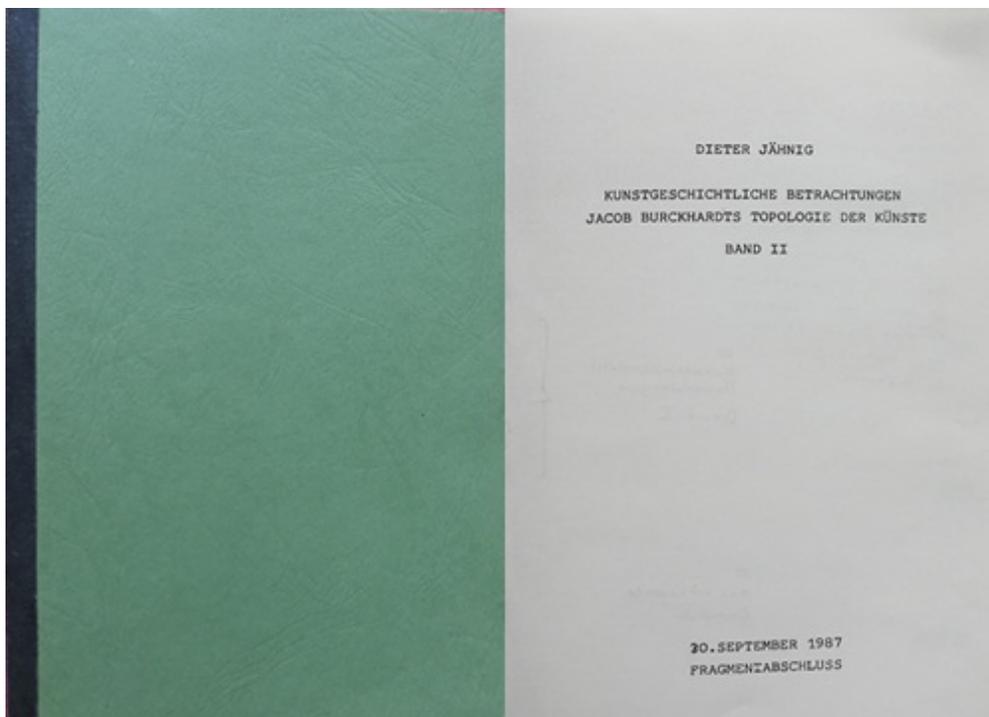


Dieter Jähmig

**Kunstgeschichtliche Betrachtungen. Jacob Burckhardts  
Topologie der Künste  
Bd. II**



30. September 1987  
Fragmentabschluß

## 'Kunstgeschichtliche Betrachtungen'

30.9.1987: Im Falle einer Druckmöglichkeit

Untertitel als Haupttitel

Dreiteilung statt Zweiteilung

Kapitel statt Paragraphen

## Jacob Burckhardts Topologie der Künste

## Band I "Die Stellung der Künste in der Weltgeschichte"

Teil I 'Über das Studium der Geschichte' (1868-1873)

Teil II 'Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls'

(darin)

Exkurs I Die Phasen in Burckhardts Rubens-Studium

Exkurs II Die Stellung der griechischen Kunst in der Weltgeschichte

250 S.  
Abbildg.

## Band II "Raumschönheit"

Teil I Die Künste in der Kulturgeschichte (alt: g 12-14)

Teil II 'Die Baukunst der Renaissance in Italien' (g 15,16)

(darin)

Exkurs III Heroenverehrung? Aby Warburg über Burckhardt

475 S.  
Abbildg.

## Band III "Lob der Crisen"

Teil I Die Zeitstruktur der Kunst

Teil II Der Geschichtsbezug der Kunst

(darin)

Exkurs IV Das musikalische Gleichnis

Exkurs V Weltstellungen altgriechischer Lyrik

ca. 330 S.  
(ohne Abb.)

## Inhalt

### Band II

#### *Dritter Teil: Die Zeitstruktur der Kunst*

§ 17	Die Zugehörigkeit der Künste zur "Cultur"	1
	a Sind "Cultur" und Kunst "das Höchste"?	1
	b "Cultur": Reflexion und Situation	6
	c Die Künste: Ewigkeit und Hinfälligkeit	11
§ 18	Kunst: Sprache als "Überschuß"	20
	a Der Tauschcharakter der Sprache	20
	b Der Reichtum des Anfangs	25
	c Der Weltgehalt des Schmucks	31
§ 19	"Das einzig irdisch Bleibende"	44
	a "Rätselhafter als die Wissenschaften"	44
	b Weder "Verewigung" noch "Nachahmung"	49
	1 Die Autarkie der Kunst	50
	2 "Irdisch-unsterblich"	55
	3 Das Paradigma der Architektur	60
	4 Kunst und Religion	72
	Inwiefern "Dienst"?	73
	Die Kunst in ihrer Bedingtheit durch die Religion	77
	Die Religion in ihrer Bedingtheit durch die Kunst	83
	5 Das Merkmal der "Poesie"	89
	c "Allgültige Bilder"	93
§ 20	"Das Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit"	104
	a Die Künste und der Erwerbssinn	105
	b Unser Maßstab der "Sekurität"	108
	c "Unser abgeschmackter Haß des Verschiedenen"	119

*Vierter Teil: Der Geschichtsbezug der Kunst*

§ 21	"Die historische Größe"	139
a	Die falsche Größe (Die Verwechslung von Größe mit Macht)	140
b	"Fraglichkeit des Begriffes Größe"	160
1	"Große Verschiedenheit" der Merkmale	160
2	Das Geflecht der Vortragsgliederung	166
3	Die Problematik des "Gesamtwillens"	177
4	Einteilungsprinzipien (Die Erweiterung des Schlußkapitels zum Vortragszyklus)	184
5	"Die Individuen und das Allgemeine"	191
6	Das "Weltganze" und die "Weltgeschichtliche Bewegung"	198
c	Größe in den Künsten	
	Einleitung: Die Verschiedenartigkeit des "Primären"	204
Exkurs IV		
I	Das musikalische Gleichnis	212
1	Flüchtigkeit	213
2	Gesetzlichkeit	219
(1)	Der Rhythmus	221
(2)	Instrumentalmusik	230
(3)	"Ein Comet"	236
3	Persönliche Größe	242 (-248)
Anmerkungen		A 1 - A 16

---

In dieser Manuskriptkopie vom 30.9.1987  
fehlen noch: der Schluß von § 21 und der (bis  
auf 'g' ebenfalls abgeschloßne) § 22.

§ 21 c II - IV: Burckhardts Bemerkungen zur "Größe" der Poesie, der  
Architektur, sowie der Malerei und Plastik.

§ 22 (der Abschnitt) 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie' mit einem  
Exkurs: Weltstellungen altgriechischer Lyrik (s. zu beidem den Schluß der  
Inhaltsübersicht in Bd. I).

## Dritter Teil: Die Zeitstruktur der Kunst

### § 17 Die Zugehörigkeit der Künste zur "Cultur"

#### a Sind Cultur und Kunst für Burckhardt "das Höchste"?

Nur in einem Passus des Abschnitts 'Die Cultur' innerhalb des Kapitels 'Von den drei Potenzen' behandelt Burckhardt "die Künste" im besonderen. Dieses Stück ist das einzige im Ganzen dieses Kollegs, wo die Stellung der Künste in der Weltgeschichte das eigentliche Thema ausmacht. Wo sonst vom Umkreis der verschiedenen Künste oder von Beispielen aus der Geschichte der bildenden Kunst und der Dichtung die Rede ist, handelt es sich um Ausschnitte aus Blickwinkeln, die nicht selber auf die Kunst abzielen. Der Exkurs, den die Herausgeber (seines Umfangs wegen) als einen eigenen vierten Abschnitt an den Schluß des Kapitels von den drei Potenzen gestellt haben, 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie' (mit einer Ergänzung: "zur geschichtlichen Betrachtung der übrigen Künste"), ist ein späterer Zusatz Burckhardts zu eben jenem Passus über "die Künste". (Wir werden darauf am Schluß eingehen.)

Die ersten drei Kapitel der Vorlesung (wie auch der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen') sind in *Abschnitte* untergliedert, die Burckhardt selber mit Überschriften versehen hat. Alle Kapitel sind außerdem in der Regel durch Zeilenzwischenräume in eine Vielzahl *kleiner Stücke* unterteilt. Diese kleinsten thematischen Einheiten (hier als "Stück" oder "Passus" bezeichnet) umfassen selten mehr als drei Seiten, oft nur eine halbe Seite; und sie heben meist auch durch Unterstreichungen (Kursivdruck) ihr jeweiliges spezielles Thema wie eine Überschrift hervor<sup>1</sup>). Unter den drei Abschnitten, aus denen das zweite Kapitel 'Von *den* drei Potenzen' ursprünglich bestand, ist von den Künsten im dritten Abschnitt

'Die Cultur' die Rede. Dieser etwa zwölf Druckseiten umfassende Abschnitt läßt sich seinerseits in zehn Stücke unterteilen. Und von diesen behandelt das vierte Stück 'Die Künste'. (Auf diesen etwa zweieinhalb Druckseiten umfassenden Passus werden wir im übernächsten Paragraphen eingehen.)

Davor und danach ist nur indirekt oder beiläufig von den Künsten die Rede. Nach einer allgemeinen Kennzeichnung der *Cultur-Potenz* im *Einleitungs-Passus* verbindet Burckhardt den Gedanken an "die *Sprache*" als der "Spitze aller Cultur" im *zweiten Passus* mit einem Verweis auf die Sprachen "großer Dichter und Denker". Und innerhalb des *dritten Passus*, der die "*Reihenfolge*" der verschiedenen "Dinge" der Cultur zur Frage macht, unterscheidet Burckhardt die künstlerische Formung von Geräten, also den "*Schmuck*", vom eigenständigen "*Kunstwerk*". - Unter den Stücken, die auf den von den "Künsten" selber handelnden vierten Passus folgen, ist wiederum verschiedentlich an Kunsterfahrungen im Umkreis der Cultur gedacht, ohne daß das Ganze der Künste oder einzelne Kunsterscheinungen eigens genannt zu werden brauchten. Das gilt von den "grossen geistigen *Tauschplätzen* wie Athen, Florenz etc." (im *sechsten Passus*) genauso wie vom "*Verhältniß der Cultur zur Sittlichkeit*" (im *achten Passus*), - hier freilich mit der Erwähnung der "hochtürmigen Kathedralen" auch durch ein Kunstbeispiel illustriert. Daß die Künste für Burckhardt alles andere als eine Summe oder *ein* Konzentrat der verschiedenen Cultur-Gebiete sind (wie sonst oft im Sprachgebrauch 'Kultur'), das ist gerade in diesem achten Stück das eigentliche Thema, wo der Gesichtspunkt der "Sittlichkeit" an unter sich konträren Gebieten der Cultur-Potenz erörtert wird. Diese Unterscheidung von Cultur-Faktoren kulminiert im letzten, im *zehnten Passus*, in dem Burckhardt "*die Cultur des XIX. Jahrhunderts als Weltcultur*" betrachtet. Eine Sache der Cultur ist in diesem Jahrhundert, also in der Gegenwart, ebenso die Fähigkeit "allseitigen", "objektiven" Welt-Interesses wie auch das jetzt "vorwärtstreibende Element" im "Gewinn der Erwerbenden", in der "Beschleunigung des Verkehrs", der "Rastlosigkeit", der "Con-kurrenz", unter dem die Kunst zum "Luxus" wird. Der hier gebrauchte Ausdruck "der erwerbende Culturmensch" (G. S.284, Z.19) könnte zwar auch ironisch auf die damals beginnende Inflation des 'Kultur'-Geredes gemünzt sein, doch meint er zuerst die Verwurzelung des modernen "Erwerbssinns" in der Cultur-Potenz.

Burckhardt läßt keinen Zweifel daran, daß sein besonderes Interesse an der dritten seiner drei Geschichtspotenzen nicht mit dem zu verwechseln ist, was heute wie damals 'Kulturgeschichte' heißt. Geschichtsschreibung kann für ihn (auch wenn er seine Art einer nichterzählenden Erörterung der Überlieferung mit dem Namen einer der drei Potenzen tituliert) nur die Klärung der jeweiligen wechselseitigen Beziehungen aller drei Potenzen sein, der "Bedingtheiten", der "Crisen", der Anfänge unter echten, der Untergänge unter falschen "Größen". Burckhardts "Culturgeschichte" hat dar-Uri auch nichts mit einer Apologie der 'Kultur' zu tun. Wenn die moderne Welt Burckhardt beunruhigt, dann nicht nur darum, weil er Cultur-Erscheinungen gefährdet sieht, sondern auch darum, weil er alle Lebenserscheinungen, auch die der Politik und die der Religion, durch Faktoren der *Cultur*, durch Auswirkungen der cul-turellen Spontaneität gefährdet sieht.

Burckhardt handelt von den *Künsten* im Umkreis der Cultur-Potenz. Doch damit ist hier die Frage, was Kunst ist, allenfalls zur Frage gemacht, keineswegs schon beantwortet. Der moderne "Erwerbstrieb", für den seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Künste zu Antipoden, zu einem Luxusobjekt oder zu Lieferanten (von Material, Energie und Informationen) geworden sind, ist selber ein Gewächs der Cultur. *Burckhardts* Frage: wo haben die Künste ihren Ort, wäre also nicht beantwortet, wenn man sie - und sei es auch mit der spezifischen Bedeutung, die Burckhardt selber diesem Namen beimißt - als einen Faktor der 'Kultur' bezeichnen würde, - etwa neben den Wissenschaften (oder auch, wie Hegel, vor ihnen, oder, wie die Romantik, über ihnen). Daß Burckhardt die Künste als "*Sprache*" begreift (im zweiten Passus) und diese als "Spitze der Cultur" bezeichnet, daß er in dem ersten (dem Konstanzer) Entwurf den Passus über "die Künste", der dann das vierte Stück ausmacht, mit der Erklärung begann: "Das Höchste ist die Kunst ..." (G. S.182, Z.26; bei Kaegi VI, S.87), - auch damit ist für den Leser nur die Frage beim Namen genannt: Was kann hier, bei Burckhardt, ein solcher Superlativ bedeuten? Einen höchsten Wert? Ein letztes Ziel? Die größte Macht? Ist die Kunst die wahre Welt oder gar - wie Nietzsche später *seine* 'Gipfel'-These formuliert "mehr wert als die Wahrheit"?

Die Gedanken über das "Studium der Geschichte" verteidigen kein Prinzip als Prinzip. Es hieße, diese Erörterungen des Geschichtsverlaufs und der Geschichtserkenntnis, die hier wie dort, im Gang der Geschichte wie in ihrer Erkenntnis, keine größere Gefahr kennen als jede Art von Zentralismus, - es hieße, diese "Winke zum Studium des Geschichtlichen" in jedem ihrer Kapitel ins Gegenteil zu verkehren, wenn man ihnen zutraute, sie wollten der Cultur oder gar der Kunst den ersten Platz in einem Prioritätsstreit zuerkennen.

Das "Höchste" ist hier nicht der Gipfel einer Hierarchie. Es gehört zum Wesen dessen, was Burckhardt mit "Potenz" meint, daß keiner "Potenz" und keinem Element eine singuläre Stellung zukommen kann, - den Künsten oder dem gesamten Umkreis der Cultur aus demselben Grund nicht, weshalb das auch dem Umkreis der politischen Faktoren der Geschichte nicht zukommt. Der geschichtliche Sachverhalt, daß sich "vorzugsweise politische oder religiöse Zeiten [oder] wenigstens Momente und endlich Zeiten, die vorzugsweise den großen Culturzwecken" leben, in diesen jeweils dominierenden Funktionen "auszuwechseln" scheinen (G. S.254, Z.24 f.; WB S.20), - dieses große Thema des dritten Kapitels beweist ja nur den Wechsel innerhalb des Spiels zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, nicht das Recht des Forschers und des Lehrers, alle Zeiten der Perspektive *einer* Zeit (der römischen, der unseren) zu unterwerfen.

Es gehört zum Wesen dessen, was Burckhardt hier (im zweiten Stück des Abschnitts über "die Cultur") im Gedanken an die Schöpfungen "großer Dichter und Denker" als das "geistige Wunder" der "Sprachen" erläutert: daß diese nicht die Stelle dessen, *was* von Natur aus entsteht oder was in menschlicher Arbeit erwirkt wird, einnehmen können. Ein Berggipfel steht nicht in Konkurrenz zum Tal. Wo Burckhardt als Romantiker oder Ästhet apostrophiert wird, nur weil er nicht als 'Realist' oder als Pragmatiker einzuordnen ist, dort mißt man ihn noch nach dem Schema der Konkurrenz von Mächten, wie sie innerhalb der Kirchen, der Staaten, der Wirtschaft oder auch des modernen Kunstbetriebs praktiziert wird, - einem Schema, dem er zwar nicht die partikuläre Existenz, wohl aber die universale Mustergültigkeit gerade abspricht.

In welchen Horizont gehört dann die hohe Einschätzung der Sprachen und der Kunst bei Burckhardt? Einen Fingerzeig darauf kann Burckhardts ausdrückliche Kennzeichnung des ersten Hauptgegenstandes dieser Vorlesungen über das "Studium der Geschichte" geben. Die drei Abschnitte des ersten Kapitels, die die drei Potenzen gesondert charakterisieren, leitet Burckhardt mit der Vorbemerkung ein, mit deren Anfang wir uns schon zu Beginn befaßt hatten (Bd.I, S.30 f.). Einerseits: "Willkür unserer Trennung in Staat, Religion und Cultur, bloß um uns eine Anschauung zu ermöglichen", andererseits aber die Notwendigkeit einer solchen Unterscheidung überhaupt: "Die drei Potenzen unter sich höchst heterogen und nicht coordinirbar." Die erste kurze Kennzeichnung dieser Heterogenität schließt Burckhardt mit der Bemerkung: "Unnütze Prioritätsfrage zwischen den Dreien", um darauf sogleich den ersten "Hauptgegenstand" dieser Vorlesung zu nennen. Es ist das Thema des dritten Kapitels, die "Betrachtung der sechs Bedingtheiten". Erst im Anschluß daran, als die Voraussetzung jenes ersten Hauptgegenstandes, notiert er das Thema des vorausgehenden Kapitels, das jede der drei Potenzen gesondert behandelt. "Ihre gegenseitige Einwirkung auf einander zunächst unser Hauptgegenstand und zu allererst: ihre kurze Characteristik" (G. S.254, Z.2f., 8, 20, 22f.; WB S.20).

Wenn man diese Kennzeichnung des ersten, den Horizont stiftenden, dieser "Winke zum Studium des *Geschichtlichen* in den verschiedenen Gebieten der geistigen Welt" (G. S.225, Z.28-30) mit der dann wenig später behaupteten und erläuterten *Sonderstellung der "Künste"* innerhalb eines solchen Studiums verbindet, dann kann eine falsche Erwartung gleich zu Anfang vermieden werden. Der Sachverhalt, durch den nach Burckhardts Ansicht die Künste unter allen Elementen, Faktoren, Potenzen der Geschichte ausgezeichnet sind, wird auf jeden Fall in einem Zusammenhang mit eben jener "gegenseitigen Einwirkung" aller Potenzen der Geschichte "aufeinander" stehen müssen. Die Anfangsfrage wird daher lauten müssen: Was kann mit jener Auszeichnung gemeint sein, wenn die Künste doch *einer* "Potenz" zugehören und zudem auch in dieser keineswegs so etwas wie ein Zentrum darstellen, das alle Cultur-Elemente (auch die Wissenschaften, die Landwirtschaft, das Bankwesen z.B.) umgreifen könnte? (Unter zwei der sechs Möglichkeiten wechselseitiger Be-

dingtheiten kann die "Cultur" und damit auch die Kunst schon rechnerisch nicht vorkommen: der Einwirkung des "Staates" auf die "Religion" und der Einwirkung der "Religion" auf den "Staat".) Die Antwort liegt zunächst in der spezifischen Verfassung der Cul-tur-Potenz selbst (dazu hier der folgende Abschnitt b) und sodann in dem eigenen spezifischen Verhältnis, das die Künste nach Burck-hardts Urteil zu einem Bestandteil der Cultur-Potenz macht (hier Abschnitt c).

### **b "Cultur": Reflexion und Situation**

Das Potentielle der "Cultur" ist "die Welt des Beweglichen, Freien", das, was "*spontan* zu Stande gekommen ist" (G. S.254, Z.15f.; WB S.20). Die Bedingung dieses Vorzugs der Culturpotenz ist ihre Relativität, das hohe Maß von Angewiesensein auf Vorgegebenes, ihr *genuines* Unvermögen (oder auch: ihr genuiner Unwille) zu dem Anspruch auf "universale Geltung", der sowohl die "Religion" als auch den "Staat" auszeichnet. Die Momente der "Cultur" sind, was sie sind, *indem* sie bewegen, *indem* sie befreien, modifizieren - sei es im heilsamen, sei es im schädlichen Sinn -, *indem* sie den Universalitätsanspruch der beiden anderen Potenzen relativieren. *Das* Element der "Bewegung", das es einerseits (seit dem Beginn der Geschichte, seit dem Beginn der 'Hochkulturen') ohne "Staat" und ohne "Religion" nicht gäbe, das andererseits aber selber erst das ist, worin das "Wesen der Geschichte", die "Wandelung", beruht (s. hier Bd.I, S.60), hat die Bedingung dieser Auszeichnung in seinem *Mangel*, nämlich nicht nur zuweilen oder peripher, wie Staat und Religion, sondern stets auf die beiden anderen Potenzen, auf das je und je "Stabile" angewiesen zu sein, an dem oder vor dem, mit dem oder *gegen* das es tätig oder leidend ist.

"Universale Geltung" zu *beanspruchen*, das kann für den Staat, das kann für die Religion sachgemäß sein. Im Falle von Dichtung und Musik, von Bildkunst und Architektur kann ein solcher Anspruch nur Heiterkeit hervorrufen. Er tritt auch nur dort auf, wo ein wechselseitiger Bezug nicht mehr existent ist: bei der Geburt der Ästhetik aus dem Geiste der Romantik, in den vielerlei ästhetischen

'Futurismen' vom 'Jugendstil' bis zur 'visuellen Kommunikation' und zur informellen Kreativität, von Neuschwanstein bis zu Dali.

Daß es den Namen, den *Begriff* 'Kunst' in den Zeiten wechselseitiger Bedingtheit wie im alten Ägypten, bei Homer, zur Zeit der gotischen Kathedralen *nicht gab* oder allenfalls - wie in der italienischen Renaissance oder dem europäischen Barock - nur für einzelne (besonders handwerksnahe) Künste, hat in diesem *Angewiesensein* des "Spontanen" auf das "Stabile" seinen Grund. Im Gedanken an diese wesenhafte "Reflexions"-Struktur der spontanen Potenz sieht Burckhardt in dem Beispiel der griechischen Polis ein Zeugnis dafür, daß "der Durchbruch der Democratie als Überwältigung des Staates durch die Cultur zu betrachten sei". "Cultur [ist] hier", fügt Burckhardt in der Handschrift noch hinzu, "= Raisonement" (G. S. 318, Z.25f., 42; WB S.88).

"Die Cultur", wo sie ihrer wahren Verfassung angemessen handelt, "wirkt unaufhörlich modificirend und zersetzend auf die beiden stabilen Lauf die beiden auf Stabilität hin tendierenden Lebenseinrichtungen ein".

Das sagt Burckhardt gleich in der zweiten seiner acht Wesensbestimmungen der Cultur-Potenz, mit der er den Abschnitt über 'Die Cultur' in dem Potenzen-Kapitel einleitet. Diese einzelnen Merkmale der Cultur-Potenz hat Burckhardt (innerhalb des ersten Passus) selber in jeweils einem gesonderten Absatz notiert. (In den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' sind es nur sieben Absätze, weil da zwei der acht Momente Burckhardts in einen Absatz zusammengezogen sind; - dazu unten, bei der Betrachtung dieser Stelle.)

Mit dem *ersten Merkmal* der Cultur wiederholt Burckhardt die Feststellung aus der Kapitel-Einleitung, wonach sich die Potenz der Cultur von den beiden anderen, den "stabilen" Potenzen durch die "Beweglichkeit" unterscheidet. Während jene durch den Anspruch auf "*universale Geltung*" gekennzeichnet sind, stellt sie den "Inbegriff alles dessen" dar, was "*spontan* zu Stande gekommen ist" (G. S.254, Z.12-16; WB S.20). Dem entsprechend sagt nun hier der erste Absatz:

"Die Cultur, d.h. die ganze Summe derjenigen Entwicklungen des Geistes, welche spontan geschehen und keine universale Zwangsgeltung in Anspruch nehmen."

In dem *zweiten Merkmal* bereits wird mit einer Wesensbestimmung zugleich auch schon eine Wesensgefährdung verbunden. (Eben darum, weil alle Faktoren der Geschichte auch in dieser Weise - zwischen Erfüllung und Verfehlung - wandelbar sind, spricht Burckhardt von "Potenzen" und nicht von "Prinzipien".) Dank ihrer eignen Instabilität kann die Cultur auch in den Stabilisierungszug der beiden anderen Potenzen eingespannt werden.

"Sie wirkt unaufhörlich modificirend und zersetzend auf die beiden stabilen Lebenseinrichtungen ein; - ausgenommen insofern dieselben sie völlig dienstbar und zu ihren Zwecken eingegrenzt haben -".

Die allgemeine Fähigkeit des "Modifizierens" und "Zersetzens" gewinnt mit der *dritten Bestimmung* das besondere Merkmal ihrer Legitimation:

"sonst [wo sie nicht selber noch den stabilisierenden Potenzen dienstbar gemacht worden ist] ist sie die Kritik der beiden, die Uhr welche die Stunde verräth, da in jenen Form und Sache sich nicht mehr decken."

Die potentielle Fähigkeit der "Zersetzung" (der Unterscheidung) wird dann gebraucht, wenn eine der beiden anderen Potenzen ihre Potentialität verabsolutiert, wenn die "Form" der Stabilisierung der "Sache" schadet. Damit aber wird der *wesenhafte* Mangel-Zustand der Cultur-Potenz noch unterstrichen. Sie ist in einer für sie selber lebenswichtigen Weise darauf angewiesen, daß es Zeiten gibt, wo die beiden anderen Potenzen kritisierbar werden, das heißt: wo deren wesenseigner Anspruch auf Universalität seinem eignen Sinn zuwiderläuft.

Was damit generell gemeint ist, ist sehr einfach. Jede der Potenzen entspricht in ihrer "Form" ihrer "Sache", wenn sie mit *ihrem* Gesetz das Gefüge des Potenzen-*Spieles* fördert, wenn ihre "Figuren" ein Baufaktor im "Bild" des ganzen "Lebens" sind (vgl. hier Bd.I, S.31f.). Die Cultur-Potenz, auch wenn sie stets präsent und, auf vielerlei Weise, am Werke ist, hat je und je *ihre Zeit*: die

Momente einer Gefährdung des "Bildes" durch die Verselbständigung einzelner "Figuren" der anderen Potenzen. Diese Gefahr äußert sich dort, wo der den beiden stabilen Potenzen spezifische Anspruch auf "Universalität" - und das heißt ja auch: auf Dauerhaftigkeit - der wesenhaften *Heterogenität des Weltgefüges* zuwiderläuft.

Die Potenz der Cultur ist "die Uhr welche die Stunde verrät". Denn die Stunde, in welcher in den beiden von sich aus zeitlosen (auf Zeitlosigkeit hin tendierenden) Potenzen das Gefüge des Potenzen-spieles gefährdet wird, ist das Gebrauchtwerden der Wandelbarkeit überhaupt, die Forderung des "Stunden"-Schlages. Die Cultur ist auf solche "Stunden", auf das also, was man den Kontinuitäts-Bruch nennen könnte, angewiesen. Jedoch ist sie allein, um bei dem Gleichnis Burckhardts zu bleiben, die Glocke, welche die Zeit "verrät".

Die drei ersten Absätze des Eingangspassus über "die Cultur" stellen eine fortlaufende Zuspitzung des Grundmerkmals dar; erstens: "spontan" heißt, "keine universale Zwangsgeltung in Anspruch nehmen"; zweitens: die Wirkung auf die beiden anderen Potenzen ist demgemäß "modificirend und zersetzend"; und das bedeutet (drittens): die "Cultur" ist "die Kritik der beiden". Darauf folgen in der Handschrift zwei Absätze (die in den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' zu einem zusammengekommen sind). Diese beiden Merkmalangaben der Cultur-Potenz stellen eine Erweiterung des Ausgangsmerkmals der Spontaneität dar. Diese beiden Absätze, *der vierte und der fünfte Absatz* also dieses ersten Passus über "die Cultur", lauten:

"Sie ist derjenige millionengestaltige Proceß, durch welchen sich das naive und racenmäßige Thun in reflectirtes Können umwandelt, ja in ihrem letzten und höchsten Stadium, in der Wissenschaft und speziell in der Philosophie: in bloße Reflexion."

In einem Vergleich der Geschichte mit der Natur, der noch auf den Konstanzer Entwurf der Vorlesung zum "Studium der Geschichte" (vom Sommer 1868) zurückgeht und der in der endgültigen Fassung den Schluß des Einleitungsteiles ausmacht, konfrontiert Burckhardt das wesenhafte "Bastardtum" der Geschichte dem Gesetz der Arterhaltung in der organischen Natur (G. S.151f.; WB S.18f.; s. hier Bd.I,

S.60f.). In diesem Gegensatz von "Geschichte" und "Natur" sieht Burckhardt nach einer später (*nach* der Lehre von den drei Potenzen) aufgezeichneten Notiz auch das Muster für den Unterschied zwischen "Cultur" und "Barbarei". Die Geschichte - das ist die Verwandlung des überkommenen. "Cultur" ist das Zerschneiden der "Culturhülle". "Barbaren" heißen diejenigen, "welche ihre Cultur-hülle als eine gegebene nie durchbrechen. Ihre Barbarei ist ihre Geschichtslosigkeit und vice versa ... Das Thun bleibt racenhaft unfrei" (G. S.229, Z.34f., 40; S.230, Z.34; WB S.6). Die Freiheit, also: das Durchbrechen der "Culturhülle", besteht, wie die vorhergehende Äußerung Burckhardts sagt, in dem ausdrücklichen "*Verhält-niß*" zur Vergangenheit, das die "*Erkenntniß*" zu einem Faktor der geschehenden Geschichte macht: "Das Verhältniß jedes Jahrhunderts zu [seinem] Erbe ist an sich schon Erkenntniß, d.h. etwas Neues, welches von der nächsten Generation wieder als etwas Historischge-wordenes d.h. Überwundenes zum Erbe geschlagen werden wird" (G. S.229, Z.30-33; WB S.6). Mit dem Einleitungspassus des Abschnitts über "die Cultur" verbunden, sagt diese Notiz aus dem Einleitungskapitel: Die Potenz der Cultur hat die paradoxe Verpflichtung, für das Durchbrechen der "Culturhülle" zu sorgen. (Ein Sonderfall von "Barbarei" ist der moderne Historienkult, den Burckhardt mit den "ungeschichtlichen Bildungsmenschen" anspricht, wie er sie noch in "Americanern" verkörpert sehen konnte, denen "das Geschichtliche aus der alten Welt" "unfrei, als Trödel" anhängt; G. S.229, Z.35; S.230, Z.1-3; WB S.6.)

In dem zweiten jener beiden Sätze zum *Reflexions*-Charakter der Cultur, im Umkreis also dieser generellen Kennzeichnung der Cultur-Potenz: einerseits im Allgemeinen *aller* ihrer Gestalten, andererseits in ihren Kontrastmerkmalen gegenüber den beiden *anderen* Potenzen, sieht Burckhardt ein "Höchstes" in einer anderen Gestalt als später dann beim Gedanken an die Sprachen und die Künste. Das Verwandeln des je und je Vorgegebenen (des "naiven und racenmäßigen Thuns") in "reflectirtes Können", dieser "millionengestaltige Proceß", mit dem die Cultur zu dem wird, was sie sein kann, hat sein letztes und höchstes Stadium "in der Wissenschaft und speziell in der Philosophie". Dieser "Gipfel" der Cultur besteht darin, daß das Gegebene nicht nur in "reflectirtes Können", sondern in "bloße Reflexion" umgewandelt wird.

Für sich allein gelesen könnte diese Formulierung die Meinung nahe legen, Wissenschaft und speziell Philosophie seien für Burckhardt das Höchste überhaupt: von Hegel in dem zweiten, dem "speciellen" Fall der Philosophie, von vielen Zeitgenossen Burckhardts in dem ersten allgemeinen Fall der Wissenschaft also kaum zu unterscheiden Daß die bloße Reflexion eine Steigerung der Spontaneität im großen Sinn ist - im Gegensatz etwa zur Verkehrung der Freiheit im Erwerbstrieb oder zur Verkehrung der Bewegung im Verkehrsdrang - , daran kann kein Zweifel sein. Gleichwohl steht die Hochschätzung der "*Sprachen*" (mit dem Gedanken an Philosophie und Dichtung) in dem folgenden Passus, der Gedanke an die Einzigartigkeit der "*Künste*" in dem vierten *Passus* dazu nicht im Widerspruch. Der Superlativ des "Höchsten" hat hier und dort einen anderen Akzent. Die "bloße" Reflexion der Wissenschaft und speziell der Philosophie hat *ihren* hohen Rang um den Preis einer neuen Einseitigkeit erkaufte, der Gefahr, nur noch "Reflexion" zu sein. Und das ist ein andersartiger Mangel als derjenige, der die Cultur-Potenz in *allen* ihren Gestalten kennzeichnet und der darin besteht, auf den Ruf der "Stunde" angewiesen zu sein.

### **c Die Künste: Ewigkeit und "Hinfälligkeit"**

In welchem Sinn dagegen den *Künsten* ein Superlativ zukommen kann, auf diese Frage gibt die *zweite Hälfte* des Einleitungspassus einen ersten Hinweis. (Das sind die Absätze 6 - 8 in der Handschrift.) Der *sechste Absatz* lautet:

"Ihre äußerliche Gesammtform aber, gegenüber von Staat und Religion, ist die Gesellschaft im weitesten Sinne."

Woran Burckhardt mit dieser Gleichsetzung von "Cultur" und "Gesellschaft" denkt, insbesondere mit dieser Unterscheidung der *a-sellschaftlichen* "Gesamtform" der Cultur von Staat und Religion, erläutert ein späterer Passus dieses Abschnitts über "die Cultur". Es ist der siebte Passus, dessen Thema, wie das hervorgehobene Wort des ersten Satzes sagt, "die *Geselligkeit*" ist (G. S.281, Z.16; WB S.47). Sie, sagt Burckhardt hier, sei "eine Hauptbedin-

gung aller höher vollendeten Culture. Die "höhere Cultur" ist insofern durch die "Geselligkeit" gekennzeichnet, als sie der "Gegensatz" zu den "Kasten mit ihrer einseitigen, obwohl relativ hohen Partialcultur" ist, "welche im Technischen, in der Erwerbung und Vollendung äußerlicher Geschicklichkeiten, Recht haben kann, im Geistigen aber jedenfalls Stillstand und Beschränkung und Dunkel gegen außen herbeiführt".

Daß Burckhardt als "Hauptbeispiel" dieses Gegensatzes zur "höheren Cultur" in Gestalt der "Kasten"-Regeln einer ungeselligen "Partial-Cultur" die "Aegypter" nennt, braucht uns die Gültigkeit seines Gedankens nicht zu schmälern. Der "Kasten"-Geist - wo immer nun auch, was Burckhardt damit meint, am reinsten, also am trübsten in Erscheinung treten mag, -- ist darum das Gegenteil aller "höher vollendeten Cultur", weil er einen Rückfall in die Geschichtslosigkeit der "racenmäßigen" Unfreiheit darstellt. Der Kastendünkel in Gestalt *religiöser Zwangsgeltung* anderen Maßstäben gegenüber in dem Glauben, zum Besitz und damit zur Verbreitung des wahren Heils berufen zu sein, oder in Gestalt *politischer Zwangsgeltung* anderen Staatsformen, anderen Völkern gegenüber - zu Burckhardts Zeit und seit seiner Zeit in einer Verquickung von prinzipiellem Absolutismus und nationalem Egoismus -, dieser Kastendünkel besteht überall dort, wo das Fremde als das - missionarisch oder strategisch - Anzueignende begriffen wird, statt mit ihm zu "*tauschen*". "Die Geselligkeit dagegen bringt alle Elemente der Cultur, vom höchsten Geistigen bis zum geringsten technischen Treiben, mehr oder weniger in Berührung mit einander, sodaß sie eine große tausendfach durcheinandergeschlungene Kette bilden, welche durch Einen electricen Schlag mehr oder weniger an ihren einzelnen Stellen afficirt wird" (G. S.281, Z.23-27; WB S.47).

Burckhardt nennt die "äußerliche Gesamttform" der Cultur darum "die Gesellschaft im weitesten Sinne", weil der Grundzug der Spontaneität, die wesenhafte Beweglichkeit der Cultur-Potenz, kein bloßes *Sich-Wandeln* ist, sondern eine Form der Wandlung, in der das jeweilige "Ich", "Du", "Wir" und "Ihr" untergeht - mit der Möglichkeit, zum Bindeglied neuer Gestaltung zu werden. Der Titel "Gesellschaft" meint hier keine Substanz, kein Subjekt, sondern die Bewegungssphäre, den Spielraum der *Geselligkeit*, deren

Wesenszug die - gleichsam chemische - Verbindungsfähigkeit ist, auf die Burckhardt an dieser Stelle mit dem Bild der "Elemente" abzielt. "Geselligkeit" - das ist nicht die soziale Eingrenzung von "Kasten", auch nicht die 'Interessengemeinschaft' zur Durchsetzung von Programmen, sondern das Spiel des wechselseitigen Sich-Bildens und Sich-Befreiens, des Hörens und Sagens, ein Spiel, dem die Form des Ringens, Kämpfens, Entbehrens, Zeiten des Schmerzes und der Verzweiflung nicht fremd sind.

"Geselligkeit" meint hier allseitige Ansprechbarkeit. Sie besteht in der gemeinschaftlichen Affinität der Menschen eines Landes, einer Stadt, sich treffen, sich 'formen' zu lassen und damit verwandelt zu werden. "Eine bedeutende Neuerung im Gebiet von Geist und Seele kann auch scheinbar wenig beteiligte Menschen dahin bringen daß sie ihr gewöhnliches, alltägliches Thun anders auffassen" (G. S.281, Z.28-30; WB S.47).

Im Umkreis dieser "Hauptbedingung aller höher vollendeten Cultur", die Burckhardt in dem ersten Absatz dieses siebten Passus "die Geselligkeit" nennt und die er in dem zweiten Absatz als das Mit-einander-sich-Berührenkönnen kennzeichnet, entfaltet sich nun selber noch eine eigene höchste Form. Das sagt der letzte, dritte Absatz:

"Endlich bildet das, was *höhere* Geselligkeit heißt, ein unentbehrliches Forum für die Künste insbesondere. Diese sollen nicht von ihr im wesentlichen abhängig sein, namentlich nicht von ihren falschen Nebenformen, vom Geschwätz moderner Salons etc., wohl aber sich aus der Geselligkeit das Maß des Verständlichen entnehmen, ohne welches sie ins Blaue zu streben in Gefahr sind, oder kleinen anbetenden Kreisen anheimfallen."

Wenn Burckhardt also in einem Passus am Ende des ersten Entwurfs der Potenzenlehre (auf den in der endgültigen Fassung des "Cultur"-Abschnitts der *vierte Passus* zurückgeht) notiert: "Das Höchste ist die Kunst" (s. hier S. 3 ), dann meint er damit das Gegenteil eines jeden Ästhetizismus, das Gegenteil auch einer "Kunstreligion" (die er freilich auch den Griechen nicht unterstellt haben würde). Die vielerlei modernen Formen eines weltanschaulichen Kunstbyzantinismus, wie sie seit dem Ende der Lebenszugehörigkeit der Künste,

seit der Mitte des 18. Jahrhunderts teils ins Blaue streben, teils sektenartiger Anbetung anheim fallen, sind für Burckhardt Zeichen eines Kunstverfalls - ebenso sehr, wie sie Zeichen eines Geschichtsverfalls sind.(1) Die Hoheit der Kunst, die Burckhardt meint, hat ihren Ort in der "höheren Geselligkeit". Dabei denkt Burckhardt an jenes Sprach-Spiel zwischen Publikum und Werk, das die Siegeslieder Pindars oder den Parthenon-Fries, die Divina Commedia oder die Marienbilder Raffaels zu Zeugen ihrer Epoche macht, weil sie in einem höchsten Maß Antwort und Anruf waren.

Die "Geselligkeit" gibt das Maß *"des Verständlichen"*. Es wird nicht von dem großen Künstler produziert; aber dessen Arbeit ist erst recht nicht bloße 'Selbstverwirklichung'. Und auch in einer Zeit, in der, wie in Burckhardts Umwelt, das Maß des Verständlichen fehlte, war große Kunst - wie dies für uns klarer erkennbar ist - auf eine solche "höhere Geselligkeit" angewiesen, - Delacroix auf die alten Venezianer, Cézanne auf Poussin, Wagner auf Aischylos; und vor ihnen schon Goethe oder Hölderlin auf Homer; Haydn, Mozart und Beethoven auf die Italiener des Barock oder auf Händel. Die Erinnerung an ein Maß der Geselligkeit wurde für sie - wie für Burckhardt selber - zur "Kritik" ihrer eignen Zeit. Burckhardts Arbeitsziel einer "Kunstgeschichte nach Aufgaben" hat in diesem eignen Maßstab eines Studiums der "Formen" der "Verständlichkeit" als der jeweiligen Anschauungs-Weisen ihren eignen Antrieb, zuletzt noch in den drei "Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien": 'Das Altarbild', 'Das Porträt in *der* italienischen Malerei', 'Die Sammler'.

Der Superlativ "das Höchste" bedeutet hier so wenig eine Isolierung von den anderen Cultur-Gebieten oder auch den anderen Geschichtspotenzen, daß er viel eher das eigene "Kreuzungs"- und "Berührungs"-Potential, die eigene Verständigungsweite der Künste *gegen* die im Gang wie in der Deutung der Geschichte auftretenden Isolierungs-Gefahren ins Feld führt. Auch Sozialgeschichte kann Esoterik sein: einzelne "Figuren" aus dem "Bild" des Ganzen an *die Stelle* des Ganzen setzen. Wenn den Künsten ein höchster Rang zukommt, dann nicht, weil sie Basis, Ziel oder Zentrum wären, sondern darum, weil sie die umfassende *Beweglichkeit* des Ganzen, seine *Seh- und Hörbarkeit* verbürgen.

Burckhardts Vorlesungen zur politischen Geschichte Europas berühren kaum die Zeugnisse der Künste aus den jeweils behandelten Zeiten und Regionen. Und die einschränkende Bemerkung im ersten Absatz *des* Kapitels von den drei Potenzen, die "Trennung" solle hier nur dazu dienen, "eine Anschauung zu ermöglichen" (hier Bd.I, S.30), ist kein Einwand gegen die emphatische Erklärung, mit der der dritte Absatz beginnt: "Die drei Potenzen unter sich höchst heterogen und nicht coordinierbar". Wenn die Künste in einem solchen Zusammenhang "das Höchste" sind, dann kann das nur heißen, daß ihr Studium auch in das Studium anderer Elemente der Cultur und anderer Potenzen der Geschichte einübt, nicht in deren Gegenstände, wohl aber in deren Ort im Ganzen des Geschichtsgefüges, und das bedeutet: gerade in die wechselseitige Heterogenität, in die Nicht-koordinierbarkeit.

Was Burckhardt von seinen Geschichtslehrern Ranke und Droysen unterscheidet, ist nicht die Wendung von einem Vorrang der Politik (und Religion) zu einem Vorrang der 'Kultur', auch nicht die Erweiterung von einer speziell 'historischen' zu einer außerdem auch noch 'kulturhistorischen' Thematik. Es handelt sich hier überhaupt nicht in erster Linie um eine Frage der Thematik. Es handelt sich darum, daß hier und dort jeweils "*Geschichte*" etwas anderes ist. An Burckhardt gemessen bleibt die 'geistesgeschichtliche' Hermeneutik (in ihren theologischen wie in ihren juristischen und kulturhistorischen Ausprägungen) eine Ergänzung der eigentlichen (der politischen) Historik. Beide machen jeweils eine "Figur" aus dem "Bild", das *die Geschichte* ist, zur Perspektive *ihrer* Fachgeschichte.

Es ist die Übung an "den Künsten", die Burckhardt von der - sich selbst für realistisch haltenden - ästhetisierenden Eliminierung der moralischen Entscheidung frei hielt, die die Geschichtsschreibung Rankes (bei aller bleibenden Vorbildlichkeit) beschattet, ebenso wie von der historisierenden Eliminierung des sachlichen Anspruchs, mit der die Philologie im Gefolge Boeckhs ihre Forschungserfolge erkaufte, und von der aktualisierenden Eliminierung der Zeitdifferenz, die der Historik im Anschluß an Droysen ihre Grenzen setzt.

Diese Vorbildlichkeit der Künste nennt Burckhardt schon in dem "Alten Schema" des Konstanzer Entwurfs (gleich zu Beginn), wenn er - mit dem Anschein eines Widerspruchs - die "Grundfarbe" seiner "Voraussetzungen" zu geschichtlichem Studium mit einer Bemerkung über die Kunst verknüpft:

Die "Voraussetzungen" "sind zuletzt: die Überzeugung von der Wandelbarkeit und Hinfälligkeit alles Menschlichen und der Drang nach Erkenntniß eben dieses Menschlichen. 'Reif sein ist Alles'. - Der Genuß ist die Freude an den höchsten Aeüßerungen des Bedingten, wobei man sich bewußt bleibt, daß es ein Bedingtes ist."

Und darauf folgt, von Burckhardt in Klammern gesetzt, noch die Bemerkung:

"Der einzige Vorbehalt des Ewigen auf Erden: die Kunst."  
(G. S.107, Z.20-26; bei Kaegi VI, S.10.)

Ist das ein "Vorbehalt", der das vorher Gesagte einschränkt,- auf der einen Seite die Erfahrung der geschichtlichen Bedingtheit, auf der anderen Seite die einzige Abweichung davon: die Ewigkeit der Kunst?

Was "Ewigkeit" im Falle der Kunst für Burckhardt sagt, wird uns später näher beschäftigen (§ 19). Wir brauchen jetzt nur an ein beliebiges Beispiel seines Denkens und Sprechens von Kunst - in der 'Cultur der Renaissance' oder in der 'Griechischen Culturgeschichte' oder in den 'Erinnerungen aus Rubens' - zu denken: In den "auf Erden" ewigen, den "irdisch bleibenden" (G. S.279, Z.5; WB S.45) Formen eines Bau- oder Bildwerks, eines Epos oder eines Dramas (deren "Ewigkeit" nicht dem Stein oder der Schrift, sondern dem künstlerischen Rang zu danken ist), erscheint doch für den, der sich auf diese Sprache einläßt, zugleich mit den Zeichen des Glanzes oder des Wunders auch die Wandelbarkeit und Hinfälligkeit alles Menschlichen. Das "Ewige" der Kunst ist der Ort, der, indem er sie rühmt und beklagt, auch "die höchsten Äußerungen des Bedingten" zeigt.

Das Wort des '*König Lear*', das Burckhardt hier zitiert, erläutert diese Heraklitische Dimension der Kunst. "Reif sein ist alles", ist nicht nur ein Wort aus Shakespeare; es gehört in den 'Kontext', den Burckhardt hier anspricht: "die Überzeugung von der Wandelbar-

keit und Hinfälligkeit alles Menschlichen": "Men must endure / Their going hence, even as their coming hither: / Ripeness is all" (V.Akt, 2.Szene). "Dulden muß der Mensch / Sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft: / Reif sein ist alles." - Dieses Wort, das die Nachricht über die Niederlage des Königs in der Schlacht begleitet, gehört zum Ganzen dieses Dramas; es spricht in Wahrheit erst in einer Aufführung des 'König Lear', die - mit Hölderlins Wort - den "Grundton" dieses Dramas zum Schwingen bringt. In dem auf die Nachricht von dem Unglück folgenden Auftritt des Königs spricht dieser, zu Cordelia gewandt, von der Gefangenschaft, die vor ihm steht:

"And take upon's the mystery of things,  
As if we were Gods' spies(V, 3).

"(Wir wollen) uns mit den Geheimnissen der Dinge befassen, als ob wir Kundschafter der Götter wären." 1)

Der einzige Vorbehalt des Ewigen auf Erden steht in einem Bunde mit dem Drang nach Erkenntnis eben jenes Menschlichen.

Die *beiden restlichen Absätze* des ersten Passus, der von der Cultur im allgemeinen handelt und in dem Burckhardt (im sechsten Absatz) deren "äußerliche Gesamttform" "die Gesellschaft im weitesten Sinne" nannte, können dieses erkenntnisstiftende Vermögen der Künste innerhalb der Cultur und im ganzen der Geschichte noch konkretisieren.

Der *vorletzte Absatz*, der einzige dieses Passus, der aus mehr als einem Satz besteht, handelt von dem Verhältnis zwischen Vergänglichkeit und Tradition im Umkreis der Cultur:

"Jedes ihrer Elemente hat so gut wie Staat und Religion sein Werden, Blühen, d.h. völliges Verwirklichen, Vergehen und Weiterleben in der allgemeinen Tradition (soweit es dessen fähig und würdig ist): - Unzähliges lebt auch unbewußt weiter, als Erwerb, der aus irgend einem vergessenen Volk in das Geblüt der Menschheit übergegangen sein kann. Das unbewußte Aufsummi-ren von Culturresultaten im Geblüt der Völker und Einzelnen."

Was Burckhardt hier von Droysens Gedanken der "rastlosen Steigerung" in der methodisch fundierten Geschichtsforschung unterscheidet-

det, ist die (von solcher "Längsschnitt"-Forschung als 'mythisch-zyklisches' Denken diskreditierte) Verbindung des "Werdens" mit dem "*Vergehen*" und die ungeschmälerte Anerkennung der "*Blütezeiten*" statt der Voraussetzung, Geschichte sei ein ständiger Prozeß. Was ihn zugleich aber auch vom 'Kulturpessimismus' alt- und neuromantischer "Geschichtsphilosophien" unterscheidet, die den Prozeß *statt* als Werden als Vergehen deuten, ist seine ungeschmälerte Anerkennung der "*Tradition*", für die Burckhardts Zuneigung zum Phänomen der "*Renaissancen*" ein Zeugnis ist.

Die griechische Erfahrung von der Zusammengehörigkeit des Werdens mit dem Vergehen und dem Verhältnis beider zu den Augenblicken der "Blüte" ist nicht ungeschichtlich, wohl aber hat sie in der eigenen Geschichtlichkeit der Künste ihr Paradigma. Und "Tradition", Erinnerung, die selbst Epochen gründet, bildet sich entweder "unbewußt" oder, wie in den Renaissanceen seit Augustus und Vergil, in einer bewußten "Aneignung" des Alten, die weniger 'Wiedergeburt' als Neugeburt ist. Das Element solcher "Berührungen" sind nicht Informationen speichernde 'Texte', sondern - mit und ohne Schrift - die Sprachen von Bau und Bild, von Vers und Tanz, von Dichtung und Philosophie.

Der *letzte Absatz* des ersten Passus, nun wieder nur ein kurzer Satz, lautet:

"Dieß Wachsen und Vergehen folgt höhern, unergründlichen Lebensgesetzen."

Von allen Deutungen und Forschungen zur Weltgeschichte seit Voltaire und Hegel, seit Niebuhr und Ranke, seit Droysen und Dilthey unterscheidet Burckhardt die Anerkennung des Rätselhaften. Dieses weckt hier die geschichtliche Erkenntnis ebenso wie es sie leitet, sie vor der Hybris des speziellen Alleswissens bewahrt. Das Rätsel ist der Reichtum der geschichtlichen Erkenntnis.

Phänomene nun, an denen Burckhardt diese "Unergründlichkeit" mit besonderem Ernst hervorhebt, sind die der großen Kunst. In dem Abschnitt über die "Skulptur" in der 'Griechischen Culturgeschichte' sagt Burckhardt nach der Aufzählung aller greifbaren Faktoren, die den besonderen Rang der griechischen Plastik erklären können, "zu

allem" habe "das absolut Exzeptionelle" noch hinzukommen müssen: "jener mächtige innere Zug zum Schönen, der uns ewig ein Mysterium bleiben wird" (GK III, S.21).

Um der "unergründlichen Lebensgesetze" willen, denen alles "Wachsen und Vergehen" folgt, angesichts der *Unergründlichkeit*, ist die Kuns in Burckhardts Augen für das Ganze der Geschichte in jeder ihrer verschiedenen Potenzen - auch dort, wo nicht von ihr gesprochen werden muß,- von Belang. In dem Vortragszyklus 'über historische Größe' (dem V.Kapitel der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen') behandelt Burckhardt in einem gesonderten Passus die Frage, "warum Dichtern und Künstlern Größe beigelegt wird" (G.S.383, Z.10; WB S.157). Eine Antwort gibt er mit dem Hinweis auf die "feierlichen und großen Beziehungen" "der Künstler und Dichter" "zu Religion und Cultus"(1): "das mächtigste Wollen und Empfinden der vergangenen Zeiten redet durch sie, hat sie zu seinen Dolmetschern erkoren" (G.S.384, Z.4-7; WB S.158). Und in dem daran anschließenden nächsten Absatz leitet er einen neuen Gedanken (über den architektonisch-musikalischen Grundzug der Künste, - der uns später beschäftigen wird) mit einem Satz ein, der die "Dolmetscher"-Bedeutung der Künstler und Dichter wiederholt: "Sie allein können das Mysterium der Schönheit deuten und festhalten".

Neben *dem* Licht, das in das Dunkel fällt, dem Licht des forschenden Verstehens, vor dem sich das Dunkel der Erkenntnis aufhellt, sind die Künste ein Licht, das *auf* das Dunkel fällt, auf jene anderen "Mächte", vor denen der Geist, "seines vielgestaltigen, räthsel-haften Wesens" innegeworden, ahnt, daß sie "seinen eignen dunkeln Kräften entsprechen" (G.S.383, Z.12-16; WB S.158).

