen unsere Kunde von der Welt unvollständig wäre».[24]

Burckhardt wird nicht müde, diese Dialektik der zweiten Sprache der Kunst darzustellen: Kunst ist abbildend und doch gibt sie nicht wieder, was ist, sondern was sein sollte. Darin gewinnt sie ihre Ewigkeit und ihre Universalität. Es würde hier zuweit führen, Burckhardts zweite Sprache der Kunst, die der Ewigungen, auf bestimmte Texte des deutschen Idealismus und der Romantik – ich denke hier vor allem an Schiller und Wackenroder/Tieck[25] – zurückzuführen. Ich möchte nur daran erinnern, dass Burckhardts Begriff von der Universalität der Kunst auch auf ganz rationalistische Konzepte der Aufklärung zurückgeführt werden kann, etwa auf Voltaires Diktum «C'est là l'épreuve véritable du bon: il se fait sentir partout, et ce qui n'est beau que pour une nation ne l'est pas véritablement.»[26] Ähnlich, nur emphatischer Jacob Burckhardt: «Aus Welt, Zeit und Natur sammeln Kunst und Poesie allgültige, allverständliche Bilder, die das einzige irdisch Bleibende sind, eine zweite, ideale Schöpfung, der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben, irdisch – unsterblich, eine Sprache für alle Nationen.»[27]

Burckhardts Position ist klar: Die Nation *kann* ein unentbehrlicher Nährboden einer Kunstblüte sein – die holländische Genremalerei steht als Beispiel dafür –, und die Gemälde, die aus diesem Boden ihre Nahrung ziehen, sind voll und ganz Bilder dieser Nation; aber als Kunstwerke müssen sie mehr sein als das, nämlich ein ewiger Besitz aller Nationen.

Die dritte Sprache, in der Burckhardt Kunst zu uns sprechen lässt, ist eine, mit der Kunst sich selbst zum Subjekt setzt. «Aus Welt, Zeit und Natur sammeln Kunst und Poesie allgültige, allverständliche Bilder» – solche Ausprägungen eines vitalistischen Kunstbegriffs stossen heute auf Befremden. «Die Kunst selbst, als aktive Kraft, [...] kann den Beschauer mit stets neuen Übergängen und Wandlungen überraschen»,[28] heisst es an anderer Stelle, oder: sofern Kunst nicht durch Macht oder Religion zur Monumentalität (und damit zur Unfreiheit) verurteilt ist, «wird sie sich ihrer eigenthümlichen Freiheit bewusst, als einer Macht und Kraft für sich, welche nur Anlässe und flüchtiger Berührung aus dem Leben bedarf, dann aber von sich aus ein Höchstes verwirklicht.»[29]

Dass es Jacob Burckhardt mit der Kunst «als einer Macht und Kraft *für sich*» ernst war, zeigt sich vor allem an seinem Konzept einer «Kunstgeschichte nach Aufgaben».[30] Diese Idee ist seit 1968 wiederholt missverstanden worden. Man meinte, Burckhardt habe einer Geschichte der Auftraggeberverhältnisse das Wort reden wollen; der kunstgeschichtlichen Bearbeitung der Aufgabenstellung von seiten des Bauherrn an den Architekten, des Bestellers an den Maler, habe sein Vermächtnis gegolten. Seit der Publikation von Burckhardts Vorlesung «Zur Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst» wissen wir aber, dass Burckhardt nicht Aufträge an den Künstler im Auge hatte, sondern Aufgaben, die eine aktivisch verstandene Kunst quasi apriorisch anbietet. Diese Aufgaben der Kunst sind im grossen und ganzen identisch mit den idealen, stets gleichbleibenden Gattungen der Künste. Sie sind die Aufgaben der Kunst, die jeder Epoche und jeder Nation neu gestellt werden, die von jeder Epoche und Nation neu und anders formuliert werden (für Zeiten auch verworfen werden können) und die jeder einzelne Künstler neu und anders behandeln wird.