## § 18 Kunst: Sprache als "Überschuß"

Zwischen dem ersten Passus des Abschnitts über 'die Cultur', der den besonderen Geschichtsbezug und den Geschichtscharakter dieser "spontanen" Potenz im Ganzen kennzeichnet, und dem vierten Passus, der den eigenen Ort "der Künste" im Gefüge der Geschichte gesondert behandelt, befinden sich zwei - jeweils eine Seite umfassende - Stücke, die das Verhältnis zwischen der Cul-tur im allgemeinen und den Künsten im besonderen in der Schwebe lassen.

Der *zweite Passus* handelt von "den Sprachen". Er leitet den Überblick über die verschiedenen Gebiete der Cultur-Potenz ein, weil "die Sprachen" nach Burckhardt "an der Spitze aller Cultur" stehen. Der darauf folgende *dritte Passus* geht auf die Frage der "Reihenfolge in der Cultur" mit einer Aufzählung der eigenen Vielfalt der Cultur-Gebiete ein, vom "Bergbau" über "Handel" und "Gewerbe" bis zu den "Wissenschaften". Burckhardt registriert dabei zunächst die Reihenfolgetheorie Lasaulx', aber nur - wie meist bei Verweisen auf Lasaulx -, um seine Ansicht davon abzuheben. Schon in diesen beiden Stücken wird - für ein flüchtiges Lesen nur beiläufig, für ein genaueres Lesen mit Nachdruck - jeweils vermerkt, welcher Rang den Künsten im ganzen der Cultur zukommt, - in dem Passus über die Sprachen: an dem Verhältnis der Sprache zur *Dichtung*, - in dem Stück über die Reihenfolge der Culturegebiete: an dem Zusammenhang zwischen Werkzeug und Kunstwerk, zwischen Gebrauchszweck und *Schmuck*.

### a Der Tauschcharakter der Sprache

Das erste dieser beiden Stücke beginnt mit einer Wendung, die an den Schluß des vorausgehenden Passus unauffällig anklingt. Dieser Einleitungspassus des Abschnitts über 'die Cultur' schloß mit der Bemerkung, das Wachsen und Vergehen der Geschichte folge "höhern, unergründlichen Lebensgesetzen". Der *zweite Passus* beginnt, indem er das nach Ansicht des Verfassers Allerhöchste

nennt und dabei das Merkmal der Unergründlichkeit, das Signum der Erstaunlichkeit an den Anfang stellt:

"An der Spitze aller Cultur steht ein geistiges Wunder: die Sprachen ..."

Burckhardt fährt fort:

"... deren Ursprung, unabhängig vom Einzelvolk und seiner Einzelsprache, in der Seele liegt ..."

Damit ist gesagt, daß "die Sprachen", trotz ihrer Pluralität, in der Wesenseinheit *des Menschen* verwurzelt sind. Warum Burckhardt "in der Seele" sagt, wird freilich erst im Fortgang klar:

"... sonst könnte man überhaupt keinen Taubstummen zum Sprechen und zum Verständnis des Sprechens bringen. Dieser Unterricht der Taubstummen überhaupt nur erklärlich durch den entgegenkommenden innern Drang der Seele, den Gedanken in Worte zu kleiden."

Daß der "Ursprung der Sprachen" "in der Seele" liegt, heißt demnach: er liegt nicht in der Zunge. Der Ursprung der Sprachen liegt nicht dort, wo unsere (europäischen) Namen der Sprache diese ansiedeln und wonach die Theorien der 'Linguistik' sie analysieren.(1)

Daß Menschen das hörende Verstehen und das redende Zuverstehen-geben *lernen* können auch ohne die besonderen Organe des 'Hörens' und 'Redens', dies bezeugt nach Burckhardts Ansicht die Dimension der Sprache, die sie zur Spitze aller Cultur macht. Nicht die universale Brauchbarkeit eines Instrumentes, sondern das allseitige Vermögen der Seele, ihr Vermögen nämlich, die 'Seele' der *Dinge* zu erkennen, meint Burckhardt hier, wenn er von "dem innern Drang der Seele, den Gedanken in Worte zu kleiden", spricht und in einer Anmerkung noch hinzufügt:

"Eigentlich genügt zum Beweise schon das Erlernenkönnen fremder Sprachen überhaupt (bis zum geistigsten Gebrauch). So viel Sprachen, so viel Herzen besitzt man." Und dazu der Verweis: "Ennius: tria corda".

Der römische Dichter Quintus Ennius (239-169) hatte die Kenntniss des Lateinischen, des Oskischen und des Griechischen seine drei "Herzen" genannt.2)

Daß die Sprachen "unabhängig vom Einzelvolk und seiner Einzelsprache" der "Seele" zugehören, ist kein Einwand gegen das Merkmal, das Burckhardt im Fortgang nennt:

"Dann aber sind die Sprachen die unmittelbarste, höchstspeci-fische Offenbarung des Geistes der Völker, das ideale Bild desselben, das dauerhafteste Material, in welches die Völker die Substanz ihres geistigen Lebens niederlegen. Die Worte großer Dichter und Denker."

Die "*unmittelbarste*" Offenbarung, das heißt: weniger als jedes andere Zeugnis eines "Volkes" (eines Zeitalters, einer 'Kultur') bloß vermittelnd ('symbolisierend'), vielmehr den "Geist", die "Denkart" eines Zeitraums realisierend. "*Höchst spezifisch*", das sagt: das Eigene, das die griechische Antike von der römischen Antike, das die Italiener der Renaissance von den Franzosen der gleichen Zeit unterscheidet, in dem Höchstmaß dieser Eigenart erkennbar machend.

Dieses physiognomische (und nicht nur semantische) Merkmal der Sprachen beruht weniger in den Themen dessen, was gesprochen wird, den übersetzbaren 'Inhalten', als darin, wie gesprochen wird, der etymologischen und grammatischen 'Form' einer Sprache, also in eben dem, was je und je das Original einer bestimmten Sprache prägt.

"Gute Übersetzungen in Ehren - aber eben den originalen Ausdruck kann keine ersetzen und die Ursprache ist in Wort und Wendung schon selber ein historisches Zeugnis höchsten Ranges" (G. S.249, Z.35-38; WB S.13).

In der 'Einleitung' zur 'Griechischen Culturgeschichte' erklärt Burckhardt, inwiefern auch große Dichter, poetische Erfindungen "Quellen" für den Geschichtsschreiber sein können.

"Das Lebendige und Bedeutende" liegt hier "oft ganz sichtbarlich nicht in dem Ereignis, welches erzählt wird, sondern in der Art, wie, und in den geistigen Voraussetzungen, *unter welchen* es erzählt wird. Gleichviel, ob es wirklich geschehen, wir lernen den Hellenen und seinen äußern Gesichtskreis sowohl, als seine innere Denkweise daran kennen" (GK I, S.8).

In der Sprache "spricht" der Geist der Völker, weil ihr Ursprung in der Seele liegt. Die Seele des Menschen ist in einem wesen-

haften Sinn nichts "Racenmäßiges". Jeder Mensch beginnt in der Sprache zu sprechen, in der er zum Menschen wird. Die Sprache, die er als 'Muttersprache' lernt, ist ihm nicht angeboren.(1) Was dem Menschen angeboren ist, ist nur das Sprechen-lernen-können überhaupt. Dieses Vermögen ist nicht ein vorprogrammiertes Entwicklungsmuster, sondern die Freiheit des Hörenkönnens, die substantielle "*Geselligkeit*", die mit der - nur dem Menschen eignen - Liebe zwischen Mutter und Kind beginnt. Diese Liebe, die aus einer Spannung zur Angst entspringt, ist darum für jedes Individuum der Anfang der Sprache, weil sie Erkenntnis ist.(2) In dem liebenden Spiel mit der Mutter (die darin selber erst im menschlichen Sinn 'Mutter' wird, also durchaus nicht die leibliche Mutter sein muß) lernt das Kind die Sprache eines "Volkes" - und das heißt: es lernt "das Wollen, Denken, Sehen und Vermögen" (vgl. GK I, S.5) einer bestimmten *Geschichtstradition*. Der Mensch wird 'Mensch', indem er - schon als Kleinkind in seinem Verhältnis zur Mutter - in die Zugehörigkeit zur 'Menschheit' und das besagt stets: zu einem bestimmten Zeitalter, gelangt. Es ist gerade das genuine Nicht-angeboren-sein der Sprache, was den Menschen zum Menschen, was Geschichte zur Geschichte macht.(3)

Wenn die "Seele" des Menschen in seinem Vermögen zum Hören und darin zum Sprechen besteht, dann kann dieser einheitliche Wesenszug des Menschen nur in der Vielfalt der 'Völker' und 'Kulturen', der Regionen und Epochen bestehen. Es gab nicht zuerst 'die Griechen', die aus dem Norden kommend sich in der Ägäis (erobernd oder assimilierend) angesiedelt hätten; sondern aus den "Berührungen und Kreuzungen" (G. S.181, Z.7; bei Kaegi VI, S.82), aus dem Austausch zwischen 'Einwandernden' und 'Einheimischen', zwischen dem Alten, auf das die Ankömmlinge trafen, und dem Alten, das sie mitbrachten, ging dieses neue 'Volk', diese neue 'Kultur' der Hellenen erst hervor. - In einer neuen "Kreuzung", in der "Berührung" mit den Griechen, bildete sich in und um Italien die Epoche des römischen Weltreichs. - Im "Tausch" von Römisch-griechischem, Hebräischem und Nordalpin-'Barbarischem' - sei es in Rom und Ravenna, in Byzanz oder in Irland - bildete sich das mittelalterlich-christliche Europa. - Stets entstanden die Epochen, stets geschieht Geschichte als "Bastardtum".

Darum kann es, wie Burckhardt das in der ständigen pluralen Formulierung voraussetzt, die Sprache immer nur in der Verschiedenartigkeit "*der Sprachen*" geben. Die Idee einer Einheitssprache wäre die Negation der Sprache. Dem elegischen Abschnitt zur 'heutigen Crisis' (G. S.366 ff.; WB S.140 ff.), der das Kapitel 'Die geschichtlichen Crisen' beschließt, fügt Burckhardt bei der letzten Wiederholung dieses Kollegs im März 1873 eine Bemerkung über die "nochmalige außerordentliche Steigerung des Erwerbsinnes" hinzu, wie sie sich "nach dem Kriege von 1870/71" in dem "Schwindel" des "Gründerthums" zeige (G. S.374, Z.21-25; WB S.148). Soll jetzt "Alles zum blossen business werden wie in America?" (G. S.375, Z.9; WB S.149). Diese Befürchtung illustriert Burckhardt an einer Äußerung des damaligen Präsidenten der Vereinigten Staaten: "... die neueste Rede Grant's: Ein Staat und Eine Sprache als das nothwendige Ziel einer rein erwerbenden Welt" (G. S.376, Z.23 f.; WB S.150).

Die beiden Gedanken vom "Ursprung" der Sprache "in der Seele" und von der "Offenbarung des Geistes der Völker" sind von Burckhardt auf die ersten beiden Absätze des Passus über die Sprachen verteilt, wobei er den Inhalt *des* zweiten Absatzes mit einem vorsichtigen "Dann aber ..." dem des ersten nur noch nachzufügen scheint. Bedenkt man jedoch, was Burckhardt in beiden Fällen *sagt*, dann bemerkt man, daß er - nicht weniger als *Wilhelm von Humboldt* - ein Ineinander meint. Aus dem gleichen Grund, weshalb der Mensch, wie Humboldt sagt, "durch Sprache Mensch ist" (UI:, S.95 (1)), ist diese, wie Burckhardt sagt, "das Material, in welches die Völker die Substanz ihres geistigen Lebens niederlegen". "Sprache" könnte es weder für einen einzelnen Menschen (einen Robinson von Kindheit an), noch auch für eine homogene 'Menschheit' geben. (Und es ist wohl kein Zufall, daß diese beiden Utopien - *des* autonomen Individuums wie des homogenen Kollektivs - zur gleichen Zeit entstanden.)

Die Auszeichnung der Sprachen, "die unmittelbarste, höchstspezifische Offenbarung des Geistes der Völker" zu sein, gründet darin, daß sie die "Substanz ihres geistigen Lebens" fassen.

Der Superlativ "höchste Offenbarung" ist keine bloße Steigerung der Quantität, sondern eine neue Qualität. Dieses *höchste* Zeugnis einer Epoche ist zugleich auch *Epochen prägend*.

"Enorme Rückwirkung der einmal vorhandenen Sprachen auf die Geistesgeschichte der einzelnen Völker."

Diese letzte Notiz des Passus über die Sprachen nennt den wechselseitigen Zusammenhang von Sprache und Welt, mit dem sich die Forschungen Wilhelm von Humboldts über das Verhältnis von "Weltansicht" und Sprachform in der Neuen Welt und im Übergangsbereich zwischen Indien und Ozeanien beschäftigen. Bei Burckhardt wie bei Humboldt wird dieser substantielle Weltbezug der Sprachen nicht durch den Tatbestand der Lernbarkeit von fremden Sprachen beeinträchtigt. Zwar ist in jedem Fall das Sprechen ein spezifisches Sprechen und damit auch das Denken ein spezifisches Denken. Denken, Sprechen, Leben sind nicht homogenisierbar. Aber Sprechen-können heißt ja - im Unterschied zu allem Informieren, das kein Wesenszug des *Menschen* ist - zu allererst: Hören-können.(1) Jede Sprache, auch jede 'Muttersprache' spielt sich schon als "Tausch" ab. Sprache ist stets ein Sichkreuzen, Sichberühren. Das Lernenkönnen fremder Sprachen widerlegt so wenig die Orts-bezogenheit einer jeden Sprache (im Unterschied zu allen mißver-ständlicherweise 'Sprache' genannten Informationssystemen), daß die wesenhafte Erweiterung (im Erlernen fremder Sprachen) aus der wesenhaften Umgrenzung (einer 'Muttersprache') *hervorgeht*. Die Sprachgestalt der "Seele" hat aus dem gleichen Grund, weshalb sie zeit- und raumbezogen, weshalb sie 'orientiert' ist, die Fähigkeit zur Wanderung. "So viel Sprachen, so viel Herzen besitzt man."

### **b Der Reichtum des Anfangs**

Ein solches "Herz" kann auch die Kunst sein. In der Eröffnungsstunde der "Kunstgeschichtlichen Vorlesungen" im Mai 1874 nimmt Burckhardt den Anspruch des Ennius von den "tria corda" - drei Sprachen: drei Herzen - wieder auf (s.hier Bd.I, S.102 f.):

"Wenn Ennius schon von seinen drei Sprachen (lateinisch,

griechisch, oskisch) meinte, er besitze *tria corda*, so wird der Kundige an der Kunst noch ein mächtiges *cor* mehr besitzen."

Die Kunst - oder auch eine der Künste - gleicht einer Sprache. Die Aneignung (das "Kundigwerden") von Musik, von Dichtung, von Architektur, von griechischer Plastik, von gotischen Kathedralen, von Bauwerken der italienischen Renaissance, Kompositionen Mozarts, der *Divina Commedia*, des Westöstlichen Divan gleicht dem Erlernen, dem "geistigen Gebrauch" einer fremden Sprache. Diese Ähnlichkeit ist aber mehr als ein Gleichnis. Denn die Sprachen *sind* selber schon "Kunst", nämlich: "Dichtung".

Burckhardt stellt zwar zunächst dem Dichten das Denken an die Seite. Die Sprachen: das "Material", "in welches die Völker die Substanz ihres geistigen Lebens niederlegen. Die Worte großer Dichter und Denker." Aber die Erläuterungen dieser Notiz (in den folgenden Absätzen des Passus) lassen keinen Zweifel, daß Burckhardt mit diesem Gedanken an Sophokles und Plato, an Goethe und Kant dasjenige Schöpfen aus den Quellen im Sinn hat, das die Arbeit großen Dichtens und Denkens mit dem anfänglichen *dichterischen* Reichtum der Sprache verbindet.

Burckhardt verweist zunächst auf die beiden Wege sprachwissenschaftlichen "Studiums". Man verfolgt einerseits das eigene Denken der Sprachen:

"nach den ursprünglichen Grundbegriffen der Wörter - *radices* (etymologisch mit Hilfe der vergleichenden Sprachforschung)",

andererseits ihr eigenes *Dichten*:

"nach der grammatischen und syntaktischen Ausbreitung hin, von der Wurzel ausgehend, die man durch Verbum, Substantiv, Adjektiv und deren endlose Flexionen verfolgen mag."

Dieser Bemerkung fügt Burckhardt in einem neuen Absatz die geschichtliche Beobachtung hinzu:

"Im Ganzen die Sprachen je früher desto reicher; die hohe Geisteskultur mit ihren Meisterwerken tritt erst ein wenn die Sprache schon im Abblühen ist."

"Je früher desto reicher": Das Phänomen, auf das Burckhardt damit abzielt, erläutern die beiden nächsten Absätze:

"Die Sprache muß am Anfang ein höchst anmuthiges Spiel in ihrem Aufblühen gehabt haben. Der große Flexionsreichthum muß schon vorhanden gewesen sein spätestens zugleich mit dem sachlichen Sprachschatz, ja schon früher? Man hätte schon alles Mögliche sagen *können* als man nur erst wenig zu sagen hatte? Alle Organe scheinen feiner gewesen zu sein, auch bei Griechen und Germanen das Ohr. Erst das rauhe geschichtliche Leben und die Überwältigung der Sprache durch die Sachen, durch den Gebrauch, stumpften sie ab. Das Werkzeug in seiner Vollkommenheit muß dagewesen sein schon vor dem Gebrauche."

Das Gewicht dieser Bemerkungen über den Reichtum des Anfangs der Sprachen liegt in ihrer ersten Hälfte. Bevor wir darauf eingehen, ein Hinweis auf die zweite Hälfte: über die Abstumpfung im "Gebrauch". Der Sachverhalt, den Burckhardt hier im Auge hat, ließe sich im Gedanken an Burckhardts eigene Zeit exemplarisch durch die erste der 'Unzeitgemäßen Betrachtungen' Nietzsches demonstrieren: 'David Strauss. Der Bekenner und Schriftsteller', die 1873 entstanden und erschienen ist, - besonders den beiden letzten Abschnitten über den "heutigen deutschen Allerweltsstil" und die "Sammlung von Stilproben" dieses damaligen Kultur-'Bestsellers' mit dem Titel 'Der alte und der neue Glaube'. Ähnliches gilt von den öffentlichen Basler Vorträgen Nietzsches 'Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten', deren Grundlage (im zweiten dieser Vorträge) Nietzsches Kritik am Sprachverderb des Deutsch-Unterrichts an den höheren Schulen ist. Burckhardt war von einigen Stellen dieser Vorträge (nach einem Brief vom 21. April 1872 an Arnold von Salis) entzückt. Und wir brauchen nur an die Zeugnisse der 'Sprache in der verwalteten Welt' zu denken, an die Entsprechlichkeit unseres Sprechens im Zeichen der Information, die Verdunkelung der Sprache im Zeichen der 'Rationalisierung' in den Schulen, die Asphaltierung der gesprochenen Sprache nach den Gußformen des 'Textes' ("und/oder", "Zitat Ende"), um eine Tendenz zu bemerken, die im Bereich der deutschen Sprache die Dichter schon seit dem 18. Jahrhundert zu permanenter Opposition gegen die Sprachgewohnheiten zwingt.

Beidemale, von der großen Dichtung gehütet, im Andrang "der

Sachen" verschlossen, in dem einen Fall das Element, das zum Klingen gebracht wird, im anderen Fall ein Medium, das zum Verständnis benutzt wird, - beidemale ist die Sprache etwas Vorgegebenes. Wenn Burckhardt sie nun unter diesem Gesichtspunkt "Werkzeug" nennt, dann wird sein Abstand von jedem funktionalen Sprachbegriff schon daran erkennbar, daß das "Werkzeug" nicht für den Gebrauch erzeugt wird, sondern dieser die anfängliche "Vollkommenheit" eher "abstumpft". Sie muß in einer anderen Dimension als der des Gebrauchs, als der des 'Alltags' und des 'Umgangs' schon "aufgeblüht" sein, um im Nachhinein auch gebraucht und verbraucht werden zu können.

Diese Anfangsdimension bezeugt der "große Flexionsreichtum", der überall dort, wo wir frühere mit späteren Stadien einer Sprache vergleichen können, die früheren Stadien auszeichnet. Zu Burckhardts Zeit (und von Lasaulx mit besonderem Nachdruck aufgenommen) begannen solche Vergleiche in der 'indogermanischen' Sprachforschung. In jüngerer Zeit ist auch das *Selbstverständnis* von Sprache in den früheren Stadien dieses Sprachkreises bekannt geworden. Sprechen hieß: Rühmen. Und dieses hat primär die Form *des* Gesangs, weil nur so das Rätselhafte der 'Wahrheit' erscheinen kann. (1)

Das Rühmen (der Wortstamm des indogermanischen Sprachbereichs ist uns noch im griechischen kleos vertraut) erweist sich als das Grundmotiv der Sprache. Sie ist von Haus aus Dichtung, weil der Antrieb zum Sprechen das Zu-Rühmende ist. Nicht die Aussage von Absichten, sondern die Aufnahme von Einbrüchen ist die 'Wurzel' der Sprache. Für uns bezeugt das Alte Testament diesen genuinen 'Anfangs'-Zug des Sprechens: nicht Informationen, sondern Zuspruch, Antwort, Dank, Gebet; - und Gebet nicht zuerst als Bittgebet, sondern Rühmung des Rühmlichen in Klage und Freude. Auch hier fehlt es nicht an Zeugnissen, in denen sich die Sprache selbst als 'Dichtung' versteht, als 'Preislied', als 'Tanz', als Erwiderung der Schönheit des Geschaffenen, in der sich der Segen des Schaffenden bekundet - und dies durchaus im Zusammenhang mit den Erfahrungen des göttlichen Zorns, den Ausbrüchen der menschlichen Verzweiflung, im Unterschied nur zu jeder Art von neutraler 'Mitteilung'.

Der Ton des Sprechens ist darum nicht das durch die Schrift ersetzbare, in der inneren Vorstellung tilgbare *Mittel* einer Zeichenübertragung, sondern das Element, in dem sich das Gesagte selbst vollzieht. "Die Sprache muß am Anfang ein höchst anmutiges Spiel in ihrem Aufblühen gehabt haben... Alle Organe scheinen feiner gewesen zu sein, auch bei Griechen und Germanen das Ohr." Die Sensibilität der Griechen für den Klang des Sprechens, für den Grundzug also der Sprache, den sie selber ἡ μουσική genannt haben, hebt Burckhardt in der 'Griechischen Culturgeschichte' hervor:

"Das griechische Ohr, für dessen Feinheit wir in der Metrik ein allgemeines Zeugnis haben, muß von einer uns kaum vorstellbaren Empfindlichkeit gewesen sein." Insbesondere sei den Griechen "das rhythmische Gefühl in hervorragendem Maße angeboren" *gewesen* (GK III, S.126 f.).

In einer ausführlichen Darlegung des *Chorgesangs* bei den Griechen verweist Burckhardt auf den Zusammenhang von Gesang und Tanz:

"Das ganze Griechenvolk überhaupt aber war von Jugend auf musikalisch und tanzliebend" (GK II, S.153).

"Musik, Reigen, Vers und Sprache" ist der Untertitel des erstmals 1949 erschienenen Buches "Der griechische Rhythmus" von *Thrasybulos Georgiades*. Er erörtert darin an der genuinen Musikalität der griechischen Sprache und der unablösbaren Sprachlichkeit derjenigen Zeugnisse der griechischen Kultur, die wir der 'Musik' zurechnen würden, was die Griechen mit ihrem Namen μουσική meinten: die in ihrem Fall ursprüngliche Verfassung von Sprache. Die spätgriechisch-philosophischen Namen γλῶττα und φωνή sind nachträglich der Sache aufgestülpte Resultate aus der Frage nach den instrumentalen Hervorbringungsmitteln. Man betitelt die Sprache nach der laute-erzeugenden Zunge, die doch in Wahrheit nur ein Werkzeug ihrer Erzeugung ist.

Die Forschungen *Wilhelm von Humboldts* zur "Weltansicht" der Sprachen gipfeln in dem großen Werk zur Kawi-Sprache, der "Dichtersprache auf Java", das Humboldt der Frage widmete, "ob auch aus einer Zeit her, die aller Literatur ... vorausgeht, Verbindungen zwischen dem Sanskrit und den Malayischen Sprachen ... bestanden haben" (MT, S.378). Die umfangreiche Einleitung dieses

Werkes, an dem Humboldt von 1830 bis zu seinem Tode, 1835, arbeitete, hat den Titel "Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts" (III, S.368). Ähnlich überschrieben - "Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues" - ist ein Resümee der früheren Sprachstudien Humboldts, das - zwischen 1827 und 1829 entstanden - dem Beginn der Arbeit an den malayisch-polynesischen Sprachen unmittelbar vorausging (I, S.144-367). In einem Abschnitt mit der Überschrift "Von der Natur der Sprache und ihrer Beziehung auf die Menschen im Allgemeinen" (S.191 ff.), in dem Humboldt (innerhalb des § 37) unter der Frage des menschlichen Sprachvermögens auf das Beispiel "der Taubstummen" verweist (S.192 f.), auf das sich Burckhardt ausdrücklich bezieht, äußert er sich wenige Seiten später (§ 43) zur Frage des menschlichen Sprach-*Antriebs*. Dieser gehe nicht, sagt Humboldt zu Beginn dieses Passus, in "Noth, Absicht und Gefallen an der Hervorbringung von [bloßen] Lauten" auf. Sprache ist demnach keine Steigerung des Angstschreis oder des Nahrungsverlangens. Ginge es nur um die Zeichengebe zu Abwehr oder Angriff, zu Flucht oder Verzehr, dann reichten die Mittel, die dazu die Tiere entwickelt haben, die vielerlei Mittel motorischer, optischer und akustischer Zeichengebung, aus. "Es gehört", schreibt Wilhelm von Humboldt, "gewiß zu den irrigsten Behauptungen, die Entstehung der Sprachen vorzugsweise dem Bedürfniss gegenseitiger Hilfsleistung beizumessen, und was unmittelbar darauf fließt, ihnen in einem eingebildeten Naturzustande einen bestimmten Kreis von Ausdrücken vorzuschreiben. Der Mensch ist nicht so bedürftig, und zur Hilfsleistung hätten, wie man an den Thieren sieht, unarticulirte Laute ausgereicht. Die Sprache ist, auch in ihren Anfängen, durchaus menschlich, und dehnt sich absichtslos auf alle Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung und inneren Bearbeitung aus. Auch die Sprachen der sogenannten Wilden, und gerade sie, zeigen eine überall über das Bedürfniss überschüssende Fülle und Mannigfaltigkeit von Ausdrücken. Die Worte entquillen freiwillig, ohne Noth und Absicht, der Brust, und es giebt wohl in keiner Einöde eine wandernde Familie, die nicht schon ihre Lieder besäße, denn der Mensch ... ist wesentlich ein singendes Geschöpf, nur Ideen mit den Tönen verbindend" (III, S.196 f.).

Die Sprachen - auch die der sogenannten 'Wilden' und gerade sie

zeigen eine überall *das Bedürfnis übersteigende* Fülle und Mannigfaltigkeit von Ausdrucksformen. Diesen "überschießenden" Grundzug der Sprachen gewahrt man, wenn man - wie Humboldt in seinem Studium sehr verschiedener und sehr anfänglicher Sprachen - bemerkt, daß der *Anfang* der Sprachen im *Gesang* zu suchen ist.

### **c Der Weltgehalt des Schmucks**

Der Passus, der in dem 'Cultur'-Abschnitt den Bemerkungen über "die Sprachen" als der "Spitze aller Cultur" folgt, hat sein besonderes Gewicht in der Behauptung, daß alle "culturellen", alle freien Tätigkeiten des Menschen - auch die Viehzucht, auch der Handel - darin ihren menschlichen Grundzug haben, daß sie von einem *"geistigen Überschuß"* zeugen.

Das gilt von dem *"Schmuck"*, mit dem jedes menschliche Ding - Kleidung, Werkzeug, Waffen; Häuser, Wagen, Schiffe - unabtrenn-bar verbunden war, soweit wir auch in die von uns entferntesten Kulturbereiche - etwa Indiens oder Chinas - hinaus-, in die ältesten - etwa Australiens oder des Jungpaläolithikums - zurücksehen können. Und es gilt erst recht von allen den Aspekten der Cultur, an denen die Distanz zur Dingwelt offenkundig wird. Der "geistige Überschuß" wird, wie Burckhardt fortfährt, "bewußter Geist, Reflexion, Vergleichung, Rede, - Kunstwerk".

An dieser "Überschuß"-These Burckhardts ist der Charakter des "culturellen" *Grundzugs* das Entscheidende. Der Name "geistiger Überschuß" ist die positive Kennzeichnung eines Sachverhaltes, der sich weniger mißverständlich (weniger mit unserem l'art-pour-l'art-Begriff verwechselbar) negativ formulieren läßt: Handlungen, Arbeiten, Schöpfungen, die nicht aus einer Not, die nicht aus einem Mangel, aus einem "Bedürfnis" der Lebenserhaltung oder gar des 'Überlebens' resultieren, Handlungen, Arbeiten, Schöpfungen, die, an der Frage nach dem Zweck gemessen, *zwecklos* sind. Nur ist das so wenig in dem uns gewohnten Sinn 'überflüssig', daß - nach Burckhardts These - *alles* menschliche Dasein in diesem "Überschuß" zu Hause ist.

Wir haben zunächst nur von der *These* Burckhardts gesprochen. Wie versteht er sie? Wie ist sie zu erklären? Die uns geläufigen historisch-wissenschaftlichen Erklärungen der Phänomene, an die Burckhardt denkt, bestehen ja gerade in der Verteidigung alter und entfernter 'Kunst'-Erscheinungen gegen ein "Überschuß"-Verständnis. Das mittelalterliche Ornament - am Bau, im Buch, am Gerät - war, nach diesen Deutungen, viel mehr als ein bloßer Schmuck. Es diente dem kirchlichen Ritus, es war von "sinnbildlicher Kraft" 1), genauso wie die Form der gotischen Kathedrale, der Goldgrund des Altarbildes, der Rhythmus der gregorianischen Messe. Was dem modernen Betrachter als Überschuß erscheint, stand nach diesem Verständnis für die Produzenten und Rezipienten der Entstehungszeit stets in den Diensten sozialer und religiöser Bedeutungen. Und noch weiter zurück, in den alten Hochkulturen, diente das, was uns als 'Kunst' erscheint, dem Anspruch des Mythos, der Handlung des Kultus, wenn nicht - wie in ganz entfernten Zeiten und Regionen, in den 'primitiven' Kulturen - 'kraftspendend' oder 'kraftbannend' - der Magie. Es war mehr als 'Kunst': es war *nicht* Schmuck, *nicht* Verzierung, *sondern* Gegenstand des Glaubens, Zeichen von Bedeutung, Träger von Werten, Schalthebel von Energie, Steuerung von Mächten. Erst in der modernen Zeit (etwa seit der Renaissance) gibt es 'Kunst' - Bilder, Plastik, Bauten, Ornamente - *als Schmuck*. In älteren Zeiten gab es Symbolik, Riten, Magie, die der moderne Mensch nur mit Kunst verwechselt.

Im Pathos dieser sich für ganz besonders sachlich haltenden Ansicht bleibt verborgen, daß schon dieses ganze Schema 'Wirklichkeit oder Kunst', 'Bedeutung oder Schmuck' eine Folge der Macht ist, die uns magisch gebannt hält. Es ist der moderne Schematismus von Ursache und Wirkung, von 'Bedürfnis' und 'Erfolg', von Versuch und Bewährung, von 'Kampf ums Überleben', der uns für den Reichtum dessen, was sich *bewegt* und *handelt*, weil es von den Zwängen des Mangels frei ist, keinen Raum mehr in unserem Denken läßt. Wir sind es, die den *bloßen* Luxus des Bilderschmucks in der Wohnung oder im Rathaus, die Denkmals-Verzierung der Straßen und Plätze, wie sie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Kultur der Industrialisierung (die Kultur des Erwerbstriebes) *umkleidet* haben, denjenigen Deutungen alter Kunst unterstellen, die ihrerseits diesen alten Zeugnissen mehr

zutrauen als bloßes Geschäft - und sei es auch noch so tiefsinnig mit den jeweils höchsten Werten (der Psychologie, der Theologie, der Soziologie und der Energie) verbrämt.

Das Mehr, das *Burckhardt* sieht, ist nicht ein Weniger an 'realer Wirkung', sondern die Distanzierung auch noch von dem uns beherrschenden Maximalbegriff der höchsten Wirkung. Mit der Abwendung von dem die moderne "Crisis" prägenden Erfolgsschema ist der aus *diesem* Schema geborene Luxus-Begriff von 'Kunst', die Verkehrung des Schmucks zur *bloßen* 'Verzierung', die Verkehrung der Kunst zur Schöngesterei mit verlassen.

Auf diese Tragweite des Gedankens von dem "geistigen Überschuß" alles culturellen Tuns gibt *Burckhardt* einen Wink in der Einleitung dieses Passus. *Lasaulx*, den *Burckhardt* auch hier primär als Kontrastbeispiel anführt, deutet *die verschiedenen Bereiche* der *Cultur erstens* nach einer historischen Reihenfolge und *zweitens* diese Reihenfolge selber als eine Entwicklung vom "materiellen" zum "geistigen Bedürfnis", - wengleich auch, was *Burckhardt* als einziges Moment zustimmend aufnimmt, innere Zusammenhänge zwischen beiden Aspekten nicht verleugnet werden. Zu Anfang dieses Passus referiert *Burckhardt* zunächst (in einem *ersten Absatz*) die Meinung *Lasaulx*', um dann (in *den nächsten beiden Absätzen*) in zwei Schritten seine Überzeugung dem entgegenzustellen:

"Reihenfolge in der *Cultur* nach *Lasaulx* p.28: 'Zuerst Bergbau (? d.h. irgend ein Grad der Metallbearbeitung) Viehzucht, Ackerbau, Schifffahrt, Handel, Gewerbe, bürgerlicher Wohlstand; - dann erst entstehen aus den Handwerken die Künste, und aus diesen zuletzt die Wissenschaften.' Scheinbare Vermengung, indem die einen dieser Dinge ihren Ursprung im materiellen, die andern im geistigen Bedürfnis haben? - Allein der Zusammenhang in der Tat ein sehr enger, und die Dinge nicht zu sondern. Bei allem mit selbstständigem Eifer (nicht rein knechtisch) betriebnem materiellen Thun entbindet sich ein wenn auch oft nur geringer geistiger Überschuß".

Zwar scheint es zunächst so, als wolle *Burckhardt* *Lasaulx* an dieser Stelle nur verteidigen: *Lasaulx*' Verbindung materieller und geistiger Bedürfnisse, wenn er die Entstehung der Wissenschaften

und der Künste in eine Linie mit der des Landbaus, *des* Handels und der Wirtschaft stellt, muß nur dem als eine unerlaubte "Vermengung" erscheinen, der diese beiden Seiten als ursprünglich getrennt ansieht. Doch damit übertragen wir die Theorie und Praxis unserer Zeit auf andere Epochen. "Der Zusammenhang" zwischen dem, was wir in "materielle" und "geistige Bedürfnisse" unterteilen, ist "in der That", d.h. auf den Vollzug hin gesehen, "ein sehr enger, und die Dinge nicht zu sondern". Wenig später (im siebten Absatz) unterstreicht das Burckhardt noch:

"Im Menschen ist überhaupt nie bloß eine Seite ausschließlich, sondern immer das Ganze thätig, wenn auch einzelne Seiten desselben nur schwach und unbewußt."

Wer sagt uns denn, daß die tiefgreifenden Wandlungen vom Jagen der Tiere zu ihrer *Zähmung* und *Züchtung*, vom Nahrungs-Sammeln auf der Erde zu ihrer *Bearbeitung* (teils im Hackbau, teils im Ackerbau) oder gar (von Lasaulx an den Anfang der Cultur gestellt) zum *Eingriff* in ihre Tiefen aus der Bewältigung von Nahrungsnot oder bloßem Fortschritt eines (immer gleichen) Rationalisierungsprozesses zu erklären sind? Muß sich die Erde, das Tier und müssen wir Menschen *uns* nicht je und je in anderen Aktions-*Horizonten* zeigen, um in anderer Weise behandelt zu werden und handeln zu können? Muß die Leiblichkeit des Menschen auf der einen "Seite", die eigene Geistigkeit der Erde auf der anderen "Seite", das Vermögen zum Handeln hier, das Geheimnis, sich - in der Arbeit - verwandeln zu lassen, dort 1) nicht ebenso sehr erkannt wie praktiziert werden, um solche Revolutionen zu ermöglichen, wie sie den Unterschied zwischen Jäger-, Fischer-, Sammlerdasein einerseits, Ackerbau, Viehzucht, Metallbearbeitung andererseits ausmachen? In der sozusagen eingefleischten Unwilligkeit 'nomadischer' Völker zur Seßhaftigkeit oder südlicher Hackbaukulturen zum Feldbau, in diesem Anschein geistiger 'Unbeweglichkeit' äußert sich der "Zusammenhang" zwischen "geistigen" und "materiellen Bedürfnissen". Und es ist unser moderner Erwerbstrieb, die Sakralisierung von Handel und Gewerbe zu Lebenszielen, der das *dafür* angemessene Schema von "Materie" contra "Geist", das Schema des rubrizierenden Zugriffs, der atomisierenden 'Erschließung' auch allen anderen Epochen unterstellt.

Dem Hinweis, im Menschen sei "immer das Ganze thätig", fügt

Burckhardt mit dem darauf folgenden Absatz noch die geschichtliche Zuspitzung hinzu: daß jenes "Ammer" *heute* vergessen sei.

"Ohnehin sind diese Dinge nicht nach der unendlichen Arbeits-theilung und Specialisierung unserer Zeit zu beurtheilen, sondern nach dem Bilde von Zeiten da noch Alles näher beisammen war."

Eine Konsequenz der Spezialisierung ist die *Historisierung*, in der das Geteilte auf eine uns akzeptable Art wieder vereinigt wird. Der interne Streit, ob "der Geist" oder "die Materie", ob der Anfang oder das Ziel die Entwicklung bestimmen, wirkt dabei nur 'system-stabilisierend'. Dieses "chronologische" Schema wird in Burckhardts Kommentar zur "Reihenfolge in der Cultur nach La-saulx ..." keineswegs verteidigt. Ihm liegt die Scheidung von "materiellen" und "geistigen" Bedürfnissen zugrunde, diejenige Denkweise also, die die Verbesserung des 'Lebensniveaus' als Vorstufe, als Grundlage, als Ursache der Künste ansieht. Dieser historische, dieser logisch-dialektische Zusammenhang überbrückt die Trennung nur. Zuerst: das Werkzeug, dann: das Kunstwerk. Diese Scheidung bestreitet Burckhardt hier, auch Lasaulx gegenüber.

Ein "geistiger Überschuß" gehört zu allem "mit selbstständigem Eifer (nicht rein knechtisch) betriebenen materiellen Thun". Unmittelbar, am materiellen Tun selber, zeigt das *die Form*, in der sich dieses Tun zu allen Zeiten einstmals abspielte:

Der "geistige Überschuß" kommt "der Form des Geschaffenen zu Gute, als Schmuck ..."

Und Burckhardt sagt sofort, was "Schmuck" hier primär heißt: weder bloße Verzierung, noch auch lediglich politische oder religiöse (oder gar 'magische') Bedeutung:

.. als Schmuck, als möglichste äußere Vollendung".

Diese Erklärung illustriert Burckhardt mit zwei Zusätzen. Zuerst notierte er nur das eine Beispiel:

" - die Waffen und Geräthe bei Homer sind herrlich bevor von einem Götterbilde die Rede ist".

Damit wird sogleich das in dem nächsten Absatz angesprochene "Kunstwerk" ausdrücklich mit dem Schmuck des Handwerks in Zusammenhang gebracht. Auch die - in den Vorlesungen zur antiken Kunst

seit 1874 ausführlich behandelten - "*Anatheme*" (GA XIII, S.89103), die den Göttern gestifteten "Weihgeschenke", sind ja - in ihren skulpturalen Ausprägungen - häufig selber Götterbilder. In dem anderen Namen für "Weihgeschenk", *Agalma*, spielen die Bedeutungen, die wir als "Schmuck", "Votivbild", "Kultbild" und "Standbild" unterscheiden, ineinander.1) Seiner ursprünglichen Bedeutung nach ist ἄγαλμα "etwas, das schmückt und dadurch erfreut".2) Das höchste Beispiel eines Weihgeschenktes ist für Burckhardt "der panathenäische Festzug am Fries *des* Parthenon", eine Stiftung also als Werk der Kunst (aus der Hand und aus der Werkstatt des Phidias), deren Inhalt: die Huldigung der Frauen und Männer Athens mit den Pferden und den Opfertieren vor ihren Göttern, selber schon ein Weihgeschenk war. Die "Schatzhäuser", in denen die griechischen Stadtstaaten an den heiligen Stätten aller Hellenen wie in Delphi oder Olympia ihre Weihgeschenke aufstellten, waren in den meisten Fällen selber "funkelnde Schmuckkästchen".

Mit dem Hinweis auf die Formung der Waffen und Geräte in den Homerischen Epen noch vor der Entstehung von "Götterbildern" zielt Burckhardt auf die Vorbereitung der Bildkunst und Baukunst der Griechen durch ihren Mythos, ihre Epen, die er um die gleiche Zeit in der 'Griechischen Culturgeschichte', später in den 'Aufzeichnungen zur griechischen Kunst' behandelt (GK III, S.3-13: 'Das Erwachen der Kunst'; GA XIII, S.134-139: 'Der Mythos als Vorbedingung der Kunst').

In einer späteren Einfügung noch vor dem Hinweis auf die Waffen und Geräte bei Homer hebt Burckhardt die Tragweite dieses antiken Beispiels auch nach rückwärts, im Gedanken an die Anfänge der menschlichen Cultur hervor:

"Die Polirung der Schneidesteine der Pfahlbauer".

Wir können uns den Gehalt dieser Notiz am einfachsten verdeutlichen, wenn wir uns den Reichtum an Schmuck vergegenwärtigen, von denen heute jedes Völkerkunde-Museum zeugt (darunter auch das - in den Jahren dieser Arbeit neu errichtete - Museum für Völkerkunde in Basel). Von der "Polirung der Schneidesteine der Pfahlbauer" bis zum Fries der Panathenäen des Phidias stehen die Zeugnisse menschlichen Daseins aus den Werken unserer Hand im

Bunde mit dem, was die Sprache des Alten Testaments Kabot nennt, 'Herrlichkeit' 1).

Der "geistige Überschuß" kommt der Form des Geschaffenen zugute, als Schmuck, als möglichste äußere Vollendung. Daß die Waffen und Geräte des Homer "herrlich" sind, bevor von einem Götterbild die Rede ist, das bekunden die Homerischen Epen nicht nur überall in ihrem Rühmen von Glanz und Bild, von Ornament und Gestalt beim Nennen der Schiffe und Gewänder, der Helme und Lanzen. Der Ilias-Dichter sagt auch selbst, *was Schmuck ist*. Als Achilleus sich nach dem Tod des geliebten Freundes zum neuen Eingriff in den Kampf rüstet, werden ihm von dem göttlichen Schmied, Hephaistos, neue Waffen hergestellt. Und Homer beschreibt das Schmieden des Schildes, das Schmieden seines Schmucks.

In den 'Aufzeichnungen zur griechischen Kunst' beschließt Burckhardt mit einem Hinweis darauf den Abschnitt über den "Mythos als Vorbedingung der griechischen Kunst". Schon am "Personal des Mythos" (GA XIII, S.137) hatte Burckhardt seinen Gedanken erläutert, daß "die Aöden die eigentlichen Vorgänger der Künstler" (S.135) waren:

"Diese Menschen der Urzeit sind an sich schon nicht, 'wie jetzt die Sterblichen sind'. Mag ihr Leben auch meist zum tragischen Ausgang bestimmt und reich an furchtbaren Taten sein, zumal Taten aus Neid und Arglist, so haben sie doch die Größe der Naivität, und die Leidenschaft eines Achilleus schließt nicht aus 'eine göttliche Erhabenheit der Seele' (O. Müller) ... In unendlichen Varianten geht der heroische Mensch an uns vorüber ... Das Ziel aller ist der Ruhm unter den Menschen, und bisweilen 'verherrlicht' (κυδαίνειν) Zeus einen Begünstigten auf Augenblicke vor den Andern. Neben den gewaltigen Helden der Schlacht, und neben den Spezialmenschen, dem Seher, dem Sänger, dem Bettler, dem Herold, dem treuen Aufseher Eumaios, dem Allerfinder Palamedes, dem Allkünstler Dädalos, dem tückischen Strandherrn Nauplios, erhebt sich derjenige Mensch, wie ihn Mythos und Poesie keines andern Volkes besitzen, weil er das geistige und leibliche Vermögen seiner ganzen Nation sichtbarlich in Eins zusammenfaßt: der homerische Odysseus. Von weiblichen Gestalten verlangt und schafft dieses

Zeitalter vor allem die strenge und schöne virago, wie Atalante und Hippodameia, und kennt sogar ein ganzes wunderbares Volk dieses Typus, die Amazonen. Neben den unglücklichen und schrecklichen Frauen, der rachsüchtigen Zauberin Medea, der herzlosen Eriphyle, der Klytämnestra und Jokaste und den in ihre Stiefsöhne Entbrannten wie Phädra, stehen dann, bestrahlt von dem vollen seelischen Licht, welches in der Odyssee waltet, jene herrlichen vier Gebilde: Antikleia die im Grabe um ihren Sohn Odysseus gestorben, Eurykleia die Schaffnerin seines Hauses, die Gattin Penelope, und endlich die liebliche Nausikaa" (GA XIII, S.137 f.).

Diesen Blick auf den selber schon poetischen, auf den - im griechischen Verstand des Wortes - "schönen" Zug der männlichen und weiblichen Gestalten der Ilias und, in dieser Aufzählung, ganz besonders der Odyssee, vervollständigt Burckhardt zunächst noch durch eine Erinnerung an "die Tierwelt des Mythos". Von den "ältesten Fundstücken seit Mykene" und "den durch Götterzorn gesandten mächtigen Stieren, Ebern usw. bis zum Gespann des Poseidon auf den Wogen und den unsterblichen Rossen des Achilleus" ist "die Stufenreihe in der Sage sehr reich."

"... zugleich aber beweist die Ilias in zahlreichen Gleichnissen das schärfste Auge für das *bewegte* Tier der Wirklichkeit, und ganz unvergeßlich bleibt in der Odyssee (XVII, 290 ff.) der Hund Argos, welcher eben noch seinen als Bettler daherkommenden alten Herrn erkennt und stirbt. Ein vollkommen lebensstreu geschilderter Vorgang ruft hier die tiefste Rührung hervor."

Darauf beschließt Burckhardt den Abschnitt mit dem Beispiel einer eigenen Deutung des Schmucks durch den Mythos selber in der Gestalt des göttlichen Schmiedes und seines Schildes für Achilleus:

"Endlich besitzt schon die mythische Welt selber ihren Kunstbetrieb, zum Teil noch nicht ausgeschieden von der Zauberei (Telchinen, idäische Daktylen, Dädalos), und an dessen Spitze den Feuergott Hephästos. Als Gemahl sei es der Aphrodite, sei es einer Charis, bedeutet er bereits die Verbindung von Kunst und Schönheit. Aus seiner Werkstatt geht dann der Schild für Achilleus hervor (Ilias XVIII, 478ff.), welcher aus eingeleger Arbeit von Gold, Silber und Zinn in konzentrischen Streifen

jene Bilder des wirklichen altgriechischen Lebens, die frühesten Genrebilder enthielt, von welchen wir bei diesem Volke Kunde haben. Jahrtausende älter mögen jene Darstellungen des ägyptischen Lebens sein, welche die Wände von Gräbern in Beni-Hassan umziehen: Aussaat und Ernte, Jagd und Fischfang, Gastmähler und Opfer, allein es sollten damit nur die Besitzungen und dienenden Leute der Bestatteten (vornehmer Beamten und Mitglieder des Königshauses) versinnlicht werden. Auf dem Schild des Achilleus dagegen ist freies hellenisches Dasein und Handeln dargestellt, weil es der Darstellung würdig war. Man kann einwenden, die ägyptischen Gruftmalereien seien wirklich vorhanden und der Schild nur ein homerisches Gedankenbild, allein auch dieses könnte beruht haben auf der Anschauung von bereits vorhandenen bildreichen Prachtschilden" (GA XIII, S.138f.).

Ein Gebrauchsding zu 'verziern' - und noch dazu oft mit Szenen, die mit dem Gebrauch des Dinges unmittelbar nichts zu tun haben - das ist ja auch in unserm Sprachgebrauch der Inbegriff von "Schmuck". Es handelt sich hier offensichtlich weder um irgendwelche Abwehrzeichen, noch um Schreckenssymbole oder Imponiermerkmale. Hephaistos stellt in den vielerlei Bildern, die er auf dem Schild anbringt, das Ganze dessen dar, was der Mensch als Welt erfährt. Der Schmuck des Schildes ist der 'Kosmos'.

Um der Bedeutung willen, die Burckhardt selber dem Beispiel des Schmucks an Waffen und Geräten für die Zusammengehörigkeit von menschlich-sterblichem Dasein mit möglicher äußerer Vollendung, von Handwerk und Kunstwerk beimißt, sei die Beschreibung des Schildes in der Darstellung des Schmiedens durch den Ilias-Dichter - in gekürzter Form - hier wiedergegeben. (Wir wählen dazu die Übersetzung *Wolfgang Schadewaldts*, der dieser Szene der Ilias auch eine denkwürdige Interpretation gewidmet hat. 1)) - Man wird dabei bemerken, daß die eigene welthafte, 'kosmische' Fülle dieser Beschreibung genauso wenig wie die Ilias und die Odyssee im ganzen etwas mit der irrigen Grenzenlosigkeit vermeintlicher 'Er-zählerlust' zu tun hat, die man früher oft dem Epos zugetraut hat (und auch heute noch oft mit dem Namen 'episch' verbindet). Es steckt in dieser Art von Vielseitigkeit ein Höchstmaß von Kon-

zentration: nicht im Sinne einer hierarchischen Zentralisierung, wohl aber auf ein Grenzen zeigendes und Spannungen zeugendes Ineinanderspiel von Polaritäten hin, wie es ähnlich dann später auch die griechische Architektur und die griechische Plastik und wie es den λόγος des Heraklit kennzeichnet.

Als erstes sagt Homer, *woraus* Hephaistos dem Achilleus die neuen Waffen, den neuen Schild schmiedet: aus Erz, aus Zinn, aus Silber und aus Gold. Danach beginnt die Darstellung der Schmiede-Arbeit.

Und er machte zu allererst den Schild, den großen und starken,  
Ihn rings kunstvoll arbeitend ...

In einer früheren Fassung übersetzte Schadewaldt diese Stelle: "und verzierte ihn über und über ...".

... und legte darum einen schimmernden Rand,  
Einen dreifachen, blanken, und daran ein silbernes Tragband.  
Fünf Schichten hatte der Schild selbst, und auf ihm  
Machte er viele Bildwerke mit kundigem Sinn.

Und nun beschreibt er die fünf konzentrischen Bahnen, indem er vom Inneren ausgeht und zuletzt die äußerste Umgrenzung dieses Rundschildes nennt.

Auf ihm schuf er die Erde und auf ihm den Himmel und auf ihm das Meer

Und die Sonne, die unermüdliche, und den vollen Mond,  
Und auf ihm die Sterne alle, mit denen der Himmel umkränzt ist.

Damit, mit den Himmelskörpern, ist das genannt, was den Menschen die Zeit gibt, und mit den Sternbildern (die dann noch im einzelnen genannt werden), was den Menschen die *Welt- und die Weg-Richtungen* anzeigt.

Darauf der zweite der konzentrischen Kreise des Schildes:

Und auf ihm machte er zwei Städte von sterblichen Menschen,  
Schöne. In der einen waren Hochzeitsfeste und Gelage:  
Da führten sie Bräute aus den Kammern unter brennenden Fackeln  
Durch die Stadt, und viel Hochzeitsjubiläum erhob sich.  
Und Jünglinge drehten sich als Tänzer, und unter ihnen  
Erhoben Flöten und Leiern ihren Ruf, und die Frauen  
Schauten staunend zu, an die Türen getreten eine jede.  
Das Volk aber war auf dem Markt versammelt. Dort hatte ein Streit  
Sich erhoben ...

Dieser Streit zweier Männer wird in seinen Angelpunkten dargelegt und danach die *Rechtsprechung*, die "Alten", die mit ihrer Rechtsentscheidung den Streit schlichten, also die Gerechtigkeit, δικαιοσύνη, auf der das Bestehen der Stadt beruht, zur Geltung bringen. - Die andere Stadt wird von zwei "*Kriegerscharen*" bedrängt, die beide (was im einzelnen gezeigt wird) darauf aus sind, die Stadt zu zerstören und auszurauben.

Der dritte Kreis handelt - in mehreren gesonderten Bezirken - von dem die Städte umgebenden Land. Zuerst: die Arbeit des *Pflügens*.

Und auf ihn setzte er ein lockeres Brachfeld, ein fettes Flurstück,  
Breit, dreimal umbrochen, und viele Pflüger darauf  
Trieben kreisend ihre Gespanne hierhin und dorthin.  
Waren sie aber beim Wenden an die Feldmark gekommen,  
So gab ihnen alsdann in die Hände einen Becher honigsüßen Weines  
Ein Mann, der hinzutrat; und sie bogen wieder ein in die Furchen  
Und strebten, zur Mark des tiefen Brachfelds zurückzukommen,  
Und das schwärzte sich hinter ihnen und sah aus wie gepflügt,  
Und war doch von Gold: überaus zum Erstaunen war es geschaffen.

Darauf der Bezirk der Mäher und Garbenbinder, also der Getreide-*Ernte*, die mit dem abendlichen Mahl beschlossen wird:

Und Herolde richteten abseits unter einer Eiche das Mahl,  
Hatten ein Rind geschlachtet, ein großes, und besorgten es, und die Frauen  
Mengten zum Mahl für die Schnitter viel weiße Gerste.

Darauf der Bezirk - vielleicht ist es besser zu sagen: die Zeit - der Weinernte:

Und auf ihn setzte er einen mit Trauben schwer behangenen Weinberg,  
Einen schönen, aus Gold, und schwarz waren auf ihm die Trauben,  
Und bestanden war er mit Pfählen durch und durch, silbernen.  
Da zog er beiderseits entlang einen Graben von Blaufluß und rundherum  
Einen Zaun von Zinn. Und ein einziger Pfad war darauf:  
Da schritten die Winzer einher, wenn sie abernteten den Weinberg.  
Und Mädchen und junge Männer trugen frohgemut  
In geflochtenen Körben die honigsüße Frucht.  
Und mitten unter ihnen schlug ein Knabe die helle Leier,  
Lieblich, und sang dazu die schöne Linos-Weise  
Mit zarter Stimme. Die anderen aber stampften Takt

Und folgten mit Singen und Jauchzen, mit den Füßen springend.  
 Und schließlich der letzte Bezirk dieses Feld-Kreises:  
 Und auf ihm machte er eine Herde von Rindern, aufrecht gehörnten.  
 Da waren die Kühe von Gold gebildet und von Zinn  
 Und liefen mit Gebrüll vom Viehhof zur Weide  
 Längs des rauschenden Flusses, längs des schwankenden Schilfs.  
 Und goldene Hirten schritten neben den Rindern her,  
 Vier, und neun Hunde folgten ihnen, schnellfüßige.  
 Und da hatten zwei schreckliche Löwen unter den vordersten Rindern  
 Den rauhestimmigen Stier gepackt, und der brüllte laut,  
 Wie sie ihn schleiften, und die Hunde liefen herbei und die Männer.  
 Die beiden aber hatten dem großen Rind schon den Balg aufgebrochen  
 Und schlürften die Eingeweide und das schwarze Blut. Die Hirten aber  
 Trieben umsonst die schnellen Hunde an und hetzten sie:  
 Doch die, statt zu beißen, wandten sich immer wieder zurück von  
 den Löwen,  
 Liefen ganz dicht heran und bellten und wichen wieder aus.

Nach dieser Rinderherde mit der Erfahrung der Bedrohung bildet der  
 Schluß des Feld-Kreises einen Gegenpol dazu in dem Bild einer anderen  
 Herde:

Und auf ihm machte eine Trift der ringsberühmte Hinkende  
 In einem schönen Waldtal, eine große, voll weißschimmernder Schafe,  
 Und Ställe und überdachte Hütten und Pferche.  
 Der vierte Kreis ist ein *einzig*er Vorgang:  
 Und auf ihm bildete einen Reigen der ringsberühmte Hinkende,  
 dem gleichend, den einst in der breiten Knosos  
 Daidalos gefertigt hatte für die flechtenschöne Ariadne.  
 Da schritten Jünglinge und vielumworbene Jungfrauen  
 Im Tanz und hielten einander beim Handgelenk an den Armen.  
 Von denen trugen die Mädchen zarte Leinenkleider, die Knaben aber  
 hatten Röcke an, gutgewirkte, die noch sanft glänzten von dem öl.  
 Auch trugen diese schöne Kränze, die aber hatten  
 Dolche, goldene, an silbernen Tragbändern.  
 Und sie eilten bald mit geübten Füßen sehr leicht dahin,  
 Wie wenn einer sitzt und die den Händen angepaßte Scheibe,  
 Ein Töpfer, erproben will, ob sie wohl laufe;  
 Und bald wieder eilten sie in Reihen gegeneinander.  
 Und eine dichte Menge stand rings um den lieblichen Reigen

Und ergötzte sich, und in ihrer Mitte sang der göttliche Sänger  
Zur Leier, und zwei Springtänzer wirbelten unter ihnen  
Als Anführer des Spiels in der Mitte.

Der letzte - äußerste - Kreis, das ist nur ein kurzer Satz:

Und auf ihn setzte er die große Gewalt des Okeanos-Stromes  
An den äußersten Rand des Schildes, des dicht gefertigten.

Der Okeanos umschließt, so wie dies die griechische Erfahrung war  
und wie dies die menschliche *Erfahrung* ist, die Welt.

Und die Welt, der Kosmos, - das ist nicht eine Summe von Teilen und  
Abteilungen, sondern das ist die Vielfalt der großen Gegensätze, so wie die  
zwischen der Stadt mit dem Hochzeitszug und dem befriedeten Streit und der  
Stadt, die (wie Troja selbst) vom Krieg verwüstet wird, - der Gegensätze  
zwischen der Schwere des Pflügens und der Fröhlichkeit der Weinernte, der  
Gegensätze zwischen der Geduld, die das Graben und Säen verlangt, der Sorge  
der Hirten, der Abwehr der Zerstörungskräfte in den Städten auf der einen  
Seite, und auf der anderen: der Reigentänze und Gesänge, in denen sich das  
Fest abspielt.

In der "Mitte" dieses Daseinskreises, als Letztes von Homer geschildert, bevor  
dann nur noch der Okeanos-Strom genannt wird, "sang der göttliche Sänger zur  
Leier". Die Mitte, die innere Mitte dieses Schmucks, das ist der die Sage  
vermittelnde, das 'wahre Wort' (den 'Mythos') sprechende Rhapsode, - der  
homerische Sänger selbst. Der Schmuck erinnert, der Schmuck öffnet die Welt.

## § 19 "Das einzig irdisch Bleibende"

### a "Rätselhafter als die Wissenschaften"

Der vierte Passus in dem Abschnitt über die Cultur ist der einzige innerhalb des Kollegs und der Vorträge zum 'Studium der Geschichte', der von "den Künsten" ("die drei bildenden Künste machen hier keinen Unterschied neben Poesie und Musik") gesondert und im Ganzen handelt; - gesondert: im Unterschied zu denjenigen Stücken, wo Burckhardt in diesem und anderen Kapiteln von den Künsten zusammen mit anderen Cultur-Gebieten handelt, wie beispielsweise in dem vorangehenden Passus über die "Reihenfolge in der Cultur" (hier § 18) oder in dem achten Passus über das "Verhältniß der Cultur zur Sittlichkeit" (hier § 20); - im Ganzen: im Unterschied zu den Stücken, die innerhalb eines besonderen Gesichtspunktes wie etwa der Erscheinung der "Crise" oder der Frage der "historischen Größe" auf alle Künste oder einzelne Künste in der Gegenüberstellung mit anderen Gebieten der Cultur und anderen Potenzen zu sprechen kommen, wie etwa in den Vorträgen über 'historische Größe' (hier § 21).

Am nächsten kommen in der Universalität des Gesichtspunktes diesem vierten Passus des Cultur-Abschnitts noch die beiden Schlußstücke der Abschnitte über die Bedingtheit der Cultur durch die Religion und die Bedingtheit der Religion durch die Cultur in dem folgenden Kapitel, die jeweils die verschiedenartigen "Bedingungs"-Weisen zwischen Religion und Kunst gesondert behandeln (G. S. 307-309, S. 340f.; WB S. 75-77, S. 114f.). Diese beiden Stücke werden darum hier mit einbezogen werden (besonders unter b,4).

In diesem vierten Passus erörtert Burckhardt Unterscheidungsmerkmale der Künste gegenüber den anderen Gebieten der Cultur. Und dazu dient ihm - aus Gründen, die er gleich zu Beginn und

dann noch mehrmals wiederholend und variierend nennt, - die Frage, in welchem Verhältnis die Künste *zur Religion*, also zu einer der beiden anderen Geschichtspotenzen stehen.

Prototypen des Vergleichs sind die "*Wissenschaften*" einschließlich der "*Philosophie*". Innerhalb der verschiedenen Künste kommt ein paradigmatischer Rang *der Architektur* zu. "Hier zeigt sich am deutlichsten was Kunst ist" (G. S. 279, Z. 3; WB S. 45). Zwei im Ton eines Resümees gehaltene Schlußbemerkungen gelten der "*Poesie*". Nur hier - ein einziges Mal in diesem Passus über "die Künste" - wird ein einzelnes Kunstzeugnis genannt: der "*äschyleische Prometheus*". - Der Passus *beginnt*:

"Jedenfalls die Künste das Außerordentlichste, räthselhafter als die Wissenschaften ..."

Er *schließt*:

"Wie würden die Gedanken des äschyleischen Prometheus in der Philosophie lauten? - Jedenfalls geben sie uns in der poetischen Darstellung das Gefühl des Ungeheuren."

Der *Fortgang* der Niederschrift ist deutlich als ein neuer Gedankenkreis vom Vorhergehenden abgehoben. Auf einem neuen Blatt beginnt Burckhardt damit, von dem Verhältnis der "einzelnen Gebiete" der Cultur untereinander zu handeln, um hier erstmals auf den Sachverhalt zu kommen, dem dann im folgenden Kapitel über die verschiedenen wechselseitigen "Bedingtheiten" sein besonderes Interesse gilt, die "großen geistigen Tauschplätze". Zwei von ihnen, Athen und Florenz, werden hier schon genannt. - Vom *vorher Gesagten* ist der vierte Passus weniger deutlich abgesetzt. Die Bemerkungen zur "Reihenfolge" der Cultur-Gebiete (das Thema des dritten Passus), in denen Burckhardt schon den "Schmuck" (der Waffen und Geräte) und dann das "Kunstwerk" selbst hervorgehoben hatte, scheinen unmittelbar in die Betrachtung dessen, was man im ersten Eindruck die Exklusivität der Künste nennen könnte, überzugehen.

In seiner Distanzierung von der Reihenfolge Lasaulx', wonach an den Anfang das Materielle (der Bergbau), der Geist erst an den Schluß gehört (ganz spät erst "entstehen aus den Handwerken

die Künste, und aus diesen zuletzt die Wissenschaften" (G. S. 277, Z. 21f.; WB S. 43), hatte Burckhardt im Ganzen dieses dritten Passus den *Zusammenhang* von "materiellem" und "geistigem Bedürfnis" hervorgehoben und das Merkmal "unserer Zeit" weder in der Dominanz des einen, noch auch in der des anderen sehen wollen, sondern allenfalls im Verlust des Zusammenhangs: in "der unendlichen Arbeitsteilung und Specialisirung" (G. S. 278, Z. 6f.; WB S. 44). Wenngleich nun die darauf folgende Notiz so beginnt, als solle das zuvor Gesagte damit nur noch zugespitzt werden: "Das Außerordentlichste jedenfalls die Künste", so markiert doch das verbindende "jedenfalls" zugleich auch die Wendung in der Sache. Einerseits setzt sich darin die Korrektur an Lasaulx fort: *die Künste* und nicht die Wissenschaften sind das Außerordentlichste. Andererseits beginnt damit die Abwendung von allen Cultur-*Entstehungs*-Diskussionen. Wie immer auch die Reihenfolge gewesen sein mag, *einem* der verschiedenen Culturegebiete kommt ganz unabhängig von der Frage, was früher oder später angefangen hat, eine Sonderstellung zu. Und von der wird nun auch gesondert die Rede sein. "Das Außerordentlichste jedenfalls die Künste".

Zunächst scheint es freilich so, als setze Burckhardt bei dieser Sonderfrage - welcher Ort kommt innerhalb des Ganzen der Cultur-Gebiete den Künsten zu? - den Lasaulx'schen Gesichtspunkt der "Reihenfolge" fort. Gleich der zweite Absatz, also der Beginn der Ausführung der programmatischen These von der Sonderstellung der Künste - der drei bildenden Künste, der Poesie und der Musik - nimmt die Frage der Kunst-*Entstehung* wieder auf:

"Alle fünf sind entweder aus dem Cultus scheinbar hervorgegangen oder doch in früher Zeit eng mit ihm verbunden gewesen ..."

Es scheint - in einem Zusatz nennt Burckhardt als ein Beispiel dieser Ansicht wieder Lasaulx -, es scheint, als seien die Künste aus der Religion hervorgegangen. Doch so scheint es nur. Burckhardt teilt diese Ansicht nicht. Im Gegenteil, er führt sie nur an, um seine Überzeugung dem entgegenzusetzen. Es scheint so, als seien die Künste aus dem Cultus hervorgegangen; in Wahr-

heit sind sie, wie der Schluß dieser Notiz sagt:

"... aber doch auch vor ihm und ohne ihn vorhanden."

"Das Außerordentlichste jedenfalls die Künste". Dieses Eingangspostulat findet seine erste Erläuterung in Burckhardts These über das Verhältnis zwischen Kunst und Religion. Die Künste sind - nicht etwa heute erst, sondern ihrem Grundzug, ihrem eigenen Ursprung nach - auch vor der Religion und ohne sie vorhanden.

Erst mit dieser abschließenden Verneinung der Anfangsbemerkung wird das mittlere Stück dieser Notiz verständlich: Nur den Gedanken eines *Hervorgehens* der Künste aus dem "Cultus" nennt Burckhardt einen "Schein", nicht dagegen den:

daß die Künste "in früher Zeit eng mit ihm verbunden gewesen" sein können.

Diese Möglichkeit der *Verbindung* braucht man nicht zu bestreiten, wenn man den Gedanken der *Begründung* des einen im anderen bezweifelt.

An diesem Punkt der Ausführung seines Postulats über die Künste hat Burckhardt später noch die Bemerkung eingefügt:

"Glücklicher Weise sind wir auch hier der Speculationen über die Ursprünge enthoben" (G. S. 278, Z. 41f.).

Was ihn zu dieser Behauptung berechtigt, das ist - für die fünf Künste nicht anders als für alle Aspekte und Faktoren der Geschichte - seine Unterscheidung von geschichtlich und genetisch. Wir sind (von der Kenntnislage Burckhardts her gesprochen) nicht gezwungen, auf eine systematische Vollständigkeit prähistorischer Funde und ihre chronologisch und anthropologisch gesicherte Deutung zu warten. Wir können auch ohne eine sichere Kenntnis der Anfänge die Frage, was Kunst war, zu beantworten versuchen. Was uns (auch schon zu Burckhardts Zeit, seit den Funden und Forschungen des 19. Jahrhunderts) nicht fehlt, das ist die Kenntnis der großen, in sich abgeschlossenen Epochen der Weltgeschichte. Wir kennen Anfänge, Übergänge, Abschlüsse einzelner Kulturen; wir kennen Berührungen zwischen Kulturen und Verwandlungen in der Berührung - etwa zwischen Griechenland und Ägypten, zwischen dem nordalpinen Mittelalter und dem antiken Rom, zwischen Italien

und Mitteleuropa -, um sehen zu können, um erkennen zu können, was Kunst war.

Unter einer solchen nicht primär chronologisch-genetischen Begründung, sondern primär "anschauend"-geschichtlichen "Betrachtung" polemisiert Burckhardt in diesem Passus über den Ort der Künste in der Weltgeschichte gegen die Ansicht einer Herkunft der "Kunst" aus der Religion. Diese Ansicht hat ihren eigenen Gültigkeits-Anspruch seit Burckhardt nicht vermindert: 'Ihr redet einer gotischen Kathedrale, einer byzantinischen Ikone, einem griechischen Tempel, einem indischen Stupa, einer afrikanischen Maske gegenüber von "Kunst", obwohl es sich doch da in Wahrheit um Religion: um Mythos und Kultus, um Glaubensausdruck und Ritualvollzug, gehandelt hat. Ihr verwechselt den mythisch-kultischen Wirklichkeitsernst (oder Wirklichkeits-Glauben) älterer Epochen mit dem Formen- und Betätigungsspiel neuzeitlich-moderner Ästhetik. Ihr verfälscht die alten Zeugnisse der Kunst schon damit, daß ihr sie "Kunst"nennt.'

Das Gewicht jenes zwei Seiten langen Passus Burckhardts über den Ort der Künste in der Geschichte beruht darin, daß er den Leser (den Hörer) vom Kunst-Verständnis der Ästhetik genauso weit entfernt wie von der Kunst-Kritik der Kultur- und Religionsgeschichten oder dem Kunst-Agnostizismus der Vor- und Frühgeschichte. Burckhardts Topologie der Künste verläßt den Autonomie-Maßstab mit der gleichen Entschiedenheit wie den Funktions-Maßstab.

Die Ansicht von einer Entstehung der Künste aus dem "Cultus" wird in diesem Passus zum Paradigma für jeden Versuch einer Begründung der Künste in einem anderen Geschichtsbezirk, mag dieser Grund nun Vorstufe, Ziel oder Basis sein. Der Maßstab, nach dem Burckhardt einer solchen Ansicht widerspricht, ist aber nicht die Naivität des Ästheten, nicht die unbedachte Übertragung eigener Autonomie-Ideale auf Zeiten, denen eine solche Aufklärung - oder ein solcher Verlust - noch fern lag, sondern umgekehrt gerade das jenen älteren Zeiten eigene Konzept eines "*Weltganzen*" im Unterschied zum Denken des modernen Industriezeit-

alters, für das (wie Burckhardt in dem letzten Passus des Vortragszyklus über 'historische Größe' sagt) "alles nach der Brauchbarkeit geht" (G., S. 405, Z. 6; WB S. 179).

"Jedenfalls die Künste das Außerordentlichste": mit diesem Postulat einer Auszeichnung meint Burckhardt keine ästhetische Eigenwelt außerhalb der 'wirklichen Welt', auch nicht eine Überwelt, zu der die Alltagswelt erhöht würde (oder einstmals erhöht worden war). Burckhardts Postulat zielt ab auf den Ort der Künste in der Welt. Es hat zu seiner eigenen Bedingung die Erfahrung, daß die Welt - die wirkliche Welt, die Alltagswelt - selbst "das Außerordentlichste" braucht. Das Ordentliche allein ist nicht das "Weltganze".

Der *Philosophie* gegenüber, von der Burckhardt zu Anfang des Passus sagt:

"daß sie die höchsten Gesetze alles Seienden zu ergründen sucht" (G. S. 278, Z. 29f.; WB S. 44),

bildet, wie er am Ende des Passus sagt, die *Poesie*,

"welche neues Thatsächliches schafft lieber als Vorhandenes erzählt, und in ihrer Art von Gedanken und Gefühlen den höchsten Gegensatz und die höchste Ergänzung" (G. S. 280, Z. 5-8; WB S. 46).

Dieses Resümee des ganzen Passus beschließt Burckhardt mit dem Hinweis auf den griechischen Prometheus-Mythos und seine Darstellung in der Dichtung des Aischylos.

Wir erläutern zunächst den Passus in seinen einzelnen Schritten (b), um zuletzt die eigentümliche Polarität von Zeitbezug und "Überzeitlichkeit", die das Ganze dieser Schritte prägt, in ihrem eigenen Grundzug darzulegen (c).

### **b Weder "Verewigung" noch "Nachahmung"**

Die beiden ersten Absätze (die Künste: "räthselhafter als die Wissenschaften", auch vor und ohne den "Cultus" vorhanden) und die beiden letzten (zu dem Beispiel der Poesie), von denen wir hier ausgegangen sind, bilden die Vorbereitung und das Resümee

des Ganzen dieses Passus. Der Gedankengang dazwischen gliedert sich in fünf Schritte. Zunächst wird das zu Beginn (gegenüber dem Verhältnis der Künste zur Religion) postulierte Merkmal der *Eigenständigkeit* in den Umkreis seiner Aspekte ausgebreitet. (Das sind die Absätze 3 - 5.) Daran schließt Burckhardt in einem zweiten Schritt dieses Weges die Kennzeichnung seines *Begriffes* von "Kunst und Poesie" als des "einzig irdisch Bleibenden" an. (Die Absätze 6 - 9.) Diesem entnimmt er - drittens - die polemische Konsequenz: Kunst ist weder "Verewigung" noch "Nachahmung". Er erläutert dies am Beispiel der *Architektur*, die er als Paradigma aller Künste verstanden wissen will. (Die Absätze 11 - 13.) In einem vierten Schritt nennt Burckhardt die Konsequenzen des Gesagten für das Ausgangspostulat über das Verhältnis zwischen *Kunst und Religion*. (Absatz 14.) Der darauf folgende Absatz (15) könnte von dem ersten seiner beiden Sätze her, der die vorausgegangene Bemerkung über das Verhältnis der Künste zur Religion im Hinblick auf ihr Verhältnis zu "allem Irdischen" ergänzt, als eine Fortsetzung jenes vierten Schrittes gelesen werden, wenn man ihn nicht besser von seiner zweiten Hälfte her, die die Konsequenzen der von Burckhardt angesprochenen Eigenständigkeit im Weltbezug der Künste für deren *Deutung* nennt, schon als Resümee des Ganzen liest, das in den beiden Schlußabsätzen (16 und 17) dann am Unterschied der Poesie zur Philosophie konkretisiert wird.

### **1 Die Autarkie der Kunst**

In dem Eingangspostulat verbindet Burckhardt den Superlativ "die Künste das Außerordentlichste" mit der Unterscheidung "rätselfhafter als die Wissenschaften". Diese Unterscheidung der Künste von den Wissenschaften wird in dem ersten Schritt der Ausführung unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten dargelegt. Der eine ist die "Erziehung zum Wahren", der andere ist die Wahrheit (die Erkenntnis) selbst.

Der Ort der Kunst in der Welt ist unzulänglich, er ist falsch verstanden, wenn man die Kunst

"als Durchgangspunkt zum Wahren"

auffaßt. *Diesem* Gedanken einer "ästhetischen Erziehung des Menschen" sieht Burckhardt auch Schillers Gedicht 'Der Künstler' verhaftet, das doch die großartigste Apologie der eignen Würde der Kunst zu sein scheint.

Vieles spricht dafür, daß Burckhardt für Schiller - für seine Person wie für sein Werk - die höchste Bewunderung unter aller deutschen Dichtung überhaupt empfand. Ein Zeugnis dafür ist seine Gedächtnisrede zu Schillers hundertstem Geburtstag (am 9. November 1859 vor der Philosophischen Fakultät der Universität Basel), die allein schon wegen ihres Gedankens an die Bedeutung Schillers für das wechselseitige Verständnis zwischen Deutschland und der Schweiz auch ein Jahrhundert später nicht weniger lesenswert ist, als sie zu Beginn der Bismarckzeit lesenswert war. "Dieser Kosmopolit ist die nationalste Figur der deutschen Literatur." Burckhardt rühmt in dieser Rede Schillers "Programm über die Bestimmung der Poesie auf Erden: Die Künstler": "Es ist wohl das höchste Programm, das je aufgestellt worden ist. Man darf das Gedicht neben seinen philosophischen Schriften und den Briefen über Don Carlos nennen als stärksten Beweis für seine Gewissenhaftigkeit im Fache." (Beide Stellen: GA 14, S. 70 und 71.)

In dem Passus über die Künste von 1868 referiert Burckhardt in der ersten Hälfte des dritten Absatzes den Gedanken dieses Gedichtes. In der Handschrift lautet diese Notiz:

"Schillers Gedicht: Die Künstler, für die Stellung der Kunst in der Weltkultur abschließend; das Schöne als Durchgangspunct und Erziehung zum Wahren."

Erst dann formuliert er seinen Widerspruch:

"Es reicht nicht, denn die Kunst ist in hohem Grade um ihrer selbst willen vorhanden."

In der Umstellung Oeris wird die Schärfe des Widerspruchs gemildert: "Nicht ganz abschließend für die Stellung der Kunst in der Weltkultur sind Schillers 'Künstler'. Es reicht nicht, daß das Schöne als Durchgangspunct und Erziehung zum Wahren dargestellt wird; denn die Kunst ist in hohem Grade um ihrer selbst willen vorhanden" (WB S. 44).

Entweder ist die Kunst Erziehung, oder sie ist um ihrer selbst willen vorhanden. Es fragt sich nur, ob dieses Oder zu fürchten - und darum zu vermeiden - ist, weil damit eine Stellung der Kunst in der Weltcultur bestritten werden könnte. Wie könnte die Kunst noch *in* der Weltcultur stehen, wenn sie so entschieden "um ihrer selbst willen" vorhanden sein soll, daß ihr nicht einmal diejenige Erziehungswirkung mehr zugebilligt werden soll, die doch gerade das Künstler-Ethos des 'klassischen' Schiller über den pädagogischen Rigorismus seiner 'Sturmund-Drang'-Zeit ('Das Theater als moralische Anstalt') heraushebt?

Der andere Aspekt in diesem ersten Schritt von Burckhardts Gedankengang verschärft diese Frage noch. Nicht nur die "*Erziehung zur Wahrheit*", die Wahrheit selber ist danach nicht der Maßstab der Kunst. Und dies darum nicht, weil mit dem Maßstab der Wahrheit, dem Maßstab der Erkenntnis also - und sei es auch dem höchsten Erkenntnis-Maßstab, der sich denken läßt, dem der Philosophie - die Eigenständigkeit der Kunst verfehlt werden würde.

Die "Philosophie" wird hier offensichtlich in ähnlicher Absicht als die höchste Weise von *Erkenntnis* (von "Wissenschaft") angeführt wie im Vorhergehenden die Ästhetik Schillers als das Postulat einer höchsten Weise von *Erziehung*. Nur werden nun, im Falle der "Wissenschaft", zuvor noch andere, verbreitetere Erkenntnisweisen genannt. Burckhardt spricht - in unaufdringlicher Art - eine ganze Hierarchie von Erkenntnismöglichkeiten an. Er beugt damit dem Einwand vor, sein Gedanke einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Kunst und Wissenschaft beziehe sich nur auf einen Extremfall, einen Sonderfall von Wissenschaft. Das *Unterscheidungsmerkmal* gilt in allen Fällen.

Diese Hierarchie besteht aus drei Stufen. Der obersten, zuletzt genannten, der "Philosophie", gehen zwei - durch "theils ..., theils ..." gesonderte - Aspekte voraus. Wissenschaft als "Sammeln" und "Ordnen" und Wissenschaft als ein "Vorandringen" und "Entdecken" (also als Forschen und Suchen). Das *Sammeln* gehört dem "praktisch Unentbehrlichen" zu: es ist die "geistige" Ar-

beit angesichts der Frage, was gibt es alles, wie groß ist der Umfang in dem einen oder anderen Bereich von Faktizität? (Eine der Lieblingsarbeiten, oft auch der mühsamsten Pflichten in Burckhardts eigenem wissenschaftlichen Umgang mit den Zeugnissen der Kunst.) Das *Ordnen* gehört - auf dieser untersten Stufe von Wissenschaft - dem "wissenswürdigen Unendlich-Vielen" zu: es ist die systematische Arbeit angesichts der je und je verwirrenden Mannigfaltigkeit von Arten und Individualitäten eines Erkenntnisbereiches. - *Forschung und Entdeckung* machen mit Fakten und Gesetzen erst bekannt (im einen Fall durch Fernrohr und Mikroskop, durch Grabung und Entzifferung, im anderen Fall - wie dem Bewegungsgesetz der Gravitation oder der Epochenstruktur des Hellenismus - durch Deutung und Entwurf). - In dieser Hierarchie kann Burckhardt *der Philosophie* die höchste Stelle zusprechen (ganz unabhängig von der historischen Folge), weil hier nicht gesonderte Entdeckungsfelder, spezielle Forschungsdisziplinen, sondern je und je das Seiende im Ganzen zum Wissensthema wird. Die Philosophie sucht "die höchsten Gesetze alles Seienden zu ergründen". Diese Formulierung Burckhardts zieht zwei Gedanken in einen zusammen: Als dasjenige Sammeln und Ordnen, Forschen und Entdecken, welches je und je die Einheit *alles Seienden* im Blick hat, sucht die Philosophie die *höchsten Gesetze* zu ergründen.

In dieser mehrfach gestuften Gliederung eines Übereinander und Nebeneinander stellt Burckhardt an den "Wissenschaften" dasjenige einheitliche Merkmal heraus, von dem er dann die Andersartigkeit der Künste abhebt. Er nennt es hier zwar nur bei der ersten und der letzten der drei Stufen, doch kann kein Zweifel sein, daß es genauso auch für die mittlere gilt. Die Arbeiten des Sammelns und Ordnen, des Vorandringens und Entdeckens, des philosophischen Begründens zielen stets auf etwas ab, das - wie schon die Namen Wahrheit und Erkenntnis sagen - *auch ohne ihr Zutun vorhanden ist*.

"Die Wissenschaften sind theils die geistige Seite des practisch Unentbehrlichen und die systematische Seite des wissenschaftlichen Unendlich-Vielen, d.h. die großen Sammlerinnen und Ordnerinnen dessen was *auch ohne ihr Zuthun* thatsächlich vorhanden ist, - theils dringen sie voran und entdecken dasselbe, sei es als Einzelheit oder Gesetz, - endlich sucht die Philosophie die höchsten Gesetze alles Seienden zu ergründen, aber wiederum als auch ohne sie und vor ihr, nämlich ewig, bestehende."

Den Unterschied dazu, den Gegensatz dazu nennt Burckhardt in einem gesonderten Absatz:

"Ganz anders die Künste; sie haben es *nicht* mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu thun, auch keine Gesetze zu ermitteln, sondern ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre."

Die Künste haben (erstens) etwas darzustellen, was ohne sie nicht vorhanden wäre. Damit ist hier (zweitens) nicht das Produzieren neuer Formen oder Gebilde gemeint (wie dies auch auf wissenschaftlichem - nämlich technischem - Wege möglich ist: durch die Kenntnis von Gesetzen, die dem Vorhandenen zugrundeliegen), sondern ein Erwecken von "Leben". Dieses "Leben", das ohne die Künste nicht vorhanden wäre, unterscheidet sich (drittens) nicht dadurch von dem auch ohne es Vorhandenen, daß es neu ist, sondern dadurch, daß es "höher" ist. (Was hier "höher" heißt, erläutert Burckhardt im Fortgang.) Und schließlich (viertens) ist an dem bislang Gesagten noch festzuhalten, daß Burckhardt zwar von einem "Darstellen" spricht, aber nicht von einem Herstellen: Diese erste Kennzeichnung des Eigenen der Künste sagt nicht, daß der Künstler das "Leben", das ohne die Künste nicht vorhanden wäre, hervorbringt. Sie sagt nur, daß es ohne die Künste nicht vorhanden wäre. Es ist damit weder über das Verhältnis des Künstlers zur Kunst, noch auch über das der Kunst zum Leben mehr gesagt, als daß es sich hier *nicht* um die Arbeit an etwas schon Vorhandenem handelt und daß dieses nur mit den Künsten mögliche Leben ein "*höheres*" Leben ist.

In beiderlei Hinsicht, der Frage: was ist das für eine "Darstellung"? und der Frage: was meint hier die Rede von einem "höheren Leben"?, verleiten Burckhardts eigene Erläuterungen zu naheliegenden Mißverständnissen. Diese *Erläuterungen* des Autarkie-Postulates, die den nun folgenden Schritt in Burckhardts Gedankengang ausmachen, stellen den mehrfach variierten Versuch einer direkten Formulierung dessen dar, was man Burckhardts *Begriff* der Kunst nennen könnte, wenn er eine solche Kennzeichnung nicht selber als die sachverfälschende Zielsetzung einer "Idee" (oder eines "Grundes") der Kunst zurückweisen würde. Vorsichtiger wird man daher diesen zweiten Schritt in Burckhardts Passus über die Künste seinen Kerngedanken vom Verhältnis der Künste zur Welt nennen können oder kürzer: seinen Hauptgedanken über die Kunst. Die mehrfach variierte Formulierung dieses Gedankens (in drei Absätzen) scheint einheitlich geprägt zu sein durch das Alternativschema von "zeitlich" und "der einzelnen Zeitlichkeit enthoben", von "vergänglich" und "unvergänglich". Damit legt sich die Deutung nahe, Burckhardt spreche von nichts anderem als der vertrauten Ansicht vieler Kunstfreunde und - im 19. Jahrhundert zumal - auch einiger 'Kunstschaffenden', wonach die besondere Leistung der Kunst die Überwindung der Vergänglichkeit sei. Das "höhere Leben" der Kunst wäre dann die Überwindung jenes zeitlichen Lebens, in dem unser wirkliches Leben besteht.

In der Nachzeichnung des Passus über die Künste wird uns daher zuerst einmal die Fraglichkeit einer solchen Erwartung zu beschäftigen haben,- zusammen mit den Fragen, die Burckhardts Formulierung überhaupt aufwirft.

## **2 "Irdisch-unsterblich"**

Die Künste "beruhen auf geheimnisvollen Schwingungen in welche die Seele versetzt wird. Was sich durch diese Schwingungen entbindet, ist dann nicht mehr individuell und zeitlich, sondern sinnbildlich bedeutungsvoll und unvergänglich.

Aus Welt, Zeit und Natur sammeln Kunst und Poesie allgültige, allverständliche Bilder, die das einzig irdisch Bleibende sind, eine zweite ideale Schöpfung, der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben, irdisch-unsterblich, eine Sprache für alle Nationen. Ein größter Exponent der betreffenden Zeitalter, so gut wie die Philosophie.

Aeußerlich sind ihre Werke den Schicksalen alles Irdischen und überlieferten unterworfen, aber es lebt genug davon weiter, um die spätesten Jahrtausende zu befreien, zu begeistern und geistig zu vereinen."

Das Autarkiepostulat zu Beginn des Passus sagte: Die Künste sind *ganz anders* als andere Gebiete der Cultur, auch anders als die Wissenschaften und selbst die Philosophie, da sie in hohem Grade um ihrer selbst willen vorhanden sind, da sie es nicht mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu tun haben. Die Erläuterung dieses Postulates sagt: Die Künste verwandeln das individuell Zeitliche in ein sinnbildlich Bedeutungsvolles und Unvergängliches. Sie sind, indem sie so aus "Welt, Zeit und Natur" allgemeingültige Bilder gewinnen, eine "zweite ideale Schöpfung". Ist "Welt, Zeit und Natur" - wir können sagen: ist die Vergänglichkeit der natürlichen Welt - die wirkliche Schöpfung, so ist die Unvergänglichkeit jener bildlichen Welt eine ideale Schöpfung. Die Kunst: das "einzig irdisch Bleibende".

Was heißt hier "Bild"? Was heißt hier "Bleiben"? Was heißt hier "Schöpfung"? In allen drei Fällen läßt sich verhältnismäßig leicht sagen, was Burckhardt jeweils nicht meint. Dabei hilft im Falle des "Bild"-Gedankens der folgende (dritte) Gedankenschritt; wir sparen diese Frage darum noch auf, um zuvor auf die schon mit dem genannten Schritt allein bemerkbare Fraglichkeit der Rede vom "Bleibenden" der Kunst und von der "Schöpfung" der Kunst einzugehen.

Wenn die bildenden Künste, die Musik und die Poesie "Bilder", die "nicht mehr individuell und zeitlich sind", aus Welt, Zeit und

Natur *sammeln*, dann kann die hier gemeinte "Schöpfung" kein "Schaffen" sein. Sammeln ist kein Produzieren. Die geheimnisvollen Schwingungen, in welche die Seele im Bereich der Künste versetzt wird, erschaffen nicht, sondern "entbinden". Sie sind - wenn die 'kreative' Schöpfungs-Metaphorik hier überhaupt noch aufgenommen werden kann - eher helfend als zeugend, eher hütend als machend. Dieser bescheidenere Sinn von "Kunst" entspricht dem Sinn des römischen Wortes 'cultura' (= Pflegen) oder auch des griechischen Wortes τέχνη (zum Erscheinen Bringen) besser als der technische 'Kultur'-Begriff des Produktions-Zeitalters. Eine "Schöpfung", die im Sammeln besteht, hat mehr mit dem Wortsinn des Schöpfens als mit dem Wunschsinn des Kreierens zu tun. Und wenn die Künste sich auch von allen anderen "Cultur"-Gebieten unterscheiden, so bleiben sie als ein Sammeln und Entbinden doch dem Grundzug der "Cultur"-Potenz treu, den Burckhardt in der *Spontaneität*, in dem *Wandelungs-Vermögen* gegenüber Gegebenem sieht. Sie *brauchen* "Welt, Zeit und Natur", sie *machen* sie nicht.

Eine "zweite" Schöpfung, das heißt hier eben nicht: eine zweite neben oder in der ersten, sondern die Versammlung der "ersten" Schöpfung. Die "Welt" der Künste: eine - wie Burckhardt an anderer Stelle sagt - "zweite, höhere Erdenwelt" (G. S. 384, Z. 11; WB S. 158), deren Eigenständigkeit in dem ohne sie nicht vorhandenen und bewegenden (Spontaneität erweckenden) Moment des "Sammelns" beruht.

Wie sich dabei freilich Erwidern und Unersetzlichkeit, Antwort und Aufbruch reimen, *nur* "Bild" und *dennoch* das "Außerordentlichste", das muß zusammen mit der Frage: was das nun für ein "Sammeln" ist, bis zur Frage nach der Einheit dieses Passus (dem Zusammenhang seiner verschiedenen Schritte) noch offen bleiben.

Zunächst noch der zweite jener drei Namen dieses Hauptgedankens über die Künste, die man die Rätselworte dieses Stückes nennen könnte, "Schöpfung", "Bleiben", "Bild": Die Künste: das einzig irdisch "*Bleibende*".

Was "bleibt", ist das, was Kunst und Poesie "aus Welt, Zeit und Natur" als *Bilder* sammeln. *Inwiefern* diese Bilder bleiben, sagt das Merkmal der Allgültigkeit, der Allverständlichkeit. Das Bleiben ist ein Gültig-, ein Verständlich-Bleiben. Es ist also kein Bestehen-Bleiben. Es hat nichts mit Aufbewahrung, nichts mit Speicherung zu tun. Zum "Gelten", zum Verstehen gehört das Hören, das Sehen. Den "Bildern", von denen hier die Rede ist, kommt insofern ein Bleiben zu, als ihre Sprache zu allen Zeiten hörbar ist.

*Diese "zweite, ideale Schöpfung" ist "der bestimmten, einzelnen Zeitlichkeit enthoben", ist "irdisch-unsterblich", weil sie "eine Sprache für alle Nationen" ist.*

Diese Art von Überzeitlichkeit hat nichts mit einer solchen Art von Ewigkeit zu tun, die außerhalb der Zeit schlechthin zu denken wäre. Denn was hier eine Sprache für alle Nationen ist, das ist dies eben darin, daß es ein *größter Exponent der betreffenden Zeitalter* ist. Es ist die Sammlung von Welt, Zeit und Natur, die Sammlung also des im höchsten Sinn Vergänglichen, was auch zu anderen Nationen spricht: Es sind die "Bilder" *einer Zeit*, die auch zu *anderen Zeiten* sprechen.

"Die großen Alten wußten nicht von uns", schreibt Burckhardt in einem Zusatz zu dem zweiten dieser drei Absätze, der das, was sich als Kunst "entbindet", "unvergänglich" nennt, "und wie weit sie selber an die Nachwelt dachten, mag fraglich bleiben, aber: ... wer den Besten seiner Zeit genug gethan der hat gelebt für alle Zeiten."

Mit diesen Versen aus dem Prolog zu 'Wallensteins Lager' (v.48f.) ist derjenige Zeit-Bezug angesprochen, der darum "unsterblich" genannt werden kann, weil er für "alle Zeiten" gültig sein kann.

Was dieser Sachverhalt des Gültigseins, diese Bewegbarkeit des Verstehens bei Burckhardt (und vielleicht auch in diesem 'Wallenstein'-Ausspruch) meint, kann ebenfalls noch offen bleiben, - wenn wir zunächst nur darauf achten, was er nicht meint. Was Exponent eines *Zeitalters* ist, kann nicht in einer solchen Weise

überzeitlich sein wie ein Gesetz oder ein Gebot, das - *als* Gesetz und *als* Gebot - darin besteht, daß es die Zeitlichkeit eines Zeitalters, eines jeden Zeitalters transzendiert.

Wieso wird hier aber nun - als größter Exponent der betreffenden Zeitalter - die Kunst der Philosophie verglichen, nachdem sie wenige Zeilen zuvor von dieser Ergründerin der höchsten Gesetze alles Seienden ausdrücklich abgehoben worden war? Die höchsten *Gesetze* alles Seienden sind nicht Exponenten - auch nicht die größten Exponenten - eines Zeitalters. Sie sind das Höchste, was als wahr erkannt werden kann. Gleichwohl aber kann einer der größten Exponenten eines Zeitalters *das Denken* der höchsten Gesetze sein. Ja, ein solches Denken wird stets sein Zeitalter bezeugen. Das gilt von Plato wie von Schopenhauer.

Die Frage ist nur, ob eine solche Zeitbezeugung eine Relativierung des 'Absoluten' ist, oder nicht vielmehr gerade derjenigen "Größe" der Philosophie zugehört, die sie - trotz ihrer Unterschiede - mit den Künsten teilt: nämlich *Sprache* zu sein, - wir können mit Burckhardts hier betont gebrauchter Kennzeichnung auch sagen: ... nämlich *irdisch* zu sein.

Was heißt denn: "das einzige *irdisch* Bleibende", was heißt denn: "*irdisch* unsterblich", wenn wir nur den allernächsten 'Kontext' lesen? Das *irdisch* Bleibende ist nicht das überirdisch Bleibende. Es ist das nicht überirdisch Bleibende. In der hier, während des Kollegs über das Studium der Geschichte von Burckhardt erwogenen "Potenzen"-Triadik gesprochen: es ist *nicht* das Bleibende, auf das der universale Geltungsanspruch der "Religion", dieser einen der beiden *stabilisierenden* Potenzen, abzielt. Es ist, um diese negative Kennzeichnung ins Positive zu wenden, diejenige Möglichkeit eines Bleibens, die allein der Welt des Beweglichen, Freien, nicht notwendig Universalen zukommen kann, diejenige Möglichkeit eines Bleibens also, die der Erscheinungsweise aller "Cultur"-Gebiete angemessen ist: nämlich unaufhörlich modifizierend und zersetzend auf die beiden stabilen Lebenseinrichtungen einzuwirken. Es kann sich hier nur um eine Unsterblichkeit *im "Geschichtlichen"* handeln, um eine Unvergänglichkeit der "*Wande-*

*lung*" selbst. Nicht jenseits, sondern diesseits der eigenen Zeitstruktur der "Zeitalter" spielt sich ab, was Burckhardt hier - in der Unterscheidung von der historischen Aktions-Gebundenheit - das der "bestimmten", der "einzelnen Zeitlichkeit" entthobene "irdisch Unsterbliche" nennt.

Wir verfehlen das Gesagte, wenn wir *nur* den - vordergründig auch mitklingenden - Gedanken einer schattenhaften *Ähnlichkeit* des irdisch Unsterblichen zum überirdisch - also eigentlich - Unsterblichen wahrnehmen. Untergründig, auf den nächsten und weitesten 'Kontext' dieser Stelle - dieses Kollegs, dieses Lebenswerkes - hin gesehen, wiegt das Auszeichnende der Unvergleichlichkeit in diesem *Paradox* einer zeitlichen, also vergänglichen Unvergänglichkeit schwerer als die Analogie zum Universalitätsanspruch der beiden stabilisierenden Potenzen. Der Welt des Beweglichen, Freien kommt erst in einer so abseitigen, aber außerordentlichen Gestalt wie der der Künste eine eigene "Universalität" zu, diejenige nämlich, die *keine* Zwangsgeltung in Anspruch nimmt, ja, eben darin ihre eigene "Allgültigkeit" hat, daß sie - von einem Zeitalter zum anderen und über lange Zeiträume hinweg - die Spontaneität "entbinden", daß ihre Werke noch "die spätesten Jahrtausende" "befreien" können.

### **3 Das Paradigma der Architektur**

Das Postulat, die Kunst sei in hohem Grade um ihrer selbst willen vorhanden, scheint dem Sachverhalt zu widersprechen, daß jedes Kunstwerk einen Gehalt hat. Wir dürfen doch vor einem Kunstwerk fragen, was ist hier dargestellt? Und nicht nur wir, die Betrachtenden, auch die Künstler äußern sich ähnlich. Sie fragen, was dargestellt werden sollte; sie fragen sich - vor sich selbst wie untereinander -, wieweit ein jeweils zu Gestaltendes auch gestaltet worden ist. Für Betrachter wie für Künstler scheint das Werk der Kunst auf etwas abzuzielen, von etwas auszugehen, was die Kunst selbst - wie verschieden auch immer im Einzelfall - in hohem Grade nicht ist. Dieser externe Gehalt der Kunst, dieser "*Sachinhalt*", wie Burckhardt den vorgängigen Anstoß oder Antrieb,

den vorgängigen Wunsch- oder Zielgehalt bezeichnet, scheint dem Postulat der Autarkie in einer fundamentalen Weise zu widerstreiten. Der folgende (dritte) Schritt in Burckhardts Gedankengang ist diesem Anschein eines Einwandes gewidmet. Er besteht aus drei Absätzen, von denen der erste den Einwand kennzeichnet, der zweite das Gegenargument umschreibt, der dritte dieses Argument präzisiert. - Der erste Absatz lautet:

"Bei den meisten Künsten, selbst bei der Poesie kann freilich der Sachinhalt in hohem Grade mitwirken, sowohl auf den Künstler als auf den Betrachtenden. (Das Wünschbare, das Schreckliche, das Sinnlich Begehrenswerthe etc.). Ja die meisten Leute glauben die Kunst sei eigentlich dazu da, um das was ihnen aus andern Gründen wichtig ist, recht eindringlich darzustellen und zu 'verewigen'."

In einem Nachtrag setzt Burckhardt hier noch hinzu:

"sie sei die Nachahmung des Physisch-Vorhandenen, Einzelnen, Gebrechlichen."

Mit dieser Kennzeichnung des Einwandes, den der "Sachinhalt" gegen das Autarkiepostulat zu erheben scheint, nennt Burckhardt - in einem dreifachen Vorbehalt - auch schon die Möglichkeit seiner Zurückweisung. Erstens sind es "die meisten", also nicht alle Künste, die diesen Einwand nahelegen. Zweitens kann der "Sachinhalt" streng genommen nur als mitwirkend - wie hoch auch immer -, nicht als erwirkend bezeichnet werden. Und ob das unbestreitbare Mitwirken doch ein Erwirken ist, das ist - drittens - durch sein Vorhandensein noch nicht entschieden; eine solche Folgerung, die aus einem Miteinander ein Zueinander macht, aus einer Konfiguration eine Subsumtion ist ein "Glaube". (Ein Glaube muß nicht falsch sein, aber er kann sich als irrig herausstellen.)

Die Abweisung des Einwandes selber besteht darin, daß Burckhardt den Leser (den Hörer) darauf aufmerksam macht, daß wir beim Reden über Kunst und Künste stets dem Schema *eines* Vorbildes folgen. Eine einzelne Kunstart dient uns - unwillkürlich, ohne, daß wir diese Auswahl reflektierten - als Muster aller Künste. Dieses Schema, dieses Muster von 'Kunst' ist die Bildkunst (Plastik und

Malerei). Dabei gilt nun Burckhardts Gegeneinwand nicht dem Schematismus (der paradigmatischen Orientierung) überhaupt, sondern *diesem* Muster. Er macht den Schematismus überhaupt bemerkbar, indem er durch ein neues, ein konträres Muster den *besonderen* Anspruch auf Mustergültigkeit des alten angreift: "Was Kunst ist", das zeige sich "am deutlichsten" *an der Architektur*. Diese Bemerkung hat zunächst einmal den polemischen Sinn: ... und nicht an der Bildkunst.

Bevor wir auf die Frage von Bedeutung und Gewicht dieses neuen Paradigmas eingehen, müssen wir erläutern, wieso darin ein Angriff auf den *Bild*-Begriff von Kunst zu sehen ist. Daß Burckhardt mit seinem neuen Muster eben dieses alte Muster korrigiert, wird daran erkenntlich, daß er (im Fortgang und im Abschluß dieses Passus) das an der Architektur Gezeigte mit der *Poesie* verbindet und (in einer nachträglichen Notiz) das Exemplarische der Architektur an dem Beispiel der *Musik* bestätigt sieht. Es sind also von allen fünf Künsten (die Burckhardt zu Anfang des Passus anspricht) die beiden *Bild-Künste*, Malerei und Plastik, denen er durch seinen Hinweis auf die Architektur und seine Behauptung, *sie* zeige "am deutlichsten, was Kunst ist", den paradigmatischen Rang abspricht, den sie in allem Reden über 'Kunst' in der Ästhetik, auch in der Literaturästhetik (auch im 'Laokoon') und weiten Strecken der Musikästhetik seit der Romantik einnimmt.) (Anm. 62/1)

Daß Burckhardt damit nicht den künstlerischen Rang und das in manchen Zeiten - wie dem des alten Griechenland - weltgeschichtliche Gewicht *der Plastik* oder - wie in der Renaissance und im Barock - *der Malerei* in Zweifel ziehen wird, ist anzunehmen. Der Wandel, auf den Burckhardt hier abzielt, gilt nicht dem Streit um die Wertung der verschiedenen Künste, sondern dem *Maßstab* dafür, "*was Kunst ist*", - auch im Falle einer Phidias-Skulptur oder eines Rubens-Gemäldes.

Das Referat des potenziellen Einwandes gegen sein Autarkie-Postulat: "Die meisten Leute glauben die Kunst sei eigentlich dazu da, um das was ihnen aus andern Gründen wichtig ist, recht eindringlich darzustellen und zu 'verewigen', sie glauben, "sie sei die Nachahmung des Physisch-Vorhandenen, Einzelnen,

Gebrechlichen", *konfrontiert* Burckhardt mit einer Blickwendung:

"Glücklicher Weise aber giebt es eine Architectur, in welcher sich reiner als sonst irgendwo, und unabhängig von jenem Allen, ein idealer Wille ausdrückt. Hier zeigt sich am deutlichsten was Kunst ist. (Dafür freilich die große Abhängigkeit der Architectur vom Zweck und ihr oft langes Ausruhen auf conventioneller Wiederholung)."

Obwohl die Architektur diejenige Kunstart ist, die uns weniger als jede andere als 'reine Kunst' erscheint (mit Ausnahme allenfalls des ästhetisch leidigen 'Kunstgewerbes'), denn sie gehört doch mindestens zur Hälfte einem ganz unkünstlerischen Gebrauch zu; sie ist, mindestens zur Hälfte, *Technik*, behauptet Burckhardt, sie zeige am deutlichsten, was Kunst ist.

Mit Redeweisen (und Handlungsmustern) wie 'Kunst am Bau' haben wir uns heute schon daran gewöhnt, den Gedanken an 'Kunst' ganz von der Architektur zu dispensieren. 'Kunst' ist das, was zum 'Bau' noch hinzukommen kann, eben: Plastik und Malerei. 'Kunst' *ist* (für uns) Bild-Kunst. Und auch Musik und Literatur sind (für uns) Bild-Künste. Wir fragen auch bei ihnen: *was* stellen sie dar, *was* wird 'verewigt', *was* an Gefühltem oder Gedachtem wird 'ins Bild gesetzt'? Kunst *ist* (für uns) Mimesis. Für uns: sobald wir *über Kunst* reflektieren, sobald wir - während eines Konzerts, bei einer Bildungsreise, in einem Museum - uns auf das zu Hörende oder zu Sehende ausdrücklich als auf ein 'Kunstwerk' einstellen. Wir tun das auch vor Architektur, sofern sie uns *als Kunst* beschäftigt - in Rom, in Athen, in Chartres, in Versailles. Unser Leitbild, unser Maßstab ist auch da nicht die Bau-, sondern die Bild-Kunst. Wenn Burckhardts Behauptung, die *Architektur* zeige am deutlichsten, was Kunst ist, im Recht wäre, dann hieße das: wir hätten auch die Bild-Kunst nach dem Maßstab der Bau-Kunst zu betrachten.

Sofern ein 'Standbild' *Kunst*, sofern ein 'Bildnis' *Kunst* ist, müßte es dann in ähnlicher Weise wie die Architektur "*unabhängig*" von "Sachinhalten" sein, die mit ihnen "nachgeahmt", die mit ihnen "verewigt" werden. "Reiner als sonst irgendwo" drückt sich in der Architektur *unabhängig von jenem allen* "ein idealer Wille aus".

Diese knappe Bemerkung macht dem Leser Schwierigkeiten. Wenn etwas Ausdruck eines *Willens* ist, ist es dann nicht gerade abhängig von Sachinhalten? Oder soll hier nur das 'Ideale' vom 'Realen' oder gar das 'Ideelle' vom 'Materiellen' abgehoben werden? Doch dann könnte man beim Paradigma der Bildkünste bleiben. Man hätte nur zwischen dem einen und dem anderen, zwischen einem höheren und einem weniger hohen "Sachinhalt" zu unterscheiden. Wie kann der "ideale Wille", der sich in der Architektur ausdrückt, der Maßstab für die Autarkie der Künste sein?

Wir würden das vielleicht noch verstehen können, wenn Burckhardt lediglich die Sonderfälle eines idealen Willens des *Künstlers* meinen würde, diejenigen Sonderfälle von Architektur also, die er dann (in dem "Architektur"-Passus des Kapitels über 'Historische Größe' G. S. 388, Z. 27 - S. 389, Z. 29; WB S. 162f.) Erwin von Steinbach als dem (vermuteten) Erbauer des Straßburger Münsters, Michelangelo als dem Erbauer der Peters-Kuppel zuspricht. Das Bauwerk könnte dann verstanden werden als die Verwirklichung des Künstler-Willens, als Selbstverwirklichung. Doch damit hätten wir den Autarkie-Gedanken *Burckhardts* in den Autonomie-Begriff der Ästhetik zurückverwandelt. Und die Frage, wieso die Baukunst reiner zeigt, was Kunst ist, als die Bildkünste, wäre keineswegs verständlicher geworden. Burckhardt spricht ja hier auch nicht von den Sonderfällen, wo ein Bau das individuelle Gepräge eines Künstlers zeigt. Er erinnert ausdrücklich an die große Abhängigkeit der Architektur "vom Zweck" und ihre Affinität zu "conventioneller Wiederholung". "*Abhängigkeit*" vom Zweck, "*conventionelle*" Wiederholung, das sind hier Gestaltungsfaktoren, die den Anteil des Künstlers relativieren. "Zweck" und "Convention" prägen die Architektur stärker und deutlicher als jede andere Kunstart. Der *Auftrag*, der den *Künstler* in seinen Dienst nimmt, die *Tradition*, die das *einzelne Werk* vorzeichnet, gehören zum Grundzug dieser Kunstart.