Auf dieser dritten Ebene hat Kunst in Burckhardts Denken eine solche Autonomie gewonnen, dass sie sich nur noch temporär mit dem Volksgeist, der Nation, der

Geschichte usw. verbindet, und zwar nach Gesetzen, die wir nicht kennen. Garanten dieser Autonomie sind nach Burckhardt die Konstanz der Kunstgattungen über alle Wechselfälle der Weltgeschichte hinweg und die grossen Künstler, die sich an diesen Gattungen bewähren. Damit sind wir bei einem Punkt angelangt, der dem späten Burckhardt der wichtigste war: Eine freie, bewegliche Kunst spricht zu uns vor allem durch die grossen Künstler. Burckhardts Paradebeispiel hierfür heisst Rubens. Was hätte näher gelegen, als ihn zum grossen Flamen, zum typischen Vertreter einer Nation zu stilisieren. Aber nichts dergleichen findet sich in Burckhardts nachgelassenen «Erinnerungen aus Rubens» – allenfalls auf Bedingungen freien Künstlertums, wie er sie zuvor für die Kunstblüte Athens formuliert hatte, werden wir hingewiesen: auf den Wettstreit der Individuen, auf die Geselligkeit, auf die Vermittlungsorte in grosser Zahl, auf den leichten Umgang mit der bisherigen Kunstproduktion, auf Glück und Güte als Garanten eines künstlerisch erfüllten Lebens, usw.

Mit der dritten Sprache der Kunst, der Sprache der grossen Künstler und der idealen Gattungen einer autonomen Kunst, ist der Volksgeist, ist der Charakter der Nationen als Agens bildender Kunst weitgehend ausgeschaltet. Es *kann* sich eine Wahlverwandtschaft zwischen einer künstlerisch begabten Nation und der Produktion der ihr angehörenden Künstler ausbilden, aber es gibt nach Burckhardt keinen menschenmöglichen Anlass, der diese Berührung zwingend auslöst.

Nation und Machtstaat

Ich fasse zusammen: Was Jacob Burckhardt über das Verhältnis von Volk und Nation zu den bauenden und bildenden Künsten zu sagen hatte, gilt immer nur punktuell und lässt sich nicht in einen systematischen Gedankengang zwingen. Oder anders gesagt: Das aus dem Zusammenhang gerissene und dazu noch leicht umformulierte Burckhardt-Zitat meines Titels «Der Charakter ganzer Nationen in den Künsten» gaukelt einen Zusammenhang von Kunst und Nation vor, den es bei Burckhardt in dieser Simplizität gerade nicht gibt.

«Fühlt sich ein Volk in seiner Kraft, so blüht die Kunst», hiess einer der am häufigsten ausgesprochenen Glaubenssätze des 19. Jahrhunderts, der die Kunstbestrebungen der Romantik mit der Kunsterwartung des gründerzeitlichen Bürgertums verband.[31] Burckhardt war diese Maxime suspekt, und zwar vor allem vom Standpunkt des Historikers aus. Der Begriff des Volkes und der Begriff der Nation, Begriffe, die der deutschen Universalgeschichtsschreibung von Herder bis Ranke als fundamentale gegolten hatten, bedeuteten Burckhardt ausgesprochen wenig. Liest man seine Vorlesung über die Geschichte des Revolutionszeitalters, so muss man mit Erstaunen feststellen, dass die Nation, dieser zentrale Begriff der revolutionären Sozial- und Verfassungslehre, Schlüsselbegriff jeder Revolutionsgeschichte von Tocqueville bis Koselleck, in Burckhardts Darstellung keinen Platz fand. Auch in den «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» sucht man den systematischen Ort der Nation vergeblich. «Wie wird das Volk zum Volk? Und wie zum Staat?», beginnt Burckhardts Fragen nach Entstehung und Begriff des Staates über den Kopf der Nation hinweg.[32] Ob die Nation zum Fundament des Staates gehöre oder zu den beweglichen Kräften der Kultur, lässt Burckhardt offen. Denken wir an die Bedeutung der holländischen Nation für die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts, möchten wir letzteres vermuten, denken wir jedoch an Burckhardts Ablehnung der nationalen Historienmalerei seines Jahrhunderts, dann rückt das kulturelle Machtstreben des modernen Nationalstaates in den Vordergrund.