Der Bau des Parthenon ist nicht in gleicher Weise Zeugnis seiner Erbauer wie die Bildwerke des Tempels Zeugnisse der Hand und der Werkstatt des Phidias sind. Ähnliches gilt für die gotischen Kathedralen - trotz aller ihrer Individualität. In dem Passus über die Architektur innerhalb des Kapitels über die

'Historische Größe' hebt Burckhardt darum gleich zu Beginn den Unterschied des *Architekten* von der *Architektur* hervor:

"Von den Architecten hat vielleicht keiner eine so klar zugestandene Größe wie einzelne Maler, Dichter etc. sie besitzen. Sie müssen schon a priori die Anerkennung theilen mit ihren Bauherrn; ein größerer Theil der Bewunderung strahlt auf das betreffende Volk, die betreffende Priesterschaft, den betreffenden Herrscher - und dabei geht mehr oder weniger bewußt die Ansicht mit, daß Größe in der Architektur überhaupt mehr ein Produkt der betreffenden Zeit und Nation als dieses oder jenes großen Meisters sei" (G. S. 388, Z. 26-34; WB S. 162).

Selbstzeugnis (oder gar Selbstverwirklichung) des Künstlers: das kann nicht diejenige Unabhängigkeit von "Sachinhalten" sein, für die die Architektur vorbildlich ist und die Burckhardt als "Ausdruck eines idealen Willens" bezeichnet. Dieser "Wille" ist meist nur in zweiter Linie der des Künstlers, in erster Linie - neben ihm und mit ihm - der des Bauherrn, der Priesterschaft, des Herrschers, des betreffenden Volkes, - des Auftrags, der Tradition. Was meint dann die Unabhängigkeit von "jenem Allen", das man in den Künsten nachgeahmt und "verewigt" finden kann? Was macht hier die Andersartigkeit gegenüber dem Mimesis-Begriff von Kunst aus?

Einen Schlüssel zur Antwort gibt ein Attribut, mit dem Burckhardt an anderen Stellen dieses Kollegs das Spezifikum des Architektonischen kennzeichnet, und zwar eben als ein solches, das - in dieser Kunstart dominierend - auch anderen Künsten zugesprochen werden kann: die "*Monumentalität*". In dem kleinen Passus 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Künste' (der den ausführlicheren Exkurs 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie' beschließt) beginnt Burckhardt (nach einem Verweis auf die Musik, dem er hier aber nicht nachgeht) mit der Architektur:

"Das Baulich-Monumentale: der willentliche Ausdruck der Macht, sei es im Namen des Staates oder der Religion."

Und er macht nach einer ersten Unterscheidung zwischen frühgeschichtlichen Zeugnissen ("Stonehenge") und den "Formen" der Hochkulturen noch eine zweite Unterscheidung, nämlich die zwischen "Wollen", "Vollbringen" und "Luxus":

"Entstehung der Style; der weite Weg vom religiös-monumentalen Wollen bis zum Vollbringen, bis zu einem Parthenon oder Kölner Dom. Dann das Monumentale als Lebensluxus; Schloß, Palast, Villa etc. ...

Und er schließt diese Bemerkung über den geschichtlichen Zeugnisrang der Baukunst:

"Der Charakter ganzer Nationen, Culturen und Zeiten in ihrem Gesamtbauwesen als äußerer Hülle ihres Daseins. " (G. S. 291, Z. 33, - S. 292, Z. 7; WB S. 58.)

Die Wortverbindung "baulich-monumental" ist hier nicht als Kombination eigenständiger Attribute gemeint (so wie man von einer monumentalen Malerei in der Hochrenaissance sprechen kann oder - wie Burckhardt selbst im Fortgang dieser Stelle - eine typisierend-ideale von einer historisch-erzählenden Skulptur unterscheiden kann). Monumentalität ist ein Grundzug der Baukunst, der hinter anderen Faktoren zurücktreten kann oder in einer entschiedenen Ausprägung dieses Grundzugs hervortreten kann - wie in der ägyptischen Pyramide, im griechischen Tempel, in der gotischen Kathedrale oder auch - auf eine neue Weise - in den Fassaden und Höfen der Paläste, den Vierungen und Kuppeln der Kirchen, von denen Burckhardt in seiner 'Baukunst der Renaissance in Italien' handelt. Die "monumentale Baugesinnung", die Burckhardt in exemplarischer Einseitigkeit in den Rustica-Fassaden der toskanischen Frührenaissance, in exemplarischer Erfüllung im Kuppelbau der Peterskirche hervortreten sieht, war ein Ausdruck des "idealen Willens", der der Architektur als solcher innewohnt (vgl. hier in Bd. I insbesondere S. 434 - 465). Wenn Burckhardt auch in der Rustica-Fassade das "Hauptausdrucksmittel des mächtigsten monumentalen Willens" sieht, den Palazzo Pitti "ein Bild der höchsten Willenskraft bei Verzicht auf allen Schmuck" nennt, die Paläste der Frührenaissance im Ganzen durch die "Einheit des Willens und des Zweckes" ausgezeichnet sieht (§ 52, S. 52f.; § 90, S. 138), so wäre es doch ein Irrtum, *Burckhardts* Rede von "Monumentalität" und "Willen" mit dem neuzeitlich-modernen Zug des "Willens zur Macht" gleichzusetzen, der in dem Wirtschafts- und Staatsdenken der Frührenaissance vorbereitet wird.

Schon Burckhardts Lob des Inneren und Äußeren der Peterskuppel ist weit entfernt von einer Aktualisierung der italienischen Renaissance, wie sie Burckhardts Hörer und Leser Nietzsche in den Dienst seiner Diagnosen und Prognosen stellte. In dem Kapitel über 'Historische Größe' beschließt Burckhardt mit der Peterskuppel den Passus über die Baukunst:

"Michelangelo aber hat den schönsten Außenumriß und den herrlichsten Innenraum auf Erden mit seiner Peterskuppel erreicht" (G. S. 389, Z. 27-29; WB S. 163).

Dieses letzte Beispiel gewinnt sein eigenes Gewicht aus der Nachbarschaft mit dem vorletzten, dem es schon in der Einleitung ausdrücklich an die Seite gestellt wird, der Fassade "Erwin von Steinbachs" in Straßburg "mit der allerschönsten durchsichtig gewordenen Gotik" (G. a.a.O., Z. 25f.).

Anders als in manchen Bauten der Frührenaissance und der "Spätzeit" (dem Manierismus) sah Burckhardt in der Peterskirche nicht einen Ausdruck jener "absoluten Machtvollkommenheit", die er in dem ersten Abschnitt der 'Cultur der Renaissance' unter dem Titel "der Staat als Kunstwerk" aufgezeigt hatte, sondern diejenige Verbindung von "Reichtum und Heiterkeit" der Formen mit majestätischer Würde und Größe, zu der bereits Bramante den Zentralbau entwickelt hatte ('Baukunst', § 65, S. 91). Diesen Grundzug: nicht des Kalküls der Macht, sondern der Heiligkeit des Schönen, meint Burckhardt, wenn er in dem Paragraphen über 'S. Peter' des Baukunst-Buches von Michelangelo sagt:

"Sein Größtes aber ist doch wohl, daß er die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte durch den Bau dieser vollendet herrlichen Riesenkuppel mit dem lichtströmenden Zylinder" (S. 98).

In der Notiz zur Architektur, die den Passus "zur geschichtlichen Betrachtung der Künste" einleitet, nennt Burckhardt *solche* Beispiele für das "Baulich-Monumentale", die an Zeugnisse des Machtausdrucks in der Früh- und Spätrenaissance (und des Barock) denken lassen, erst an letzter Stelle, als Zeugnisse für den "*Lebensluxus*": "Schloß, Palast, Villa etc." (hier S. 66). Was *im Ganzen* dieser kurzen Notiz über die geschichtliche Betrachtung des

"Baulich-Monumentalen" als "willentlicher Ausdruck der Macht, sei es im Namen des Staates oder der Religion" angesprochen wird, das muß auch auf einen "monumentalen Willen" älterer und anderer Zeiten anwendbar sein: auch auf ein monumentales "Vollbringen" wie den Parthenon oder den Kölner Dom, - vom Umkreis unserer Kenntnis aus: auch auf die Hindu-Bauten Indiens aus dem 9. Jahrhundert oder eine japanische Pagode aus der gleichen Zeit, - also auf Zeugnisse der Baukunst, denen gegenüber *wir* (in einer Zeit *nach* Nietzsche) uns scheuen würden, von "willentlichem Ausdruck der Macht" zu sprechen.

Das "Baulich-Monumentale" ist nicht der Einzelfall einer *Macht*-Äußerung, der andere Willens-Bekundungen privater und nationaler, merkantiler und politischer, kirchlicher und technischer Art an die Seite zu stellen wären. Vom "Willen" spricht Burckhardt hier in dem weiten, der Vielfalt aller Epochen und Kulturen angemessenen Sinn, mit dem er in der Einleitung zur 'Griechischen Culturgeschichte' (S. 4 und 5) als das Thema seiner "Culturgeschichts"-Schreibung die "lebendigen Kräfte", die "aufbauenden und zerstörenden" eines Zeitalters bezeichnet, die "Denkweisen und Anschauungen", das "Innere der vergangenen Menschheit", um zu "verkünden", "wie diese *war, wollte, dachte, schaute und vermochte*". Diesen Sinn des "Baulich-Monumentalen" als des "willentlichen Ausdrucks der Macht, sei es im Namen des Staates oder der Religion", verdeutlicht der Schluß jener Notiz zur geschichtlichen Betrachtung der Baukunst: "Der Charakter ganzer Nationen, Culturen und Zeiten [spricht] in dem Gesamtbauwesen als äußerer Hülle ihres Daseins" (oben S. 66).

Das "Baulich-Monumentale" ist nicht insofern ein willentlicher Ausdruck der "Macht" oder - wie Burckhardt dann, bei Gelegenheit der Skulptur und Malerei, ergänzend sagt - des Heiligen, als es ein Zusatz und Nachtrag der 'Wirklichkeit' (der "Sachinhalte") von Staat und Religion, von Wissenschaft und Wirtschaft wäre. Es handelt sich bei diesem "Wollen" (dem architektonischen "Fühlen", "Denken", "Vermögen") um den "Ausdruck", um die "Monumentalität" selbst. Es ist das Bauen selbst, was hier den Gehalt des "Willens" ausmacht: das Aufstellen und Umschließen, das Wölben der Kuppeln, das Ragen der Türme, das Errichten der Räume, das Er-

scheinen der Fassaden, das Zum-Stand-Bringen der Säulen (wie im griechischen 'Säulenumgang') - die Rhythmisierung der Welt (wie in Griechenland), die Proportionierung der Dinge (wie im Italien der Renaissance), die Verwandlung des Schweren der Materie in ein durchsichtiges Farbenspiel (wie in den gotischen Kirchenräumen), das Zum-Schwingen-Bringen der Zusammengehörigkeit von Himmel und Erde (wie in Bauten Ostasiens), das Aufwachsenlassen auch des Zerstörenden (wie in den Hindu-Bauten Indiens). Dieses nach Zeit und Ort verschiedene Vollbringen ist hier die "Sache", die das "Wollen" selbst bewegt - und das in seinen "Luxus"-Gestalten noch nachklingen kann. (Anm. 69/1)

Eine *solche* "Hülle" des Daseins ist *Sprache* des jeweiligen Daseins, weil sie selber mit zu ihm gehört. Wie allen wesenhaften, allen lebensnahen "Hüllen" von Lebewesen - vom Blatt und vom Haar bis zum Kleid und zum Klang - kommt dieser "Hülle" selbst ein Daseinsrang zu. Sie kann das "Innere" nicht ersetzen (so etwas gibt es nur in dem Grenzfall der Maske, aber die ist auch kein bloßer, kein nachträglicher 'Ausdruck'. Das Innere gibt es so wenig ohne die "Hülle", wie es diese ohne jenes gibt.

Der griechische Perypteros ist die "Hülle" des Standbildes in der Cella. Aber mit ihm kommt die Göttin, der Gott zur Sprache. 'Die Gottheit ist in der Cella': das wäre modern gedacht. Zu ihrem Sein, zu ihrer Anwesenheit *gehört* vielmehr die "Hülle" des Tempelbaus, dessen Licht und Spiel, dessen Stehen und Kreisen, dessen Plastizität und Musikalität, an der hier auch der Bild-Schmuck beteiligt ist.

In einem solchen Fall dient die Architektur der Religion. In einem anderen, dem Schloß Z. B., dient sie dem Staat. In einem dritten - dem Palast des Kaufmanns in der Renaissance, der klassizistischen Fassade eines Bankgebäudes unserer Tage - dient sie dem Erwerb. *Gebraucht* wird sie aber, in den großen wie in den kleinen, in den offenbarenden wie in den verschleiernenden Gestalten, in dem, was sie selber ist: als Bau, als Kunst.

Burckhardts *Fazit* in diesem Schritt seines Gedankens über die

Autarkie der Künste, seiner Zurückweisung des "Sachinhalt"-Einwandes, lautet:

"Die Architektur beweist nun, wie frei von jenen stofflichen Nebenabsichten jede andere Kunst ist oder sein kann."

Dieses Resümee seines Architektur-Paradigmas, seines Paradigmen-Wandels vom Bild zum Bau, bekräftigt Burckhardt durch einen noch nachträglich in die Handschrift eingefügten Zusatz zu dem Beispiel der Architektur:

"Ihre Parallele die Musik (das Nachahmende darin ist gerade das Verfehlteste)."

Daß dieser Zusatz kein bloßer Nachsatz ist, lehrt ein früherer Zusatz, den Burckhardt dem Abschluß des vorhergehenden Passus über "die Reihenfolge in der Cultur" angefügt hat, - der also dem Übergang des "Reihenfolge"-Passus zu dem über "die Künste" im Gedanken des "geistigen Überschusses" zugehört. Der Notiz, es sei "nicht nötig, für die Entbindung *jedes* Geistigen einen materiellen Anlaß als Basis aufzufinden, obwohl er sich am Ende fände" (G. S. 278, Z. 9f.), hatte Burckhardt in einer ersten Niederschrift das Beispiel eines solchen "Fundes" beigelegt:

"Für den Rhythmus Z. B., als äußeres Gewand der sonst in die Lüfte verfliegenden Poesie, ist vielleicht der Ursprung im Tanz zu suchen, sowohl im heiligen als im profanen" (a.a.O., Z. 11-13).

Diesen Gedanken einer Folge: erst Tanz, dann Rhythmus, korrigiert er in einer Randnotiz, wenn auch nur in Frageform:

"Oder ist der Rhythmus das Urtümliche, gleichsam eine Rettung aus der Zerfahrenheit durch irgendeine Tactbewegung?" (a.a.O., Z. 28f.).

Vielleicht darf man diese Frage mit dem Hauptsatz Burckhardts über die Künste verbinden: Was Kunst ist, das zeigt am deutlichsten die Architektur; ihre Parallele: die Musik. Ist das Urtümlichste der Rhythmus?

Burckhardts Gedanke, in der *Architektur* den Maßstab dafür, "was Kunst ist", zu sehen, bedeutet die Abkehr vom Grundzug aller

Ästhetik, die seit der Kunstkritik am Schluß von Platos 'Staat' dem Maßstab des *Bildes* folgt; und das besagt: den Weltbezug der Kunst dem Horizont des europäischen Zentralgedankens der Erkenntnis unterwirft (auch dort, wo die Kunst als eine eigene Art von Erkenntnis oder als andere - emotionale oder irrationale - Art von Erkenntnis oder als Antithese zur Erkenntnis deklariert wird). Kunst *ist* danach - in einem Vorgriff, der selbst als unbefragbar gilt, der nur noch immanente Streitigkeiten zuläßt - Mimesis.

Burckhardts Paradigmen-Wandel bedeutet eine Korrektur des Mimesis-Maßstabs, die dessen Absolutheitsanspruch verabschiedet. Seinem Paradigma der Architektur entspricht unter griechischen Wörtern am ehesten der Name *mousike*. Und es lohnt sich, von da aus neu daran zu denken, daß die Vorstellung von Kunst als Bild (als Mimesis) bei den Griechen niemals auf alle Künste übertragen worden ist (Plato hätte niemals daran gedacht, ein Bauwerk mimetisch zu verstehen) und daß die Verwendung dieses Begriffs für Malerei und Dichtung selber erst in spätgriechischer (platonischer) Zeit aufkommt, zur gleichen Zeit also, wo der im griechischen Theater schon länger gebräuchliche Bild-Perspektivismus (die *Skenographia*, der Vorläufer der neueren Zentralperspektive) zum Gestaltungs- und Betrachtungsprinzip auch der großen Malerei und Plastik geworden war. (Anm. 71/1)

Dieser Paradigmenwandel ist kein Themenwandel. Die lebenslange Kunst-"Betrachtung" Burckhardts hat zwar ihre besondere Vorliebe in der Architektur, ihre größte Breite aber gewiß in der Malerei. Die Bewunderung der Kunst Raffaels, das Buch über Rubens, die 'Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien' aus der Spätzeit: über das "Altarbild", über "die Sammler" und über "das Porträt in der italienischen Malerei", bezeugen das. Wohl aber haben sich unter dem Maßstab der Architektur auch die Gesichtspunkte für die Betrachtung der Malerei (und auch der Skulptur) gewandelt.

Einerseits folgt die "systematische", auf "Sachen" und nicht auf Personen zielende Denkweise in Burckhardts Kunststudien dem Vorbild der Architektur, für die die "Künstlergeschichte"

immer nur eine sekundäre Rolle spielen kann, der "Auftrag" und die Tradition in einer offenkundigen Weise "stil"- und rangbildend sind. Nur in diesem "architektonisch" orientierten Horizont hat Burckhardt (in seiner 'Baukunst der Renaissance') die *weltgeschichtlichen* Wandlungen aufzeigen können, die *dieser Epoche* das - alle Kunst der Folgezeit vorbildende und die Frageweise der Ästhetik absteckende - Gepräge des bildschaffenden *Künstlers* (des 'Genies', des Produzenten) und parallel dazu des selber schaffenden Rezipienten, des 'genießenden' und forschenden *Kenners* gegeben hat.

Andererseits sieht Burckhardt - weit entfernt von aller 'Gesamtkunstwerk'-Romantik seiner Zeit - den Unterschied zwischen Vielfalt und Einfalt innerhalb einer Kunstgattung. In dem Kapitel über 'Malerei und Stuckierung des Inneren' von Bauten in dem 'Baukunst'-Buch beklagt Burckhardt schon an der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den "Verfall der Gattung" (§ 179). Die bildnerische und schmückende Ausstattung einer Kirche, eines Palastes verliert den inneren Zusammenhang mit dem Architektonischen der Architektur. Die Darstellungen verselbständigen sich zur "Erzählung", die Beziehungen zum "sachlich"-Gegenständlichen: "Die naturalistische Auffassung kommt hinzu, um diesen Szenen das schöne leichte Dasein im dekorierten Raum und den Zusammenhang mit demselben unmöglich zu machen" (S. 278; vgl. hier Bd. I, S. 571). - Eine das Bild suchende Architektur stand von Brunelleschi bis zu Bramante mit einer seit Giotto und Massaccio selber architektonisch geprägten Malerei im Bunde.

#### **4 Kunst und Religion**

Das Postulat dieses Passus über die Künste: sie sind ihrem Wesen nach autark, sie sind zu keiner Zeit auf andere CulturGebiete oder Geschichtspotenzen zurückzuführen, hatte Burckhardt durch die Kennzeichnung des Singulären: "das Außerordentlichste", eingeleitet und im Gedanken an die relativ plausibelste der Herkunftsdeutungen, die Zurückführung der Künste auf den "*Cultus*", ausgesprochen. Es *scheint* zwar, als seien die

Künste aus dem Kultus hervorgegangen, doch was wir wissen können, erlaubt uns nur, zu sagen: sie sind in früher Zeit "eng mit ihm verbunden gewesen". Bei einer solchen - vorsichtigeren - Betrachtung, die auf vorschnelle Deutungen in der Form von Begründungen verzichtet, können wir, ältere und jüngere Zeugnisse der Geschichte zugleich betrachtend, die Deutung dieses Ausgangsbeispiels 'Künste und Kultus' durch die ergänzende Feststellung präzisieren: Die Künste sind "doch auch vor ihm und ohne ihn vorhanden".

*Inwiefern "Dienst"?*

Diese exemplarische Artikulation des Autarkiepostulates zu Beginn des Passus nimmt Burckhardt in einem *vierten Schritt* seiner Gedankenfolge wieder auf, indem er von dem "*Dienst*" der Künste an der "*Religion*" spricht. Dabei handelt es sich zwar nur um einen kurzen Satz, dem lediglich noch eine Einschränkung in Klammern beigelegt ist. Diesen einen Satz verbindet er aber mit dem Hinweis auf eine breitere Ausführung seines Inhalts, die sich in dem Kapitel über die sechs "Bedingtheiten" findet. Sein Hinweis meint den Passus, der den Abschnitt über 'die Cultur in ihrer Bedingtheit durch die Religion' abschließt und der beginnt: "Die *Kunst* in ihrer Bedingtheit durch die Religion gesondert zu betrachten" (G. S. 307, Z. 6f.; WB S. 75). Auf diesen Passus wird dann wiederum von seinem Gegenstück her zurückverwiesen, dem Passus über "die besondere Bedingtheit der Religion durch Kunst und Poesie" (G. S. 340, Z. 7f.; WB S. 144), der den Schluß dieses Kapitels über die sechs Bedingtheiten ausmacht. Wir folgen also Burckhardts eigenen Verweisen, wenn wir die ganz besonders knappe Formulierung des vierten Gedankenschrittes in dem Passus über "die Künste" aus dem zweiten Kapitel mit den dazugehörigen Äußerungen aus dem dritten Kapitel verbinden.

Der eine Satz und die in Klammern beigelegte Einschränkung (Absatz 14 des Passus über die Künste) lauten:

"Der höchste und früheste Dienst der Künste, dem sie sich ohne Erniedrigung fügen: die Religion. (Sie allein würde freilich die Künste nicht immer entwickeln; das metaphysische Bedürfniß, das sie vertritt, kann der Art sein, daß es sie theilweise (Islam) oder gänzlich (Puritanismus) entbehrt oder sogar anfeindet)."

Wir halten zunächst drei Momente fest: 1. Wenn Burckhardt von einem "*Dienst*" der Künste an der Religion spricht, dann spricht er *nicht* von einer *Entstehung* der Künste aus der Religion. Wer jemand Anderem oder etwas Anderem dient, hat sich damit - freiwillig oder gezwungen - in diesen Dienst begeben; er wird damit aber nicht zu einem Faktor, seine Arbeit nicht zu einem Resultat des Auftraggebers.

2. Burckhardt nimmt auch hier *Lasaulx* zum Anstoß für die eigene Notiz. Lasaulx spricht an der Stelle, auf die Burckhardt hier (ebenso wie in der einleitenden Bemerkung zum Verhältnis zwischen Kunst und "Cultur") verweist, von "Entwicklungs"-Bezügen: "Wie die Religionen und die Staatsverfassungen, so entwickeln sich auch die Künste und die Wissenschaften ... nach bestimmten Gesetzen"(bei Thurnher, S. 132f.; G. S. 496, Z. 40-43; die folgenden Zitate nach dem Fortgang dieser Stelle). Dabei besagt "Entwicklung" für Lasaulx in diesem Fall einerseits das Nacheinander von Verschiedenem, was war früher, was war später; andererseits: die Erklärung, woraus das Frühere selbst sich entwickelt hat. Seine (für einen solchen Entwicklungsgesichtspunkt einleuchtende) Antwort: Die Wissenschaften haben sich später als die Künste entwickelt; und es ist die Religion, aus der sich die Künste entwickelt haben: "Die Künste [entwickeln sich] zunächst aus dem religiösen Cultus, und die Wissenschaften *nach* den Künsten ...". Diesen zweiten Aspekt verdeutlicht er noch, nämlich: "... aus derselben Wurzel der individuellen Freiheit des Geistes, welche die treibende Kraft des politischen Lebens ist". Lasaulx erläutert seine Ansicht am "Entwicklungsgang" der Künste Griechenlands. Vom "heiligen Haus" der Götter, dem "Weihgeschenk" der Tempel bis zu den "Phantasiebildern" poetischer Gedanken und deren

"Vollendung" in "Verstandesbegriffen", in denen alles Frühere "zum Bewußtsein gebracht und über dasselbe philosophiert" werden konnte, zeige sich eine "Reihenfolge", nach der sich die verschiedenen "Künste" bis zuletzt zur "Prosa" entwickelt und ausgebildet hätten.

Der Anstoß Lasaulx' für Burckhardts eigene Notiz wird dabei auch hier in einer Mischung von Zustimmung und Ablehnung bestanden haben. Zustimmend wird Burckhardt die Vorsicht in der Rede Lasaulx' von einem Nacheinander- und nicht unbedingt Auseinander-Sichentwickeln im chronologischen Verhältnis zwischen Künsten und *Wissenschaften* aufgenommen haben; während er den Gedanken einer Erziehung und Erzeugung von Wissenschaft und Philosophie durch die Künste, den *Schiller* in seinem philosophischen Gedicht 'Die Künstler' einer Zeit der Kunstentfremdung apologetisch vorzuhalten sucht, zurückgewiesen hat. Auch die Vorsicht, dem "*religiösen Cultus*" gegenüber nicht von einem "Entstehen", sondern nur von einem "Entwickeln" der Künste aus ihm zu sprechen, noch dazu einem "spontanen", wird Burckhardt begrüßt haben.<sup>1)</sup>

In einem *Gegensatz* zu Lasaulx befindet sich Burckhardt hier in dreifacher Hinsicht: *Seine* Frage ist überhaupt nicht das Nacheinander, sondern das *Nebeneinander* der verschiedenen Gebiete und Potenzen. - Er sieht innerhalb der Nachbarschaft von Kunst und Religion nicht nur Zeugnisse einer die "Entwicklung" fördernden Berührung, wie dies Lasaulx bei den Griechen und auch an "jeder christlichen Kirche" zu sehen glaubt, sondern auch solche, die *entwicklungshindernd* sind, wie (nach Burckhardts Ansicht) im Falle des Islam oder des Puritanismus. - Und schließlich macht ihn die Bewunderung der Zeugnisse wechselseitigen Sichförderns von Religion und Kunst wie bei den Griechen oder im hohen Mittelalter nicht - wie den primär theologisch interessierten und inspirierten Kulturhistoriker Lasaulx - blind für solche Zeugnisse von Kunst, die auch in alten, mythisch-kultisch oder heilsgeschichtlich-kirchlich geprägten Weltepochen in *keiner* engen Verbindung mit dem Kultus standen. Es gab im alten Griechenland, im hohen Mittelalter - wir können hinzufügen: auch in der Früh-

zeit Sumers, im Alten und Mittleren Reich Ägyptens oder im alten China - Tänze und Lieder, Münzprägungen und Gefäßformen, Brückenbögen und Porträtstatuen, Darstellungen badender Mädchen und arbeitender Bauern, spielender Kinder oder Jagd- und Reiterszenen, die auch *vor* einem Dienst und *ohne* einen Dienst an der Religion vorhanden waren.

Kunst *kann* 'auratisch' sein, man kann von einer "Kunstreligion" sprechen. Aber damit hat man in dem einen Fall nicht einen früheren, älteren (womöglich "ursprünglichen") Grundzug von *Kunst*, in dem anderen nicht einen früheren, älteren (in diesem Fall dann: noch "primitiven") Grundzug von *Religion* getroffen, sondern nur ein In-den-Dienst-genommen-werden von Kunst durch Religion. Solche "temporären Bündnisse" (s. unten S. 85) können zu keiner Zeit und weder für die Kunst noch für die Religion als ein Signum des 'historisch Wahren' oder des 'historisch Ersten' angesehen werden.

3. Ein letztes Moment schließlich in Burckhardts Notiz über den "höchsten und frühesten Dienst der Künste": Die *Zweideutigkeit* im Verhältnis der Künste zur Religion: enge Verbindung und doch auch ohne sie vorhanden, Dienst an ihr, aber nicht Herkunft aus ihr, hat in dem einen Merkmal ihre heimliche Einheit, das Burckhardt hier als "*frei*" umschreibt. Der "höchste und freieste Dienst der Künste", derjenige an der Religion, ist ein solcher, dem sie sich "*ohne Erniedrigung fügen*". Der Kerngedanke dieser knappen Äußerung ist also der: Den Wesenszug der Autarkie (der "Spontaneität") bezeugt in einem ganz besonders hohen Maß der Religions-Bezug der Künste. Der *Zusatz* über Zeugnisse der Unfreiheit (Islam, Puritanismus) unterstreicht das *via negationis*.

Plastizität und Gewicht enthält dieser Gedanke im Blick auf jene beiden Stellen des dritten Kapitels, die man seine Ausführung nennen könnte. Wir werden auf jede der beiden Stellen gesondert eingehen und eine dritte Stelle - in beiden Fällen - mit berücksichtigen, nämlich den Fortgang des kleinen Passus 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Künste' (am Schluß des zwei-

ten Kapitels), dessen Anfang (über das "Baulich-Monumentale") sich mit dem vorherigen Schritt (dem Paradigma der Architektur) verbinden ließ.

*Die Kunst in ihrer Bedingtheit durch die Religion*

In dem zwei Seiten langen Passus über "die Kunst in ihrer Bedingtheit durch die Religion", mit dem Burckhardt den zweiten Abschnitt des dritten Kapitels abschließt, sind - wie meist in diesem Kolleg - 'historische' und 'systematische' Differenzierungen vermischt. Der Passus beginnt mit Erwägungen zur "*Jugendzeit*" der Künste "im Dienste der Religion" (mit Ausscheidung der "Ursprungs"-Frage) und endet mit einem Ausblick auf die "*Ablösung* der einzelnen Künste vom Cultus", wobei Burckhardt an Poesie, bildenden Künsten und Musik verschiedene "Stadien" und verschiedene Stärken der Ablösung in Erscheinung treten sieht.

In der Mitte zwischen den jeweils gleich langen Partien zur "*Jugendzeit*" und zur "*Ablösung*" steht ein Absatz über die *Griechen*. Diesem kommt sowohl für eine Erinnerung des "Dienstes" am Kultus als auch für den Beginn der Ablösung eine Schlüsselrolle zu. Die Erinnerung besteht darin, daß die Griechen die Künste aus dem ersten großen Fall eines erniedrigenden Dienstes, den Burckhardt in Ägypten zu sehen glaubt, befreien. Dieser Kontrast erläutert (ohne daß man das Pauschalbild Burckhardts von Ägypten teilen müßte) den Sinn seines Gedankens von dem *freien* Dienst der Künste in ihrem Verhältnis zur Religion. Das Gegenteil von frei (ein Dienst mit Erniedrigung) zeigt sich an der "*hieratischen Stillstellung*" (G. S. 307, Z. 28), in der das "heilige Recht" (die zu Beginn des dritten Abschnitts erörterte Sakralisierung der Staatsmacht) den Künsten ihre Lebenskraft, die Wandlung, raubt. Der Kronzeuge einer solchen Verkehrung des höchsten Dienstes zu einem Knechtsdienst ist für Burckhardt - hier wie andernorts - Byzanz. Auf die Unterwerfung der Kunst unter die Religion in Byzanz folgt die Reduktion der Kunst (das Verbot des irdisch-Bleibenden von heiligem Bild und plastischem Bild) im *Islam* und schließlich die Reduktion des Lebens selbst

(die Verachtung des *irdisch* Bleibenden als solchem) im *Puritanismus* und *Calvinismus*. Einen ersten historischen Zusatz zum Gedanken der "hieratischen Stillstellung":

"Ägypten und Byzanz am Anfang und am Ausgang der alten Culturwelt", erweitert Burckhardt noch durch einen zweiten:

"Die allerstärkste Knechtung einer ehemals großen und vielleicht bei Freiheit noch immer großer Dinge fähigen Kunst findet sich in Byzanz; hier fast nur das Heilige erlaubt und nur in patentirter Auswahl und Darstellungsweise, mit feststehenden Mitteln; die Kunst wird typischer als sonst je. - Anderswo wird die Kunst durch die Religion gewaltsam reducirt (Islam), ja völlig verneint (Puritanismus, Calvinismus, wo die kirchliche Bilderflucht sich unvermeidlich auch auf das Leben überhaupt ausdehnt)" (G. S. 307f., Anm. 22 u. 23).

Nach diesen Vorbemerkungen geben wir den Passus über "die Kunst in ihrer Bedingtheit durch die Religion" um des inneren Zusammenhanges in der Vielfalt der Kontraste willen (nach seiner ersten Niederschrift) geschlossen wieder:

"Die Künste, welches auch ihr Ursprung sei, haben jedenfalls ihre wichtigste, entscheidende Jugendzeit im Dienst der Religion zugebracht. Schon vorher müssen oder können existiert haben:

Nachbildung des Wirklichen in plastischer wie in flacher Darstellung, mit der Farbe; -

Ausschmückung des Gebauten; -

Anfänge von erzählendem Dichten und von Seelenausdruck im Gesang; - vielleicht auch schon ein sehr künstlicher Tanz; -

allein nur Religion und Cultus brachten diejenigen feierlichen Schwingungen in der Seele hervor, welche im Stande waren, in dieß Alles das höchste Vermögen hineinzulegen; sie erst brachten in den Künsten das Bewußtsein höherer Gesetze zur Reife und nöthigten den einzelnen Künstler, der sich

sonst gehen gelassen hätte, zum *Styl*; d.h. eine einmal erreichte Höhenstufe wird festgehalten, gegenüber dem daneben weiterlebenden Volksgeschmack (welcher vielleicht von jeher für das Süßliche, Bunte, Grauensvolle etc. würde gestimmt haben)

allein sie wird dann mit der Zeit auch festgehalten nach oben, d.h. die weitem, höhern Entwicklungen werden einstweilen abgeschnitten durch hieratische Stillstellung; das einmal mit enormer Anstrengung Erreichte gilt als heilig. Der ägyptische Styl ist darin geblieben, hat die Schritte zum Individuellen nie machen dürfen, und ist unfähig geworden überhaupt in ein Neues auszumünden und überzugehen. Sint ut sunt aut non sint [mögen sie sein, wie sie sind, oder nicht sein].

Die Griechen aber durchbrachen die Schranken: neben dem fortdauernden hieratischen Styl, und zwar noch immer im Dienst des Cultus, der große freie Styl der höchsten Blüthezeit und dann eine reiche Geschichte der künstlerischen Wandlungen; zugleich die Überleitung der Kunst auch auf das Profane und endlich auf die Verherrlichung des Individuellen und Momentanen.

Die Ablösung der einzelnen Künste vom Cultus nach ihren Stadien etwa diese: Zuerst macht sich die Poesie im Wesentlichen los, und entwickelt eine neutrale, heroische, lyrische Welt des Schönen; ja bei Hebräern und Griechen auffallend früh auch eine didactische Poesie.

(Nothwendige poetische Form aller für Haltbarkeit und Überlieferbarkeit bestimmter Aufzeichnung überhaupt).  
(Stellung der Volkspoesie).

Dann trennt sich ein Gebiet der Erkenntnis nach dem Andern von der Religion wenn diese nicht durch ein heiliges Recht Herrin bleibt, und endlich entsteht eine ganz profane Wissenschaft.

Und doch spricht eine Ahnung dafür daß alles Dichten und

aller Geist einst im Dienst des Heiligen gewesen, und durch den Tempel hindurchgegangen.

Dagegen die bildende Kunst bleibt länger und für einen wichtigen Theil ihres Schaffens auf immer im Dienste der Religion, oder doch eng mit ihr verbunden. (Denn die Sache hat ihre zwei Seiten [wie Burckhardt hier mit einem Verweis auf das Gegenstück zu diesem Passus: über "die Bedingtheit der Religion durch Poesie und Kunst" schon andeutet]).

Die Religion bietet der Architektur ihre höchsten Aufgaben, und der Skulptur und Malerei einen anerkannten, überall verständlichen Gestaltenkreis, eine homogen über weite Lande verbreitete Beschäftigung.

Enormer Werth des Gleichartigen in der Kunst für die Bildung der Style; Aufforderung, im Längstdargestellten ewig jung und neu zu sein und dennoch dem Heiligthum gemäß und monumental.

Keine profane Aufgabe gewährt von ferne diesen Vortheil. An profanen, d.h. eo ipso stets wechselnden Aufgaben würde sich nie ein Styl gebildet haben; die jetzige profane Kunst lebt mit davon, daß es heilige Style gegeben hat und noch giebt.

Endlich bietet die Religion der *Musik* einen unaussprechlichen Gefühlskreis; freilich, was die Musik innerhalb desselben schafft, das kann in seiner Halbbestimmtheit die Religion selber lange überleben." (G. S. 307, Z. 8 - S. 309, Z. 6; WB S. 75-77)

Die Jugendzeit, die die Künste "im Dienst der Religion zugebracht" haben, war ihre *wichtigste, entscheidende Zeit*. Zwar sind sie mit diesem Dienst einer dreifachen Wesensgefährdung ausgesetzt: der des Stillstands (des heiligen Stils (Anm. 80/1)) in den Bereichen eines religiösen Totalitarismus, der der Reduktion (der "Bilder"-Feindlichkeit) in den Bereichen eines kirchlichen (und staatlichen) Fanatismus und schließlich der der völligen Verneinung (Kunst = Sünde) in den Zeiten eines heilsgeschichtlichen Moralismus. Doch diese Wesensgefährdungen sind nur der unvermeidliche Schatten der höchsten Wesenserfüllung. "Nur Religion und Cultus brachten diejenigen feierlichen Schwingungen

hervor", welche im Stande waren, in das Formen und Malen, das Bauen und Dichten, das Singen und Tanzen "das höchste Vermögen hineinzulegen". Der Dienst an der Religion, dessen Schattenseite der Knechtsdienst, dessen Schattenfolge die Verdammung oder die Verachtung ist, befähigt die Künste, dort, wo sie sich ihm *ohne Erniedrigung* fügen, zu derjenigen "Sprache" zu werden, die als "ein größter Exponent des *betreffenden* Zeitalters" - anders als Religion und Politik des betreffenden Zeitalters selbst - "*eine Sprache für alle Nationen*" ist. Was die Künste unersetzlich macht, das ihnen eigene Vermögen, ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre, gelangt in dem Bezug zur Religion ebenso vor seine radikalsten Gefährdungen wie zu seinen reichsten Bekundungen.

"Der große freie Styl der höchsten Blütezeit" in Griechenland, die Grabstelen und Siegesstatuen, die Tragödien des Aischylos und des Sophokles, stand schon nicht mehr wie noch das Epos und die Bau- und Bildkunst der archaischen Zeit "im Dienst des Cultus". Die Siegesgesänge Pindars, die Lieder der Sappho standen nicht mehr im gleichen Maß im Dienst des Kultus wie noch neben ihnen die Tempelplastiken oder die Weihgeschenke. Sie waren zwar noch mit dem Kultus verbunden (wie die Tragödie mit dem des Dionysos); aber Kunst war nun ausdrücklich "Kunst", wie dies schon die vielerlei Weisen des Agons bezeugen. Die Entscheidung für die "beste" Tragödiendrilogie war ein Urteil über den künstlerischen Rang: wo ist der Mythos überzeugender, überwältigender *aufgeführt* worden? Welche der Tragödien hat an dem eigenen Raum des *Spiels* gemessen dem Gott des Rausches und der Maske am besten gedient? Das war die Frage, die dieser Theater-Wettkampf stellte, - ähnlich wie die Spiele in Olympia die Frage nach dem *sportlich* Besten stellten, auch wenn sie Herakles, Zeus und anderen Göttern geweiht waren. Noch später dann, während der Wandlungen des 4. Jahrhunderts: "die Überleitung der Kunst auf das Profane", und endlich, im Hellenismus: "die Verherrlichung des Individuellen und Momentanen".

Diese schon im Hellenismus angebahnte Dominanz des "Profanen" prägt mit großen Bereichen der nachantiken Kunst diejenigen Zeugnisse, an die wir zuerst denken, wenn von 'Kunstwissenschaft', von

'Literaturgeschichte', von 'Musik' die Rede ist. "Zuerst macht sich *die Poesie* im Wesentlichen los": Eine "*neutrale*", sowohl "heroische" als auch "lyrische Welt des Schönen" kennt bereits das christliche Mittelalter, ja "bei Hebräern und Griechen auffallend früh auch eine didaktische Poesie". "Die didaktische Poesie" der Griechen behandelt Burckhardt in einem eigenen Stück der 'Griechischen Culturgeschichte', das mit den 'Werken und Tagen' Hesiods beginnt und nach einem Passus über Parmenides und Empedokles mit einem Passus über die "poetische Bearbeitung" astronomisch-astrologischer Stoffe, "Medizin, Landbau, Fischfang, Geographie" und "das poetische Kochbuch" schließt.

Aber diejenige *Nähe* der Kunst zur Religion, die einstmals ihr höchstes Vermögen geweckt hatte, ist damit nicht - wie Hegel glaubte - vergangen. Burckhardt sieht in dieser Nähe auch die Nachbarschaft zwischen Poesie und Philosophie begründet: "Und doch spricht eine Ahnung dafür daß alles Dichten und aller Geist einst im Dienst des Heiligen gewesen, und durch den Tempel hindurchgegangen."

An den *bildenden Künsten*, die länger und für einen wichtigen Teil ihres Schaffens *immer* mit der Religion verbunden bleiben, tritt unter einem solchen Gesichtspunkt ein Sachverhalt hervor, der einen Grundzug im Verhältnis zwischen Kunst und Geschichte ausmacht: die Lichtseite nämlich dessen, was Burckhardt zunächst als die Schattenseite der "hieratischen Stillstellung" vorgeführt hat. Eine einmal erreichte Höhenstufe kann despotisch "festgehalten" werden, weitere Entwicklungen werden abgeschnitten. Die lebendige Alternative dazu ist aber nicht eine rastlose Innovation, ein Begriff von 'Schöpfertum', dessen Maßstab die unaufhörliche Verabschiedung des Vorausgegangenen ist, also ein 'Hervorbringen', das sich dadurch selbst erhält, daß es immerzu 'schafft', was morgen Schrott ist. Die lebendige Alternative zur "hieratischen Stillstellung" ist die Kinesis, das Sich-Wandeln im Sich-Haben und nicht die Zementierung des 'Wachstums' im Sich-Wollen.

Burckhardt konnte diesen Grundzug des *Lebens* von Kunst - einem

Gegenpol zu dem selber schon leblosen 'Überleben'-Wollen - zu seiner Zeit noch mit dem Namen "Styl" bezeichnen, der in dem historistischen und fachspezifischen Gebrauch seither den qualitativen Anspruch, den Burckhardt damit verband, verloren hat. Im Gedanken an Beispiele, die vom Beginn der Gotik bis zum Ende des Barock den größten Wandel *im Selben* bezeugen: "Das tausendmal Dargestellte, Madonnen und Kreuzabnahmen, sind nicht das Mindeste, sondern das Beste der ganzen Blüthezeit" (G. S. 308, Anm. 25), spricht Burckhardt von dem "enormen Werth des Gleichartigen in der Kunst für die Bildung der Style: Aufforderung, im Längstdargestellten ewig jung und neu zu sein und dennoch dem Heiligthum gemäß und monumental". Diese "Monumentalität" ist nicht die Religion, wohl aber die religiöse Aufgabe, die die eigene Monumentalität der Kunst weckt und in der "jetzigen profanen Kunst" - *wir* brauchen nur an Brancusi oder Matisse, an Giacometti oder Picasso zu denken - zur Alternative der "Bilder-flucht" des jetzigen 'Lebens' wird, - unseres "Tuns ohne Bild", wie *Rilke* das Forttreibende des technischen Willens genannt hat. (Anm. 83/1)

Ein wieder anderer Grundzug des Verhältnisses zwischen Kunst und Religion im Gang der Geschichte tritt an der *Musik* hervor. Hier wird man an Zeugnisse der neueren europäischen Musik, an Haydns 'Schöpfung', an die 'Missa solemnis', in anderer Weise an Bruckner oder auch (trotz Burckhardts Wagner-Polemik) an den 'Parsifal' denken können, wenn Burckhardt darauf verweist, daß die Religion der Musik "einen unaussprechlichen Gefühlskreis" biete, der dann *als* Musik "in seiner Halbbestimmtheit die Religion selber lange überleben" kann.

#### *Die Religion in ihrer Bedingtheit durch die Kunst*

Der zuletzt betrachtete Passus "Die Kunst in ihrer Bedingtheit durch die Religion" bildet den Abschluß des zweiten Abschnitts in dem Kapitel über die sechs Bedingtheiten. Mit dem Passus über "*die besondere Bedingtheit der Religion durch Kunst und Poesie*" schließt Burckhardt den sechsten Passus und damit dieses ganze Kapitel. Er ist, wie Burckhardt in einem Zusatz

schreibt, "als Ergänzung und Gegenstück" zu dem früheren zu lesen (G. S. 340, Anm. 28). Man wird hier also neben Wiederholungen auch Abwandlungen zu erwarten haben.

Zu den Gemeinsamkeiten dieser beiden Stücke über die wechselseitige Bedingtheit zwischen Kunst und Religion gehört der Wechsel in der Skizzierung von Zeichen der Förderung und Zeichen der Schädigung, - schon da freilich mit dem Unterschied: In dem ersten der beiden Stücke (über die Bedingtheit der Kunst durch die Religion) war bei Beeinträchtigungen nur von solchen der Kunst durch die Religion die Rede. Hier dagegen ist nun auch von Schädigungen der Religion durch die Kunst die Rede- ohne daß sich die Perspektive einfach umdrehen würde, denn an die früher genannten Beeinträchtigungen wird im Fortgang des Passus ausdrücklich erinnert.

Den schädlichen Aspekt der hier zur Rede stehenden Bedingtheit stellt Burckhardt in diesem Passus sogar an den Anfang. Der Eingangssatz scheint nur ein Lob dieser Bedingtheit der Religion durch Kunst und Poesie erwarten zu lassen:

"Beide haben von jeher in hohem Grade zum Ausdruck der Religiösen beigetragen."

Doch schon der nächste Satz schränkt diese Einleitungsbemerkung ein:

"Allein jede Sache wird durch ihren Ausdruck irgendwie veräußerlicht und entweiht."

Die Kunst als Ausdruck des Geistes ist kein reiner Geist. Zwar bringt sie das Überweltliche zur Sprache, aber das geschieht nur als Verweltlichung und ist damit erkaufte um den Preis der Verfälschung. Das Innere wird veräußerlicht, das Heilige entweiht, weil es Sprache nicht anders geben kann als in der Verbindung mit dem Irdischen.

"Schon die Sprachen üben Verrath an den Sachen; Baco Sermones fidelis 3: ... ut ubi sensus vocabulum regere debat, vocabulum imperet sensui [so daß, wo der Sinn den Ausdruck leiten müßte, nun der Ausdruck dem Sinn Vorschriften macht]" (G. S. 340, Z. 11-13).

Der Fortgang scheint diesen Aspekt der Schädlichkeit noch zu steigern. In zweierlei Hinsicht sei die Kunst "vollends" "eine Verräterin". Diese beiden Punkte sind von Burckhardt mit "a)" und "b)" (in den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' sinnentsprechend mit "erstens" und "zweitens") markiert, so daß man eine Aufzählung erwarten könnte, in der Burckhardt dieses - fast im Ton einer Religionsapologie vorgetragene - Referat berechtigter Vorbehalte und Vorwürfe von Seiten der Religion gegen die Kunst zu einem Optimum bringt. Doch der zweite Schritt von a zu b ist eine Wendung. Der Gesichtspunkt der Religion weicht unversehens dem der Kunst.

"Vollends aber ist die Kunst eine Verrätherin, indem sie:

- a) den Inhalt der Religion ausschwatzt, d.h. das Vermögen der tiefen Andacht vorwegnimmt und ihm Augen und Ohren substituiert, Gestalten und Hergänge an die Stelle der Gefühle setzt und diese damit nur noch momentan steigert;
- b) indem ihr eine hohe und unabhängige Eigenthümlichkeit innewohnt, vermöge welcher sie eigentlich mit Allem auf Erden nur temporäre Bündnisse schließt, und auf Kündigung, - und nur sehr freie Bündnisse, indem sie sich nur von der religiösen etc. Aufgabe anregen läßt, das Wesentliche aber aus geheimnisvollem eigenem Lebensgrunde hervorbringt" (Z. 16-26).

Die irdische Unersetzlichkeit der Kunst, - aus geheimnisvollem eigenem Lebensgrund heraus ein höheres Leben darstellen zu können, welches ohne sie nicht vorhanden wäre, - diese Nähe zur Religion macht zugleich auch ihre Ferne zur Religion aus: ihre transzendente Unzulänglichkeit, die darin besteht, dem Unbegrenzten Augen und Ohren substituieren zu müssen.

Es ist *ein Zeichen* der hohen und unabhängigen Eigentümlichkeit der Kunst, vermöge welcher sie eigentlich mit Allem auf Erden nur temporäre Bündnisse schließt und auf Kündigung, daß zu der Berührung von Kunst und Religion auch die Zeiten und die Orte der Restauration und der Feindschaft gehören. Was Burckhardt in dem früheren Passus im Gedanken an Ägypten und Byzanz, an den Islam und den Calvinismus gesagt hatte, das erneuert er hier,

nur daß er entschiedener als in dem früheren Passus hier das Schicksalhafte der Fremdheit und der Feindschaft anerkennt. Ausdrücklich tadelnd klingt hier nur ein Zusatz zur neueren katholischen Kunst und Musik:

"Freilich kommt dann eine Zeit, da die Religion inne wird, wie frei die Kunst verfährt, ihre Stoffe ballt etc.; sie versucht dann die stets gefährliche Restauration eines vergangenen und befangenen Styles als eines hieratischen, der nur das Heilige an den Dingen darstellen soll, d.h. von der Totalität der lebendigen Erscheinungen abstrahirt und natürlich neben dem gleichzeitigen Vollbelebten um ein Großes zurücksteht. Mürrische Behutsamkeit und Decenz zB: der neuern catholischen Kunst und Musik.

Und vollends wissen Calvinismus und Methodismus recht gut, warum sie die Kunst mit Gewalt abweisen, so gut als es der Islam wußte" (Z. 27-37).

Diese verschiedenen Formen von Unvereinbarkeit (Restauration, Ideologisierung, Negierung) sind verständlich aus der Verschiedenheit der Lebensgründe von Kunst und Religion. Für ein geschichtliches Studium werden sie zu Zeugen dieser Grundverschiedenheit. Gleichwohl sind sie ebensowenig die letzte Konsequenz, wie sie die erste waren. Um diese überhistorische - mehr als nur vergangene, mehr als nur partikuläre - Möglichkeit einer beide Seiten fordernden Bedingtheit der Religion durch die Kunst sogleich erkennbar zu machen, verbindet Burckhardt diesmal die Erinnerung an die Griechen in einer zweifachen Parallelisierung mit dem christlichen Mittelalter.

"Das Gegenbild von diesem Allem: Zeiten in welchen die Kunst den Inhalt der Religion bestimmen hilft: wenn Homer und Phidias den Griechen ihre Götter schaffen, wenn im Mittelalter die Bilderkreise, zumal die der Passion, die ganze Andacht und die Gebete stückweise vorschreiben; -

oder wenn das religiös-festliche griechische Drama die höchsten Fragen coram populo von sich aus darstellt, und wenn die catholischen Dramen des Mittelalters und die autos sacra-

mentales die heiligsten Ereignisse und Begehungen der Volksphantasie zur Beute hinlegen, ohne alle Sorgen und Profanation" (G. S. 341, Z. 5-14).

Was Burckhardt hier als Verwandtschaft zwischen älterem Griechentum und hohem Mittelalter im Verhältnis zwischen Kunst und Religion sieht, das ließe sich analog auch von den großen Kunst- und Religionszeugnissen Indiens, Chinas und Japans sagen und von fast allen Kenntnissen über Zusammenhänge zwischen Kunst und Religion im Umkreis der Völkerkunde. Der 'Europäer' Burckhardt denkt hier 'globaler' als viele - in den europäischen Begriffen von 'Wirklichkeit', von 'Sprache' und 'Entwicklung' befangene - Kulturhistoriker.

Der Schluß jenes Passus über die Bedingtheit der Religion durch die Kunst ist, wiederum fast unmerklich aus dem letzten Beispiel-kreis heraustretend, nochmals ein neuer Gesichtspunkt, - wenn man so will: die Synthese aus den unter sich konträren Aspekten "Verrat" und Verwirklichung der Religion durch die Kunst:

"Ja die Kunst ist eine wundersam zudringliche Verbündete der Religion und läßt sich unter den befremdlichsten Umständen nicht aus dem Tempel weisen; sie stellt die Religion dar, selbst nachdem diese, wenigstens bei den Gebildeten, erloschen ist; - im spätem Griechenland, in Italien zur Zeit der Renaissance lebt die Religion wesentlich nur noch als Kunst fort (und daneben etwa noch als Superstition). Aber die Religionen irren sich sehr wenn sie glauben daß die Kunst bei ihnen einfach nach Brot gehe. Sie geht in ihren hohen und primären Repräsentanten auch nicht bei der jeweiligen Profancultur nach Brot, so sehr es oft diesen Anschein hat, wenn geschickte und berühmte Leute sich dazu hergeben, die Lecture der Philister zu illustriren" (Z. 15-26).

In dem kleinen Passus "Zur geschichtlichen Betrachtung der Künste" (am Schluß des zweiten Kapitels) handelte Burckhardt von der Architektur und von "Skulptur und Malerei" gesondert. Vom "Baulich-Monumentalen", das von den beiden stabilen Ge-

schichtspotenzen gebraucht werden kann: "Ausdruck der Macht des Staates oder [Ausdruck] der Religion", unterscheiden sich *Skulptur* und *Malerei* darin, daß sich hier "vor Allem die Religion" ausprägt. Und das geschieht selber wieder in zweierlei Weise:

- "a) in Typen: Aegypter, Orientalen, Griechen, Mittelalter, neuere Kunst stellen das Göttliche oder wenigstens das Heilige dar jedesmal in der ihnen gemäßen Gestalt einer erhöhten Menschheit; -
- b) in Historien: die Kunst entsteht um das Wort in der Erzählung des Mythos, der heiligen Geschichte und Legende gleichsam abzulösen ..." (G. S. 292, Z. 8-14).

Hier sieht Burckhardt ähnlich wie dann in den beiden Stücken zum Verhältnis zwischen Kunst und Religion das höchste Vermögen dieser beiden Künste, der Skulptur und der Malerei, durch die *Ansprüche*, die die Religion an sie stellt, zur Verwirklichung gebracht:

"... dieß [das Heilige in "Typen" zu formen, den Mythos, die Legende in Bildern zu erzählen] sind ihre größten, dauernden, unerschöpflichen Aufgaben, an welchen sich ihr Maßstab überhaupt ausbildet, wo sie kennen lernt was sie kann" (Z. 15-17).

Und ähnlich wie das *Baulich-Monumentale* später "als Lebensluxus" auftritt ("Schloß, Palast, Villa etc."), so wird

"auch hier, in Sculptur und Malerei" "die Kunst Lebensluxus; es entsteht eine profane Kunst, zum Theil weltlich-monumental, im Dienste der Macht, zum Theil im Dienste des Reichthums ..." (Z. 18-20).

Merkmale dieser Profanierung sind "Nebengattungen" - "Porträt, Genre, Landschaft" -, entsprechend "einzelnen Vermögen und Bestellern" (Z. 20f.).

Kommt Burckhardt (zumindest an einer solchen Stelle) doch dem 'kulturhistorischen' Kunstverständnis nahe: große Kunst = sakrale Kunst, Profanierung = Verlust der höchsten Bestimmung? Burckhardt zielt darauf auch an dieser Stelle nicht ab. Der Fortgang der Bemerkung zur Skulptur und Malerei späterer Zeiten (im Unterschied etwa zu den älteren Hochkulturen, dem frühen

Griechenland oder dem Mittelalter) bestätigt hier, was uns im Falle der Malerei aus Burckhardts Rubens-Studien, im Falle anderer Künste aus seiner Mozart-Bewunderung bekannt ist:

"Daneben aber wird sie sich ihrer eigentümlich hohen Freiheit bewußt, als einer Macht und Kraft *für sich*, welche nur Anlässe und flüchtiger Berührungen aus dem Leben bedarf, dann aber von sich aus ein Höchstes verwirklicht" (Z. 24-27).

## 5 Das Merkmal der Poesie

In dem Passus über die Künste innerhalb des Abschnitts über die Cultur kommt von den beiden anderen Geschichtspotenzen nur die Religion zur Sprache. Daß Burckhardt für die Frage, was Kunst ist, das Verhältnis der Kunst zur Religion lehrreicher erscheint als ihr Verhältnis zur Politik, obwohl diesem doch in einem Kolleg über das Studium der Geschichte der Vorrang zukommen müßte, liegt daran, daß im Verhältnis zur Religion nicht nur der früheste, sondern auch der höchste Dienst der Künste anzutreffen ist. Hier ist daher das Postulat zu prüfen, das jeweils eine eigenständige Beachtung und Behandlung der Künste unter den verschiedenen Aspekten des Geschichtlichen erlauben, ja erfordern würde, das Postulat, die Kunst sei "in hohem Grade um ihrer selbst willen vorhanden".

Diese generelle Tragweite des Ausblicks auf den Religionsbezug der Künste (man könnte sie den methodischen Sinn dieses Ausblicks nennen) spricht Burckhardt in dem folgenden (dem 15.) Absatz des Passus über die Künste aus, mit dem der letzte der fünf verschiedenen Gedankenschritte dieses Passus beginnt. Er stellt eine ausdrückliche Wendung zurück zu demjenigen Grundzug der Kunst dar, den Burckhardt in der *Architektur* am reinsten verkörpert sieht. Diese beweist, wie frei von stofflichen Nebenabsichten jede Kunst ist. Der Hinweis auf das Verhältnis der Künste zur *Religion* schien diesen Gedanken zu korrigieren. Wie fremd auch immer den Künsten Zwangsdienste sein müssen, es gibt einen freien Dienst, den der Religion, unter deren Forderungen die

Künste ihr höchstes eigenes Vermögen erst entfalten können. Im Kultus, im Mythos, in den Personen wie in den Geschichten der Heilsereignisse können (ähnlich wie dies Burckhardt an anderen Stellen an Skulptur und Malerei hervorhebt) alle Künste ihre größten, dauernden, unerschöpflichen *Aufgaben* finden, an welchen sich ihr Maßstab ausbildet. Dieser Akzent des Angewiesenseins der Kunst auf Anderes als sich selbst, der Dienst-Gedanke, tritt in dem folgenden Absatz wieder hinter dem Architektur-Akzent, dem Autarkie-Gedanken zurück.

Noch einmal der Inhalt des 14. Absatzes: Im Verhältnis zwischen Kunst und *Religion* liegt ebenso die Möglichkeit zu höchsten Aufgaben wie auch (Islam, Puritanismus) die einer höchsten Gefährdung. Der darauf folgende Absatz macht schon durch das "aber" seines Anfangs die Wendung bemerkbar:

"Von allem Irdischen aber nimmt die wahre Kunst nicht sowohl Aufgaben als Anlässe an und ergeht sich dann frei in der Schwingung die sie daher erhalten. Wehe wenn man sie präcis auf Thatsächliches festnagelt, oder gar auf Gedankliches. "

Der Plan einer "Kunstgeschichte nach Aufgaben", das Bestreben Burckhardts, die traditionelle "Künstlergeschichte" um die Darstellung des *sachlich* Verbindenden und Trennenden einer Epoche zu "ergänzen" (Anm. 90/1), wird damit nicht revidiert; - so wenig, wie die spätere Gliederung nach Aufgaben in den 'Aufzeichnungen zur griechischen Kunst' (Anm. 90/2) oder die großen Themen der 'Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien' aus den letzten Jahren eine Revision dieses Gedankens darstellen. Einer Künstlergeschichte gegenüber und jeder Reduktion der Forschung auf den Aspekt der 'Produktions-Prozesse', jeder Reduktion der Poesie auf den 'Autor', der bildenden Künste (und der Musik) auf den 'Schöpfer' gegenüber wahrt das Studium der "Aufgaben" die geschichtliche Dimension der Kunst. Der Gedanke, daß *auch* "die Aufgabe" noch nicht zureicht, um sagen zu können, was Kunst ist, unterscheidet Burckhardt von allen Versuchen einer externen - theologischen oder soziologischen - Begründung der Kunst. In dem Passus über 'die Bedingtheit der Religion durch die Kunst' am Schluß des dritten Kapitels weist Burckhardt ausdrücklich auch im Falle

des Kultus einen Begründungsrang des "Auftrags" ab: Die Kunst schließt "nur sehr freie Bündnisse, indem sie sich nur von der religiösen etc. Aufgabe anregen läßt" (G. S. 340, Z. 23f.; s. hier S. 85). Und in dem Passus 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Künste' notiert er: in "Spätzeiten" sei die Kunst zwar Substanzverlusten ausgesetzt ("Lebensluxus"), aber sie werde sich auch

"ihrer eigenthümlichen hohen Freiheit bewußt, als einer Macht und Kraft *für sich*, welche nur Anlässe und flüchtiger Berührungen aus dem Leben bedarf, dann aber von sich aus ein Höchstes verwirklicht" (G. S. 292, Z. 24-27).

Mit einem Klang, der an Becketts Ausruf "Weh dem, der Symbole sieht!" (Anm. 91/1) erinnert, sagt Burckhardt hier: "Wehe wenn man sie präcis auf Thatsächliches festnagelt oder gar auf Gedankliches. " Diesen Gipfel des Fehlers, Kunst festnageln zu wollen, bekräftigt Burckhardt noch in einem Zusatz:

"Natürlich wer in den alten Kunstwerken 'Ideen' dargestellt findet, muß von den Zeitgenössischen auch verlangen daß sie 'Gedanken' darstellen sollen" (G. S. 280, Z. 31f.).

Mit dem letzten (dem übernächsten) Absatz zusammen, Burckhardts Berufung auf "das Gefühl des Ungeheuren", das "die Gedanken des äschyleischen Prometheus" in ihrer "poetischen Darstellung" geben, ist damit an das Ausgangspostulat dieses Passus: "die Künste das Außerordentlichste, räthselhafter als die Wissenschaften", erinnert. Der Postulatgedanke wird am Schluß wiederholt als das Fazit des gesamten Gedankengangs.

Das Paradigma der Kunst: die Architektur. Ihr Merkmal: die Poesie. Die Architektur: das Signum des auszeichnenden Vermögens der Kunst, ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre. Die Poesie: das Signum des Rätselhaften der Kunst. Diese *ist* selbst räthselhafter als die Wissenschaften; das bekundet sich darin, daß sie weder auf Tatsächliches, noch auch auf Gedankliches festgenagelt werden kann; und es zeugt davon, daß die Künste anders als die Wissenschaften, anders auch als die Philosophie "es *nicht* mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu thun" haben.

Womit haben sie es dann zu tun? Was heißt das: "ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre"? Oder verlangt das Postulat und Resultat des Rätselhaften den Verzicht auf jedes weitere Fragen? Wenn die Religion zuweilen die Kunst negiert, negiert die Kunst am Ende die Philosophie?

Die Antwort auf diese Frage gibt das Kolleg über das Studium der Geschichte. Der Schein einer Antwort, die Antwort, die Burckhardt in der *Einleitung* zu geben scheint: Als ein Element der Cultur und damit zugehörig zu einer Potenz der Geschichte, noch dazu der spontanen, bewegenden, die stabilen Potenzen kritisierenden Potenz der Geschichte, bleibt die Kunst der Seins-frage der Philosophie verschlossen. Die Antwort jedoch, die dieses Kolleg *im ganzen* gibt: Das Rätsel der Kunst verlangt - zusammen mit dem Rätsel der Geschichte - ein Denken, das ihm folgt. Insofern, als dieses Denken kein Subordinieren, sondern, wie die Geschichte selbst, ein Koordinieren ist, kann es sich selbst als "Nichtphilosophie" deklarieren. Insofern jedoch, als es "nicht eine Anleitung zum historischen Studium im gelehrten Sinne [ist, sondern nur Winke zum Studium des Geschichtlichen in den verschiedenen Gebieten der geistigen Welt" geben will, stellt es ein Äquivalent zur Philosophie dar. Was dort Ontologie heißt, ist hier Topologie.

Wenn auch die Künste, anders als die Philosophie, poetisch sind, so kann doch die Poesie ihrerseits zu einer "Aufgabe" dessen werden, was Burckhardt mit "Betrachtung" meint. "Nicht Darstellung des Entwicklungsganges im Einzelnen", wohl aber eine "Anleitung zur Betrachtung der Kunstwerke nach Zeiten und Stilen", nennt Burckhardt (am 6. Mai 1874) das Programm seines Vortragszyklus zur Kunstgeschichte (S. hier Bd. I, S. 75). Und er glaubt damit zumal, dem Vorzug des modernen Zeitalters zu entsprechen, der darin beruht, daß "der Betrachtende sich ein allseitiges Verständnis der sämtlichen Künste ... verschaffen kann" (Bd. I, S. 85). "Anweisung und Belehrung" werden zur Pflicht, "auf das Primäre und Mächtige hinzulenken". Gerade *weil* das "Geheimnis" der Kunst "durch Forschung und Spekulation" nicht "einzuengen" ist, "*müssen*" wir "von der Kunst sprechen" (Bd. I, S. 111 und

106). Es gibt auch fürs "Betrachten" ein Entbinden. Und dieses ist das Gegenteil eines Einengens. Es befreit, was eingeengt wurde.

Die Rede vom Rätsel ist bei Burckhardt kein Verzicht auf den "Gedanken", sondern, verhüllt in den Gestus der Abgrenzung, eine den Künsten so sehr wie dem Geschichtlichen aller Geschichte angemessene Erweiterung des Gedankens, - so nämlich, daß dieser *seinen* Verzicht aufgibt: seinen Verzicht auf das, was Burckhardt in dem Hinweis auf den aischyleischen Prometheus das mit dem Gedanken verbundene Gefühl nennt.

### c "Allgültige Bilder"

Die "Cultur"-Potenz: die "Welt des Beweglichen, Freien, nicht nothwendig Universalen" (G. S. 254, Z. 17f.; WB, S. 20), die auf die beiden "stabilen Lebenseinrichtungen" "unaufhörlich modificirend und zersetzend" einwirkt (hier: S. 8). Eines ihrer Elemente, *die Kunst*:

"das einzig irdisch Bleibende", "der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben, irdisch-unsterblich ..." (hier: S. 56).

Wie ist die Zeitenthobenheit der Kunst vereinbar mit der Instabilität der Cultur? Die Antwort liegt im Fortgang jener Kennzeichnung der Kunst, die selber freilich die Form eines Paradoxons hat:

"... eine Sprache für alle Nationen. Ein größter Exponent der betreffenden Zeitalter ...".

Das Paradoxon, vor das man sich mit dieser Formulierung gestellt sehen könnte, ist die Antinomie: Kunst *entweder* Zeugnis ihrer Zeit - wie alle Exponate der Cultur vom Werkzeug und der Mode bis zum Handel und zum Landbau - *oder* Ausdruck überzeitlicher Werte im Falle der Künste, unterschieden allenfalls nach Stilen, Schulen, Meistern, Qualitäten, doch in den realen und imaginären Museen fürstlicher und geistlicher, öffentlicher und privater Sammler, im Spielen wie im Hören eines Konzertes, im Lesen und Bewundern eines 'Klassikers' in die Gleichzeitigkeit einer

gleichen Nähe versetzt, überzeitlich: weil nicht um der Entstehungszeit willen, weil nicht historisch von Belang. Das Kunst-Museum stellt von Haus aus einen Gegenzug zur Musealität dar. Selbst dort, wo Aufstellung und Interpretation das Interesse an dem Nacheinander provozieren, wirkt die subordinierende Geschäftigkeit der historischen Bildung im Falle der Kunst eigentümlich deplaziert.

"Eine Sprache für alle Nationen. Ein größter Exponent der betreffenden Zeitalter": Der Kunst als *Monument*, das - im Falle des Parthenon nicht anders als vor einem syrakusischen Münzbild, im Falle der Peterskuppel nicht anders als vor einem Kupferstich Dürers - unmittelbar zu *allen Zeiten* Betrachtende ansprechen kann, stellt Burckhardt hier die Kunst als *Dokument* an die Seite, das - wie die Trajanssäule in Rom oder das Schloß von Versailles - *seine Zeit* zur Sprache bringt. Wie sich freilich für die Frage, was Kunst überhaupt ist, Kunst als Monument und Kunst als Dokument selber zu einander verhalten, wird hier nicht eigens zur Frage gemacht. Gleichwohl, die uns geläufige *Antinomie* zwischen 'historischem' und 'ästhetischem' Anspruch scheint hier nicht angebracht zu sein. "Ein größter Exponent des betreffenden Zeitalters": diese Notiz folgt der vorhergehenden: "eine Sprache für alle Nationen", als vervollständige sie diese nur. *Wes* uns als ein Paradoxon, zumindest eine Dichotomie erscheint, für Burckhardt müßten nach dieser Formulierung Historizität und Monumentalität zwei Seiten desselben Sachverhaltes sein.

In dem Vortragszyklus über 'historische Größe' kontrastiert Burckhardt die eigentliche Größe der "*Künstler, Dichter und Philosophen*" der problematischen Größe der "*Erfinder und Entdecker im gewerblichen Fach*" (G. S. 381, Z. 1 und 4; WB S. 155). Und dabei sieht er das Auszeichnende der Künstler, Dichter und Philosophen in "*zweierlei Funktion*":

"den innern Gehalt der Zeit und Welt ideal zur Anschauung zu bringen und: ihn als unvergängliche Kunde auf die Nachwelt zu überliefern" (a.a.O., Z. 1-3).

Der *Zeitbezug* der "Kunde" einerseits, ihre *Unvergänglichkeit* andererseits werden hier nun zwar als *zwei Funktionen* unterschied-

den, doch das ist nicht ein Unterschied von Antinomien. Es handelt sich auf der einen Seite, dem Zeitbezug, hier selber schon um etwas Außerordentliches - sowohl im Was, als auch im Wie ("den *innern* Gehalt ... *ideal* zur Anschauung zu bringen"), dem auf der anderen Seite das Außerordentliche der "Unvergänglichkeit" entspricht. Ein gleiches Qualitätsmerkmal im Was und im Wie meint Burckhardt aber auch in dem Passus über die Künste des zweiten Kapitels. Der "bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben" ist das, was Kunst und Poesie "aus Welt, Zeit und Natur" *gesammelt* haben, - mag nun die Allgemeinheit und Allverständlichkeit der "Bilder" mehr dem außergewöhnlichen Gehalt (also dem, *was* hier als "Welt, Zeit und Natur" zur Sprache kommt) oder mehr dem auszeichnenden Rang des Gebildes (also der Art, *wie* hier "Kunst" als Kunst spricht) zu verdanken sein.

Die Künste wären also auch nach diesen beiden Bemerkungen Burckhardts gerade darin, daß sie *ihr Zeitalter* zur Anschauung bringen, eine Sprache *für alle Nationen*.

Wir erinnern uns: Die Frage, was *bei Burckhardt* "Unvergänglichkeit" oder "Unsterblichkeit" im Falle der Kunst besagt, hat ihre eigene Fraglichkeit in dem Schein des Widerspruchs, in dem ein solcher Begriff von *Kunst* zu der genuinen Zeitlichkeit, der wesenhaften Transitorik dessen steht, was bei Burckhardt "*Cultur*" heißt. Der Schlüssel zur Lösung ist offenbar das "Außerordentliche" jenes Was und Wie im Verhältnis der Kunst zu "ihrer Zeit und Welt", das Burckhardt hier, in dem Passus über "die Künste", als "*Sammeln*" "*allgültiger Bilder*" bezeichnet. Was heißt hier "Bild"? Was meint Burckhardt hier mit "nicht mehr individuell und zeitlich, sondern *sinnbildlich* bedeutungsvoll und unvergänglich"?

Das Ganze dieses Passus über die Künste sagt zumindest unmißverständlich, was mit "sinnbildlich" und "Bild" hier nicht gemeint sein kann. Wenn das Paradigma der Kunst überhaupt *die Architektur* ist, weil sie beweist, wie frei von stofflichen Nebenabsichten jede Kunst ist oder sein kann, und ihre Parallele *die Musik*, weil "das Nachahmende darin" "gerade das Verfehlteste" ist, wenn

Kunst in hohem Grade um ihrer selbst willen vorhanden ist, dann kann "sinnbildlich bedeutungsvoll" nicht medial gemeint sein. Burckhardt kann hier nicht eine *Semiotik* von Welt, Zeit und Natur durch die Kunst im Sinn haben. Wenn Kunst das ist, was es nicht mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu tun hat, seien es Fakten, seien es Gesetze, wenn sie ein höheres Leben dazustellen hat, welches ohne sie nicht vorhanden wäre, dann kann hier mit Sinnbildlichkeit und Bildhaftigkeit nicht an das Schema von Wirklichkeit plus Information oder von Aktion plus Kommunikation gedacht sein. Es kann hier überhaupt nicht der *Begriff* von Kunst als "Bild" gemeint sein.

Mit diesem Vorbehalt gegen ein *Mißverständnis* dessen, was Bildlichkeit hier sagt, ist das jetzt erörterte Polaritätsfeld von Zeitalterbezug und Zeitalterübersteigerung, von Kunst als Dokument und Kunst als Monument um ein zweites Polaritätsfeld zu ergänzen, - um dasjenige, das uns zuvor schon ständig beschäftigt hatte: Kunst als ein In-sich-stehen und als ein Anderem-Zugehören, Kunst als *Autarkie* und Kunst als "*Dienst*". Versagt im einen Fall die Dichotomie von 'Wirklichkeit plus Medium', so versagt im anderen Fall der Antagonismus von 'autonom oder heteronom: Die Künste sind weder Medium noch autonom.

"Sie haben ... ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre. - Sie beruhen auf geheimnisvollen Schwingungen in welche die Seele versetzt wird. Was sich durch diese Schwingungen entbindet, ist dann nicht mehr individuell und zeitlich, sondern sinnbildlich bedeutungsvoll und unvergänglich."

In dem Vortragszyklus über 'historische Größe' kommt der "Größe" in den *Künsten* ein besonderes Gewicht zu. Bevor Burckhardt auf die verschiedenen Künste gesondert eingeht, erörtert er "im Allgemeinen" die Frage "warum Dichtern und Künstlern Größe beigelegt wird" (G. S. 383, Z. 10f.; WB S. 157). Zuvor war von den "großen Philosophen" die Rede, mit denen das Gebiet der eigentlichen Größe erst beginne. *Zwischen* dem Passus über die "Philosophen" und dem über "Dichter und Künstler" im Allgemeinen spricht Burckhardt von der "*Poesie*" gesondert, als von der "hohen Mitte zwischen der Philosophie und den Künsten" (G. S. 383, Z. 3f.).

"Der hohen Mitte", das meint nicht vermittelnd, sondern nach beiden Seiten ausstrahlend. Diese Hoheit wird von Burckhardt - auch hier - in einer Formulierung erläutert, die, wenn man einen Autor dann 'verstanden' hat, wenn man ihn auf das zurückgeführt hat, was man schon vorher wußte, ein Kronzeugnis für Burckhardts vermeintlichen Ästhetizismus und Klassizismus ausmachen würde, - ja schon fast nach Biedermeier klingt: die "Heiterkeit des Schönen", einladender als der Ernst der Wahrheit.

"Dem Philosophen ist nur Wahrheit mitgegeben ... Den Dichtern und Künstlern dagegen ist einladende heitere Schönheit verliehen um [mit einem Schillerwort] 'den Widerstand der stumpfen Welt zu besiegen'; durch die Schönheit sprechen sie sinnbildlich ..." (G. S. 383, Z. 39-42).

Was Burckhardt hier jedoch mit "heiterer Schönheit" selber im *Ernst* meint, das erfährt der Leser (erfuhr der Hörer) an dieser Stelle gleich in dreifacher Betonung.

(1) Nach der Hauptnotiz, die dieser Zusatz erläutert, kommt die Poesie mit *der Philosophie* darin überein, "daß auch sie das Weltganze deutet", - mit *den Künsten* in der "Bildlichkeit ihrer ganzen Äußerungsweise" und darin, "daß auch sie eine Schöpferin und Macht ist" (G. S. 283, Z. 5-9). Den Zug zur Wahrheit teilt die Poesie mit der Philosophie. Auch sie denkt das Weltganze; aber sie, die mit den (anderen) Künsten "die Form der Bildlichkeit ihrer ganzen Äußerungsweise" teilt, teilt mit ihnen auch das Vermögen, "eine Schöpferin und Macht" zu sein. "Sinnbildlich sprechen" muß nicht weniger sein, als das Weltganze deuten. Es kann aber mit dem auszeichnenden Sachverhalt verbunden sein, ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre.

(2) Der anschließende Passus über Dichter und Künstler "im Allgemeinen" (auf den wir hier in § 21 eingehen werden), beginnt:

"Der Geist, unbegnügt mit bloßer Kenntniß [dies ist] Sache der Specialwissenschaften), ja mit Erkenntniß ([der] Sache der Philosophie), - inne geworden seines vielgestaltigen, räthselhaften Wesens, ahnt daß noch andere Mächte vorhanden

seien, welche seinen eignen dunkeln Kräften entsprechen. Da findet es sich, daß große Welten ihn umgeben, welche nur bildlich reden zu dem was in ihm bildlich ist: die Künste" (G. S. 283, Z. 12-17).

Die bloße Kenntnis der Spezialwissenschaften, die Erkenntnis der Philosophie (die ihrerseits von jenen schon nicht ernstgenommen werden kann, weil sie ihrem Maßstab von Empirie zuwiderläuft), verhalten sich danach nicht so zu den Künsten, wie dies das römisch-neuzeitliche Schema von 'wahr = wirklich' und 'schön = Schein' suggeriert, sondern so, daß Forschungswissen und selbst philosophische Erkenntnis den Geist in der Vielgestaltigkeit und Rätselhaftigkeit seines Wesens unbefriedigt lassen. Die "*Bildlichkeit*", die (um hier nun den Übergangsvergleich umzukehren) alle Künste in ihrer Äußerungsweise mit der *Poesie* gemeinsam haben, entspricht der eigenen Bildlichkeit dessen, was den Geist anspricht, sofern er sich den "geheimnisvollen Schwingungen" jener großen Welten, die uns umgeben, nicht verschließt. Ein höheres Leben, welches ohne die Künste nicht vorhanden wäre: das ist nicht das Märchenland des Schönen im Bürgertum zu Burckhardts Zeit, sondern die Höhe jenes von sich aus Außerordentlichen, das sich nur dem ordentlichen Leben, das wir (seit Rom und seit Descartes) mit 'Wirklichkeit' gleichsetzen, als Traum und Schein verschließt. Nicht beiläufig, sondern alles hier Gesagte selber versammelnd, beschließt Burckhardt diese Bemerkung über den Zusammenhang von bildlich reden und bildlich sein mit der Berufung auf ein sehr wenig biedermeierliches Beispiel von Kunst: "selbst das Tragische ist dann tröstlich" (a.a.O., Z. 24f.).

(3) Das hier nun - vor und mit der attischen Tragödie - für Burckhardt paradigmatische Kunstzeugnis wird in diesen Notizen nur durch einen erneuten Hinweis auf das Buch Lasaulx' erkennbar. Die Bemerkung über die Dichter und Künstler in ihrem Unterschied zu den Philosophen: "durch die Schönheit sprechen sie sinnbildlich", versieht Burckhardt noch mit dem Hinweis: "Stellung Homer's: Lasaulx p.134-139" (G. S. 383, Z. 42f.).

Was in unserem Passus "sinnbildlich bedeutungsvoll und unvergänglich" heißt, sagt exemplarisch die "*Stellung Homers*".

Der Passus bei Lasaulx, auf den sich Burckhardt hier beruft, beschließt in dessen 'Philosophie der Geschichte' ein Kapitel, das jenen "geistigen Heroen" gewidmet ist, die "als Gründer und Wiederhersteller der Religionen und der Staaten auftreten" (S. 117, ed. Thurnher S. 139); und er besteht darin, daß Lasaulx auf nahezu fünf Druckseiten griechische, römische und auch nachantike Zeugnisse der Wirkung Homers wiedergibt. Dieser Überblick gilt sowohl der Wirkung Homers auf spätere *Dichter* (innerhalb Griechenlands, zumal "Äschylos und Sophokles"; danach - exemplarisch - Ennius, der Homer - nach römischer Überzeugung - zum "Gründer der römischen Literatur" gemacht habe, Vergil und Dante), als auch auf *Philosophen* und, vor allem, *Staatsmänner*, für die Lasaulx exemplarisch Zeugnisse über Alexander, Caesar und Napoleon anführt. Das Wichtigste dieses 'Neuen Versuchs einer alten, auf die Wahrheit der Tatsachen gegründeten Philosophie der Geschichte' sind für Lasaulx aber die griechischen Selbstzeugnisse über die Bedeutung der homerischen Epen für das Ganze der griechischen Welt - dem also, was Burckhardt hier die "Stellung Homers" nennt. Ähnlich spricht er in dem Exkurs 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie' (der bei Oeri wie Ganz am Ende des dritten Kapitels abgedruckt ist) von den "Stellungen" der Poesie "zur Welt".

Die Griechen, schreibt Lasaulx (S. 134-137; ed. Thurnher S. 150-152), haben Homer verglichen mit dem Okeanos oder "mit einer unvergänglichen Quelle", "aus welcher nach allen Richtungen Ströme des Gesangs geflossen seien. Seine Epen waren den Griechen, was uns die biblischen Erzählungen, das allgemeine Schulbuch, die Grundlage ihrer ganzen Volkserziehung". "Selbst Aristoteles scheut sich nicht, ihn völlig so, wie unsere Philosophen die heiligen Schriften zu zitieren; so daß es in der Tat keine Übertreibung ist, wenn von ihm gesagt wird, dieser Dichter habe ganz Hellas gebildet". "Nicht nur als Dichter und in dem Gebiete der Kunst ist Homer der Erste auf europäischer Erde, sondern seine echt heroische Natur hat darin vor allem sich betätigt, daß von ihm eine Zeugungskraft ausgegangen ist, eine lebendige und lebensschaffende, die, wie sie entsprungen war aus dem Urkeim seines Volkes, auch in das Volksleben sich einsenkt, es [durchwächst] und umgestaltet, und ein ihm,

dem Dichter, und seinen Helden ähnliches Leben hervorgerufen hat. Denn *er* hat das Bewußtsein der nationalen Einheit und Kraft, das trotz der Verschiedenheit der einzelnen Stämme durch die ganze hellenische Geschichte fortlebt, gehoben und gestärkt."

Lasaulx akzentuiert dieses Resümee griechischer Selbstzeugnisse über die Bedeutung Homers für das griechische Leben mit der Bemerkung: "Mit seinen Bildern des Heldenlebens ist die ganze Phantasie der Griechen von Jugend auf erfüllt und getränkt worden. An ihm und *seinem* Achilleus hat sich die Phantasie Alexanders des Großen entzündet, daß er ein zweiter historischer Achilleus geworden ist."

An das Paradigma der "Stellung Homers" wird man zuerst zu denken haben, wenn Burckhardt in der Erörterung über "Größe" bei Dichtern und Künstlern "im Allgemeinen" den Gedanken über das "bildlich reden" "großer Welten" zu dem, was in uns "bildlich ist", mit der folgenden Bemerkung, die einen eignen Absatz bildet, fortsetzt:

"Die Künste sind ein Können, eine Macht und Schöpfung. Ihre wichtigste zentrale Triebkraft, die Phantasie, hat zu jeder Zeit als etwas Göttliches gegolten" (G. S. 383, Z. 26-28).

Wie weit in Burckhardts Fall die Topoi "Bildlichkeit" und "Phantasie" von ihrer neuzeitlich-ästhetischen Bedeutung entfernt sind, demonstriert der Unterschied im Wortsinn von 'Dichtung' bei Homer oder Aischylos gegenüber dem neueren Roman. In dem Exkurs 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie' (auf den wir hier am Schluß eingehen) stellt Burckhardt dem "epischen Rhapsoden" den "heutigen Romanschriftsteller" gegenüber, bei dem "die beständige Anknüpfung an die Wirklichkeit (Realismus)" mit der "freien Wahl" oder der "Neuschöpfung der Stoffe" verbunden ist (G. S. 286, Z. 18f., S. 288, Z. 1f. und 27f.). Das alte Epos, zu dem der Vortrag des Rhapsoden gehörte, "als nationale Lebensäußerung und Zeugnis ersten Ranges für das Bedürfnis und die Fähigkeit eines Volkes, sich selbst als typisch anzuschauen und darzustellen ... ersetzt [für sein Zeitalter] die ganze Geschichte und ein großes Stück Offenbarung" (G. S. 286, Z. 8-10, Z. 41).

Die "Bildlichkeit" und mit ihr die Fähigkeit zur Bilderfahrung im Sehen wie im Hören, die hier mit "Phantasie" gemeint ist, ist nicht das Gleiche wie die von dem römischen Maßstab der Faktizität, dem modernen der Objektivität abgehobene 'Narrativität', die nach heutiger Ansicht den Poeten vom Historiker unterscheidet. Wenn Homer das Ausgangsbeispiel geben kann, dann ist mit Phantasie jenes "Göttliche" gemeint, das den Namen der "Musen" und ihrer Mutter, der "Mnemosyne", hatte. Was *Burckhardt* mit "Bildlichkeit" und "Phantasie" meint, entspricht der griechischen Erfahrung der Sprache als dem Wunder des Erinnerns.

Die Künste sind nicht darum "rätselhafter als die Wissenschaften", weil sie 'Dichtung' und *nicht* 'Wahrheit' sind, sondern weil sie in einer Weise, die "den höchsten Gegensatz und die höchste Ergänzung zur Philosophie" ausmacht, *auch* mit dem "Weltganzen" zu tun haben. Im Falle der Welt ist das Ganze nicht die Summe oder das Resultat von Fakten und Objekten, von Aktionen und Subjekten, sondern diejenige *Vollständigkeit der Dimensionen*, die *Burckhardt* mißverständlich als "der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben" bezeichnet: so als habe er damit ein Transzendieren der Zeit im Sinn, während er doch auf das Gegenteil abzielt, jenes "Geschichtliche" der Geschichte, für das für ihn der griechisch-heraklitische Gedanke des Agon vorbildlich ist und das er als das "Ganze" der Zeitdimensionen in dem Kursus über das Studium der Geschichte zweimal bedeutungsvoll umschreibt. - Zu Beginn der Einleitung: *Burckhardts* Polemik gegen den "Irrthum", "alles Dagewesene sei als auf uns berechnet zu betrachten",

"während es sammt uns, für sich, für das Vorhergegangene, für uns und für die Zukunft vorhanden war" (G., S. 226, Z. 18-22; WB S. 3).

In dem Text des Vortrags 'über Glück und Unglück in der Weltgeschichte' kennzeichnet *Burckhardt* denselben Fehler in unseren Urteilen über das Vergangene, den er hier das "Urtheil des Egoismus" nennt und als die "gemeinsame Quelle" aller historischen Fehltritte ansieht, mit der Bemerkung:

"Alles Einzelne aber, und wir mit, ist nicht nur um seiner selbst, sondern um der ganzen Vergangenheit und um der ganzen Zukunft willen vorhanden" (G. S. 237, Z. 38, S. 238, Z. 1f.; WB S. 188).

In der Kunst selbst sieht Burckhardt ein Beispiel für seinen Gedanken des Weltganzen in Raffaels 'Transfiguration'. Burckhardt sieht das Ausgezeichnete dieses letzten vollendeten Werkes Raffaels (Anm. 102/1) in eben demjenigen Antagonismus, der ihm häufig zum Vorwurf gemacht worden war: die Erregung der Menschen um den besessenen Knaben am Fuß des Berges, die Verklärung Christi in der oberen Zone - "zwei ganz verschiedene Szenen" auf einem Bild "vereinigt". Niemand aus der unteren Zone "sieht, was auf dem Berge vorgeht, und der Bibeltext erlaubt es auch gar nicht; die Verbindung beider Szenen existiert nur im Geiste des Beschauers. Und doch wäre die eine ohne die andere unvollständig; es genügt die Hand vor die obere oder vor die untere zu halten, um zu erkennen, wie sehr das Gemälde ein Ganzes bildet" ('Der Cicerone', Bd. II, S. 267). Burckhardt sieht nicht zwei von Haus aus unvereinbare Gebiete - einen 'geschichtlichen Bericht' und eine narrative Erfindung - durch die Willkür des Malers verkoppelt, sondern zwei Pole des "Weltganzen" zu dem einen "Bilde" versammelt, das sie selber von Haus aus bilden. Dem "Geschichtlichen" gehören auch diejenigen Augenblicke, diejenigen "Gedanken" zu, die uns "das Gefühl des Ungeheuren" geben.

Was heißt "irdisch-unsterblich", wenn die Allgültigkeit, die Allverständlichkeit, in die Kunst und Poesie zu *ihrem* Zeitalter "Welt, Zeit und Natur" sammeln, darin besteht, daß diese Bilder zu einer Sprache auch für *andere* Zeitalter und Nationen werden können? Burckhardt antwortet darauf selbst im Fortgang dieser Notiz: Auch die Werke der Kunst sind "den Schicksalen alles Irdischen und Überliefertem unterworfen", dem Schicksal also, zerstört zu werden, unterzugehen, vergessen zu werden. Wo aber von diesem - wie alles Irdische - Vergänglichem etwas noch erhalten bleibt, da ist es imstande, auch "die spätesten Jahrtausende zu befreien, zu begeistern und geistig zu vereinigen". Befreien, Begeistern, Vereinigen - das ist das Gegenteil von Musealität, genauso wie es das Gegenteil von Historizität ist.

Der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben: weil hier in einem Zeitalter das Weltganze versammelt wurde. Darum kann die "ideale Schöpfung" der Kunst - auch im kleinsten Lied und Gebilde - "ein größter Exponent der betreffenden Zeitalter" sein. Das ein-

zig irdisch Bleibende: weil diese "Bilder" das einzige irdisch Versammelnde sind. Sie können eine Sprache für *alle* Nationen sein, *weil* sie ein größter Exponent der *betreffenden* Zeitalter sind. Der Schlüssel dieses paradoxen Zusammenhangs liegt in dem Superlativ "ein *größter* Exponent der *betreffenden* Zeitalter". Anders als das Ausmaß eines Kalküls, die Überlegenheit einer Macht oder die Dauer einer Wirkung ist die Größe *dieses* "Größten" dasjenige Außerordentliche, das die Unwiederholbarkeit eines Schauspiels, den Augenblick im Lesen, Hören eines Verses von dem Riesenhaften unterscheidet, mit dem wir im Mikro- wie im Makrokosmos noch immer glauben, Raum und Zeit überwinden zu können. |

## § 20 "Das Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit"

Burckhardts Frage nach der Stellung der Kunst in der Weltgeschichte findet in dem Passus über 'die Künste' als dem Außerordentlichsten der Cultur-Potenz eine dreifache Antwort.

1. Was das neuere Europa als 'ars', als 'Kunst' bezeichnet - Tanz und Gesang, Bild und Bau, Theater und Skulptur, Lyrik und Erzählung -, das gibt es von jeher als ein eigenes Daseinselement. Kunst ist nicht auf Anderes zurückzuführen, weder auf die Theologie im Mittelalter, die Politik im alten Rom oder im Absolutismus, noch auf den Mythos und Kultus bei den alten Griechen oder auf so etwas wie Magie in der Frühzeit und bei den Naturvölkern, wie eng auch immer die Verbindung, das wechselseitige "Bedingtsein", gewesen sein mag. *Die Kunst ist zu allen Zeiten in hohem Grade um ihrer selbst willen vorhanden.*

2. Gleichwohl steht sie in der Geschichte, ist sie ein *größter Exponent ihres Zeitalters*. Dies aber nicht darum, weil sie die Wirklichkeit ihrer Zeit widerspiegelt, die Interessen, die Bedürfnisse 'ihrer Zeit' zum Ausdruck bringt, also 'Bilder' ihrer Zeit liefert, sondern darum, weil sie in ihrem eigenen musikalisch-architektonischen Grundzug selber an dem Geschehen, dem Sich-Wandeln der Geschichte, den Bahnen des Tuns und des Leidens einer Epoche beteiligt ist: *Sie hat ein "höheres Leben" darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre.*

3. Autarkie und Zeitbezug scheinen ein Widerspruch zu sein. In der Autarkie gründet der monumentale Charakter der Kunst (der auch dem schlichsten Lied und Tanz zugehören kann): *der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben, "irdisch-unsterblich", eine Sprache für alle Nationen zu sein.* In dem Zeitbezug gründet ihr dokumentarischer Charakter: *ein größter Exponent des betreffenden Zeitalters zu sein.* Wie reimt sich das Historische mit dem Überhistorischen, das Dokument mit dem Monument? Die Antwort liegt in dem Superlativ. Die Künste sind dergestalt "das Außerordentlichste", daß sie - je und je, in der Ekstasis der Tragödienaufführung wie in der Stille eines gotischen Kirchenraums,

blitzartig oder in langsamer Wandlung - das sonst ins Alltägliche Zerstreute von "Welt, Zeit und Natur" sammeln und *damit*, als eine Sprache ihrer Zeit, zur Sprache auch für andere Zeiten werden.

Wie steht es aber dann mit Epochen, denen wie der Neuzeit Europas seit dem 18. Jahrhundert eine "Dokumentation" durch die Künste fehlt? (Wir hatten früher schon darauf hingewiesen, daß Burckhardt seine Vorlesungen zur neueren Geschichte Europas weithin ohne Bezug auf die Künste vortragen konnte.) *Hegels* Antwort ist bekannt: Die Künste haben sich in ihrer einstmaligen weltgeschichtlichen Bedeutung heute, im Zeitalter der Wissenschaft, selbst überlebt. *Burckhardts* Antwort ist anders. Einen "Wink" *seiner* Antwort auf die Frage, die er mit Hegel teilt, gibt das andere der beiden umfangreichsten Stücke des Abschnitts über 'die Cultur', der Passus mit der Überschrift: das "Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit", der nach seiner vollständigen 'Überschrift': "Endlich das wahre und das angebliche *Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit*", auf eine nicht neutrale Unterscheidung von Zeitaltern abzielt.

### **a Die Künste und der Erwerbssinn**

Der Hinweis auf den "äschyleischen Prometheus" beschließt das vierte der zehn Stücke, in denen Burckhardt seine Bemerkungen über die Potenz der Cultur in dem Kapitel 'Von den drei Potenzen' vorträgt. Die kleine, nur sechs Druckseiten umfassende Gedankenfolge dieser *vier ersten Stücke* lohnte sich - ähnlich wie (in Bd. I) die Einleitungsstunde der kunstgeschichtlichen Vorlesungen vom Mai 1874 'über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls' - Wort für Wort betrachtet zu werden, da sie in dem doppelten Umkreis: der Cultur-Potenz, die dieser Abschnitt behandelt, und des Ganzen aller drei Geschichtspotenzen, von denen dieses und das nächste Kapitel handeln, innerhalb von Burckhardts lebenslangen Erörterungen zur Stellung der Künste in der Weltgeschichte das größte Konzentrat dieser Erörterungen darstellt. In den *folgenden sechs Stücken* des 'Cultur'-Abschnitts liegt das Schwergewicht nicht mehr auf den Künsten. Die "Potenz" der Cultur wird jetzt in der Vielfalt und der eigenen Gegensätzlichkeit aller ihrer "Gebiete" betrachtet.

Die Bemerkung, mit der Burckhardt im *fünften Stück* beginnt, nennt nicht nur die Themen dieses einen Passus; sie gilt auch für die noch folgenden Stücke dieses Abschnitts:

"Innerhalb der Cultur *verdrängen, ersetzen und bedingen* sich die einzelnen Gebiete; ein beständiges Hin und Her Wogen" (G. S. 280, Z.12f.; WB S. 46).

Dieses fünfte Stück verweist auf *Begegnungen*, in die die "einzelnen Culturelemente und Culturstadien verschiedener Gegenden" "*durch den Handel*" gelangen, (G. S.280, Z.22f.), - also durch eines dieser Elemente selbst - , um daran von den Fällen "bloßen Austauschs" (Z.42)

die "magnetischen und schicksalsvollen *Berührungen*  
von Volk zu Volk  
von Fach zu Fach  
von Geist zu Geist" (G. S.280, Z.29f., S.281, Z.1f.)

abzuheben, in denen sich eben das abspielt, was Burckhardt als das geschichtliche Kennzeichen der Cultur-Potenz ansieht, den Grundzug der Wandlung.

Eine gesteigerte Form dieses Wandels im gegenseitigen Sich-Berühren stellen die "großen geistigen *Tauschplätze*" dar - wie die Stadtrepubliken Athen oder Florenz, von denen Burckhardt hier die "modernen Großstädte" mit ihrer breiten "Bildungsgelegenheit" und ihrem "allgemeinen Kritisiren" unterscheidet. (Dem ist der *sechste Passus* gewidmet; G. S.281, Z.3-15.)

Im *siebten Stück* nennt Burckhardt als eine "Hauptbedingung aller höher vollendeten Cultur" "*die Geselligkeit*". Sie bringt - im Unterschied zu der "Partial"-Cultur eines "Kasten"-Systems -

"alle Elemente der Cultur, vom höchsten Geistigen bis zum geringsten technischen Treiben, mehr oder weniger in Berührung mit einander Lin einer Hinzufügung wird an dieser Stelle "Verkehr und Presse" lobend erwähnt, sodaß sie eine große tausendfach durcheinandergeschlungene Kette bilden, welche durch Einen elektrischen Schlag mehr oder weniger an ihren einzelnen Stellen afficirt wird" (G. S.281, Z.23-27, S.282, Z.26).

Das Gebiet der Künste ist dabei nicht mehr das Thema der Erörterung, wengleich ihm auch hier eine Sonderstellung zukommt: unausgespro-

chen mit dem Verweis auf "Athen und Florenz" und ausdrücklich mit dem Gedanken, daß das, "was *höhere* Geselligkeit heißt", mit seinem "Maß des Verständlichen" "ein unentbehrliches Forum für die Künste" bilde (G. S.281, Z.31f., S.282, Z.3).

Auch in dem *achten Stück*, dem weitaus umfangreichsten dieser zweiten Hälfte, ist das Element der Kunst nur indirekt, in einem Beispiel, angesprochen. Mit einem Hinweis auf die Lebensimpulse, die sich in mittelalterlichen Städten im Bau der Kathedralen äußerten, bekräftigt Burckhardt hier seinen Einwand gegen "unsere höchst lächerliche Präsuntion, im Zeitalter des sittlichen Fortschritts zu leben" (G. S.133, Z.16f.). In diesem Stück, das "das wahre und das angebliche *Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit*" behandelt, spricht Burckhardt zumeist von dem "angeblichen", also dem falschen Verhältnis. Und das wird in derjenigen Betätigung und demjenigen Verständnis von "Cultur" gesehen, das die Moderne prägt. Überlegungen dieser Art dominieren auch in dem übernächsten, dem *Schlußpassus*, in dem Burckhardt "*die Cultur des XIX.Jahrhunderts als Weltcultur*" skizziert. Beidemale, in dem achten wie in diesem zehnten Passus, wird das charakteristische Cultur-Gebiet der Moderne in dem gesehen, was Burckhardt den "Erwerbssinn" nennt, dem "einseitigen Vorherrschen des Gelderwerbs" (G. S.282, Z.33), dem neuartigen Sachverhalt, daß "das vorwärtstreibende Element" jetzt "die Erwerbenden" sind (G. S.284, Z.14f.). (Vgl. den Schluß des 'Crisen'-Kapitels: G. S.374, Z.20, - S.375, Z.9; S.376, Z.19f.; WB S.148-150.)

Der Passus dazwischen, das *neunte* dieser kleinen Stücke, schließt an den Gedanken des geschichtlichen Wandels als des Grundzugs der Cultur an, der das verbindende Thema der Stücke über den "Handel", die "geistigen Tauschplätze" und die "Geselligkeit" war. Burckhardt kennzeichnet darin - auf nur knapp einer halben Seite - diejenige "Eigenthümlichkeit höherer Cultur", die in ihrer "*Fähigkeit zu Renaissancen*" besteht (G. S.283, Z.20-35). Hier nun unterscheidet Burckhardt "eine reine Renaissance" (Z.31), die sich, wie die europäisch-italienische des 15. und 16.Jahrhunderts, durch "ihre Spontaneität, die Kraft der Evidenz, wodurch sie siegt," auszeichnet, durch ihre Gegenwart also und ihre Wirkung, von politisch-religiösen "Restorationen" wie der "Herstellung des Juden-

thums nach dem Exil" oder "der des Perserthums durch die Sassa-niden" (Z.26-33).

So unentbehrlich in dem Abschnitt über die Cultur-Potenz auch jeder *Passus* ist, die beiden umfangreichsten dieser zehn Stücke, das vierte, das gesondert von "*den Künsten*" handelt, und das achte, über das "*Verhältniß der Cultur zur Sittlichkeit*", heben sich doch deutlich heraus. In dem zweiten dieser beiden Kern-Stücke des Cultur-Abschnitts ist - bis auf den Kontrast-Verweis auf die Cathedralen - von einzelnen Künsten, Kunstepochen oder gar den Künsten im Ganzen nicht die Rede. Daß dieses Stück aber dennoch in einem direkten Bezug zu dem ersten Kern-Stück steht, bemerkt man, wenn man auf die eigentümliche - selber moralische - Antithetik aufmerksam wird, die den ganzen *Passus* prägt und die schon mit der Ankündigung, "das wahre" dem "angeblichen" Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit gegenüberstellen zu wollen, angekündigt wird.

Die benachbarten Stücke: die' Verweise auf die Cultur-Faktoren des "Handels", der "großen geistigen Tauschplätze" und das Forum der "Geselligkeit" zuvor, die Bemerkungen über die "Fähigkeit zu Renaissancen" und die "Erwerbs"-Cultur der Gegenwart danach, bezeugen die unausgesprochene Schlüsselstellung jener beiden Stücke im Hinblick auf deren eigenen antithetischen Zusammenhang.

### **b Unser Maßstab der "Sekurität"**

Der *Passus* gliedert sich in zwei Hälften. Die erste Hälfte (von Oeri in einen größeren Absatz zusammengefaßt) besteht darin, daß das Titelthema in dem Kontrast *unseres* "angeblichen" zu einem anderen, "*wahren*" Verhältnis zur Sittlichkeit umrissen wird. (In der Handschrift ist das die Eingangsbemerkung über Gustav Freytag, die Burckhardt mit einem Ausschnitt aus den Konstanzer Notizen verbindet: G. S.282, Z.9-15, S.133, Z.16-26.) In der anderen Hälfte wird die Fraglichkeit unseres, des "angeblichen" Maßstabs von "Sittlichkeit" in einer Weise erläutert, die Nietzsche "psychologisch" genannt haben würde, nämlich an den ihn fördernden Motiven und deren eigenen geschichtlichen Konturen. Wir werden uns hier auf eine

genauere Darlegung der ersten dieser beiden Blickbahnen beschränken können, mit gelegentlicher Berücksichtigung der zweiten.

Wollte man die Antinomie, die dieser ganze Passus variiert, auf eine Formel bringen, dann könnte man davon sprechen, daß Burckhardt hier dem Geschichtsbewußtsein seiner Zeit einen doppelten Vorwurf macht. Der eine bezieht sich darauf, daß man zu seiner Zeit schon mit dem bloßen Gedanken an 'Geschichte' einen Aufstieg vom Schlechteren zum Besseren im Sinne hatte, - ein Erwartungshorizont, durch den schon im Ansatz das "Verständnis" der Überlieferung verfälscht wird. Und sodann ist das moralische Urteilsathos, das diesen Fortschrittsglauben beflügelt, selbst nicht sittlich. Es ist nur das Kleid, das gerade der modernen Immoralität den Schein und häufig auch den Glauben einer sittlichen Verbesserung und damit ihre Stoßkraft verleiht, während Phänomene, auf die sich die moderne Urteilsschelte gegen vergangene Zeiten fixiert hat, oft nur die schmerzliche Kehrseite von Denk- und Lebensweisen waren, die wir moralisch bewundern müßten, wenn uns die eigene Immoralität nicht das "Verständnis" verwehren würde.

"Gustav Freytag (Bilder aus der deutschen Vergangenheit I) operiert zB: gegenüber dem XVI. und XVII. Jahrhundert mit der Zunahme von 'Pflichtgefühl und Redlichkeit' (p.13), oder 'Inhalt, Tüchtigkeit und Redlichkeit' (p.16). Irrige Argumentationen zB: mit Bestechlichkeit, Liederlichkeit etc. vergangener Zeiten, besonders mit 'Gewaltthätigkeit'. Oder bei den Barbaren mit Grausamkeit, Treulosigkeit etc. - Man beurtheilt Alles nach demjenigen Grade der äußeren Lebenssecurität, ohne die wir nicht mehr existiren können. 'Diese Lebensluft existirte im X., XIV., XV., Jahrhundert nicht - ergo' - Und sobald die Lebenssecurität (zB: im Krieg) suspendirt wird, melden sich ja alle Greuel [auch bei uns] ..." (G. S.282, Z.9-13, Z.28-33).

Vor der letzten Bemerkung kann man ein Jahrhundert später leichter innehalten als, vermutlich, die meisten der Hörer Burckhardts. Oder ist das Verständnis der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' unmittelbar nach den beiden Weltkriegen heute auch schon wieder vergangen? Sind die Greuel dieser beiden Kriege, dieser beiden - mit Nietzsche zu reden - ersten Zeichen des modernen "Kampfes

um die Erd-Herrschaft"1) schon historisch abgeheftet als Unglücksfälle kurzfristiger Verblendungen, die im Rausch der Verheißung, im Ingrimm der Abwehr die Verbrechen nicht wahrhaben wollten, und vor deren Wiederholung man zwar auf der Hut sein muß, die jedoch dem allgemeinen Selbstbewußtsein, einer Epoche anzugehören, die freier, humaner, vernünftiger als z.B. 'das Mittelalter' ist, keinen Abbruch tun kann? Zu seiner Zeit jedenfalls sieht Burckhardt. in einer Gegenstimme zu der "irrigen Argumentation" Gustav Freytags wie dem 1873 in Genf und Basel erschienenen Werk 'Histoire des sciences et des savants depuis deux siècles ... ' des Botanikers *Alphonse de Candolle* eine Stimme in der Wüste. "Die sogenannten Kulturmenschen", sagt Can-solle zu Beginn der von Burckhardt vermerkten Stelle, "weisen nicht immer die Merkmale auf, welche sie von den Barbaren unterscheiden. Zuweilen tritt etwas wie eine Rückwärtsbewegung ein." 2)

Burckhardts Einwand gegen sein Beispiel - Gustav Freytag - erschließt sich uns, wenn wir 'des Ausmaß bemerken, zu dem sich der Kontrast zwischen moralischer Innovations-Gläubigkeit und geschichtlicher Wirklichkeit seither noch gesteigert hat. Dieser Kontrast muß aber nicht die Konsequenz haben, das Fortschrittsschema lediglich umzukehren. Wenn die Sitten der Menschen, sofern man sie nicht am Stand der Theorien, sondern an der Wirklichkeit mißt, nicht zugenommen haben, dann müssen sie nicht abgenommen haben: Das Traumbild der Antike im Klassizismus, des 'hohen Mittelalters' in der Romantik. Burckhardt kehrt das Stufenbild nicht um. Er bemerkt die Konstruktion in jedem Stufenschema, gleichgültig ob aufwärts oder abwärts gerichtet.