Mich dünkt, Burckhardt sei mit dem Begriff der Nation nie ins reine gekommen – weder in seiner persönlichen Standortsuche noch als Historiker. Als Student gab er sich einer schwärmerischen Begeisterung für die deutsche Nation hin: «Ich möchte oft vor dieser heiligen deutschen Erde auf die Kniee sinken und Gott danken, dass ich deutsche Sprache rede! Ich danke Deutschland *Alles*! meine besten Lehrer sind Deutsche gewesen [...], von diesem Boden werde ich stets meine besten Kräfte ziehen»[33] usw. Dem verbanden sich, ebenso zeittypisch, eine bisweilen geradezu hämische Missachtung der französischen Nation und eine wachsende Sehnsucht nach der *Kunstheimat Italien*.[34] Mit der 1848er Revolution und schon gar mit dem 1870er Krieg und der deutschen Reichsgründung erlosch Burckhardts Zugehörigkeitsgefühl zur deutschen Nation mehr und mehr. Der Historiker erkannte, dass die Nation dem Machtstaat nurmehr als Vorwand dient, um territoriale Ansprüche anzumelden. Ebenso wie der moderne Machtstaat galten Burckhardt nun auch die zeitgenössischen Nationen als böse: Sie bilden einen Patriotismus aus, der in Hochmut über andere Völker mündet. «In erster Linie will die Nation (scheinbar oder wirklich) vor Allem Macht; das kleinstaatliche Dasein wird wie eine bisherige Schande perhorresciert, alle Thätigkeit für dasselbe genügt den treibenden Individuen nicht; man will nur zu etwas Grossem gehören und verräth damit deutlich, dass die Macht das erste, die Cultur höchstens ein ganz sekundäres Ziel ist. Ganz besonders will man den Gesammtwillen nach aussen geltend machen, anderen Völkern zum Trotze.»[35]

So bleibt dem Kunsthistoriker Burckhardt nur Trauerarbeit: die grossen Künstler vergangener Zeiten zu benennen und in ihren Werken zu preisen – Künstler, die die unvergänglichen, idealen Aufgaben der Kunst ergriffen und mit neuem Leben erfüllt haben, ob die Zeitumstände ihnen günstig waren oder nicht, nachkommenden Menschengeschlechtern zum Trost.

ANMERKUNGEN

1 JACOB BURCKHARDT, *Bemerkungen über schweizerische Cathedralen*, in: Zeitschrift für das Gesamte Bauwesen, hrsg. von C. F. EHRENBERG, Band 2, Zürich 1836/37, S. 421 ff.

2 WERNER KÄGI, *Jacob Burckhardt – eine Biographie*, Band 1, Basel 1947, S. 503.

3 FRANZ KUGLER, *Geschichte der Baukunst*, Band 2, Stuttgart 1858, S. 488 ff. Dieses Werk zieht die Summe aus einer über zwanzigjährigen Vorlesungstätigkeit.

4 FRANZ KUGLER, *Geschichte der Baukunst*, Band 3, Stuttgart 1859, S. 120.

5 *Jacob Burckhardts Vorlesung über die Geschichte des Revolutionszeitalters*, hrsg. von ERNST ZIEGLER, Basel/Stuttgart 1974, S. 329.

6 *Joh. Friedr. Böhmers Leben, Briefe und kleinere Schriften*, hrsg. von J. JANSSEN, Band 1, Freiburg 1868, S. 58.

7 HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 4. Auflage, München 1920, S. 6.

8 ERNST H. GOMBRICH, *Aby Warburg – eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt 1981, S. 323 f.

9 JACOB BURCKHARDT, *Werke*, Band 13, Berlin und Leipzig 1934, S. 221.

10 JACOB BURCKHARDT, *Werke*, Band 5, Berlin und Leipzig 1930, S. 124.

11 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 10), S. 125, und wiederholt im weiteren Gang von Burckhardts Diskurs über die Anfänge der Renaissance in Italien.

12 FRANZ KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, 2. Aufl. hrsg. von JACOB BURCKHARDT, Band 1, Berlin 1847, S. 1.

13 FRANZ KUGLER (vgl. Anm. 12), S. 288 / 289.

14 FRANZ KUGLER (vgl. Anm. 12), S. 493.

15 FRANZ KUGLER (vgl. Anm. 12), S. 390–391.

16 JACOB BURCKHARDT, *Neuere Kunst nach 1550* (Vorlesung), Staatsarchiv Basel-Stadt 207–156 I, Blatt 68a und Blatt «zu 11a».

17 JACOB BURCKHARDT, *Ästhetik der bildenden Kunst*, hrsg. von IRMGARD SIEBERT, Darmstadt 1992, S. 36–38 (Zitatencollage vom Verf.).