"Aber weder Seele noch Gehirn der Menschen haben in historischen Zeiten erweislich zugenommen; die Fähigkeiten jedenfalls waren längst komplett" (G. S.282, Z.13-15).

Diese Bemerkung unterstreicht Burckhardt durch einen Verweis auf die 'Geschichte der Civilisation in England' des Kulturhistorikers *Henry Thomas Buckle* (die in ihren beiden Bänden 1859 und 1861 in England, 1860 und 1861 in Deutschland erschienen war) 3). Buckle schreibt in der von Burckhardt vermerkten Stelle: "Der Ausdruck sittlicher und intellektueller Fortschritt kann einen sehr ernstlichen Irrtum erzeugen. Wie er gewöhnlich gebraucht wird, gibt er

die Vorstellung, das sittliche und intellektuelle Vermögen der Menschen sei bei vorgerückter Zivilisation (Kultur) von Natur schärfer und zuverlässiger, als sie vor diesem waren." Gegen diese Ansicht führt Buckle zunächst die (damals nur vagen) Zweifel der Naturwissenschaft an einer physischen "Verbesserung in den sittlichen und intellektuellen Fähigkeiten" des Menschen im Verlauf seiner Geschichte an, um fortzufahren: "Auch haben wir keinen entscheidenden Grund zu behaupten, daß diese Fähigkeiten größer sein müßten bei einem Kinde aus dem zivilisirten Teil von Europa, als bei einem, welches in dem wildesten Teil eines barbarischen Landes geboren worden."

Wenn Burckhardt nun im Fortgang dieser Bemerkungen an dem Vergleich mit älteren Beispielen das sittlich Bedenkliche in der Kultur seiner Zeit hervorhebt, dann dient das hier der Korrektur des seine Zeit bestimmenden Geschichts-Bewußtseins. Ob in der Waage von "Nutzen und Nachteil" die moderne Zunahme an Cultur-Aspekten, die sittlich fragwürdig sind, durch das hervortreten anderer, begrüßenswürdiger Aspekte ausgeglichen wird, ist eine Frage, die für Burckhardt hier nicht entschieden werden muß, - so wenig *er* sie an anderer Stelle (in seinen Gedanken über die Vorzüge des 19. Jahrhunderts 1)) unbeantwortet läßt. Hier, wo das Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit zur Frage steht, muß Burckhardt daran liegen, das moralische Manko bemerkbar zu machen, mit dem das Sittlichkeits-Pathos der eigenen Zeit behaftet ist.

Der bislang beachtete erste Teil der ersten Hälfte dieses Passus besagt: Der moderne Glaube an einen sittlichen Fortschritt bemißt das Ganze der Geschichte "nach demjenigen Grade der äußern Lebens-securität ohne die wir nicht mehr existiren können", und verurteilt (wie Oeri den Gedanken Burckhardts wiedergibt) die Vergangenheit im Hinblick darauf, daß "*diese* Lebensluft" in ihr nicht existierte. Bedenken wir aber, wie fragwürdig dieser Urteilsmaßstab schon in seinen eigenen Ansprüchen wird, wenn man ihn an der Wirklichkeit der Epoche mißt, die ihn zu ihrem Maßstab gemacht hat (ein Bedenken, das uns leichter fällt, als Burckhardts Zeitgenossen), dann gewinnen wir die Freiheit, Lebensweisen, die uns ferngerückt sind, mit anderen Augen zu sehen. An den Einwand gegen den moralischen Entwicklungsglauben Gustav Freytags: "weder Seele

noch Gehirn des Menschen haben in historischen Zeiten erweislich zugenommen", schließt Burckhardt in dem Kolleg den schon erwähnten Ausschnitt aus dem Konstanzer Entwurf (dem 'Alten Schema') an. Dessen erster Absatz lautet:

"Unsere höchst lächerliche Präsuumtion, im Zeitalter des sittlichen Fortschritts zu leben im Vergleich mit riskirten Zeiten, deren freie Kraft des idealen Willens in hundert hochthürmigen Cathedralen gen Himmel steigt" (G. S.133, Z.16-19).

Um diese Rede von der "freien Kraft des idealen Willens" recht zu verstehen, darf man nicht nur an Burckhardts frühe, bis zu einem gewissen Grad noch romantisch getönte Bewunderung gotischer Kirchenbauten denken. In dieser Notiz vom Sommer 1868 klingt die Verwandlung an, die *jene* alte Liebe seit den Italienstudien Burckhardts erfahren hat, im Gedanken zumal an die Stellung der Kathedralen und Münster in den mittelalterlichen Städten. Der Kölner Dom bleibt zwar für Burckhardt das größte Zeugnis mittelalterlicher Kunst, aber er steht jetzt neben den Kathedralen in Nordfrankreich, denen Burckhardt im Herbst (im September und Oktober) 1869 eine längere Reise und im November des gleichen Jahres zwei Basler Vorträge widmete. 1)

Burckhardt beschloß diese Nordfrankreichreise mit einem erneuten, siebzehntägigen Paris-Aufenthalt. In den Abendstunden nach den täglichen Louvre-Besuchen muß das Manuskript zu jenen Vorträgen über 'Gotische Kirchen' entstanden sein. Werner Kaegi beschließt seine Schilderung der Reise: "Wie Burckhardt im einzelnen die Schönheit der gotischen Mannigfaltigkeit von Landschaft zu Landschaft, von Kathedrale zu Kathedrale in seinem Vortrag zu illustrieren verstanden hat, kann hier nicht wiedergegeben werden. Der 'gewaltige stadtbeherrschende Kontur des Äußeren' war ihm nur ein erster Anknüpfungspunkt, um dann eingehend vom Innern der Kirchen, vom 'Gradunterschied der Formensprache' und von den einzelnen Bauteilen zu sprechen ... Beherrschend ist ein Ton von Ehrfurcht und Bewunderung für das Ganze dieser Denkmälerwelt, wie sie über Frankreich und Deutschland verstreut liegt. Das Manuskript klingt aus im Lobpreis von drei Kirchen, die dem Basler am vertrautesten waren: das *eigene* Münster, dasjenige von Straßburg und das von Freiburg, als wollte Burckhardt mit dieser Dreiheit die Gemeinschaft der Nationen

andeuten, die sich im hohen Mittelalter in Basel begegnet sind: die Burgunder, die Franken, die Alemannen. Das Manuskript trägt am Schluß in minutiöser Schrift ein Datum: 'Paris, October 1869'. So hat er am Ende des Jahres, das dem großen Krieg vorausging, noch einmal über das gemeinsame Erbe mittelalterlicher Einheit und Schönheit gesprochen, das die beiden Nationen, die ihrer Katastrophe entgegengingen, verband" (Kaegi IV, S.295).

Fünf Jahre später werden die Notizen und Erinnerungen jener Reise zu einer Grundlage der Gotik-Darstellung in dem 'Mittelalter'-Teil des viersemestrigen Zyklus zur 'Kunstgeschichte'. Die zum erstmaligen Beginn dieses Teils verfaßte 'Einleitung' (mit dem Datum "für Mittwoch 4.November 1874") ergänzt Burckhardt bei der letzten Wiederholung 1890 durch einige Zusätze. Während er zunächst an der mittelalterlichen Kunst ihren Zeugnistrang für das Ganze der Epoche hervorhebt (die Kunst "überragt nämlich hier die übrige geistige Produktion"), setzt er später noch hinzu:

"Außerdem aber bezeugt sie einen monumentalen *Willen*, der wesentlich von demjenigen anderer Weltalter verschieden erscheint. Dieser monumentale Wille des Mittelalters ragt als Mahnung in unsre Zeit hinein, welche nun erst daran zur Einsicht kommt, was sie auf diesen Pfaden erreichen kann mit ihrem Geld" (bei Kaegi VI, S.366f.).

Mit dem Schluß dieser Bemerkung im Ohr wird man bei einer kurz danach notierten Äußerung aus diesem späten Zusatz die Formulierung "Überwindung der Materie" nicht weltanschaulich mißverstehen. Es ist ein einzelnes Blatt, auf dem Burckhardt - "wohl am Schluß der Einleitung", wie Kaegi vermutet, - "seine Gedanken zur mittelalterlichen Kunst" zusammengefaßt hat (Kaegi VI, S.370). Obwohl zwei Jahrzehnte nach dem Kolleg zum 'Studium der Geschichte' aufgezeichnet, liest sich diese Äußerung doch wie ein Kommentar zu dem Kathedralen-Vergleich in dem Passus über das Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit. Burckhardt erinnert zunächst an die Verschiedenartigkeit der Aufgaben, die Antike und Mittelalter an die Kunst stellten:

"Die antike Kunst hatte neben ihrer religiösen Aufgabe und von dieser ausgehend ein Weltbild von idealer Schönheit geschaffen; das heißt: alles, was sie schuf, war erhöhte Mensch-

lichkeit und auch ihren individuellen Schöpfungen verlieh sie einen Abglanz davon."

Und fährt dann, das akademisch interessierte Publikum seiner Zeit und seiner Stadt vor Augen, fort:

"... Wer nun das Christentum überhaupt ohne Widerwillen nicht betrachten kann, und vollends wer gar jede Religion als Landschaden ansieht, der mag sich besonders von der Kunst des Mittelalters abwenden, denn sie wird ihm lauter Torheit sein und *er* wird vielleicht mit Judas sagen: man hätte besser das Geld den Armen gegeben. Die damaligen Armen aber dachten anders. - Denn hier erhebt sich die Kunst völlig auf den Fittichen der Religion allmählich von der Erde empor bis zu völliger Überwindung der Materie im hohen Chor und in den Türmen gotischer Kathedralen. *Die* sonstige Aesthetik und vollends der bloße Luxus der Völker des Mittelalters hätte dies Wunder nicht vollbracht. Nur die Religion in der Gestalt der mittelalterlichen Kirche stellt die Aufgaben, und das Kunstvermögen gibt sich denselben jederzeit mit seinen ganzen Kräften hin" (bei Kaegi VI, S.370f.).

Der Schematismus *unseres* Urteils, für den 'gut' und 'nicht gut' 'gute Folgen' und 'nicht gute Folgen' heißt, nützlich und nutzlos, sucht überall den Einwand der Verschwendung. Doch von bloßem Luxus kann das Nutzlose genauso weit entfernt sein wie vom Nutzen. Die "freie Kraft des idealen Willens" ist ein Aufflug, der vielleicht in einem sehr wörtlichen Sinne Flug ist, kein neues, eiligeres Verkehrsmittel wie für uns, sondern das Gleiche, was den *Lebewesen*, die fliegen können, die Fähigkeit zum Singen verleiht: nicht an die Erde gefesselt zu sein, sondern sich mit eigener Kraft frei über ihr bewegen zu können, mit einem Wort: frei zu sein.

"Die damaligen Armen aber dachten anders". Nicht daß sie die Armut für einen Segen gehalten hätten. Wohl aber: daß sie nicht in der Überwindung der Armut ("im Geld") schon den Inhalt des Lebens gesucht hätten.

Zeugnisse dieser Zeit und dieses Lebens, die wir - ebenso wie den bloßen Luxus der Ästheten - 'Kunst' nennen, der gotische Kirchen

raum im Ganzen, die Bildwerke aus Stein wie am Nordportal von Chartres, die Glasfenster wie in Bourges oder Chartres, oder der Schmuck der Reliquienschreine 1) sind Erfüllungen dieses "höchsten Willens".

"Der monumentale Wille aber offenbart sich schon in dem *großen Maßstab* und der Kostbarkeit des Bauens und Schmückens. Es ist nicht ein Luxus im Sinn des Genusses, sondern ein höchstes Wollen, sich Anstrengen und Vermögen im Dienste des Heiligen und *deshalb* eine der mächtigsten Stimmen der Zeit" (bei Kaegi VI, S.369).

Wir verfehlen dieses "höchste Wollen" nicht nur mit dem Luxus-Begriff, sondern auch mit den Zweck-Erklärungen, die zufrieden sind, wenn sie statt 'Kunst' 'Religion' (oder 'Politik') als historische Bedingung der Zeugnisse aufweisen können. Eben das, was wir 'Kunst' nennen, wird hier von dem "höchsten Willen" - der Religion (im Falle der Kathedralen), der Politik (in anderen Fällen) - angesprochen. (Im Gedanken an die Städte, die sich ihre Kathedrale, *ihren* Dom, ihr Münster bauten, wird man das Politische mit dem Religiösen - ähnlich wie bei anderen Kunstzeugnissen in Athen oder in Florenz - verbunden sehen dürfen.) Diesen Sachverhalt, daß es *die Kunst* ist, was hier von dem religiösen und politischen Auftrag angesprochen wird, ist nicht auf den jeweiligen Auftraggeber *zurückzuführen*.

Die Monopolisierung der eigenen sittlichen Vorurteile beim Urteil über Geschichtsepochen, die dem modernen Menschen einen sittlichen Fortschritt vorspiegelt, hat Burckhardt in diesem Passus an dem "Sekuritäts"-Denken eines kulturhistorischen Lieblingsautors der Zeit demonstriert (die Zunahme von "Pflichtgefühl und Redlichkeit", die Eindämmung von "Liederlichkeit" und "Gewalttätigkeit"). Eine solche Transformation des Eigenen in das uns Fremde zeigt sich aber auch schon im Verständnis dieses Fremden selbst. Wir beurteilen den Kathedralenbau auch dann nach dem Maßstab *unserer* Sekuritätsbedürfnisse, wenn wir das uns Fremde unserem Begründungsmechanismus unterwerfen: Eine solche ungeheure Anstrengung wie der Bau eines Münsters durch eine Zwanzig- oder Dreißigtausend-Einwohner-Stadt, noch dazu meist unter freien Bürgern, die nicht durch Klerus oder Adel zur Arbeit gezwungen werden konnten, kann doch nur einer ungeheueren Angst entsprungen sein; man glaubte offenbar, sich mit solchen Bauten je-

nes ewige Heil *sichern* zu können, das damals die Gemüter erfüllte. In dem Vortragsmanuskript von 1869 'Gotische Kirchen' wehrt Burckhardt als erstes diese Erklärung des gotischen Kirchenbaus ab: "Wahrlich nicht die bloße Höllenform". Und selbst, wenn "die Gaben", die Geldspenden der Bürger "Sache der Himmelsfurcht gewesen" wären, "so doch gewiß der Stil nicht". Burckhardt, sagt Kaegi, sehe "den modernen Besucher der Kathedralen als Zuhörer vor sich, der mit dem 'Bild eines Höllenfurchtstiles' im Kopf in die Kirchen des Mittelalters 'meist nur hinein- und hinausläuft und meint, mit Einer grossen Kirche alles gesehen zu haben'" (Kaegi IV, S.294). 1)

"Liederlichkeit", "Gewalttätigkeit" auf der einen, "Höllenfurcht" auf der anderen Seite: das finstere Mittelalter, trotz aller Romantik und, aufs Ganze des allgemeinen, des unsere Wirklichkeit prägenden Bewußtseins hin gesehen, auch heute nicht anders. Wenn wir dieser Zeit *unsere* Handlungsnormen unterstellen, dann *haben* wir's weiter gebracht. Sind wir Menschen auf Sicherheit aus, dann können wir besseres tun als Kathedralen zu bauen. Burckhardts Frage lautet nicht, ob etwa der mittelalterlichen Erlösungssehnsucht ein eigener, vielleicht sogar höherer Rang zuzusprechen ist als unseren 'materiellen' Sorgen. Diesen Unterschied meint sein Lob des "idealen Willens" gerade nicht. Die "Überwindung der Materie", an die ihn der Chor wie die Türme von Chartres, Straßburg oder Köln denken lassen, steht trotz aller Verschiedenheiten dem 'Heidentum' griechischer Tempel und Skulpturen näher als der Erwerbssinn der Gründerzeit. Eben dieser Mentalität bleibt auch noch die Bewunderung (oder Verachtung) mittelalterlicher Religiosität verhaftet, sofern sie in dieser nur eine - sublimere oder primitivere - Entwicklungsstufe des eigenen Sekuritätsdenkens sieht.

Dem Passus zum "*Lob der Crisen*" gegen Ende des vierten, den 'geschichtlichen Crisen' gewidmeten Kapitels des Kollegs fügt Burckhardt noch einen ergänzenden Passus bei über das "besondere Verhältniß der Crisen zur Kunst und Literatur" (vgl. hier Bd. I, S. 57f.). Und darin sind die beiden ersten Beispiele Augustin, der Philosoph des beginnenden christlichen Mittelalters, und Dante, der Dichter am Ende des christlichen Mittelalters.

"Es zeigt sich daß kräftige Denker, Dichter und Künstler, *deshalb* weil sie kräftige Menschen sind, eine Atmosphäre von Ge-

fahrt lieben und sich in der frischen Luftströmung wohl befinden. Große und tragische Erlebnisse reifen den Geist und geben ihm einen andern Maßstab der Dinge, eine unabhängigere Taxation des Irdischen ... Augustin de civitate Dei wäre ohne den Einsturz des weströmischen Reiches kein so bedeutendes und unabhängiges Buch geworden" (G. S.364, Z.29-33, Z.36, 41f.; WB S.138f.).

Burckhardt beschließt den Passus über "das Verhältniß der Crisen zu Kunst und Literatur" mit einer Kennzeichnung des Gegenpols: "In ganz ruhigen Zeiten" umspinnt "das Privatleben mit seinen Interessen und Bequemlichkeiten den zum Schaffen angelegten Geist und raubt ihm die Größe". Die "bloßen Talente" drängen sich "an die erste Stelle, daran kenntlich daß ihnen Kunst und Literatur als Speculationszweige, als Mittel, Aufsehen zu machen gelten" (G. S.365, Z.11-15). Was hier nur als Kontrastbemerkung anklingt, wird zum eigenen Thema des (ursprünglichen) Schlußpassus des 'Cri-sen'-Kapitels: einer Reihe von Notizen über "den besonderen Charakter der Crisen unserer Zeit", - denen Burckhardt später, unter dem Eindruck des deutsch-französischen Krieges und der deutschen Reichsgründung einen ganzen weiteren Kapitelteil über 'Ursprung und Beschaffenheit der heutigen Crisis' noch anschließt (G. S.366-376). Der ursprüngliche Schluß dieses Kapitels sieht den "besonderen Charakter der Crisen unserer Zeit" in dem eigentümlichen Vorrang der "Cultur" über die beiden anderen Geschichtspotenzen, nämlich in Gestalt des "Erwerbsgenius" (G. S.366, Z.11; WB S.140).

Diese Kennzeichnung der eigenen Zeit wiederholt Burckhardt in dem Vortrag 'Glück und Unglück in der Weltgeschichte'; und da nun in noch engerem Anklang an den Passus über "das wahre und das angebliche Verhältniß der Cultur zur Sittlichkeit" innerhalb des Potenzen-Kapitels. In dem Vortrag, der den geschichtsverfälschenden Vorurteilen gewidmet ist, behandelt ein Passus "das Urtheil nach der Securitat".

"Dasselbe verlangt als Vorbedingung jeglichen Glückes: die Unterordnung der Willkür unter polizeilich geschütztes Recht, die Behandlung aller Eigenthumsfragen nach einem objektiv feststehenden Gesetz, die Sicherung des Erwerbs und Verkehrs im größten Maßstab. Unsere ganze jetzige Moral ist auf diese Securitat wesentlich orientirt."

An dieser Stelle nun wird ein Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit, das einer anderen Orientierung folgt, von Burckhardt an einem Beispielkreis umschrieben, der den Hinweis auf die hochtürmigen Kathedralen mittelalterlicher Städte untermauern kann:

"An dieser Securitat fehlte es nun in bedenklichem Grade in mehreren Zeitaltern, welche sonst einen ewigen Glanz um sich verbreiten, und in der Geschichte der Menschheit bis aufs Ende der Tage eine hohe Stelle einnehmen werden.

Nicht nur in der Zeit welche Homer schildert, sondern auch offenbar in derjenigen in welcher er lebte, versteht sich der Raubüberfall von selbst, und Unbekannte werden ganz höflich und harmlos darüber befragt. Die Welt wimmelt von freiwilligen und unfreiwilligen Mördern welche bei den Königen Gastfreundschaft genießen und selbst Odysseus in einem seiner ersonnenen Lebensläufe dichtet sich eine Mordthat an. Daneben aber welche Einfachheit und welcher Adel der Sitte! [in einem Zusatz verweist Burckhardt auf "die Gestalt der Nausikaa".] und eine Zeit, da der epische Gesang als Gemeingut vieler Sänger und als allverständliche Wonne der Nation von Ort zu Ort wanderte, wird man ewig um ihr Schaffen und Empfinden, um ihre Macht und ihre Naivität beneiden.

Die Zeit des Perikles in Athen war vielleicht ein Zustand, dessen Mitleben sich jeder ruhige und besonnene Bürger unserer Tage verbitten würde, in welchem er sich todunglucklich fühlen müsste selbst wenn er nicht zu der Mehrzahl, den Sklaven, sondern zu den Freien [,] nicht zu den Bürgern einer Stadt der athenischen Hegemonie, sondern zu den athenischen Vollburgern gehörte: enorme Brandschatzung des Einzelnen durch den Staat, und beständige Inquisition in Betreff der Erfüllung der Pflichten gegen denselben, durch Demagogen und Sykophanten. Und dennoch muß ein Gefühl des Daseins in den damaligen Athenern gelebt haben, das keine Securitat der Welt aufwiegen könnte" (G. S.236, Z.5-10, Z.17ff. - S.237, Z.2; WB S.186f.).

Burckhardts Erfahrungszusammenhang besteht auch im Falle der "wahren" und der "angeblichen" Sittlichkeit nicht in der schrecklichen Vereinfachung eines Entweder-Oder im Vorhandensein von "Se-curitat", sondern in der Unterscheidung ihrer jeweiligen "Stel-

lung". Ohne Sekurität ist kein geschichtliches Leben möglich. Erst wenn der Wille zur Sicherheit die Oberhand gewinnt, selber zum Maßstab des Lebens wird, geht "das Gefühl des Daseins" verloren. Unter einer solchen Orientierung wird ganz unabhängig davon, was im einzelnen als sittlich schlecht verworfen wird, der Maßstab selbst unsittlich. Wo die Sekurität zur Norm wird, ist eine Lebensbedingung zum Lebeselement geworden.

### **c "Unser abgeschmackter Haß des Verschiedenen"**

In dem Passus über "das Verhältniß der Cultur zur Sittlichkeit" wird die Antinomie zwischen "unserer Präsumtion, im Zeitalter des sittlichen Fortschritts zu leben" und der "freien Kraft des idealen Willens" in "riskirten Zeiten" durch die darauf folgenden Bemerkungen noch erläutert. (Der abschwächende Übergangsausdruck "Dazu ..." in den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' - so als handle es sich bei dem Folgenden nur um eine Ergänzung - stammt nicht von Burckhardt.) In den Notizen, die Burckhardt aus dem 'alten Schema' in diesen Passus des 'neuen Schemas' übernommen hat, folgen auf den Vergleich mit den "hochthürmigen Cathedralen" noch drei, von Burckhardt in je einen Absatz gefaßte Bemerkungen. Die erste und die zweite davon lauten:

"Unser abgeschmackter Haß des Verschiedenen, Vielartigen, der symbolischen Begehungen und halb oder ganz schlafenden Rechte. Unsere Identification des Sittlichen mit dem Präcisen, und Unfähigkeit des Verständnisses für das Bunte und Zufällige" (G. S.133, Z.20-23).

Daß diese neue Antinomie: die Norm des Präzisen hier, die Liebe des Vielartigen, Zufälligen, Bunten dort, die vorher genannte über unseren Maßstab der Sekurität im Unterschied zu riskirten Zeiten, weniger ergänzt als vielmehr vertieft, macht der Anfang aus der folgenden Bemerkung (der letzten aus diesem Ausschnitt des 'alten Schemas') deutlich, der den Hinweis auf die Zeit der Kathedralen aufnimmt:

"Es handelt sich nicht ums Zurücksehen [Oeri schreibt verdeutlichend: "es handelt sich nicht darum, uns ins Mittelalter zurückzusehen"] sondern ums Verständniß ..." (Z.24).

Was ist hier zu verstehen? Warum ist unser Haß auf das "Verschiedene, Vielartige" abgeschmackt? Warum ist unsere Identifikation des Sittlichen mit dem Präzisen nicht das wahre Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit? Die Antwort, die das Ganze des Kollegs auf diese Frage des *Verstehens* gibt, lautet: weil der gleiche Grundzug der Cultur-Potenz, die "Spontaneität", zwei Möglichkeiten des Auftretens hat, von denen die eine den Sinn des Grundzugs realisiert, die andere ihn in sein Gegenteil verkehrt. Wenn der Mensch sein Vermögen, frei zu sein, so *versteht*, daß er sich für sein Erkennen wie sein Handeln die Präzision zum Ziel setzt, dann beseitigt dieses Selbstverständnis das Element der Spontaneität, das im Spiel der Vielfalt und nicht in ihrer Überwindung beruht.

Wenn "der Geist" "ein Wühler" ist, wenn die Geschichte ihr "Wesen" in der "Wandelung" hat, dann beseitigt der Geist sich selbst (und nicht nur die Erde, die 'Natur'), wenn er den Wandel zum Weg der *Methode* verkehrt, die darauf abzielt, das "Bunte" der Gegensätze auf die Einheit einer gründenden Gesetzlichkeit, einer steuernden Regel zurückzuführen.

Das Ganze des Kollegs erläutert die Antinomien des wahren und des angeblichen Verhältnisses der Cultur zur Sittlichkeit in zweierlei Hinsicht: einmal (und ausführlich) an dem Unterschied unseres (des modernen) culturellen Ökonomismus (von Burckhardt zumeist "*Erwerbssinn*" genannt) gegenüber dem nach Burckhardts Ansicht den Grundzug der Cultur-Potenz zur Blüte bringenden Beispielen "*großer geistiger Tauschplätze*" wie Athen und Florenz, zum anderen (in diesem Fall nur knapp, dafür aber an Angelstellen: zu Beginn des Einleitungsteils und zu Beginn des Vortrags 'Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte') an der Einseitigkeit unseres *historisch-genetischen* Denkens im Unterschied zu einem solchen, das neben den "Längsschnitten" auch "*Querschnitte*" zieht. In diesem Fall also: ein Antagonismus im Verständnis und im Vollzug des "spontanen" (des "culturellen") Handelns.

Ein Inbegriff von *Anerkennung*, von *Entfaltung* des "Verschiedenen, Vielartigen" sind für Burckhardt die "großen geistigen Tauschplätze", von denen in dem Abschnitt über die 'Cultur' der 6. Passus ausdrücklich handelt, nachdem der 5. darauf schon vorbereitet hatte, indem er, vom Cultur-Gebiet des Handels ausgehend, die Wirkung der Cultur im Ganzen der Geschichte an den "schicksalsvollen Berührungen von Volk zu Volk, von Fach zu Fach, von Geist zu Geist" zeigt, in denen sich je und je das Epochale eines Zeitraums im Kleinen wie im Großen bildet, - und auf den der folgende 7. Passus zurückweist, wenn er als eine "Hauptbedingung aller höher vollendeten Cultur" die "Geselligkeit" bezeichnet, in der - im Gegensatz zu der "Partialcultur" aller "Kasten"-Systeme - "alle Elemente der Cultur" "eine große, tausendfach durcheinanderge-schlungene Kette bilden" (s. hier S.12).

Innerhalb des dritten Kapitels über die sechs "Bedingtheiten" handeln von den freien Tauschplätzen kurz der erste Abschnitt: 'Die Cultur in ihrer Bedingtheit durch den Staat', und ausführlich der vierte: 'Der Staat in seiner Bedingtheit durch die Cultur'. Hier wird an den "πόλεις der Griechen" die Bedingtheit des Staates durch die Cultur zuerst in der Ambivalenz von geschichtsbildenden und geschichtsgefährdenden Eigenschaften dieser Potenz an den griechischen Kolonien und der Entstehung der Demokratie bei den Griechen genannt. Dem "Staat" gegenüber sei erstens

"in den Colonien von Anfang an die Cultur (Handel, Gewerbe, freie Philosophie etc.) wesentlich das Bestimmende gewesen". "Ja sie sind zum Theil dafür entstanden; man entwich dem harten Staatswesen der Heimat" (G. S.318, Z.20-24; WB S.88);

und zweitens sei

"der Durchbruch der Demokratie als Überwältigung des Staates durch die Cultur zu betrachten", "Cultur hier = Raisonement" (Z.25f.).

Im Anschluß daran erläutert Burckhardt seinen Gedanken: "Athen und Florenz als Culturherde und große geistige Tauschplätze" (Z.34), indem er an dieser Stelle der "Betrachtung der sechs Bedingtheiten" den fast achtseitigen Passus über den *Tauschplatz Athen* aufnimmt, mit dem er den ersten Entwurf des Kollegs (im Sommer 1868 in Konstanz) begonnen hatte. Wir brauchen, nachdem wir größere Teile dieses Urparadigmas oder Urphänomens des Kollegs über das Studium der

Geschichte schon in der Einleitung (Bd.I, S.43f.) wiedergegeben haben, hier nur einige Akzente hervorzuheben.

Zuerst: die "Mischung" der Bevölkerung aus dem "ionischen Stamm" (mit seiner "hohen Begabung und Vielseitigkeit") und dem dorischen (mit seiner stärkeren Befähigung zum Politischen, zur Ordnung und zur Macht - wie in Sparta).

"Unbeschreibliches Leben des V.Jahrhunderts aCn.; die Individuen können sich nur oben halten indem sie das Unerhörte im Sinne der Stadt leisten (Perikles) oder freveln (Alcibiades).

Durch diese Art Regsamkeit wird Athen in einen fürchterlichen Existenzkampf hineingerissen und unterliegt.

Folgt sein Weiterleben durch geistige Macht als Feuerherd derjenigen Flamme, die von den πόλεις unabhängig und inzwischen ein mächtiges Bedürfnis der Hellenen geworden ist; Cosmopolitismus des Geistes" (G. S.111, Z.17, Z.19, Z.24-31; WB S.89).

Dann die Bedeutung dieser Polis für die griechische Philosophie und das Drama (in Tragödie und Komödie) - "die höchste Objectivierung des Geistigen in einem sinnlich Wahrnehmbaren und zugleich Beweglichen" (G. S.11, Z.41, S.112, Z.1) -, aber auch in der Aneignung des Epos und in der Ausstrahlung der Skulptur.

Hier zeigt sich exemplarisch "die Bedeutung eines anerkannten *geistigen* Tauschplatzes, und zwar eines *freien*":

"Wenn ein Timur alle Künstler, Handwerker und Gelehrten aus den von ihm verödeten Ländern und zernichteten Völkern nach Samarcand schleppt, so können solche dort nicht viel mehr als sterben. Auch die künstlichen Concentrationen der Capacitäten in neuern Hauptstädten erreichen nicht von ferne den geistigen Verkehr von Athen; die Herren kommen erst hin wenn sie schon berühmt sind und einige thun hernach nicht mehr viel, jedenfalls nicht mehr ihr Bestes; sie tauschen sich ein wenig aus; ja das Austausch würde bei jetzigen gesetzlich (finanziell) festgestellten Begriffen von geistigem Eigenthum sogar sehr übel genommen; nur wahrhaft kräftige Zeiten und Menschen geben einander und nehmen von einander ohne ein Wort zu verlieren; heutzutage muß Einer schon sehr reich sein um sich nehmen zu

lassen ohne Einwendungen, ohne seine Ideen für sich zu 'reclami-eren'; der Prioritätenhader. Dazu die jetzige geistige Pest: die Originalität; sie entspricht auf der Seite der Empfangenden dem Bedürfnis müder Menschen nach Emotion. Dagegen im Alterthum: wenn unter der segensreichen Einwirkung eines freien Tauschplatzes der möglichst wahre, einfache und schöne Ausdruck für irgend Etwas gefunden war, so perpetuirte man ihn ganz einfach, es konnte sich ein Consensus bilden. Das stärkste Beispiel: die Kunst mit ihrer Wiederholung der trefflichsten Typen (schon in der Blüthezeit) in Sculptur, Wandmalerei, Vasenmalerei und gewiß ebenso in allen Zweigen deren Denkmäler wir nicht mehr haben. - Originalität muß man *haben* aber nicht '*danach streben*'" (G. S.112, Z.10-33; WB S.90).

Mit einer an dem Konzentratstil dieses Kollegs gemessen besonderen Anschaulichkeit charakterisiert Burckhardt das *Publikum*, also den *inneren* Austausch zwischen 'Schaffen' und 'Empfangen':

"Keine Abgrenzung von Ständen nach Rang, keine Trennung von Gebildeten und Ungebildeten ... Kein Philisterium im Négligé neben aufgedonnerten Visiten und Festen - sondern eine gleichmäßige Elasticität; die Feste etwas regelmäßiges, kein gequälter Effort.

Die Geselligkeit wie sie sich aus den Dialogen und zB: aus Xenophon's Convivium ergibt.

... Die Leute haben einander etwas zu sagen und machen auch Gebrauch davon.

So bildete sich ein allgemeines Verständniß aus: Redner und Dramatiker rechnen auf ein Publikum wie es sonst nie mehr vorhanden gewesen. Die Leute hatten Zeit und Geist für das Höchste und Feinste, weil sie nicht im Erwerb und Ranggeist und falschen Anstand untergingen. Fähigkeit für das Sublime und für die feinsten Anspielungen wie für den frechsten Witz" (G. S.114, Z.113, Z.37f., Z.114, Z.1-11; WB S.91f.).

Das Fazit dieses "einzigsten Paradigma's, wo Ursachen und Wirkungen klarer, Kräfte und Individuen größer, und die Denkmäler zahlreicher sind als anderswo":

"Es handelt sich nicht um eine phantastische Vorliebe, welche

sich nach einem idealisirten alten Athen sehnt, sondern um eine Stätte, wo die Erkenntniß reichlicher strömt als sonst, um einen Schlüssel der hernach auch andere Thüren öffnet, um eine Existenz, wo sich das Menschliche vielseitiger äußert" (G. S.113, Z.10-17; WB S.93).

Wenn Burckhardt bei der endgültigen Vorbereitung des Kollegs dieses Ausgangs-"Paradigma" der Konstanzer 'Einleitung' mit dem Anfang des Abschnitts über die 'Bedingtheit des Staates durch die Cultur' verbindet, so entspricht dem der Schluß dieses Abschnitts. Einer *solchen* Einwirkung der Cultur auf den Staat, der "Welt des Beweglichen, Freien" auf eine der stabilisierenden Potenzen wie im alten Athen wird mit der "*modernen Cultur*" eine *andere* Art der Cultur-Dominanz gegenübergestellt (G. S.322, Z.22, - S.326; WB S.96-99).

Die Gegenwart (für Burckhardt "das 19. Jahrhundert") ist durch eine eigentümliche, kontrovers erscheinende Zweiseitigkeit bestimmt: einerseits die Fortsetzung der mit dem 17.Jahrhundert beginnenden (seit Friedrich II. von Hohenstaufen und der Renaissance schon vorbereiteten) Vorherrschaft des "Staates", zugleich aber auch eine neuartige Dominanz der "Cultur". Der "moderne, centralisirte Staat, welcher wesentlich über die Cultur herrschte und sie bedingte", hatte einen ersten Höhepunkt in den "Königthümern von Spanien und Frankreich". Dann, "in der Revolution, als diese Staatsallmacht nicht mehr Ludwig, sondern Republik hieß, und als Alles anders wurde, wankt doch Eins nicht: eben dieser ererbte Staatsbegriff" (G. S.322, Z.12-21). Bei der ersten Niederschrift stellte Burckhardt diesem modernen Sachverhalt einer Staatsdominanz sogleich eine Reihe von Notizen gegenüber (das Kontrastmoment durch ein "Allein ..." vorbereitet), die an der Macht von Wirtschaft und Industrie seit dem 18.Jahrhundert - technische Fabrikation, "Dampfschiff und Eisenbahn", "Chemie und Physik", "Großconsum der Welt durch die Baumwolle", "unermeßliche Ausdehnung der Welt des Credits im weitesten Wortsinn", "Ausdehnung der Colonisation" - eine eigene Dominanz der Cultur-Potenz in der modernen Welt bezeugen. (Vgl. G. S.322, Z.22f., S.323, Z.1-19).

Der Schein eines Kontrastes zwischen der modernen Autonomie der

Staatsmacht und der modernen Autonomie der Wirtschaft schwindet aber, wenn Burckhardt in einer nachträglichen Notiz seinen Hinweis auf den Zusammenhang von Absolutismus und (neuerer) "Republik" im Begriff der "Staatsallmacht" erläutert, indem er (mit einer Erinnerung an Ranke) das moderne Prinzip der "*Souveränität*" ins Spiel bringt, die eine Sache der Cultur-Potenz ist:

"Vor Allem geräth der Staat unter die stärkste Herrschaft der Reflexion, der philosophischen Abstraktion. Es meldet sich die Idee der Volkssouveränität. Ranke, Englische Geschichte III, 287: ad a.1648, die Niederlande des XVI. Jahrhunderts im Kampf mit Spanien. 'Es gibt keine einzelne politische Idee, die im Laufe der letzten Jahrhunderte eine ähnliche Wirksamkeit ausgeübt hätte wie die Volkssouveränität. Zuweilen zurückgedrängt, und nur die Meinungen bestimmend, aber dann wieder hervorbrechend, offen bekannt, niemals realisirt, und immer eingreifend, ist sie das ewig bewegliche Ferment der modernen Welt'" (G. S.322, Z.33-41).

Im Gedanken an diesen "philosophisch-abstrakten" Grundzug des modernen Staats-Zentralismus wird ein innerer Zusammenhang zwischen der modernen Stellung des Staates und der modernen Dominanz der Cultur erkennbar. Und das Merkmal des modernen Weltalters, das Burckhardt hier als ein solches der "modernen Cultur" begreift, wird in seiner universalen Gültigkeit erkennbar.

"Allein im XVIII. Jahrhundert beginnt und seit 1815 eilt in gewaltigem Vorwärtsschreiten der großen Crisis zu: die moderne Cultur, es beginnt das Weltalter des Erwerbs und Verkehrs, und diese Interessen halten sich mehr und mehr für das Weltbestimmende" (G. S.322, Z.22f., S.323, Z.1f.; vgl. WB S.96f.).

In beiderlei Hinsicht, der stabilisierenden Potenz des Staates wie der bewegenden der Cultur, ist jetzt der Zug der "Souveränität" 1) das Maßgebliche geworden. Mit einer deutlichen Anspielung auf den Umkreis der Cultur-Potenz spricht Burckhardt von dem "Cul-tus der Einheit der Staatsmacht und der Größe des Staatsumfanges" (G. S.324, Z.14f.; WB S.98).

"... der Erwerbssinn, die Hauptkraft der jetzigen Cultur, postulirt eigentlich schon um des Verkehrs willen den Universalstaat" (a.a.O., Z.21f.).

Zu dem universalen Anspruch des modernen "Souveränitäts"-Maßstabs gehört der Umstand, daß ihm auch die Religions-Potenz 'integriert' wird. In dem folgenden Abschnitt: 'Die Religion in ihrer Bedingtheit durch den Staat', spricht Burckhardt von der (selbstzerstörerischen) "*Ansteckung* des Kirchenthums durch das Staatsthum" (G. S. 328, Z.39). Eine Folge davon ist

"die enorme Überschätzung der *Einheit*... (G. S.328, Z.25). [Bei Oeri findet sich hier noch die Bemerkung:] "Umsonst ertönt dazwischen immer wieder die Ansicht, das göttliche Wesen *freue* sich verschiedenartiger Verehrung" (WB S.102).

Gegen Ludwig XIV. freilich, also den Begründer des modernen Staats-zentralismus, nimmt Burckhardt die Kirche in Schutz:

"...bei Ludwig XIV. ist der Catholizismus wesentlich ein Instrumentum imperii und seinen großen kirchlichen Schreckensact hat er gegen die Ansicht des Papstes vollzogen" (G. S.329, Z. 20-22; WB S.103).

In dem ersten Abschnitt: 'Die Cultur in ihrer Bedingtheit durch den Staat', notiert Burckhardt zum "Machtstaat" Ludwig XIV.:

"Dieß Ungethüm Louis XIV., mehr mongolisch als Abendländisch, wäre im Mittelalter exkommuniziert worden; jetzt aber konnte es sich als alleinberechtigt und Alleineigenthümer von Leibern und Seelen gebärden" (G. S.300, Z.14-17; WB S.68).

Burckhardts Kennzeichnung des modernen Staatszentralismus in diesem ersten Abschnitt der 'Betrachtung der sechs Bedingtheiten' berührt sich mit dem spiegelbildlichen Thema des vierten Abschnitts über 'Die Cultur in ihrer Bedingtheit durch den Staat'. In dem ersten Abschnitt schreibt Burckhardt:

"Die allmälige Gewöhnung an gänzliche Bevormundung tödtet endlich jede Initiative; man *erwartet* Alles vom Staat, woraus dann bei der ersten Verschiebung der Macht sich ergibt, daß man Alles von ihm *verlangt*, ihm Alles aufbürdet; die Cultur schreibt dem Staat das Programm" (G. S.301, Z.39-42; WS S.70).

Im Gedanken an diese "neuere Wendung, da die Cultur dem Staat seine Programme schreibt, besonders solche, die eigentlich an die Gesellschaft zu richten wären, ihn zur Verwirklichung des Sittlichen und zum allgemeinen Helfer machen will" (G. S.302, Z.3-5), verweist Burckhardt auf den Spiegel-Abschnitt dieses Kapitels und das 'Cri-

sen'-Kapitel (a.a.O. Z.6). Er erwähnt aber auch schon an dieser Stelle: "Das moderne Treiben der Völker zum Großstaat, zur Einheit" (Z.10).

"Zwar werden als Zweck u.a. auch gewisse höchste Vollendungen der Cultur als wäre diese das leitende Princip nahmhaft gemacht: schrankenloser Verkehr, Freizügigkeit; Erhöhung aller Bestrebungen durch Hinzutreten einer gesammtnationalen Weihe; Concentration des Verzettelten; großer Mehrwert des Vereinigten ... Allein in erster Linie will die Nation scheinbar oder wirklich vor Allem Macht; das kleinstaatliche Dasein wird wie eine bis-gerige Schande perhorrescirt, 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 secundäres Ziel ist. Ganz besonders will man den Gesamtwillen nach außen geltend machen, andern Völkern zum Trotze ... Man kann den Centralwillen gar nicht stark genug haben" (G. S.302, Z.13-29; WB S.70).

Bei dieser ersten Polemik gegen die moderne, in einer eigenen Verschiebung der Cultur-Potenzen wurzelnden Zentralitätsgläubigkeit in dem Kolleg über das 'Studium der Geschichte' hatten die Hörer das vorausgehende Lob des mittelalterlichen "Städtewesens" noch im Ohr,

"welches ... seit dem XIII. Jahrhundert den Hierarchien sogar die Kunst abnimmt; die großen Werke des spätern Mittelalters sind von Bürgern erschaffen. In Italien emancipirt sich dann auch die Wissenschaft von der Kirche."

Im Gedanken an Straßburg und Köln, an Venedig oder Florenz fuhr Burckhardt an dieser Stelle fort:

"So kam eine Zeit, da lauter einzelne Kleinstaaten, nämlich die Communen, die allseitige Cultur vertraten, während die specifische Bildungswelt von Adel und Clerus in Abnahme begriffen war und die Höfe nur der Sammelplatz des Adels" (G. S.298, Z.33, S.299, Z.1-8; WB S.66).

Auch diese Bemerkung hat einen polemischen Ton: im Gedanken nämlich an unsere Verständnisbarrieren. Und in ihrer Wiederholung in dem Spiegelabschnitt ('Der Staat in seiner Bedingtheit durch die Cultur') erinnert Burckhardt an den Passus über "das wahre und das

angebliche Verhältniß der Cultur zur Sittlichkeit":

"Während [in dem mittelalterlichen Lehenswesen] alle Macht in Stücken lag, so standen diese einzelnen Stücke dessen was seither Staatsmacht geworden ist, unter einem starken Einfluß ihrer *Partialcultur*, sodaß diese beinah als der bestimmende Theil erscheint; jede Kaste ist von ihrer Cultur aufs Stärkste bedingt., Ritter, Geistliche, Bürger. Dieß gilt im höchsten Grade von der ritterlichen Gesellschaft, welche rein als gesellige Cultur lebt.

Zwar ist das Individuelle noch gebunden, aber nicht innerhalb des geistigen Kreises der Kaste; hier konnte die Persönlichkeit sich frei zeigen und guten Willen entwickeln. Sehr viele that-sächliche und echte Freiheit. Unendlicher Reichthum, noch nicht von Individualitäten, aber von abgestuften Lebensformen. Zeit-und Ortsweise ein bellum omnium contra omnes, aber nicht nach dem Securitätsbedürfniß unserer Zeit zu beurtheilen" (G. S.321, Z.35, - S.322, Z.6; WB S.95f.).

Den Schluß dieser Notiz versieht Burckhardt mit einem Hinweis auf die früheren Bemerkungen über "unsere höchste lächerliche Präsum-tion, im Zeitalter des sittlichen Fortschritts zu leben ...".

Ähnlich wie solche Stellen des Kollegs zum 'Studium der Geschichte' zeigen auch eine Reihe von Notizen aus den Vorlesungen zur Geschichte des neueren Europa, was Burckhardts Rede von "unserem abgeschmackten Haß des Verschiedenen, Vielartigen", "unserer Identifikation des Sittlichen mit dem Präcisen" anruft. Die von Emil Dürr besorgte Auswahl aus den Manuskripten dieser Vorlesungen, die '*Historischen Fragmente*', enthält zusammenhängende Notizen, meist Einleitungen oder Resümees. "Zeitlich legen sie sich", wie Werner Kaegi in seiner Einleitung bemerkt (S.VIIIf.), "rittlings über das Jahr 1870, treten damit nach Anlaß und Inhalt in ein nahes Verhältniß zu den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen'".

In einer 'Einleitung in die Geschichte des 17. und 18. Jahrhunderts' schreibt Burckhardt hier:

"Die gewöhnliche Wünschbarkeitslehre hat die Manier, den sofortigen und vollständigen Sieg Einer Sache zu verlangen; sie ist unfähig, das Vielartige zu vertragen; Geistliche aller Konfessi-

onen, Populärphilosophen, Dynastien und Radikalpolitiker verlangen Eins und dies ganz und sogleich, obwohl die Welt damit tot und farblos würde, bis die Betreffenden vor lauter langer Weile sich totschiessen oder aber einen neuen Gegensatz würden produziert haben; denn es ist eine Täuschung, in irgend einem Sieg dauernde Zufriedenheit zu erwarten, wozu das Organ überhaupt im Menschen nicht liegt" (HF S.192).

In diesem Präzisions-Fanatismus (von "Fanatikern aller Konfessionen und Nichtkonfessionen" spricht Burckhardt selber in einer Übersicht zu diesem Kollegteil; S. 192, Anm.) sieht Burckhardt einen Verrat an dem, was für ihn "Europa" heißt:

*"Europa als alter und neuer Herd vielartigen Lebens, als Stätte der Entstehung der reichsten Gestaltungen, als Heimat aller Gegensätze, die in der einzigen Einheit aufgehen, daß eben hier alles Geistige zum Wort und zum Ausdruck kommt"* (a.a.O.).

Zwei Seiten weiter in dieser Einleitung zum 17. und 18. Jahrhundert schreibt Burckhardt:

"Die abendländische Entwicklung hat das echtste Zeichen des Lebens: Aus dem Kampf ihrer Gegensätze entwickelt sich wirklich Neues; neue Gegensätze verdrängen die alten; es ist nicht ein bloßes resultatloses, fast identisches Wiederholen von Militär- und Palast- und Dynastierevolutionen wie 700 Jahre lang in Byzanz und noch länger im Islam. Die Menschen werden bei jedem Kampf anders und geben Zeugnis davon: wir schauen in tausend individuelle Seelen hinein und können die Stile des Geistes nach Jahrzehnten datieren, während zugleich das Nationale, das Religiöse, das Lokale und anderes zahllose geistige Nuancen von sich aus hineinbringen. Vergnüglich und genußreich sind diese Dinge zu ihrer Zeit nicht gewesen, sondern Kämpfe auf Leben und Tod" (HF S.194).

Seit dem Kaisertum Napoleons III. (seit 1852) "keimte die Burckhardtsche Prophetie eines neuen Cäsarismus, das heißt einer militärischen Führung, die den Großstaat übernehmen und im Bunde mit den nivellierten Massen in einer nahen Zukunft vollenden werde", schreibt Werner Kaegi in seinem Vorwort zu den 'Historischen Frag-

menten' von 1929 (S.XXI). Und er zitiert aus einem Brief Burck-hardts vom 20. Juli 1870 - also aus der Zeit zwischen dem ersten und dem zweiten Vortrag des Kollegs über das 'Studium der Geschichte' - an Preen:

"Das letzte Ende könnte doch wieder (freilich erst, wenn wir tot sind) ein Imperium Romanum sein, nachdem es zuerst mehrere Assur, Medien, Persien *gewesen* sein werden. Eine Dynastie hat ein solches Imperium, wie wir wissen, nicht mehr, sondern nur noch eine Centralverwaltung und (vermöge der Soldaten) eine beata tranquillitas. Die heutigen Menschen haben allmählich in großen gesellschaftlichen Schichten schon unbewußt der Nationalität entsagt und hassen eigentlich jede Diversität. Sie opfern, wenn es sein muß, alle ihre speciellen Literaturen und Culturen *gegen* 'durchgehende Nachtzüge' auf" (Briefe V, S. 101f.; HF S.XXII).

In unserem abgeschmackten Haß des Verschiedenen, Vielartigen, unserer Identifikation des Sittlichen mit dem Präzisen halten wir für Bewegung, was doch in Wahrheit nur die Hast ist, die die Räume, die sich nicht durchmessen lassen, die Daseinsräume, die Erdräume der Nähe und der Ferne überspringt, sich der Zeit, in der sich der "Zufall" von Gegenwart, der Schmerz und der Glanz von Erinnerung, die Sorge und das Dunkel des Kommenden einstellen, verschließt. "Es handelt sich nicht ums Zurücksehen, sondern ums Verstehen."

Mit der darauf folgenden Notiz aus dem Konstanzer Entwurf schließt der erste, zusammenhängende Gedankengang des Passus über "das wahre und das angebliche Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit". (Die weiteren Notizen, die die zweite Hälfte dieses Passus ausmachen, sind Anmerkungen zu dem modernen Sekuritätsdenken, wie es sich etwa in dem "einseitigen Vorherrschen des Gelderwerbs" (G. S.382, Z.37) zeigt. Nach der Erklärung, es handle sich bei dem Vergleich unserer Zeit mit "risirten Zeiten" wie dem "städtischen Geist des spätern Mittelalters" (G. S.133, Z.15) "ums Verstehen", formuliert Burckhardt sein Verständnis:

"Unser Leben ist ein Geschäft, das damalige war ein Dasein. Das Gesamtvolk existirte kaum; das *Volksthümliche* aber blühte" (G. S.133, Z.25f.).

"Volksthümlich" meint hier den Einklang im "Willen" einer mittelalterlichen Stadtgemeinde, deren "munizipales Hochgefühl" (Kaegi VI S.370). An den Festen der Renaissance hatte Burckhardt früher schon den Zug des "Zusammenlebens" hervorgehoben, der hier auch noch den "Hof" und die "Klöster" umfaßt 1):

"Die kunstvolle Pracht, welche das Italien der Renaissance dabei an den Tag legt, wurde nur erreicht durch dasselbe Zusammenleben aller Stände, welches auch die Grundlage der italienischen Gesellschaft ausmacht. Im Norden hatten die Klöster, die Höfe und die Bürgerschaften ihre besonderen Feste und Aufführungen wie in Italien, allein dort waren dieselben nach Stil und Inhalt getrennt, hier dagegen durch eine allgemeine Bildung und Kunst in einer gemeinsamen Höhe entwickelt." Das Fest war hier "ein erhöhter Moment im Dasein des Volkes, wobei die religiösen, sittlichen und politischen Ideale des letzteren eine sichtbare Gestalt annahmen" ('Die Cultur der Renaissance', S.273).

In den Vorlesungen, die Burckhardt noch früher, im Winter 1849/50 und im Sommer 1850 in Basel zur Geschichte der antiken Kunst gehalten hatte, bemerkte er (wie Werner Kaegi berichtet) zu den "sittlichen Eigenschaften des Griechentums":

"Schon die Natur habe hier anders gebildet als bei anderen Völkern: 'keine wuchernde Überfülle und tropische Gewalt der Vegetation. Öl, Wein. In den Gebirgen Jagd; aber nicht eben Kornreichtum ... Das überall einschneidende Meer ... Zugleich die Gebirge trennend. Ausbildung von Stammes-, Volks-, Stadtverschiedenheiten. Und dennoch dabei Volkseinheit durch Sprache und Sitte. Menschliche Freiheit und Tüchtigkeit allenthalben geweckt" (Kaegi III, S.436f.).

Ein ähnliches Zeugnis, wie es für Burckhardt für den Unterschied zwischen wahren und angeblichen Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit der Bau der Münster und Kathedralen durch das freie Bürgertum der Städte war, war für *Hölderlin* der Neubau des Parthenon nach den Perserkriegen, von dem der 'Archipelagos' handelt. Dieser umfangreichste seiner Gesänge - aus dem Frühjahr 1800, der Übergangszeit zwischen den letzten großen Elegien und den ersten der 'Vaterländischen Gesänge', - spricht am Ende, im Gedanken an den "Meergott", dem das Gedicht gewidmet ist, die Forderung aus:

"... und die Göttersprache, das Wechseln  
Und das Werden versteh ..." (v.292f.).

Mit dieser Forderung ist nicht nur das vielfache Wechseln und Werden innerhalb jener alten Zeit des "Archipelagos" gemeint, sondern auch der Wechsel zwischen damals und heute, der dieses Andenken wachruft. Was dieser Dichter in die für uns befremdliche, selber altgriechisch-mythisch klingende Redeweise der "Götterferne" faßt, das formuliert er hier in seiner Klage über "unser Geschlecht" (v.241-246):

"Ans eigene Treiben  
Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt Höret  
jeglicher nur und viel arbeiten die Wilden  
Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer  
Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen."

Von den kurz vordem, im Sommer 1799, entstandenen fünf Epigrammen, deren drittes 'Der zürnende Dichter' überschrieben ist, hat das letzte den Titel 'Wurzel alles Übels'. Es lautet:

"Einig zu seyn, ist göttlich und gut; woher ist die Sucht denn  
Unter den Menschen, daß nur Einer und Eines nur sey?"

### **d Burckhardts "Intoleranz"**

Im Ganzen dieses Passus über das Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit (der hier ausführlich behandelten ersten Hälfte wie den ergänzenden, kleineren Absätzen der zweiten Hälfte) überwiegt in der Antinomie von "wahrer" und "angeblicher" Sittlichkeit der Auf-weis des Falschen die Erinnerung an das Wahre. In den Absätzen der *zweiten Hälfte*, ergänzenden Erläuterungen der modernen Erwerbsmoral, werden die Zeichen dessen, worin Burckhardt den Maßstab wahrer Sittlichkeit erblickt, nur angedeutet: "Aufopferung des Lebens für Andere kam gewiß schon bei den Pfahlmenschen vor" (G. S.282, Z.25, S.283, Z.1). "Es kommt im Einzelnen nicht darauf an, in welchen Schattirungen die Begriffe 'gut und böse' modificirt sind (denn dieß hängt von der jeweiligen Cultur und Religion ab), sondern darauf, ob man denselben, so wie sie sind, mit Aufopferung der Selbstsucht pflichtgemäß nachlebe oder nicht" (S.283, Z.4-8).

Der andere Aspekt dieser Antinomie von angeblicher und wahrer Sittlichkeit: die moderne Präzisionsmoral im Kontrast zur Liebe des Vielartigen, wird hier nur an seinem Negativpol erläutert: Der Fortschrittsgedanke ist selbst noch in dem Glauben an eine "Steigerung der *intellektuellen* Entwicklung" zu bezweifeln. Was nämlich im Detail, von Fall zu Fall, von Fach zu Fach unzweifel-barer Erkenntnisgewinn ist, das wird in einem zunehmenden Maß mit dem Schwund desjenigen Wissens erkaufte, das in dem Verständnis von Zusammenhängen besteht. Burckhardt spricht - hier nun gewiß nicht mit dem Gedanken an die Pfahlbauzeit, sondern an die Intellektualität solcher freien geistigen Tauschplätze wie des alten Athen oder des die Neuzeit eröffnenden Italiens der Renaissance - vom Schwinden des "Überblicks" bei der Zunahme von "Spezialentdeckungen": Über der modernen "Arbeitsteilung" könnte "das Bewußtsein des Einzelnen immer mehr verengen". "In den Wissenschaften ist der Überblick bereits im Begriff vor lauter Spezialentdeckungen von Einzelthatsachen sich zu verdunkeln" (G. S. 282, Z.39-42).

Die "italienische Wendung" Burckhardts von der Romantik der Jugend- zur Klassik der Reifezeit, die sich in der Arbeit am 'Cicerone' (1854) manifestiert, *seine* Erfahrung Italiens, ist in einem Brief an den Jugendfreund, den Dichter Paul Heyse vom 13. August 1852 schon angesprochen 1):

"Ich habe seit einiger Zeit in meinen Ansichten von der Kunst (en bloc gesprochen) eine langsame ganze Wendung gemacht ... Ich hätte nicht geglaubt, daß ein so alter, verrotteter Cultur-historiker wie ich, der sich einbildete, alle Standpunkte und Epochen in ihrem Werthe gelten zu lassen, zuletzt noch so einseitig werden könnte wie ich bin. Es fällt mir wie Schuppen von den Augen und ich sage zu mir wie Sanct Remigius zu Clodwig: *incende quod adorasti, et adora quod incendisti!* ... Es ist für mich die höchste Zeit, von dem allgemeinen, falsch-objektiven Geltenlassen von Allem und Jedem endlich frei und wieder recht intolerant zu werden. Für die Geschichte behalte ich mir doch immer ein Ventil offen. Es läßt sich aber auch über die Geschichtsforschung und die Art wie sie jetzt betrieben wird, ein Wort reden, und ich habe allmählig ein Recht dazu" (Briefe 1, S.161 ; vgl. Kaegi III, S.504).

Mit Klassizismus hat diese Wendung zum Klassischen nichts zu tun. Die Abkehr von dem falsch-objektiven Geltenlassen von Allem und Jedem ist hier eine Konsequenz dessen, was Burckhardt später (1874) Allseitigkeit nennt: die Zuwendung zu einem Entweder-Oder innerhalb des Verschiedenen, Vielartigen der Ökumene, die sich auch noch von der (einseitigen) Anbetung des Faktischen oder gar des Aktuellen um des Bestandes oder der Innovation willen frei gemacht hat.

Daß sich Burckhardt in seiner Ablehnung der Kunst *Rembrandts* geirrt hat, ist eines. Ein anderes ist seine Weigerung, die Kunst allein - wie in vielen Rembrandt-Huldigungen seiner Zeit - als Mittel zur Bewunderung der Größe und der Tragik ihres 'Schöpfers' zu gebrauchen. Auch der "innere Widerwille" Burckhardts gegenüber *Coreggio* (Heidrich, S.77) könnte in seinem spezifischen Recht bestritten werden. Der generelle Gesichtspunkt behält aber gleichwohl sein Recht. Burckhardts Distanzierung gegenüber Coreggio wirft ein Licht auf seine Zuneigung zu Raffael: "Vollständig fehlt [bei Coreggio] das sittlich Erhebende; wenn diese Gestalten lebendig würden, was hätte man von ihnen?" ('Der Cicerone' II, S.305). Das Fazit des umfangreichen Abschnitts über Raffael im 'Cicerone' lautet:

"Die höchste persönliche Eigenschaft Raffaels war, wie zum Schluß wiederholt werden muß, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerem Leben auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die kolossale Schöpfungskraft gerade seiner letzten Jahre sich ins Bewußtsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verlorengegangen ist" (II, S. 292).

Diese "sittliche Eigenschaft" an der Kunst hebt *Wölfflin* in seinem letzten Vortrag über Burckhardt (von 1936) an dessen "Harmonie"-Begriff hervor. "Harmonie bedeutete ihm einen Zustand gesteigerter Existenz, wo die vorhandenen Kräfte in freiem Spiel zusammenwirken und auch den Beschauer lebendig machen. Je selbständiger die Teile und je entgegengesetzter unter sich, um so stärker ist der Eindruck. Das ist das Geheimnis der großen Kompositionen Bramantes oder Raf-

faels. - Aber man kann noch weitergehen. Die klassische italienische Harmonie mündet überall im Streng-Gesetzlichen und ist so für Burckhardt das große Ordnungsprinzip geworden, das letztlich als ethische Macht verstanden werden muß. Ohne diese Wertung würde ihm Raffael nicht so hoch gestanden haben" ('Gedanken zur Kunstgeschichte', S.145).

In welchem Sinn Burckhardt das Bekenntnis zur Intoleranz in dem Brief an Heyse mit dem Gedanken an die "Geschichtsforschung" verbindet, läßt sich aus der 'Einleitung' zum Kolleg über das 'Studium der Geschichte' erläutern. Seine Kritik der "Geschichtsphilosophie" trifft zugleich auch die Orientierung an der "Chronologie" in der Geschichtsforschung. Wenn Burckhardt in seiner Art der "culturegeschichtlichen" Arbeit die "Längsschnitte" mit "Querschnitten" verbindet, dann befreit er damit das Studium der Geschichte von der sublimsten Art des neuzeitlichen "Präzisions"-Trieb. In der historischen Methodik der Geschichtsforschung äußert sich ebenso wie in der genetischen der gleichzeitigen Naturwissenschaften unser abgeschmackter Haß des Verschiedenen, Vielartigen. Die Mannigfaltigkeit des Überlieferten, die Verschiedenartigkeit des in der Tier- und Pflanzenwelt Entstandenen wird unter der Frage nach Grund und Folge in die Einheit dieser einen Fluchtbewegung (sei sie nun kausal, dialektisch oder statistisch) aufgelöst. Statt zu sehen, was je und je zur Erscheinung gelangt ist, untersuchen wir die Tat, das Werk, den Gedanken, - das Gebilde, die Bewegung, das Verhalten allein nach dem Woraus und dem Wozu. Mit dem Schein der Erklärung haben wir die Vielfalt in die Einheit eines Bedingungs- und Wirkungszusammenhanges "verflüssigt". Alles geht in dem auf, was an ihm Wirkungsfolge oder Wirkungsgrund ist. Im Unterschied dazu ist die Ausbreitung der Zeugnisse des "Denkens, Fühlens und Wollens" einer Epoche, einer Stadt, einer geschichtlichen Schwelle, eines Lebenswerkes im "Querschnitt" die Eröffnung seiner Vielfalt, die das *jeweils* Einigende eben darin erst zur Sprache bringt.

Daß das Wesen der Geschichte "Wandelung" ist, daß "der Geist" "ein Wühler" ist (hier Bd.I, S.56f.), sagt nicht, daß der geschichtlich Handelnde oder der geschichtlich Deutende Veränderung nur als Prozeß verstehen dürfte. Mit dem Anschein eines Zusatzes: "Neben

der Wandelbarkeit ..." nennt Burckhardt mit der folgenden Bemerkung doch vielmehr den geschichtlichen Grundzug des Raum und Zeitgeflechtes, in dem die "Wandelbarkeit" selber beruht:

"Neben der Wandelbarkeit die Vielheit, das Nebeneinander von Völkern und Culturen, wesentlich als Gegensätze oder Ergänzungen erscheinend" (G. S.228, Z.18-20; WB S.4).

Dieser Bemerkung fügt Burckhardt nachträglich noch das erläuternde Gleichnis hinzu:

"Die riesige Geisterlandkarte auf der Basis einer unermesslichen Ethnographie, welche Materielles und Geistiges zusammen umfassen müßte, und allen Racen, Völkern, Sitten und Religionen im Zusammenhang gerecht zu werden strebte" (Z.37-39).

Unserem "abgeschmackten Haß des Verschiedenen, Vielartigen" benachbart ist die "Unfähigkeit des Verständnisses für das Bunte, Zufällige". Die "Geschichtsforschung" glaubt, die Zufälligkeit des Geschichtlichen beseitigen zu müssen. Burckhardts Bedenken, "eine vorausgewußte Zukunft ist ein Widersinn" (G. S.246, Z.26; WB 10), scheint nur den Irrtum der "Geschichtsphilosophie" zu treffen. *Er* bezweifelt jedoch auch den Anschein der Bescheidenheit, der in der 'empirischen' Beschränkung auf die nachweisbaren Fakten liegt. Auch hier wird "das Geschichtliche" der Geschichte verleugnet. In der Zuwendung zu dem, was war, wird hier *dessen* Zukunftsdimension, das Element der (jeweiligen) Möglichkeit ignoriert. Dem "Bunten", das Burckhardt mit dem "Zufall" gleichsetzt, entspricht die eigentümliche Verbindung von Wissen und Nichtwissen, Klarheit und Rätsel, die dem Studium der Geschichte wohl anders, aber nicht weniger unabdingbar zugehört wie dem geschichtlichen Leiden und Handeln selbst.

Mit den Einwänden gegen eine "voraus gewußte Zukunft" beginnt Burckhardt einen Abschnitt gegen Ende der 'Einleitung', den er überschrieben hat: *'Die Geschichte im XIX. Jahrhundert'*. Er weist damit die nach seiner Überzeugung *falsche* Antwort auf die Frage, ob wir eine höhere Erkenntnis besitzen als frühere Zeiten, zurück, die Antwort nämlich, die in der Erforschung der Vergangenheit ein Mittel zur Erkenntnis der Zukunft

sieht. (In der zweiten Hälfte dieses Abschnitts skizziert Burckhardt Möglichkeiten moderner Geschichtserkenntnis, die ihm eine zustimmende Antwort auf jene Frage erlauben. 1) Der *Eingangsabsatz*, der Frage-Satz dieses Abschnitts tendiert somit auf beide Pole einer Antwort. Erst mit dem zweiten *Absatz* nennt Burckhardt - auch hier wieder mit einem Lasaulx-Zitat - die falsche Antwort, der seine Einwände gelten.)

"Ob wir eine spezifisch höhere geschichtliche Erkenntniß besitzen als frühere Zeiten?

Lasaulx meint sogar: 'daß von dem Leben der heutigen Völker Europa's bereits so viel abgelaufen sei, daß die nach Einem Ziel convergirenden Directionslinien erkannt, ja Schlüsse für die Zukunft gezogen werden können.'

Aber so wenig als im Leben des Einzelnen ist es für das Leben der Menschheit *wünschenswerth*, die Zukunft zu wissen. Und unsere astrologische Ungeduld danach ist wahrhaft thöricht.

Bild des Einzelnen, der zB: seinen Todestag und die Lage in der er sich dann befinden wird, vorauswüßte.

Bild eines Volkes, welches das Jahrhundert seines Unterganges vorauskennte, und vollends die Art dieses Unterganges.

Nothwendige Folge: Verwirrung alles Wollens und Strebens, welches nur dann sich völlig entwickelt, wenn es 'blind', d.h. um seiner selbst willen, den eignen innern Kräften folgend, lebt und handelt. Die Zukunft bildet sich ja nur indem dieß geschieht, und wenn es nicht geschähe, so würde auch Fortgang und Ende des Menschen oder Volkes sich anders gestalten. Eine voraus gewußte Zukunft ist ein Widersinn" (G. S.246, Z.8-26; WB S.9f.).

Es gibt ein Wissen, dem die Kenntniß des Nichtzuwissenden zugehört. Den Verlust dieses Wissens nannten die Griechen Hybris. Für den Leser Burckhardts äußert sich jene "docta ignorantia" (Cusanus) an der Schwebel, in die bei ihm alles Wirkliche durch den Sinn und den Blick für das jeweils Mögliche gelangt, im

Falle der Vergangenheit: das jeweils Möglichgewesene. Dieser Sachverhalt beschäftigt ihn ausdrücklich in dem Vortragszyklus 'Die historische Größe'. Den wahren Maßstab der Größe sieht er darin vorzüglich an Beispielen der Künste demonstriert. Den Maßstab dagegen, an den man zu seiner wie zu unserer Zeit bei dem Namen 'historische Größe' zuerst denkt: den Maßstab der Wirkung, der Macht, des Erfolges, *verwirft* er hier wie in dem Vortrag 'über Glück und Unglück in der Weltgeschichte' mit ähnlicher Intoleranz wie in dem Kapitel über die drei Potenzen das angebliche Verhältnis der Cultur zur Sittlichkeit.

## Vierter Teil: Der Geschichtsbezug der Kunst

### § 21 "Die historische Größe"

Das Kolleg über 'Geschichtliches Studium' ist nach dem endgültigen Gesamtentwurf (dem "Neuen Schema", mit dem Datum des Vorlesungsbeginns: "11. November 1868") in fünf Teile untergliedert. (Burckhardt spricht meist von "Kapiteln", zuweilen auch von "Abschnitten"; wir nennen diese Hauptteile stets "Kapitel", deren eigne Unterteilungen "Abschnitte".) Burckhardts Kapitel-Überschriften (nach der Handschrift): I. "Einleitung." II. "Von den drei Potenzen." III. "Folgt die Betrachtung der sechs Bedingtheiten." IV. "Die geschichtlichen Krisen." V. "Die Individuen und das Allgemeine. (Die historische Größe)."

Der Inhalt des *letzten Kapitels* (Anm. 139/1) ist als Abschlußteil des Kollegs nur einmal, am Ende des Wintersemesters 1868/69, vorgetragen worden. Im Herbst 1870, bei der Vorbereitung des zweiten Kollegvortrags, hatte Burckhardt die Notizen zu diesem anfänglichen Schlußkapitel so wesentlich erweitert, daß er diesen Teil gesondert vortrug, und zwar nun nicht mehr am Ende des Kollegs, sondern parallel zu seinem Anfang, nämlich am 8., am 15. und am 22. November 1870, in der Aula des 'Museums' zu Basel.

Während der erste Entwurf (vom Herbst 1868) aus zwölf Folio-blättern bestand (in der durchlaufenden Paginierung aller Kollegblätter: "K 1" bis "K 12"), besteht der neue (vom Herbst 1870) aus 29 Folioblättern ("K 1" bis "K 29"). Er ist also um fast das Dreifache erweitert worden. Der Text, mit dem die erste Fassung (also der Kollegschiuß vom Frühjahr 1869) begann, trug nur die Überschrift "Die Individuen und das Allgemeine" (G. S. 450, zu S. 380, Z. 1). Die erweiterte Fassung überschrieb Burckhardt mit dem alten Titel, fügte ihm aber in Klammern denjenigen Titel bei, mit dem er jetzt den Vortragszyklus angekündigt hatte: "Die historische Größe".

Wir werden dem Verhältnis zwischen alter und neuer Fassung und dem Verhältnis der beiden Titel zueinander erst in dem zweiten Abschnitt (b) nachgehen. Erst dort wird uns zusammen mit der Gliederung dieses Kapitels und dieses Zyklus die Stellung, die darin dem Abschnitt über die Künste zukommt, beschäftigen. Wir gehen zuvor (in unserm Abschnitt a) auf den Sachverhalt ein, den Burckhardt in der erweiterten Fassung an den Anfang der dafür neu geschriebenen "Einleitung" stellt: die *"Täuschungen und Schwierigkeiten"*, die uns bei den Gedanken an die "historische Größe" "umgeben" (G. S. 377, Z. 15f.).

### **a Die falsche Größe**

Die erst zu dem Vortragszyklus vom November 1870 entworfene *"Einleitung"* umfaßt drei Manuskriptblätter mit der speziellen Paginierung "Einleitung a", "Einleitung b" und "Einleitung c". Diese Blätter erhielten dann zusätzlich noch nach der Gesamtpaginierung die Nummern "K 1", "K 2" und "K 3". Die "Einleitung" gliedert sich in *drei Stücke*, denen eine kurze (aus drei Sätzen bestehende) Bemerkung grundsätzlicher Art *vorausgeht* und eine ebenfalls nur kurze (aus fünf Sätzen bestehende) Notiz noch *nachfolgt*. Diese jetzt die Einleitung beschließende Notiz hatte einstmals den Anfang des Kolleg-Kapitels gebildet (also wohl auch den Anfang der entsprechenden Kollegstunde). Das Blatt, das mit dieser Notiz beginnt, in der erweiterten Fassung "K 4", hatte ursprünglich die Nummer "K 1".

Diese *ursprüngliche, kurze Einleitungsnotiz*, die nun dem neuen umfangreichen Einleitungsteil nachgestellt ist, hatte bei ihrer Abfassung den *Titel* jenes - damals letzten - Kollegkapitels zu erläutern. Den Gedanken dieser ursprünglichen Eingangsbemerkung können wir hier zunächst in der Form des Konzentrates wiedergeben, das Burckhardt in der (zur Vorbereitung des mündlichen Vortrags verfaßten) "Übersicht" notiert:

"Die Individuen und das Allgemeine.

Umschlag aus dem Gesamtleben

Seltenheit und leichte Verhinderung" (G. S. 426, Z. 32-34).

Die *Vorbemerkung*, mit der die neu geschriebene, umfangreiche Einleitung des Vortragszyklus beginnt, besteht aus einem Kontrastgedanken: die Fraglichkeit der Größe einerseits, ihre Unentbehrlichkeit andererseits. Mit der *Fraglichkeit* verbindet Burckhardt eine Konsequenz für das einzuschlagende Verfahren. Den Anspruch der *Unentbehrlichkeit* setzt er ausdrücklich dem Einwand der Fraglichkeit aus: durch das "Und dennoch ...", mit dem die Bemerkung beginnt, durch das Fragezeichen, mit dem die Hoffnung, die das Gefühl der Unentbehrlichkeit weckt, am Schluß wieder eingeschränkt wird. Den Absatz dazwischen ("Unser Knirpsthum ...") wird man nur dann recht verstehen, wenn man in ihm beide Pole des Kontrastes angesprochen sieht.

"Fraglichkeit des Begriffes Größe; nothwendiger Verzicht auf alles Systematische und Wissenschaftliche.

Unser Knirpsthum; Größe ist was wir nicht sind. Dem Käfer im Grase kann schon eine Haselnußstaude (falls er davon Notiz nimmt) sehr groß erscheinen, weil er eben nur ein Käfer ist.

Und dennoch fühlen wir, daß der Begriff unentbehrlich ist und daß wir ihn uns nicht dürfen nehmen lassen. Wir hoffen von dem bloß relativen Begriff zu einem absoluten durchzudringen?" (G. S. 377, Z. 7-14) (Anm. 141/1)

Der *erste Hauptteil* der Einleitung (der restliche und größte Teil des ersten der drei Folioblätter) entfaltet den Einwand der "Fraglichkeit" in seinem Negativaspekt. Seine 'Überschrift' lautet:

"Wir sind hiebei [in jener "Hoffnung" ] von allen möglichen Täuschungen und Schwierigkeiten umgeben" (Z. 15f.).

Der *zweite Hauptteil* ("Einleitung b") gibt der Reflexion der "Schwierigkeiten" eine Wendung ins Positive, indem er die zu Anfang schon genannte Unentbehrlichkeit als mit der Fraglichkeit im Bunde stehend darlegt. Nach dem Ansatz (der 'Überschrift') dieses Einleitungsteiles steht der (auf Blatt "a") skizzierten "Unsicherheit" im Begriff "gegenüber":

"das Phänomen: daß alle gebildeten Völker ihre historischen Größen proclamirt, daran festgehalten und darin ihren höchsten Besitz erkannt haben" (G. S. 378, Z. 4-6).

Damit ist das eigentliche Vorhaben des ganzen Zyklus angezeigt, nämlich (wie Burckhardt in einer Zusatznotiz am Ende des letzten dieser drei Einleitungsblätter sagt): Wir begnügen uns hier damit,

"nicht den Begriff, sondern den factischen Gebrauch des Wortes 'historische Größe' zu beleuchten" (G. S. 379f., Anm.8).

In dem Mittelteil der Einleitung umschreibt Burckhardt ein Merkmal jenes "Phänomens", in dem er den Maßstab und das Resultat jenes "Beleuchtungs"-Versuchs sieht (und womit wir uns in den Abschnitten b und c beschäftigen werden), das Merkmal der "*Einzigkeit*" und "*Unersetzlichkeit*" (G. S. 378, Z. 14). Dieses Merkmal steht insofern mit der *Fraglichkeit* des Begriffs Größe im Bunde, als es den Sachverhalt bekräftigt, den Burckhardt an den Anfang dieses Stücks der Einleitung über den Maßstab der Größe stellt:

"Die Größe ist ein *Mysterium*" (G. ".378, Z. 7).

Auf das *dritte Stück* ("Einleitung c") brauchen wir hier nicht näher einzugehen, weil Burckhardt damit, indem er den Erörterungen des "Phänomens" der Größe zuletzt noch einen Exkurs über die *Erkennbarkeit* von Größe vorausschickt, auf die Einleitung (das erste Kapitel) der Vorlesung zurückkommt, die sich mit der Aufgabe und dem Verfahren geschichtlicher Studien befaßt. Dieses dritte Stück der "Einleitung" hat die 'Überschrift':

"Spezielle Befähigung des XIX. Jahrhunderts zur Wertschätzung der Größen aller Zeiten und Richtungen (G. S. 379, Z. 9f.).

Damit spricht Burckhardt angesichts des Phänomens historischer Größe den gleichen erkenntnisgeschichtlichen Sachverhalt an, den er in einem Passus des Einleitungskapitels der Vorlesung unter der Überschrift "Die Geschichte im XIX. Jahrhundert" behandelt (G. S. 246-248). (Anm. 142/1) - Schon das Thema dieses Exkurses kann aber den Doppelsinn in Burckhardts vielzitiertes Rede von "unserem Knirpsthum" aus der Eingangsbemerkung bekräftigen: Wenn die "historische Größe" ebenso sehr eine Sache des Aufnehmens wie des Auftretens ist, eine Sache also der am wei-

teren Geschehen der Geschichte selber mitbeteiligten *Erfahrung*, dann kann dem scheinbaren Mangel: "Größe ist, was wir nicht sind", vermöge seiner Kehrseite: dem "Enthusiasmus für alles vergangene Große" (G. S. 379, Z. 39), eine eigene Unersetzlichkeit zukommen.

Wir werden uns hier zunächst (unter a) mit dem Inhalt des ersten dieser drei Einleitungsstücke, mit den "Täuschungen und Schwierigkeiten" befassen und dabei das Hauptgewicht auf die *Fehler* in den Reflexionen über Größe legen, die Burckhardt an dieser wie an anderen Stellen hervorhebt. In dem Vortrag "Glück und Unglück in der Weltgeschichte", den Burckhardt am 7. November 1871, also ein Jahr nach dem Zyklus über "historische Größe", und ebenfalls in der Aula des 'Museums' hielt, befindet sich ein Passus über "das Urtheil nach der *Größe*" (G. S. 237, Z. 3-18). Er gehört in eine Aufzählung verfehlter Urteilsmaßstäbe im modernen - philosophischen, wissenschaftlichen und öffentlichen - Geschichtsverständnis. Die Aufzeichnungen zu diesem Aulavortrag ordnete Burckhardt später dem Konvolut des Einleitungs-Kapitels der Vorlesung, also den Erörterungen zur Frage der Geschichtserkenntnis zu. Variationen des gleichen Gedankens einer *falschen Größe* finden sich an anderen Stellen dieses Kollegs wie auch unter den Aufzeichnungen aus den selben Jahren zur europäischen Geschichte, die in den 'Historischen Fragmenten' zusammengestellt sind.

Wenn Burckhardt zu Beginn jenes ersten Stücks der "Einleitung" sagt, wir seien bei der Hoffnung, von einem bloß relativen zu einem *absoluten Begriff* von Größe durchzudringen, "von allen möglichen Täuschungen und Schwierigkeiten umgeben" (oben S. 140), so zielt er, wie die Ausführung dieses 'Leitsatzes' sagt, damit doch keineswegs auf eine unbegrenzte Pluralität von "Unsicherheits"- Faktoren ab. Die Ausführung unterscheidet - in Absätze unterteilt und durch "Ferner ...", "Endlich ...", "Und gar ..." verbunden - vier Täuschungsweisen. Diese freilich stellen kein gleichwertiges Nebeneinander dar, sondern eine Hierarchie, in der auf den *beiden mittleren* dieser Fehlerquellen: den "falschen Götzen" der "Unterwürfigkeit" und der Ge-

fahr, "Macht für Größe" zu halten, als den hier eigens erst diagnostizierten Täuschungsweisen das Gewicht liegt, während mit dem *ersten* Fehlerkreis: den Schwankungen im "Urtheil" und im "Gefühl", ein wohlvertrautes Dilemma aller Rangerkenntnis an den Anfang gestellt und mit dem *zuletzt* genannten Täuschungsfaktor: der unwahren oder sogar unredlichen Überlieferung, eine altbekannte Fehlerquelle vermerkt wird.

Auf den ersten Kreis von Fehlern brauchen wir hier nicht einzugehen. Mit dem letzten unterstreicht Burckhardt, scheinbar beiläufig, noch das Gewicht, das er den beiden mittleren, vor allem dem zuvor genannten zumißt. Wir geben Burckhardts Kennzeichnung der verschiedenen Fehlerquellen zunächst im Zusammenhang wieder (wobei wir die von Ganz in Anmerkung gesetzten späteren Hinzufügungen Burckhardts noch auslassen.)

"[1] Unser Urtheil und unser Gefühl können je nach Lebensalter, Erkenntnißstufe etc. sehr schwanken, beide unter sich uneins und mit dem Urtheil und Gefühl aller Andern im Zwiespalt sein, weil eben unser und aller Andern Ausgangspunct die Kleinheit eines jeden ist.

[2] Ferner entdecken wir in uns ein Gefühl der unechtsten Art, nämlich ein Bedürfniß der Unterwürfigkeit und des Staunens, ein Verlangen, uns an einem für groß gehaltenen Eindruck zu berauschen und darüber zu phantasiren. Ganze Völker können auf solche Weise ihre Erniedrigung rechtfertigen, auf die Gefahr, daß andere Völker und Culturen ihnen später nachweisen daß sie falsche Götzen angebetet haben.

[3] Endlich sind wir unwiderstehlich dahin getrieben, diejenigen in der Vergangenheit und Gegenwart für groß zu halten, durch deren Thun unser specielles Dasein beherrscht ist und ohne deren Dazwischenkunft wir uns überhaupt nicht als existirend vorstellen können. D.h. wir riskiren, Macht für Größe, und unsere Person für viel zu wichtig zu nehmen.

[4] Und gar die zu häufig nachweisbar unwahre, ja unredliche schriftliche Überlieferung durch geblendete oder direct bestochene Scribenten etc., welche der bloßen Macht schmeichelten und sie für Größe ausgaben" (G. S. 376, Z. 16-30; S. 377, Z. 1-3).

*Zuerst* also nennt Burckhardt die unvermeidlichen, naturgegebenen Unsicherheiten: die Schwankungen von Urteil und Gefühl je nach Lebensalter und Erkenntnisstufe, die Uneinigkeit zwischen Urteil und Gefühl, den Zwiespalt zwischen dem Urteilenden und dem Fühlenden. In diesen Schwankungen spricht sich diejenige geschichtlich-naturgegebene, diejenige aktuelle Bedingung der *Erkenntnis* von Größe aus, die darin besteht, daß wir sie selbst nicht sind, - das Geheimnis der Doppeldeutigkeit der Moderne, auf die, wie wir gesehen haben, der Zusammenhang des ersten mit dem dritten Stück dieser "Einleitung" beruht.

Erst mit der *zweiten*, im Tonfall eines bloßen Nachtrags ("Ferner ...") angeführten Fehlerquelle nennt Burckhardt einen Mißstand, den zu nennen, zu eben derjenigen Aufgabe der "Cultur"-Potenz gehört, die Burckhardt selber als "*Critic*" bezeichnet. Hier handelt es sich um ein "Entdecken", das einen Schein von Wahrheit als Verfälschung der Wahrheit "zersetzt", angesichts universaler Geltungsansprüche ein Anbeten "falscher Götzen", "ein Gefühl der unechtsten Art" aufdeckt.

Diesen Gipfel von Verirrung, diesen Schwerpunkt von Verfälschung spricht Burckhardt derjenigen Art von Anbetung zu, die in dem "Bedürfnis der Unterwürfigkeit und des Staunens" beruht. Es handelt sich dabei nicht darum, daß die jeweils verherrlichte Gestalt keine wahre Größe haben könnte, sondern nur darum, daß wahre Größe in solchen Fällen gar nicht zur Frage steht. Was hier als "groß" bestaunt wird, ist nach dem "Bedürfnis" der so Staunenden in einem "Gefühl der unechtsten Art" erhöht worden.

In einem Zusatz notiert Burckhardt:

"Dieß gilt freilich nur von politisch und militärisch Mächtigen; denn den intellectuell Großen (Dichtern, Künstlern, Philosophen) macht man die Anerkennung bei Lebzeiten oft beharrlich streitig" (G.S. 377, Z. 32-34).

Das Bedürfnis der Unterwürfigkeit gehört dem Umkreis politischer und militärischer Macht zu und berührt in seiner Neigung zur Sakralisierung der Macht (dem "Heiligen Recht" (Anm. 145/1)) den Bezirk der Re-

ligion. Diese wechselseitige Verfälschung der "Potenzen" ist der eigentliche Fehler, der wahre 'Tanz ums goldene Kalb'. Getragen freilich von solchen Gefühlen "der unechtesten Art", bekleidet mit dem Gewand der höheren Berufung kann politische und militärische Macht selbst ausgeübt und damit selbst wahr werden.

Die *dritte* Fehlerquelle besteht nicht so sehr in dem Bedürfnis der Unterwerfung als vielmehr in dem Trieb einer Selbsterhöhung. Wir sind "unwiderstehlich dahin getrieben", das *uns* Vorausgegangene, das *uns* Bedingende "für groß zu halten". Die Größe der Väter und Vorväter - von den Hohenstaufen bis zu den Hohenzollern - erhöht uns selbst. In dem zuvor genannten Bedürfnis der Unterwürfigkeit verbinden wir uns mit dem gegenwärtig Mächtigen, in dem der Selbsterhöhung wenden wir uns dem zu, was in der "Vergangenheit und Gegenwart" das "Unserige" erwirkt hat. Daß jener erstgenannte, vorwiegend *aktuelle* "Götzendienst" der Größe im Bedürfnis der Unterwürfigkeit mit diesem vorwiegend *historischen* im Trieb der Selbsterhöhung zusammenhängt, ist schon mit dem Zusatz Burckhardts zu dem ersten dieser beiden Fehlerquellen angedeutet: "Das Verlangen, uns von einem für groß gehaltenen Eindruck berauschen und darüber zu phantasieren", gilt nur "von politisch und militärisch Mächtigen". Man muß die beiden Adjektive nur in ihrer eigenen Gültigkeit sprechen lassen. Die Ausübung von Macht *ist* schon ein Wesensmerkmal der "staatlichen" Geschichtspotenz. Und so kann man sagen, daß die mit "D.h." eingeleitete Schlußnotiz zu der zweiten dieser beiden mittleren Fehlerquellen ausdrücklich das Gemeinsame *beider* resümiert:

"D.h. wir risciren, Macht für Größe, und unsere Person für viel zu wichtig zu nehmen."

Schon an dieser Stelle der "Einleitung" läßt sich vermuten, daß Burckhardt diejenige "Fraglichkeit des Begriffs Größe", die in "*Täuschungen*" besteht, in "falschen Götzen", versammelt sieht in der Gefahr, "*Macht für Größe*" zu nehmen. Eine Bekräftigung dieser Vermutung kann man bereits daraus entnehmen, daß Burckhardt nicht nur die aktuelle Fehlerquelle der "Unterwürfigkeit" mit der historischen der Selbsterhöhung verbindet, indem er schon den er-

sten dieser beiden Fehlerkreise auf das "politisch und militärisch Mächtige" einschränkt, sondern auch die zuletzt genannte, *vierte* Fehlerquelle, die "so häufig nachweisbaren" Irrtümer und Fälschungen der "Quellen", ausdrücklich mit jener gravierenden Gefahr verbindet. Auch die Täuschungen der "schriftlichen Überlieferung" haben im Zuwichtignehmen der eigenen Person ein wesentliches Motiv: "geblendete oder direct bestochene Scribenten etc., welche der bloßen Macht schmeichelten und sie für Größe ausgaben". Einer solchen Fälschung der Vergangenheit durch die "Überlieferung" gleicht in unsrer Zeit die Verfälschung der Gegenwart durch die Medien. Auch da wirken die geblendeten und die direkt bestochenen "Scribenten" zusammen.

Eine Notiz, die Burckhardt der vorausgegangenen Bemerkung über die historisierende Selbsterhöhung beigefügt hat, gilt auch für den abschließenden Hinweis auf die Erfindung von Größe unter dem Geheiß der Macht bei den Informatoren:

"Besonders blendet uns das Bild derjenigen, deren Dasein zu unserm nunmehrigen Vortheil gereicht hat. Aber auch das Gegentheil. Der gebildete Russe mag Peter den Großen verabscheuen, kann sich aber doch ohne dessen Einwirkung nicht denken und wird ihn (trotz harter Anfechtung seines Ruhms bei Neuern) für einen großen Mann halten" (G. S. 377, Z. 35-37; S. 378, Z. 26f.).

Burckhardt skizziert im ersten Stück der "Einleitung" die "*Täuschungen und Schwierigkeiten*", die uns bei der Frage nach der Größe in der Geschichte "umgeben". Die Vermutung, daß Burckhardt den Kern der Täuschungen darin sieht, daß wir "*Macht für Größe*" nehmen, wird durch eine Notiz aus dem letzten, "Zum Wesen der Größe" überschriebenen Abschnitt dieses Vortragszyklus bestätigt. (Die 'Überschrift': G. S. 394, Z. 7; zur Einteilung des Zyklus: hier unter b.) Burckhardt wiederholt an dieser Stelle mit ausdrücklicher Berufung auf das erste Einleitungsstück dessen Inhalt in einer Weise, die wir jetzt als dessen Resümee ansehen können:

"Die Schwierigkeit: Größe zu unterscheiden von bloßer Macht,

welche gewaltig blendet wenn sie neu erworben oder stark vermehrt wird.

S. oben (am Anfang des Abschnitts) unsere Neigung, diejenigen in Vergangenheit und Gegenwart für groß zu halten, ohne deren Thun wir uns nicht existierend denken können, oder durch deren Thun unser Dasein wenigstens stark bedingt ist" (G. S. 397, Z. 26-32).

"Wir riskiren, Macht für Größe ... zu nehmen." "Die Schwierigkeit: Größe zu unterscheiden von bloßer Macht." Und der Antrieb dieses Fehlers: "unsere Person für viel zu wichtig zu nehmen" (G. S. 377, Z. 30).

Bei einem flüchtigen Lesen dieses Vortragszyklus vom November 1870 könnte dieser Vorwurf der Verwechslung von Größe mit Macht so verstanden werden, als beklage Burckhardt damit nur eine Schwäche der menschlichen Natur, die so alt ist wie die menschliche Geschichte selbst. Die Hörer der Vorträge aber wußten, sofern sie zugleich auch Hörer des Kollegs zum 'Studium der Geschichte' waren, daß Burckhardt diesen Irrtum, auch wenn er zu allen Zeiten der Geschichte am Werke war, in der besonderen Virulenz seiner Ausprägung als ein Spezifikum der Neuzeit ansah. Der Abschnitt über die 'Die Cultur in ihrer Bedingtheit durch den Staat' im dritten Kapitel schließt mit Bemerkungen über den modernen Zentralismus: "Das moderne Treiben der Völker zum Großstaat, zur Einheit" (G. S. 302, Z. 10; WB S. 70). Der Grund: "In erster Linie will die Nation (scheinbar oder wirklich) vor Allem Macht... man will nur zu etwas Großem gehören... Man kann den Centralwillen gar nicht stark genug haben" (ebd. Z. 20-29; vgl. hier S. 127 ) .

Auf diese Bemerkung folgt die vielzitierte Behauptung:

"Und nun ist die Macht an sich böse, gleichviel wer sie ausübt. Sie ist kein Beharren, sondern eine Gier und so eo ipso unerfüllbar, daher in sich unglücklich und muß Andere unglücklich machen" (ebd. Z. 30-32; vgl. hier Bd. I, S. 32).

Die daran anschließende Notiz wird seltener zitiert:

"Unfehlbar geräth man dabei in die Hände sowohl ehrgeiziger und erhaltungsbedürftiger Dynastien als einzelner 'großer Männer' etc., d.h. solcher Kräfte welchen gerade an dem Weiterblühen der Cultur am wenigsten gelegen ist" (ebd. Z. 34, S. 303, Z. 1-3).

Warum ist die Gleichsetzung von Größe mit Macht eine Verwechslung? Warum handelt es sich dabei um einen "Irrthum" (G. S. 397, Z. 36)? Die größere zweite Hälfte des Vortragszyklus über 'Historische Größe' handelt von der politischen Größe; und kein Beispiel nennt Burckhardt häufiger als dasjenige Napoleons. Dieser Beispielvorzug gründet zwar in erster Linie darin, daß sich hier an einer Person verschiedenartige Unterscheidungen zwischen wahrer und falscher Größe und verschiedenartige Merkmale der "wirklichen Größe" selbst gegenüberstellen lassen. Und in manchen Aspekten des Nachruhms wie auch in seinem Selbstverständnis liefert Napoleon Zeichen des Irrtums. Aber im Unterschied etwa zu Ludwig XIV. billigt Burckhardt Napoleon ohne Zweifel den Rang "wirklicher Größe" zu. Für den Leser kann das Beispiel Napoleon darum auch den Ernst in Burckhardts Unterscheidung wirklicher Größe von bloßer Macht bezeugen.

Ganz besonders merkwürdig muß einer flüchtigen Lektüre der ausführlich dargelegte Einwand Burckhardts gegen das "heutzutage" herrschende Verhältnis zur Größe erscheinen, der den größten Teil des Abschlußpassus ausmacht. (Dieser letzte Passus beginnt: G. S. 404, Z. 25.) Merkwürdig zunächst schon darum, weil dieser Passus nach seiner Einleitung und seinem Ende das leistet, was man von dem Abschluß dieses Zyklus erwartet, nämlich eine zusammenfassende Würdigung wirklicher Größe. Doch acht Zeilen der Würdigung zu Beginn und sieben Zeilen am Ende dieses Passus stehen achtundvierzig Zeilen an Einwänden gegenüber.

Diese nun müssen ihrerseits für einen ersten Blick als merkwürdig erscheinen, denn Burckhardt macht darin der eigenen Zeit einen Widerwillen gegen Größe zum Vorwurf: Man habe "zunächst eine Schicht von Leuten auszuscheiden welche sich und die Zeit vom

Bedürfnis nach großen Männern emancipirt erklären" (G. S. 404, Z. 33f.). (Das ist eine der Klagen, die zu dem in Deutschland verbreiteten Bild Burckhardts paßt.) Die zweite Hälfte dieses Einwands gegen das heutige Verhältnis zur Größe scheint das Gegenteil zu sagen. Denn was darin nun nicht weniger scharf verurteilt wird, ist ein "bisweilen heftiges Begehren nach großen Männern", ein Begehren nach großen Männern "hauptsächlich" "im Staat" und in einer Zeit, die "sehr geneigt" ist, "sich zeitweise durch Abenteurer und Phantasten imponiren zu lassen" (G. S. 403, Z. 9f. und 19f.).

Der Schluß dieser Klage, ein eigener größerer Absatz, der diese Anfälligkeit der Moderne für Abenteurer und Phantasten kommentiert, erläutert einem 'hörenden' Lesen auch den Zusammenhang mit der zuvor beklagten Feindschaft der Moderne gegen Größe. Es ist eben jene Aversion gegen die Größe - sei es mit dem Motiv, sich gegen ihre Gefährlichkeit zu schützen, sei es im Bedürfnis "allgemeiner Garantie der Mediokrität" (G. S. 404, Z. 36) -, die in ihrer Verbindung von Geschäftigkeit und Langeweile das eigentlich Gefährliche, das "heftige Begehren nach großen Männern" schürt:

"Das vorherrschende Pathos unserer Tage (das Besser-Lebenwollen der Massen)" kann sich "unmöglich zu einer wahrhaft großen Gestalt verdichten. Was wir vor uns sehen, ist eher eine allgemeine Verflachung, und wir dürften das Aufkommen großer Individuen für unmöglich erklären, wenn uns nicht die Ahnung sagte, daß die Crisis einmal von ihrem miserablen Terrain 'Besitz und Erwerb' plötzlich auf ein anderes gerathen und daß dann 'der Rechte' einmal über Nacht kommen könnte. Worauf dann Alles hinterdrein läuft" (G. S. 405, Z. 25-33).

Wenn Burckhardt von da aus zu der Schlußbemerkung überleitet: "Denn die großen Männer sind zu unserm Leben nothwendig ..." (Z. 34), dann wird man den Abgrund der Doppeldeutigkeit wahrnehmen müssen, die mit dem Ganzen dieses Passus angesprochen ist. Gerade weil die Größe unentbehrlich ist, läßt sich dort, wo

sie für entbehrlich gehalten wird, mit der befreienden Wirkung einer "Crisis" zugleich auch die zerstörende Wirkung voraussehen, die mit der Machtergreifung falscher Größen im Sog der legitimen Hoffnung droht.

Der Passus über "das Urtheil nach der *Größe*" in dem Vortrag 'Glück und Unglück in der Weltgeschichte' (G. S. 237, Z. 3-18; WB S. 187) nimmt im Druck kaum eine halbe Seite ein. Aber in ihm gipfelt die Aufzählung einzelner "Quellen" von Fehlurteilen im Geschichtsverständnis (vom "Urtheil aus *Ungeduld*", G. S. 233, Z. 28, bis zum "Urtheil nach der *Securität*", S. 236, Z. 4); daran anschließend nennt Burckhardt nur noch die "gemeinsame Quelle, die durch alle diese Urtheile hin durchsickert": "das Urtheil des *Egoismus*" (S. 237, Z. 19f. und 21). Im Fortgang des Vortrags erinnert Burckhardt noch mehrmals an den Fehler des Urteils nach der Größe. Politische Verbrechen werden damit entschuldigt, daß sie für spätere Zeiten Gutes bewirkt haben oder daß eine (vermeintlich) höhere Notwendigkeit die böse Tat erzwungen habe. ("Daraus daß aus Bösem Gutes, aus Unglück relatives Glück geworden ist, folgt noch gar nicht daß Böses und Unglück nicht anfänglich waren was sie waren. Jede gelungene Gewaltthat war böse und ein Unglück und allermindesten ein gefährliches Beispiel." G. S. 240, Z. 24-27; WB S. 190. Ähnlich: zu dem "geheimnisvollen Gesetz der Kompensation", G. S. 242, Z. 39 - S. 243, Z. 26; WB S. 193.) Der genannte Passus lautet:

"Das Urtheil nach der *Größe*, in jetzigen Zeiten sehr beliebt. Man kann zwar dabei nicht leugnen, daß rasch und hoch entwickelte politische Macht herrschender Völker und Einzelner nur zu erkaufen war durch das Leiden von Unzähligen, allein man veredelt das Wesen des Herrschers und seiner Umgebung nach Kräften, und legt in ihn alle möglichen Ahnungen derjenigen Größe und Güte, welche später sich an die Folgen seines Thuns angeknüpft hat. Endlich setzt man voraus, der Anblick des Genius habe verklärend und beglückend auf die von ihm behandelten Völker gewirkt.

Mit dem Leiden der Unzähligen aber verfährt man als mit einem 'vorübergehenden' Unglück äußerst kühl; man verweist auf die

unleugbare Thatsache, daß dauernde Zustände, also nachheriges 'Glück', sich überhaupt fast nur dann gebildet haben, wenn schreckliche Kämpfe die Machtstellung so oder so entschieden hatten; in der Regel beruht Herkommen und Dasein des Urtheilenden auf so gewonnenen Zuständen und daher seine Nachsicht."

In den Vorlesungsnotizen zur neueren Geschichte befaßt sich ein Passus mit der Auflösung des "mittelalterlichen Lehensstaates" "in den zentralisierten modernen Staat" (HF, S. 84-91). Der vorletzte Absatz dieses Passus (S. 90) beginnt mit der Erklärung: "Wir lehnen die eudämonistische, sogenannt fortschrittliche Betrachtungsweise ab." Der letzte Absatz dieses Passus (S. 90f.) lautet:

"Gemein ist die Illusion, als ob das Neue, was einmal, oft unter den furchtbarsten Rechtsbrüchen und Gewalttaten geschehen ist, deshalb gerechtfertigt oder daß es geschichtlich 'notwendig' gewesen sei, weil später ein neuer irgendwie haltbarer und scheinbar neue Rechtsverhältnisse begründender Zustand darauf gebaut worden ist. Die Menschheit hat ganz einfach zu dem Gewaltakt ihre heilen Kräfte herbeigebracht und sich wohl oder übel darauf eingerichtet."

Das Urteil nach der Größe verwechselt Größe mit Macht; und dies darum, weil die 'historischen' *Folgen* einer Handlung bis auf "uns" hin und damit eben "*wir*" der Urteilsmaßstab sind. Das Urteil nach der Größe urteilt 'historisch' in einem Sinn, der seit der Entstehung des modernen Geschichtsbewußtseins für 'historisch' schlechthin gilt. Ein Zeugnis dafür ist *Droysens* Begriff der "*historischen Bedeutung*". (Anm. 152/1)

In der Vorlesung 'Historik oder Methodologie und Enzyklopädie der historischen Wissenschaften' behandelte der (nach dem 'Grundriß' und den späteren Fassungen) letzte, der dritte Teil der 'Methodik' die "Interpretation" und davon wieder der letzte Abschnitt (d) "die Interpretation nach den sittlichen Mächten oder Ideen". Dieser höchsten Stufe der Interpretation obliegt es, "die Entwicklungsstufe der Ideen von Staat, Familie, Recht, Kirche usw., so wie sie sich in dem noch vorhandenen Material aus-

prägt, zu erkennen" (ed. Hübner S. 182f.; vgl. hier und zum folgenden in der "Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen" durch Peter Leyh: S. 204f.). Bei diesem obersten Zweck historischer Arbeit kommt der eigene methodologische Grundzug Droysens in der folgenden Unterscheidung von "Geschichte" und "Geschäft" zur Sprache: "Was der einzelne will und tut und schafft, ist sein Geschäft und auf seine Gegenwart gerichtet, ist nicht Geschichte, sondern wird erst Geschichte durch die Art der Betrachtung, in die wir es stellen und auffassen. Erst für die Geschichte ist sein Tun ein Moment in der Kontinuität des Werdens und der sittlichen Mächte, und in diesem Zusammenhang des Werdens und der Kontinuität faßt es die historische Forschung" (ed. Hübner S. 183).

In dem darauf folgenden Absatz erläutert Droysen diese Unterscheidung und damit den Kerngedanken seiner "Methodologie" an einem Beispiel, bei dem das dialektische Verhältnis von Gegenwart und Entwicklung zugleich auch auf das Ineingreifen von Politik und Religion ein Licht wirft. (Im Hinblick auf die exemplarische Bedeutung sowohl für den Abschluß dieses Abschnitts unserer Darlegungen wie auch des folgenden Abschnitts b geben wir diesen Passus hier vollständig wieder.) Damit, daß sie das überlieferte "Material" in der "Kontinuität des Werdens" betrachtet, erhält die historische Forschung "sich kreuzende Linien, feste Punkte. Wenn jener utraquistische Böhmenkönig Georg Podiebrad sich gegen Rom wehrte, so tat er, was sein königliches Amt und die Umstände ihn zu tun veranlaßten, wie uns die pragmatische Interpretation seiner Regierung und das Verständnis seiner persönlichen Motive erwiesen hat. Aber dieselben Vorgänge zeigen uns, daß er das Recht des Staates gegen die Anmaßungen der Kirche verteidigte, daß, was er vertrat und mit Bewußtsein vertrat, der erste akatholische christliche Staat war, daß er damit zugleich die nationale Selbständigkeit Böhmens gründete. Die Idee des Staates, der Kirche, der Nation gewannen durch ihn völlig neue Gestalt, erstiegen eine neue Stufe der Entwicklung, die dann mit Luther sich über die ganze abendländische Welt verbreitete. Erst in diesem Zusammenhang, in dieser Kontinuität verstehen wir ganz,

was König Georgs Regierung geschichtlich bedeutet. In diesen beiden Linien, der seiner Gegenwart und seiner Gleichzeitigkeit und der der weiteren Gestaltung von Staat, Nation, Kirche, in der Kreuzung dieser beiden Linien, finden wir den historischen Punkt für diesen König. Freilich sagt man dagegen: das steht ja gar nicht in den Quellen, wie will man dem Podiebrad so große Kombinationen andichten? Er hat sich nur eben gegen seine Feinde wehren wollen, wie es der Tag gab. Aber indem er die nationale, die utraquistische Stimmung der Böhmen aufrief und benutzen konnte, um sich zu wehren, zeigt sich, daß diese Stimmungen, diese Ideen da waren und wirkten; und Podiebrads historische Bedeutung ist nicht in dem, was er von heute auf morgen in seinen Geschäften getan, sondern wie sein Tun in den Zusammenhang jener großen Entwicklungen eingriff. Wir wollen nicht seine persönliche Bekanntschaft machen, sondern seine historische Bedeutung erforschen und klarstellen."

Die hermeneutische Aufgabe "historischer Forschung" hat demgemäß eine doppelte "Fassung": Entweder "wir beobachten" die vorliegenden "Materialien" daraufhin, "wie sie in jener Gegenwart und bis zu ihr hin sich gestaltet zeigen", um damit "das Maß für jeden einzelnen Vorgang in diesem Volk, in dieser Zeit" zu gewinnen. "Oder wir suchen und fassen in dem Material über den damaligen Zustand die darin hervortretenden Momente der fortschreitenden Bewegung und setzen sie in Beziehung zu dem, wohin sie geführt haben und was daraus geworden ist. Damit gewinnen wir, was die Bewegung in jener Zeit, das Streben und Ringen der Menschen damals, ihr Wettkampf, ihre Siege und ihre Niederlagen bedeutet" (S. 184).

Wir können hier offen lassen, ob dieses Entweder-Oder nicht eher verbindend als scheidend gemeint ist. In jedem Fall besteht zwischen beiden " Fassungen " sowohl die Analogie als auch die Relation des die "Gegenwart" übergreifenden *Entwicklungsstromes*. Und auf jeden Fall liegt das Maßstab setzende Gewicht in der *"fortschreitenden Bewegung"*.

Droysen weitet das Beispiel Podiebrads in seiner Tragweite aus, indem er den dort schon genannten Orientierungspunkt "Luther" mit zwei - "materiell" ganz anderen, strukturell aber ähnlichen - Beispielen verbindet: "Der Gedanke der kirchlichen Reformation, wie ihn Luther ausspricht, der nationale Gedanke, der die Hellenen in der Zeit des Themistokles zum erstenmal politisch einigt, der Gedanke des Staates, den Richelieu zum erstenmal in seiner ganzen Schärfe und Reinheit durchzuführen sucht, das sind in ihrer Zeit die motorischen Momente: es tut da Luther in der Sphäre des kirchlichen Lebens, Themistokles in der des nationalen, Richelieu in der des staatlichen Lebens den weiterführenden Schritt" (S. 185).

In dem darauf folgenden Absatz präzisiert Droysen den damit skizzierten Kerngedanken seiner "Methodologie": "Solcher Gedanke, der Gedankenkomplex, den die Interpretation erfaßt und verfolgt, ist der geschichtlichen Betrachtung dann das Wesentliche und Bezeichnende für jenen Mann, jenes Volk, jene Zeit. Sie sieht in diesem Gedanken die bewegende Macht jenes Sachverlaufs, die geschichtliche Wahrheit desselben" (ebd.).