18 JACOB BURCKHARDT, *Über das Studium der Geschichte*, hrsg. von PETER GANZ, München 1982, S. 294 ff.

19 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 18), S. 111 ff. (Zitatencollage vom Verf.).

20 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 17), S. 48.

21 Vgl. WILHELM SCHLINK, *Paolo: Existenzmalerei bis zu ihren höchsten Konsequenzen (Jacob Burckhardt)*, in: *Jürg Meyer zur Capellen / Bernd Roeck* (Hg.), *Paolo Veronese Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben* (= Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Band 8), Sigmaringen 1990, S. 7–15.

22 JACOB BURCKHARDT, *Werke*, Band 14, Berlin und Leipzig 1933, S. 124.

23 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 22), S. 128.

24 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 22), S. 128.

25 Schillers Gedichte «Die Götter Griechenlands», «Die Künstler» und andere. WACKENRODER / TIECK, *Phantasien über Kunst*, Hamburg 1799, («Die Ewigkeit der Kunst»).

26 VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, ed. RENÉ POMEAU, Paris 1963, vol. II, p. 829.

27 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 18), S. 279.

28 JACOB BURCKHARDT, *Über niederländische Genremalerei*, Vortrag von 1874, in: JACOB BURCKHARDT, *Werke*, Band 14, S. 110.

29 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 18), S. 292.

30 HEINRICH WÖLFFLIN, *Gedenkrede auf Jacob Burckhardt 1897*, in: HEINRICH WÖLFFLIN, *Kleine Schriften*, Basel 1946, S. 190.

31 Vgl. WILHELM SCHLINK, *«Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten...» – Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit,* in *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Teil III: *Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*, hrsg. von M. RAINER LEPSIUS, Stuttgart 1992, S. 65–81.

32 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 18), S. 256.

33 Brief vom 5. April 1841 an Schwester Luise, in: JACOB BURCKHARDT, *Briefe*, hrsg. von MAX BURCKHARDT, Band 1, Basel 1949, S. 165.

34 Der Begriff nach WACKENRODER / TIECK, *Herzensergiessungen*, Kapitel «Sehnsucht nach Italien».

35 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 18), S. 302.

ZUSAMMENFASSUNG

Der direkten Frage, ob es eine nationale Kunst gebe, ist Jacob Burckhardt zeitlebens ausgewichen. Die Werke der «grossen Künstler» galten ihm als zeitlos und universal, als ewiger Besitz der ganzen Menschheit. Auf der anderen Seite ordnete er Kunst nach Epochen, Regionen und Stilen, so wie er es bei Franz Kugler in Berlin gelernt hatte. Zu kaum einem anderen Thema der Kunstgeschichte äusserte sich Burckhardt so widersprüchlich, ohne sich in Widersprüche zu verwickeln.

RIASSUNTO

Jacob Burckhardt ha sempre risposto evasivamente a coloro che gli chiedevano se esistesse un'arte nazionale. Egli considerava le opere eseguite dai «grandi artisti» eterne e universali, appartenenti per sempre all'umanità. Nel contempo, Burckhardt catalogava l'arte a seconda delle epoche, delle regioni e dello stile, secondo l'insegnamento di Franz Kugler, suo professore a Berlino. Su nessun altro aspetto della storia dell'arte Burckhardt fu così contraddittorio, senza per altro incappare a sua volta in contraddizioni.

RÉSUMÉ

Durant toute sa vie, Jacob Burckhardt a évité de répondre à la question précise s'il existe un art national. Les œuvres des «grands artistes» étaient pour lui intemporelles et universelles, propriété éternelle de toute l'humanité. D'autre part, Burckhardt classait l'art selon les époques, les régions et les styles comme il l'avait appris chez Franz Kugler à Berlin. Burckhardt s'est rarement exprimé au sujet d'un thème de l'histoire de l'art avec tant de contradiction, sans pourtant se perdre dans des équivoques.

SUMMARY

Jacob Burckhardt always avoided dealing directly with the question of a national art. He held the work of "great artists" to be universal and timeless, the everlasting heritage of all mankind. On the other hand, he classified art according to epochs, regions and styles in keeping with what he had learned from Franz Kugler in Berlin. Burckhardt treats no other issue in the history of art with as much ambivalence and inconsistency.