Im Unterschied zu dem, was eine Sache - eine Tat, ein Werk, ein Wort - in ihrer Gegenwart bedeuten, bemißt sich die "historische Bedeutung" nach deren Wirkung im Fortgang des historischen Prozesses. Wenn auch das moralische Pathos Droysens späteren Zeiten fremd geworden ist, die generelle Intention dieses Gedankens der "historischen Bedeutung" hat eine Fraglosigkeit gewonnen, die bis in den Trivialgebrauch reicht. Einer Ansprache, einem Beschluß, einer Begebenheit und auch einem Werk wird *Größe* zugesprochen, indem ihm *historische Bedeutung* zugesprochen wird.

An dem nachantik-europäischen Gang 'unserer' Geschichte, also - zuletzt - an 'uns' gemessen, stellt die Endzeit des griechischen Geschichtsgangs seit Alexander eine eigene große und von der (eigentümlich in sich abgeschlossenen) 'klassischen' Epoche zu unterscheidende und insofern eigenständige Geschichts-Epoche dar. Die epochale Eigenständigkeit tritt hier also gerade dadurch

hervor, daß der Interpret das Kontinuum des historischen Prozesses bis auf uns hin zu seinem Horizont macht. Es ist diese Entdeckung des "Hellenismus", die in dem Lebenswerk Droysens, der mit Aischylos- und Aristophanes-Übersetzungen begonnen hatte, zu bleibendem Ruhm gelangt ist. Sie ist mit Burckhardts späterer Entdeckung der italienischen Renaissance als einer eiaenen - vom europäischen Mittelalter ebenso wie von der eigentlichen 'Neuzeit' zu unterscheidenden - Geschichts-Epoche vergleichbar. Was aber neben der 'historischen' Ähnlichkeit den 'strukturellen' Unterschied ausmacht, das tritt bei einer auf den ersten Blick belanglos erscheinenden Gelegenheit hervor, die "materiell" dem Beginn des "Hellenismus" zugehört, also ihrem Inhalt nach mit Burckhardts Zuwendung zur Cultur und Kunst der Renaissance nichts zu tun hat: Burckhardts Verteidigung des *Demosthenes* gegen das Urteil der "historischen Bedeutung".

Während Burckhardts Berliner Studienzeit mußte sich Droysen mit seinem Programm einer "wahrhaft historischen Ansicht" noch mit der "vorherrschenden Auffassung des klassischen Altertums" im Widerstreit sehen. Dieser Auffassung wird er bei seiner Darstellung des Übergangs zwischen 'Klassik' und Hellenismus in seinem Berliner Kolleg vom Winter 1839/40 nicht weniger eindrücklich entgegengetreten sein als in jenem *Vorwort* zu dem letzten der drei Bände seiner Geschichte des späteren Griechentums (von 1843), in dem man das geheime Verbindungsglied zwischen seinen damaligen Forschungen zur antiken Geschichte und den späteren zur preußischen Geschichte sehen kann. Das in seiner Darstellung der Alexanderzeit und des Hellenismus maßgebliche neue Konzept von Weltgeschichte und Weltgeschichtsschreibung versinnbildlicht Droysen in diesem (nur für einen kleinen Kreis "wissenschaftlicher Freunde" geschriebenen) Vorwort in einer Kritik der humanistischen Bewunderung des Demosthenes. Diese Vorliebe verkenne den Wandel der historischen "Ideen", die der makedonischen Monarchie das "Recht der Geschichte" gegenüber der alten Polis geben, die der große Redner verzweifelt und zuletzt vergeblich gegen Philipp II. zu retten suchte. (Anm. 156/1)

Den Angelpunkt dieses Beispiels hatte Droysen schon neun Jahre früher, in einem Brief vom 1. September 1834 an den Bonner Gräzisten Friedrich Gottlieb Welcker genannt. Dieser hatte ihm von dem großen Eindruck des 'Alexander'-Buchs geschrieben. "Außer dem hohen Begriffe von dem Helden selbst" habe ihn "nichts mehr beschäftigt als Ihre Beurteilung der Demosthenischen Politik". Im Gedanken daran schreibt Droysen: "Sie wissen schon, daß ich Verehrer der Bewegung und des Vorwärts bin; Cäsar, nicht Cato, Alexander und nicht Demosthenes ist meine Passion. Alle Tugend und Moralität und Privattrefflichkeit gebe ich gern den Männern der Hemmung hin, die Gedanken der Zeit aber sind nicht bei ihnen. Weder Cato noch Demosthenes begreifen mehr die Zeit, die Entwicklung, den unaufhaltsamen Fortschritt, und der Historiker, meine ich, hat die Pflicht, diese Gedanken einer Zeit als den Gesichtspunkt zu wählen, um von dort aus das andere alles, denn es gipfelt sich dorthin, zu überschauen." (Anm. 157/1)

Aus einer der Vorlesungen Burckhardts über alte Geschichte in den Jahren um 1870 stammt die folgende Äußerung über Demosthenes, die der Byzantinist Heinrich Gelzer aus seinen Basler Vorlesungsnachschriften mitgeteilt hat. (Anm. 157/2)

"Wenn ich gesagt habe, daß Philipp von Makedonien der Mann seiner Zeit und seine Politik die der Zukunft war, so bin ich weit entfernt, Demosthenes auch nur den Schatten eines Vorwurfs zu machen, weil er sein politischer Gegner war. Demosthenes war noch ein echter Bürger der sterbenden Polis. Monarchie und Polisgedanke lassen sich aber so wenig vereinigen als Feuer und Wasser. Jeder dieser Faktoren kann nur siegen oder sterben. Demosthenes war Athener, mit Leib und Seele eingespannt in sein heimatliches Gemeinwesen, und als Bürger hat er seinen Mann voll gestanden. Das Altertum hatte Bürger, wie es heute keine mehr gibt. Ein solcher war Demosthenes. Darum haben in der Franzosenzeit Niebuhr und Jacobs sich in Demosthenes versenkt und diesen übersetzt; durch nichts vermochten sie besser wahre vaterländische Begeisterung dem deutschen Volke einzupflanzen. Droysen sagt: 'Die Geschichte kennt wenig so traurige Gestalten als den großen

Redner von Athen; er mißkannte seine Zeit, sein Volk, seine Gegner und sich selbst. Mit dem Eigensinn der Ohnmacht und Gewohnheit ließ er selbst mit dem vollkommenen Siege Makedoniens nach dem Beginn einer neuen, die Welt umgestaltenden Ära seine alten Pläne und Hoffnungen nicht, die mit ihm sich selbst überlebt hatten.' Hier macht niemand eine traurigere Figur als der vir eruditissimus Johann Gustav Droysen selbst. Ob Demosthenes den Philipp wissentlich oder unwissentlich falsch taxierte, ist ganz gleichgültig. Es gibt im Völkerleben ganz desparate Momente, wo die Wahrheit zu sagen ein patriotisches Verbrechen ist. Hätte sich Demosthenes hingestellt und gesagt: 'Ihr *andres Athenaioi* seht, Ihr seid politisch und moralisch vergeldstagt [in Konkurs geraten], Eure Republik ist ein leros [eine Schwatzbude], heute ist es das monarchische Prinzip, das vom Zeitgeist getragen wird. Ordnet Euch als verständige Leute ihm unter und macht dem großen König Eure Reverenz', so stünde er gebrandmarkt vor der Nachwelt, wie Aeschines, Philokrates und die ganze verworfene Gesellschaft. Die Minorität, ob sie siegt oder stirbt, sie macht allezeit die Weltgeschichte. Das eben erfüllt die Menschenbrust mit Hochgefühl, wenn wir sehen, wie eine hochangelegte Persönlichkeit, ein großer Charakter gegen seine Zeit, gegen die unabänderliche Schicksalsordnung der Geschichtsentwicklung dem Titanen gleich sich stemmt und lieber untergeht als seine Überzeugungen verleugnet."

Es wäre falsch zu sagen, 'Droysen: ein Bewunderer der Macht, Burckhardt: ein Verächter der Macht'. Die Potenz des "Staates" wird von Burckhardt niemals einer der beiden anderen Geschichtspotenzen untergeordnet. Ohne die stabilisierend-schützende politische Macht gelangte die culturelle "Geselligkeit" ebenso wie die "metaphysische" Orientierung zu keinem, auch keinem vorübergehenden Bestand. Wie kann man Burckhardt unterstellen, er habe mit der Feststellung, die Macht sei "an sich böse", sagen wollen, Macht sei als solche böse? Die Macht ist böse, wenn sie "an sich", wenn sie um ihrer selbst willen auftritt. (Anm. 158/1)

"Es ist thatsächlich noch gar nie Macht gegründet worden ohne Verbrechen" (G. S. 401, Z. 35).

Diese Zusatznotiz Burckhardts zu seinem Verweis auf "die merk-

würdige Dispensation von dem gewöhnlichen Sittengesetz", wo es um "die Gesamtheit" geht, ist nur die Hälfte *seines* Urteils über die Macht. Die andere Hälfte jener Zusatznotiz lautet:

"Und doch entwickeln sich die wichtigsten materiellen und geistigen Besitztümer der Nationen nur an einem durch Macht gesicherten Dasein." (Z. 36f.).

Nicht "die Macht", sondern die "Monopolisierung der Macht" greift Burckhardt an, wenn er zu Beginn der Einleitung und in der Mitte des Schlußabschnitts dieses Zyklus über "historische Größe" das Risiko, "Macht für Größe" zu nehmen, die "Schwierigkeit, Größe zu unterscheiden von bloßer Macht", als den Angelpunkt der Gefahr im Umgang mit Größe herausstellt, der Gefahr der Zuwendung nicht weniger als der Abwendung. Mit einer (wieder gestrichenen) Notiz: "Zur Monopolisierung der Macht:" (G. S. 454, zu S. 397, Z. 23) hatte Burckhardt vermutlich eine Kontrastbemerkung zu seinem Lob Wilhelms III. von Oranien einleiten wollen. Innerhalb eines Passus über die Bestimmung der Größe nach dem Maßstab des "Gesamtwillens" (auf den wir im folgenden Abschnitt näher eingehen werden) schreibt Burckhardt: "Eine sekundäre Rechtfertigung des Verbrechens der großen Individuen [neben der primären des "Gesamtwillens" ] scheint dann darin zu liegen, daß durch dieselben den Verbrechen zahlloser Anderer ein Ende gemacht wird" (G. S. 402, Z. 14-16). Dieser Bemerkung hat er später noch die Notiz hinzugefügt: "Monopolisierung des Verbrechens" (Z. 39). Und mit Bezug auf diesen Passus schreibt er in den Übersichtsblättern: "Monopolisierung des Bösen" (G. S. 427, Z. 20).

In relativer Weise bleibt "die Macht" auch in den Erörterungen der "historischen Größe" respektiert, da Burckhardt trotz seiner Distanzierung vom Maßstab der "historischen Bedeutung" auch den "großen Männern der historischen Weltbewegung" "wirkliche Größe" zuerkennt. Daß auch dabei die "Fraglichkeit des Begriffs Größe" das eigentlich zu Erörternde ist, "Fraglichkeit" also nicht nur das Unterscheidungsmerkmal falscher von wahrer Größe ist, sondern selber noch der wahren Größe und deren eigener Vielartigkeit zugehört, wird uns zunächst in dem folgenden Abschnitt beschäftigen.

## **b "Fraglichkeit des Begriffes Größe"**

Wovon handelt der Vortragszyklus 'Die historische Größe'? Was meint dieser Titel? - Wir haben zunächst auf ein Mißverständnis des Titels geachtet, das Burckhardt an zwei Schlüsselstellen, im ersten Stück der "Einleitung" und an einem Angelpunkt der Ausführung, ausdrücklich zurückweist: die Verwechslung von Größe mit Macht. Diese Unterscheidung zu fällen, ist freilich nicht immer leicht, da Macht, wenn sie "neu erworben oder stark vermehrt wird", "gewaltig blendet" (hier S. 147f.). In dieser pragmatischen Hinsicht gehört die Verwechslung von Größe mit Macht selber mit zu den verschiedenen "Täuschungen und Schwierigkeiten", von denen wir beim Gedanken an die Größe umgeben sind, auch wenn es sich bei dem Maßstab der Macht - anders als in anderen Fällen von "Unsicherheit" - nach Burckhardts Überzeugung *ohne Frage* um ein Fehlurteil handelt. Die "Fraglichkeit des Begriffes Größe", die Burckhardt mit der ersten Notiz der Vortragsfolge nennt, zielt auf einen weiteren Bereich von "Täuschungen und Schwierigkeiten" als nur den des Geblendetwerdens von einem *falschen* Maßstab. Schwerer als die Aufklärung über das eindeutig Falsche ist *die Fraglichkeit des wahren Maßstabs* selber.

Um diese Spannweite der Eingangsnotiz "Fraglichkeit des Begriffes Größe" zu bemerken, muß man beachten, daß es sich bei dieser Notiz und der mit ihr überschriebenen "Einleitung" nicht nur um einen 'Vorspann' handelt, den die Vortragsfolge dann hinter sich läßt, sondern um einen Leitgedanken dieses ganzen Vortragszyklus. Auf dieses grundlegende Verhältnis der "Einleitung" zum Ganzen des Vortragszyklus kann schon im Falle des Urteils nach der Macht das Verhältnis zwischen "Leitsatz" (innerhalb der Einleitung) und "Ausführung" (an späterer Stelle) einen Wink geben.

### **1 "Große Verschiedenheit" der Merkmale**

Burckhardt behandelt "die Schwierigkeit, Größe zu unterscheiden von bloßer Macht," (G. S. 397, Z. 26) inmitten eines Vortragsabschnitts, der überschrieben ist: "Zum Wesen der Größe" (G. S. 394, Z. 8). Er bekräftigt hier seine Entschiedenheit in der Unterscheidung der Größe von "bloßer Macht" an der "unverhältnis-

mäßig blendenden Wirkung der Kriegsthaten" (G. S. 398, Z. 16). Eine Erörterung von wirklicher und irrtümlicher Größe im Falle der "besonderen Species" des Revolutionsgenerals (Napoleon oder Cromwell sind hier Beispiele echter Größe im Unterschied zu "bloß militärischer Größe", die "mit der Zeit zur bloßen fachhistorischen Anerkennung" "verblaßt"; G. S. 398, Z. 30-38; S. 454 zur Stelle), ergänzt Burckhardt mit einer Bemerkung "zum Alterthum": "Wenigstens in den griechischen Staaten, wo eine ganze Kaste von Freien sämtlich groß und stark und trefflich sein will, kam man nicht wesentlich als Feldhauptmann sondern nur durch einen Complex von bedeutenden Eigenschaften empor ..." (G. S. 398, Z. 34-36; S. 399, Z. 1). An den Rand fügt er dem noch hinzu: "auch als Tyrann wurde Keiner zu einer historischen Größe ..." (G. S. 398, Z. 41). (Anm. 161/1)

Der anschließende Passus ("K 24" im Manuskript, G. S. 399, Z. 20 -25, S. 400, Z. 1-26) erläutert eine andere Art von Fraglichkeit innerhalb des Maßstabs der Macht: "Sehr zweifelhaft ist und bleibt die Größe der Hierarchen, Gregor VII., St. Bernhard, Innocenz III." (G. S. 399, Z. 20f.). Der Zweifel wird bekräftigt durch die Ausnahme: "Wirkliche Größe und Heiligkeit Gregors des Großen. Er hat ein wahres Verhältniß zur Rettung von Rom und Italien vor der Wildheit der Langobarden; sein Reich ist noch nicht eigentlich von dieser Welt ..." (G. S. 400, Z. 20-23).

Eine gänzlich andere, mit diesen Beispielen nicht vergleichbare Art von Fraglichkeit behandeln zwei Stücke dieses Abschnitts über das "Wesen der Größe", die der Unterscheidung von Größe und Macht vorausgehen: Bemerkungen zur "*Seelengröße*" und zur *Geistesfülle*. Auch hier wieder könnte man bei einem flüchtigen Lesen die Akzentverschiedenheiten übersehen, auf die es Burckhardt ankommt. Die "Umrisse der Größe", mit denen Burckhardt "das Wesen der Größe" umschreibt (G. S. 394, Z. 8f.; Beginn von "K 19"), scheinen zunächst eine einfache, allenfalls sich steigernde Reihung zu sein:

(1) "Abnorme Macht und Leichtigkeit aller geistigen (und selbst leiblichen) Funktionen, des Erkennens sowohl als des

Schaffens, der Analyse wie der Synthese ..." (G. S. 394, Z. 16-18; der ganze Passus: bis S. 395, Z. 3).

(2) "Abnorme Willenskraft", demonstriert zuletzt an Napoleons Ausspruch: "je suis une parcelle de rocher lancée dans l'espace" (G. S. 395, Z. 4 und Z. 15).

(3) "Endlich, als kenntlichste und nothwendigste Ergänzung: die *Seelenstärke*, welche es allein vermag und daher es auch liebt, im Sturm zu fahren" - mit den Beispielen: Friedrich der Große und Richelieu (G. S. 395, Z. 16-27; S. 396, Z. 1-10).

Dem nun folgenden Passus wird man aber nur gerecht, wenn man mit der Akzentveränderung im Thema: nach der "*Seelenstärke*" nun die "*Seelengröße*", auch den *Wandel im Maßstab* beachtet. Handelte es sich bei den ersten drei Schritten um Merkmale, die zu wahrer Größe unerlässlich sind, so handelt es sich jetzt um eine Steigerung noch innerhalb der wahren Größe. Die *Seelenstärke* stellte eine unabdingbare, eine "nothwendigste" Ergänzung anderer - ebenfalls unerlässlicher - Merkmale dar.

"Das Allerseltenste aber ist bei weltgeschichtlichen Individuen die *Seelengröße*" (G. S. 396, Z. 11f.).

Ein trotz aller persönlichen Abneigung für Burckhardt außer jeder Frage "großes Individuum" wie Napoleon hatte sie nicht:

"Man möchte zB: Seelengröße verlangen von Napoleon nach Brumaire, gegenüber von dem erschütterten, durch ein freies Staatsleben zu heilenden Frankreich. Allein Napoleon sagte (Februar 1800) zu Matthieu Dumas: j'ai bientôt appris en m'asseyant ici (dans le fauteuil de Louis XVI) qu'il faut bien se garder de vouloir tout le bien qu'on pourrait faire; l'opinion me dépasserait etc. Und nun behandelte er Frankreich nicht als einen Schutzbefohlenen oder Patienten, sondern als Beute" (G. S. 396, Z. 20 -26).

Eben jene *Wendung im Maßstab*: nicht mehr Grundzug, sondern Grenzfall (oder Glücksfall) von Größe, gilt auch für das Merkmal der *Geistesfülle*. Dieser Passus beginnt:

"Höchst wünschenswert ist dann, daß in dem großen Menschen ein bewußtes Verhältniß zum Geistigen, zur Cultur einer Zeit nachweisbar sei" (G. S. 397, Z. 5f.).

Burckhardt illustriert dies an den Beispielen *Alexanders* (der "einen Aristoteles zum Erzieher" hatte; Z. 35) und *Caesars*. An beiden sieht er diesen Zug von Größe noch verbunden mit "Seelengröße":

"Und alles ist erfüllt, wenn sich noch Anmuth des Wesens und allstündliche Todesverachtung hinzugesellt wie bei Caesar, und der Wille des Gewissens und VersöhnenS. Ein Gran Güte! ein Seelenleben wenigstens wie das des leidenschaftlichen Alexander!" (Z. 10-13). (Anm. 163/1)

Auch hier ist das Kontrastbeispiel Napoleon. "Das Hauptporträt eines mangelhaft ausgestatteten Menschen ersten Ranges: Napoleon, in der France nouvelle von Prévost-Paradol. Napoleon ist die Garantielosigkeit in Person, insofern er die in seiner Hand concentrirten Kräfte einer halben Welt rein auf sich orientirt" (Z. 14-17). *Dieser* Mangel muß also kein Einwand gegen das Prädikat des "ersten Ranges" überhaupt sein. Aber das Allgemeine *dient* hier nur dem Individuellen. Die Erfahrung dessen, was Größe sein kann, ist nicht so sehr eine Steigerung jener unerläßlichen Merkmale der Größe, als vielmehr eine Umkehr im Verhältnis zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen: "Anmut" und "Güte" sind fast Zeichen einer entgegengesetzten "Orientierung":

Napoleons "stärkster Gegensatz: Wilhelm III. von Oranien, dessen ganze politische und militärische Genialität und herrliche Standhaftigkeit in beständigem und vollkommenem Einklang mit den wahren und dauernden Interessen von Holland und England gestanden hat; das allgemeine Resultat überwog immer weit das was man etwa über seinen persönlichen Ehrgeiz vorbringen mochte ..." (Z. 17-23).

Im Verhältnis der früheren Bemerkungen über die "Seelengröße" hat sich mit derjenigen über die Geistesfülle (wie bei Alexander und Caesar) noch eine weitere *Wendung* in der

Betrachtung eingestellt. "Ein bewußtes Verhältniß" des großen Menschen "zum Geistigen, zur Cultur seiner Zeit" ist *uns*, also der Nachwelt, höchst wünschbar. Diese Wendung vom "großen Individuum" selbst (im reflektierenden Urteil des Historikers) zum (naiven) Urteil der Nachwelt hat Burckhardt mit einem Passus eingeleitet, der sich zwischen den Bemerkungen über die Seelengröße und denen über die Geistesfülle befindet und der beginnt:

"Eine der deutlichsten Proben der Größe in der Vergangenheit tritt damit ein, daß wir dringend wünschen (wir Nachwelt) die Individualität näher kennen zu lernen, d.h. das Bild nach Kräften zu ergänzen" (S. 396, Z. 27-29).

Den großen Gestalten früherer Zeiten, wo dieser Wunsch in "sagenhafter Verklärung" (Z. 36) erfüllt wurde, fehlt für den Anspruch *historischer* Größe die "urkundliche" Zeugenschaft (Z. 32f.); in Zeiten historischer Überlieferung wiederum fehlt es oft an "individueller Schilderung" (S. 397, Z. 1), was mit der Gefahr verbunden ist, daß "Phantasten" "Beliebiges" hineinlegen und "historische Romane" "die großen Gestalten auf ihre Manier" "verwerthen oder verunwerthen" (S. 396, Z. 38f.).

"Es gibt sehr große Individuen, welche besonderes Unglück gehabt haben; Carl Martell, dessen weltgeschichtliche Wirkung von erstem Rang ist und dessen individuelle Kraft jedenfalls gewaltig gewesen, hat weder sagenhafte Verklärung noch auch nur eine Zeile individueller Schilderung für sich; - was etwa von ihm in mündlicher Tradition lebte, mag sich mit der Gestalt seines Enkels verschmolzen haben" (S. 396, Z. 34-36, 40; S. 397, Z. 1-3). (Anm. 164/1)

Die Merkmale, nach denen Burckhardt das "Wesen der Größe" umreißt, sind also sehr verschiedenartig. Am Beispiel Napoleons oder Themistokles' im Vergleich zu bloßem Kriegsruhm oder "Thyrannen"-Macht: die "*wahre Größe*" (S. 399, Z. 28) *im Unterschied zu "falschen Götzen"* (S. 377, Z. 25); am Beispiel der "Hierarchen" (mit der Ausnahme Gregors des Großen): *die "zweifelhafte Größe" im Unterschied zu "wirklicher Größe"* (S. 399, 2.20; S. 400, Z. 20); an der Gegenüber-

stellung von "Willenskraft" (S. 395, Z. 4) und "Seelenstärke" (Z. 17) einerseits, "Seelengröße" (S. 396, Z. 11f.) andererseits: *die Unterscheidung der (lediglich) "nothwendigsten" (Z. 17) von jenen "allerseltendsten" Eigenschaften der Größe, denen ein "sittlicher" Rang zukommt* (S. 396, Z. 11-13); an der Gegenüberstellung von Heldensage und historischem Roman, von "idealisirender Volksphantasie" (S. 396, Z. 30) und manirierter Phantastik (vgl. Z. 38f.): *die Unterscheidung zwischen legitimer "Repräsentation" (wie dies Burckhardt zuvor an den "Gestalten des Mythos" gezeigt hat: S. 390, Z. 20, - 391, Z. 19) und illegitimer "Verwerthung" (S. 396, Z. 38f.); und schließlich am Beispiel Karl Martells: der Unterschied zwischen Überliefern und Vergessen.*

Diese Beispiele aus dem Abschnitt "Zum Wesen der Größe" zeigen, daß die Bemerkung, mit der die Einleitung des Zyklus beginnt: "Fraglichkeit des Begriffes Größe", einen Grundzug dieser Erörterungen bezeichnet. Der Titel *'Historische Größe'* nennt - ähnlich wie der des Vortrags *'Glück und Unglück in der Weltgeschichte'* - weniger ein Sachgebiet als einen Kreis von Fragen. Handelt es sich bei dem (zum Umkreis der Kolleg-Einleitung gehörenden) Vortrag vom November 1871 um einen Komplex sachverfälschender Vor-"Urteile" der historischen Forschung nach dem Maßstab des Erfolgs, des "Glücks" (vgl. hier S. 151f.), so handelt es sich bei dem (aus dem Abschlußkapitel des Kollegs hervorgegangenen) Vortragszyklus vom November 1870 um einen Komplex von "Täuschungen und Schwierigkeiten", der uns gerade dort "umgibt", wo das Geschichtliche zur höchsten *Erscheinung* gelangt, wo die gegenwärtige Erinnerung an Geschehenes mit diesem einstmals Geschehenen, das Andenken mit dem Denkwürdigen seit jeher aufs engste verbunden war: die "Verdichtung des Weltgeschichtlichen in den großen Individuen" (G. S. 225, Z. 11).

Die "Fraglichkeit des Begriffes Größe", die Burckhardt mit der Vorbemerkung anspricht, stellt nach dem bis jetzt Bedachten ein eigenes Thema desjenigen *Abschnitts* dar, den Burck-

hardt "das Wesen der Größe" überschrieben hat. Nach diesem Zusammenhang von Einleitung und Hauptabschnitt ist mit dem Titel des Zyklus *eine Frage* genannt. "Die historische Größe": ein Sachverhalt geschichtlichen Geschehens und Erkennens, den diese "Winke zum Studium des Geschichtlichen in den verschiedenen Gebieten der geistigen Welt" nicht als etwas dem Begriff nach schon Bekanntes lediglich noch illustrieren, sei es kritisch, sei es apologetisch, sondern als etwas fälschlich für bekannt Gehaltenes in seiner Vieldeutigkeit, in seiner Befremdlichkeit überhaupt erst zu öffnen suchen. Die Annäherung an das "Wesen" dieses Sachverhaltes besteht hier in der Entfernung von der falschen Nähe.

## 2 Das Geflecht der Vortragsgliederung

Dieser Zug des überhaupt erst Fraglichmachens erschließt sich, wenn *wir uns* zur Frage werden lassen, wieso ein Vortragszyklus mit dem Titel 'Historische Größe' nur in einem seiner Teile, dem letzten zwar, aber doch nicht mehr als nur ein Drittel des Ganzen umfassend, "das Wesen der Größe" behandelt. Wieso ist "das Wesen der Größe" hier nur ein Abschnittsthema und nicht ein Synonym des Gesamttitels?

Wie ist dieser Vortragszyklus gegliedert? Hat unsere Rede von Abschnitten hier überhaupt ein generelles Recht? Nach außen hin hat diese Vortragsfolge ja keine größeren Unterteilungen wie etwa das Kapitel von den "drei Potenzen" oder das von deren sechs wechselseitigen "Bedingtheiten". Das Manuskript des Vortragszyklus, diese Erweiterung der ursprünglichen Schlußkapitels (vgl. hier S. 139), 28 Druckseiten in der Ausgabe von P. Ganz, besteht aus 29 Folioblättern. Burckhardt ordnete diese Blätter, ihrer Herkunft aus dem alten Schlußkapitel des Kollegs gemäß, dem Konvolut der Vorlesungsunterlagen zu und behielt das Klassifizierungszeichen jenes letzten Kapitels, die alphabetische Nummer "K" bei. Die Folioblätter des Zyklus tragen somit die Nummern "K 1" bis "K 29". In vielen Fällen schloß Burckhardt offensichtlich ein Blatt

mit dem Ende eines *Passus*. Oft decken sich eine Seite, zuweilen auch zwei mit einem *Passus*. Es gibt aber auch mehrfach deutliche *Passus-Einschnitte* innerhalb eines Blattes. Die beiden *Vortrags-Einschnitte* (zwischen erstem und zweitem und zwischen zweitem und dritten Vortrag) wird man jedenfalls nach dem ersten und dem zweiten Drittel dieser 29 Blätter, also etwa nach "K 9" und nach "K 19" erwarten dürfen. (Die Kollegnotizen vom Winter 68/69 umfaßten nur 12 Blätter - S. hier S. 139 -, also vermutlich den Stoff von einer Kollegstunde.) Dies ist natürlich ein ganz äußerlicher, formaler Anhaltspunkt und ein sehr fraglicher dazu, denn warum sollte Burckhardt bei den Erweiterungen dieses anfänglich letzten Kollegkapitels, die möglicherweise erst nach ihrem Abschluß zu dem Entschluß des gesonderten 'Aula'-Zyklus geführt hatten, schon auf den Stundenumfang geachtet haben?

Immerhin: Die programmatische Notiz (die wir vorweg schon als 'Abschnitt'-Überschrift bezeichnet haben): "*Zum Wesen der Größe*", befindet sich am Beginn des Blattes "K 19". Und so deutlich dann auch einzelne Stücke von Burckhardt unterschieden werden (das Blatt "K 20" enthält die beiden - von einander abgesetzten - Stücke über "*Seelenstärke*" und "*Seelengröße*", das Blatt "K 21" die beiden Stücke zum "Bild", das sich "die Nachwelt" von großen Individuen schafft, hier S. )64, die Blätter "K 22" und "K 23" enthalten Burckhardts Notizen zu der "Schwierigkeit: Größe zu unterscheiden von bloßer Macht"), so unsicher bleibt man doch mit der Frage, bis wohin die 'Überschrift' "*Zum Wesen der Größe*" zielt. Das Wahrscheinlichste ist, daß damit dieser ganze *dritte Teil* (die ganze letzte Vortragsstunde) betitelt sein sollte. Einen größeren (über die *Passus*-Grenzen hinausweisenden) Einschnitt innerhalb dieses letzten Drittels könnte eine Bemerkung anzeigen, die Burckhardt selber "als Übergang" bezeichnet. Am Schluß des *Passus* über die zweifelhafte Größe der "Hierarchen" (hier S. 161) am Ende des Blattes "K 24" notiert er in einem Zusatz: "Hier als Übergang: daß eigentlich noch viele *Categories* müssen

durchgegangen werden wenn die Zeit es erlaubte" (S. 400, Z. 39f.). Wenn der darauf folgende Passus im Blick darauf, wie "das große Individuum seine Macht ausübt" (Z. 27; Beginn von "K 25"), umschreibt, was "die Bestimmung der Größe" zu sein scheint (G. S. 401, Z. 3), dann wird dies wohl noch immer zur Charakteristik des "Wesens der Größe" gehören. Der vorletzte Passus: über den "Begriff der historischen Größe in der Tradition, im populären Urtheil" (S. 403, Z. 15f.) mit der Unterscheidung einer "Symbolisierung des Nationalen" (S. 404, Z. 14) wie bei Friedrich Barbarossa, "dessen Wiederkommen erwartet wurde" (S. 403, Z. 23f.) und einer "Idealisierung" wie die Karls des Großen "als Held, Fürst und Heiliger" (S. 404, Z. 15 und 19), wird ganz gewiß noch zu der Frage gehören, was "die Bestimmung der Größe" zu sein scheint. Und wenn Burckhardt (auf der ersten Hälfte des vorletzten Blattes, "K 28") von dem Gedanken an den "hohen Werth der als Ideale fortlebenden großen Männer für die Welt und für ihre Nationen insbesondere" (S. 404, Z. 25f.) zu dem letzten Passus übergeht: das "Bedürfniß nach großen Männern" "heutzutage" (Z. 32f.), dann wird man auch dies noch den Abschrift-Überschriften "zum Wesen" und zur "Bestimmung der Größe" zuordnen dürfen.

Versuchen wir vor dem Hintergrund der Frage, wieso nur das letzte Drittel eines Vortragszyklus über "historische Größe" vom "Wesen der Größe" handeln sollte, den besonderen Gehalt der *ersten beiden Drittel* (der ersten beiden Vorträge) zu bezeichnen, so bietet sich da eine 'Überschrift' zu dem mittleren der beiden Zyklus-Teile, für eine Unterscheidung also zwischen erstem und zweitem Drittel, nicht an. Es gibt innerhalb der beiden ersten Drittel (also den Blättern "K 1" bis "K 18") aber zwei programmatische Formulierungen, die tiefgreifende Einschnitte vermuten lassen, - die eine am Beginn des Blattes "K 7", die andere (in zwei Varianten) innerhalb des Blattes "K 16".

*Der erste* dieser beiden *Einschnitte* besteht in einer Unterscheidung zwischen der problematischen Größe von "Entdeckern"

und "Forschern" (herausragende Ausnahme: Kopernikus und Kolumbus; S. 381, Z. 4, - S. 382, Z. 27) und der entschiedenen Größe der "großen Philosophen". Es ist die Anfangsnotiz des Blattes "K 7". Sie lautet:

"Mit den großen Philosophen erst beginnt das Gebiet der eigentlichen Größe" (S. 382, Z. 28f.).

Dieses "Gebiet" wird dann zunächst an "Dichtern und Künstlern" (S. 383, Z. 10) - auf 8 Blättern ("K 7" bis "K 14") und sodann - auf wenig mehr als einem Blatt ("K 15" und Anfang von "K 16") - an Nationalhelden und "Lieblingsgestalten der Volksphantasie" von Noah und Theseus bis zu Eulenspiegel und John Bull ausgemessen (S. 390, Z. 21, - S. 391, Z. 19).

Auf diesen Überblick über die "Gestalten des Mythos" und der "Volksphantasie" (S. 390, Z. 20 und 25) folgt ein Passus über die "sehr eigenthümliche Stellung der Religionsstifter" (S. 391, Z. 20). Den kleinen - weniger als eine halbe Seite (die Mitte von "K 16") füllenden - Passus beschließt Burckhardt mit einem Hinweis auf "die spezifische Größe der Reformatoren", die er in Luther verkörpert, in Calvin dagegen verfehlt sieht (S. 391, Z. 43; S. 392, Z. 29-32). Diesem Passus, der doch durch die gleiche "Potenz": die Religion, mit dem vorausgehenden aufs engste verbunden ist, leitet Burckhardt mit der Bezeichnung eines neuen Themenfeldes ein, das über den Rahmen des Passus weit hinausgeht. Es wird damit ein *zweites Mal* ein *größerer Einschnitt* bezeichnet:

"Am Eingang der eigentlichen historischen Größen ..." (S. 391, Z. 20).

Fast gleichlautend und damit den Gedanken an ein neues Themenfeld, das mit der Betrachtung der "Religionsstifter" erreicht ist, noch im Nachhinein bestätigend, wird der nächstfolgende - knapp zweiseitige - Passus mit der Bemerkung eingeleitet:

"Endlich die großen Männer der historischen Weltbewegung" (S. 392, Z. 2).

Erst mit diesem Passus beginnt Burckhardt von solchen Beispielen und Merkmalen zu sprechen, die dem Bereich angehören, an

den man zuerst oder sogar allein denkt, wenn von 'historischer Größe' die Rede ist. Mit einer kleinen Auswahl von Beispielen - solchen, deren Größe außer Frage steht, wie Caesar oder Cromwell und solchen, die Grenzfälle darstellen wie Dschingiskhan im Unterschied zu Timor oder Mirabeau im Unterschied zu Robespierre, die trotz "unleugbarer historischer Wichtigkeit" "keine Größe haben" - werden hier verschiedenartige Merkmale "wirklicher Größe" (S. 392, Z. 24f.) zusammengestellt (S. 392, Z. 2; - S. 393, Z. 23).

Im Anschluß an diesen Passus über Merkmale "wirklicher Größe" im Umkreis der "historischen Weltbewegung" befindet sich ein kleiner, aus nur einem Absatz bestehender Passus, der in seiner Einleitung schon den *darauf* folgenden *neuen Abschnitt* ankündigt, - wir können auch sagen: der das daran Anschließende als den Beginn eines abermals neuen Abschnitts kenntlich macht:

"Hier, vor der Charakteristik der Größe am besten die 'relative Größe' zu erörtern ..." (S. 393, Z. 24f.).

Dieser Zusatz über "relative Größe", die "wesentlich in der Thorheit oder Niedrigkeit der übrigen besteht" (Z. 25f.), - Burckhardts Beispiel: "die Größe Justinians, der dann aber freilich mit Unrecht tausend Jahre lang als ein großer, guter und heiliger Mann gegolten hat" (Z. 28f.) - bekräftigt die zuvor gesammelten Merkmale "wirklicher Größe" um einen weiteren Kontrastkomplex. Es gibt nicht nur Fälle, die zeigen, daß wirkliche Größe mehr ist als "historische Wichtigkeit"; "es giebt auch leere Jahrhunderte, wo man mit einer Größe wie die seinige [Justinian] eher vorlieb nimmt, als sonst" (Z. 29f.). "Wirkliche Größe hat in dieser Zeit", wie Burckhardt zum Schluß dieses Passus über "relative Größen" sagt, "doch nur Papst Gregor I." (Z. 32f.).

Die mit diesem Passus schon angekündigte "Charakteristik der Größe" wird (noch auf demselben Blatt, "K 18") mit der Bemerkung eingeleitet:

"Nun mag die Größe auf Menschen losschreitend betrachtet werden. Womit und in welchem Augenblick beginnt ihre Anerkennung in der jedesmaligen Gegenwart? Die Menschen theils

unsicher und zerfahren und zum Anschluß leicht bereit, zum Theil neidisch oder sehr gleichgültig. Welches werden nun die Eigenschaften oder Thaten sein, um derentwillen die schon längst latent vorhandene Bewunderung der nächsten Umgebung zu einer allgemeinen Bewunderung wird?" (S. 294, Z. 1-7).

Dieser (noch der ersten Fassung zugehörige) Plan wird bei der neuen, erweiterten Fassung seiner Ausführung (in dem Vortragszyklus) mit der Überschrift "Zum Wesen der Größe" versehen (S. 394, Z. 8). Er umfaßt die Notizenfolge, der hier an einigen ihrer Passagen schon skizzierten Blätter des letzten Drittels ("K 19" bis "K29").

Wie steht es mit dem Voraufgegangenen, wenn erst das letzte Drittel (also wohl der letzte der Vorträge) in einer "Charakteristik der Größe" besteht, wenn da erst das "Wesen der Größe" behandelt wird? Wie hat man diesem letzten Einschnitt gegen- über den *vorausgehenden* zu verstehen, nach dem mit einer größeren, ja sogar noch umfangreicheren Reihe von Passagen (schon innerhalb des ersten Drittels beginnend) - zuerst in wenigen allgemeinen Bemerkungen zu den "großen Philosophen", dann in ausführlichen Betrachtungen zur Größe der "Dichter und Künstler" und schließlich wieder nur knappen Hinweisen auf große Gestalten des Mythos und der Volksphantasie - bereits "das Gebiet der eigentlichen Größe" betreten worden ist?

Wenn sich dieser zweite Einschnitt in der Tat so entschieden von dem ersten abhebt, wie das zu Beginn des zweiten postuliert wird: erst *nach* den Gestalten des Mythos und der Volksphantasie, erst mit den "*Religionsstiftern*" und "*Reformatoren*" stehe man "am Eingang der eigentlichen historischen Größen", dann müßte mit der "Charakteristik" der Größe, dem "Wesen der Größe", den "Umrissen der Größe", womit Burckhardt das Vorhaben des letzten Drittels (vor Beginn und zu Beginn von "K 19") einleitend benennt, etwas anderes gemeint sein als mit dem "Gebiet der eigentlichen Größe", das (zu Beginn von "K 7") "mit den großen Philosophen" betreten und in der Erörterung der Frage, "warum Dichtern und Künstlern Größe beigelegt wird" (S. 383, Z. 10f.) entfaltet wird.

Würde man lediglich auf die nach dem ersten und dem zweiten Einschnitt behandelten Beispiele achten (nicht darauf, *was* Burckhardt mit ihnen sagt), dann böte sich eine sehr einfache Erklärung des Unterschiedes an. Von Plato bis zu Schopenhauer, von Homer bis zu Mozart, von Romulus bis zu dem "künftigen Helden im Simplicissimus" (S. 391, Z. 18f.) handelt es sich um Größen *außerhalb der wirklichen Geschichte*. Im Ganzen des zehn Folioseiten umfassenden letzten Vortragsteils, den Burckhardt als eine "Charakteristik" oder als eine Zeichnung von "Umrissen" zum "Wesen der Größe" ankündigt, wird in den Erörterungen "wirklicher", "relativer" und falscher Größen keine einzige Person genannt, die nicht der 'wirklichen', *der politischen (und militärischen) Geschichte* zugehört. Der letzte, ein Drittel des Ganzen umfassende Vortragsteil "Zum Wesen der Größe" bleibt also demjenigen *Geschichtsbereich* verbunden, der innerhalb der vorausgehenden Gesamtübersicht über die Größe in den verschiedenen Bereichen den *Abschluß* ausmacht: Zuerst die "Forscher und Entdecker" (darunter Kopernikus und Kolumbus) ("K 5" und "K 6"), danach die Philosophen, Dichter und Künstler ("K 7" bis "K 14"), daran anschließend die Gestalten des Mythos und der Volksphantasie ("K 15" und Anfang von "K 16"), darauf der kurze Passus die Religionsstifter (und Reformatoren) (Mitte von "K 16"). Der *daran* anschließende letzte Bereich (Ende von "K 16", "K 17" und Anfang von "K 18") wird eingeleitet:

"Endlich die großen Männer der historischen Weltbewegung" (S. 392, Z. 2).

Eine Schwierigkeit scheint hier damit zu entstehen, daß die Auszeichnung der "historischen Weltbewegung" schon mit den Religionsstiftern" erreicht ist, die wie Burckhardt den ihnen gewidmeten Passus einleitet, bereits "am Eingang der eigentlichen historischen Größen" stehen (S. 391, Z. 20). Doch das ist nur ein Scheinproblem. "Gestalten des Mythos" (S. 390, Z. 20), "Stifter und Gründer" (S. 390, Z. 23) der Sage wie "Noah, Ismael, Tuisco und Mannus, Hellen" (Z. 30f.) sind keine "eigentlichen historischen Größen" wie Christus oder Mohammed.

Religiös-"metaphysische" und politisch-"historische" Bedeutung spielen hier ineinander. Diese Doppeldeutigkeit: die Nachbarschaft zum Mythos (im Bereich des Religiösen), die Zugehörigkeit zur "historischen Weltbewegung" (und damit dem politischen Bereich), nennt Burckhardt gleich zu Beginn des Passus über die "Religionsstifter":

"Sehr eigenthümliche Stellung der Religionsstifter; sie gehören im höchsten Sinne zu den großen Männern, weil in ihnen dasjenige Metaphysische lebendig ist, welches dann fähig bleibt, Jahrtausende hindurch nicht bloß ihr Volk sondern vielleicht noch viele andere Völker zu beherrschen d.h. religiös-sittlich beisammenzuhalten" (S. 391, Z. 21-25).

Von ähnlich politisch-religiöser Doppeldeutigkeit ist das einzige Beispiel, das innerhalb des darauf folgenden Passus über "die großen Männer der historischen Weltbewegung" einem nicht-politischen Bereich zugehört. Eines der Merkmale von Größe, an die Burckhardt hier erinnert, sind die *Vorzeichen*, die den besonderen Rang der großen Tat, des großen Werkes unterstreichen (zu seiner 'Aura' gehören): "Irgend etwas von dem außerordentlichen Wesen des Betreffenden pflegt nämlich doch schon frühe durchzublitzeln" (S. 393, Z. 9f.). Dies zeigt sich an "Gefahren der Anfänge", die Burckhardt "typisch dargestellt" sieht in den Lebensgeschichten Caesars und Cromwells und, zuvor, "in der Art wie Herodes nach dem Jesuskind fahnden läßt" (Z. 5-8). In dem Auftritt des römischen Statthalters ist der Zusammenhang des künftigen Religionsstifters mit der "historischen Weltbewegung" für Burckhardt ebenso ausgesprochen wie für die Evangelisten selbst.

Die beiden 'Überschriften' "*Das Gebiet der eigentlichen Größe*" (am Anfang von "K 7"), das mit den "großen Philosophen" im Unterschied zu den "bloßen Erfindern" und "Entdeckern" beginnt, und : "*die eigentlichen historischen Größen*" ("K 16"), an deren Eingang Burckhardt die "Religionsstifter" stellt, in ihrem Unterschied zu den "Gestalten des Mythos", - diese beiden zunächst synonym klingenden Überschriften sind offenbar alles andere als synonym. Wie ist der Unterschied zu denken?

Der Reihenfolge nach und auch nach der Erwartung, die ein Kollegtitel "Über das Studium der Geschichte", eine Vortragsfolge "Die historische Größe" wecken, sollte man vermuten, daß das Erste, die Beispielkreise von den Forschern und Entdeckern über die Philosophen und Dichter, die bildenden Künstler und Musiker bis zu den Gestalten des Mythos, nur eine Vorstufe zum Ziel, einen Vorraum vor dem Versammlungsraum darstellt: Bereiche von Größe, die zwar auch in 'der Geschichte' vorkommen und selber eine eigene 'Geschichte' haben, aber doch nicht selber schon der wirklichen Geschichte zugehören, noch keine "eigentlich *historische* Größe" ausmachen.

Im Ganzen der Vortragsnotizen markiert die zweite jener beiden Einschnitt-Formulierungen, die den Übergang von den grossen Gestalten des Mythos und der Volksphantasie zu den Religionsstiftern und Reformatoren als "Eingang" zu den "*eigentlichen historischen Größen*" kennzeichnet, fast genau die Mitte. Man könnte danach von einer Zweiteilung sprechen. In der ersten Hälfte: Erörterungen der "eigentlichen Größe" *im allgemeinen*, und erst in der zweiten Hälfte: Merkmale und Charakteristika der - eigentlich gesuchten - "historischen Größe" *im besonderen*. Der Größe in den Künsten (der Dichtung, den bildenden Künsten und der Musik) käme dann nur eine vorbereitende Rolle zu. Ist mit ihnen das Gebiet der *eigentlichen Größe* schon betreten, so ist mit ihnen doch noch nicht der Eingang zu den *eigentlichen historischen Größen* erreicht.

Wie steht es aber dann mit *dem* Gebiet von Größe, das Burckhardt dem Gebiet der eigentlichen Größe (im allgemeinen) voranstellt, also demjenigen der *Forscher* und *Entdecker*? Wie steht es mit dem Schlußgebiet der "eigentlichen historischen Größe", den "großen Männern der historischen Weltbewegung", wenn wir dieses mit jenem *wirklichen* Eingangs-, jenem wirklichen Vorbereitungsgebiet vergleichen?

Bedenken wir, was Burckhardt veranlaßt, schon die Religionsstifter und Reformatoren an den Eingang der eigentlichen hi-

storischen Größen zu stellen: ihre eigene *historische Wirkung* nämlich, die darin besteht, "ihr Volk" und "vielleicht noch viele andere Völker zu beherrschen d.h. religiös-sittlich beisammenzuhalten" (hier S. 173), oder, wie bei Luther, "die Sittlichkeit seiner Anhänger", "ja ihre ganze Weltanschauung" neu zu orientieren (S. 392, Z. 29f.), stellt sich dann nicht die Frage, ob von dem Vorausgegangenen nicht auch schon der allererste Beispielkreis, eben derjenige, der dem "Gebiet der eigentlichen Größe" vorausgeht, dem Spezifikum der "eigentlichen historischen Größen" näher steht als dem dazwischen erörterten Kreis der Philosophie, der Künste und des Mythos? Durch die bedeutenden Forscher seit Galilei und Lavoisier, die bedeutenden Entdecker seit Kolumbus und Cortez hat sich auch die historische Welt verändert, nicht weniger als zu alten Zeiten durch Religionsstifter und zu allen Zeiten durch Staatsmänner. Gleichwohl spricht Burckhardt den als groß geltenden Forschern und Entdeckern - mit wenigen Ausnahmen - das Signum "eigentlicher Größe" ab. Und bei den Ausnahmen besteht die Größe gerade in dem, was da schon in das mit den großen Philosophen beginnende "Gebiet der eigentlichen Größe" hinüberweist.

"Von den Entdeckern ferner Länder ist nur Columbus groß, aber sehr groß gewesen, weil er sein Leben und eine enorme Willenskraft an ein Postulat setzte, welches ihn mit den größten Philosophen in einen Rang bringt. Die Sicherung der Kugelgestalt der Erde ist eine Voraussetzung alles seitherigen Denkens" (S. 381, Z. 15-19). - "Alles seitherige Denken ist erst frei geworden seit Copernicus die Erde aus dem Centrum der Welt in eine untergeordnete Bahn eines einzelnen Sonnensystems verwies. Im XVII. Jahrhundert giebt es außer einigen Astronomen und Naturforschern - Galilei, Newton und wenige Andere - gar keinen Forscher, welcher groß hieße: nur auf ihren Resultaten [also denen jener Ausnahmen] beruht eben alle weitere Betrachtung des Weltganzen, ja alles Denken überhaupt, womit sie bereits in die Reihe der Philosophen treten" (S. 382, Z. 21-27).

Der Vergleich der zwei Seiten über die Forscher und Entdecker, der den neun Seiten über die Philosophen, die Künstler und die Gestalten des Mythos vorausgeht, mit der zweiten Hälfte des Zyklus, der die Frage der "eigentlichen historischen Größe" erörtert, korrigiert die Erwartung von dem Gang der Vortragsfolge. Wird im vermeintlichen Hauptteil nicht in ähnlicher Weise zwischen problematischer und wirklicher Größe *unterschieden* wie in dem Fall der Forscher und Entdecker? Besteht nicht, so wie dort im kleinen hier im großen, die eigentliche Arbeit Burckhardts eben darin, die Wahrheit und die Vielfalt "wirklicher Größe" von dem Schleier falscher und einseitiger Maßstäbe zu befreien?

Wir dürfen das Manko der Einseitigkeit dabei freilich nicht mit dem der Falschheit gleichsetzen. Bei der Verwechslung von Größe mit *Macht* handelt es sich um ein falsches Urteil. Die Identifikation von historischer Größe mit *historischer Wirkung* dagegen kann zwar mit jenem Fehltrug verbunden sein; aber es handelt sich hier nicht um einen eindeutigen Irrtum, sondern nur um eine irriige Vereinfachung: nämlich die Isolierung eines Aspektes aus dem Komplex von Aspekten, um die Verabsolutierung einer "Figur" auf Kosten der Einheit des "Bildes" (um auch hier mit Burckhardts Kritik an der "fachweise trennenden Geschichtsbetrachtung" zu Beginn des Kollegs zu sprechen; vgl. Band I, S. 31).

Größe *kann* an der historischen Wirkung zu messen sein. Aber sie geht darin nicht auf. Jener eine, im eigentlichen Sinn "historische" Maßstab reicht nicht zu. Dieser Öffnung des Geflechts der *Dimensionen* dienen die mit der Überschrift "Zum Wesen der Größe" versehenen Einblicke in die "Umrisse der Größe", die Burckhardt ausschließlich an Zeugnissen wirklicher oder vermeintlicher *politischer Größe* in dem ganzen letzten Drittel der Vortragsfolge gibt. Dieser dritte Teil steht in jedem seiner Schritte, seiner Blicke unter dem Zeichen der Unterscheidung der "vermeintlichen" von den "wirklichen" "großen Männern". (Mit dieser Dichotomie bezeichnet Burckhardt den Grundzug seines Verfahrens im Ganzen dieses letzten

Abschnitts selber in der "Übersicht", mit der er diese Vorlesungs- und Kollegnotizen zur Rekapitulation für den mündlichen Vortrag zusammengefaßt hat: G. S. 427, Z. 4f.)

### **3 Die Problematik des "Gesamtwillens"**

Dieses "Umreißen" der Dimensionen von Größe beginnt in den (oben bereits erwähnten) Differenzierungen von "Seelenstärke" und "Seelengröße", dem Zweifel an militärischer oder "hierarchischer" Größe (vgl. hier S. 161f.). Es findet eine eigentümliche Steigerung im Fortgang dieses "eigentlichen historischen", dieses politischen Teils (dem Inhalt der Blätter "K 25", "K 26" und "K 27"; auf die dann nur noch die beiden - dem Resümee im Hinblick auf die Gegenwart vorbehaltenen - Blätter "K 28" und "K 29" folgen). Aus der Vielfalt von Einzelaspekten, die Burckhardt hier entfaltet, lassen sich drei Angelpunkte der Differenzierung herausheben.

(1) Wir beginnen mit dem in Burckhardts Reihenfolge letzten Punkt. In dem letzten Stück dieses Beispielkreises (dem Blatt "K 27") vergleicht Burckhardt den "Begriff der historischen Größe in der Tradition, im populären Urtheil" (S. 403, Z. 12 und 15) mit dem "Ruhm". So wie dieser, indem er "vor denen flieht, die ihn suchen," und denen folgt, "welche sich nicht um ihn bemühen", "in ziemlicher Unabhängigkeit von dem sachlichen oder Fachurtheil" stehe, so richte sich auch im populären Urteil

"der Begriff der historischen Größe" "nicht ausschließlich nach dem gehabten Verdienst um das erhöhte Gedeihen des Ganzen, auch nicht nach genauer Messung der Fähigkeit, ja nicht einmal nach der historischen Wichtigkeit, sondern das Entscheidende ist am Ende doch die 'Persönlichkeit'" (Z. 12-20).

Die "Tradition", die "populäre Ansicht" richtet sich in ihrem Urteil über historische Größe, anders als das "Fachurteil",

nicht allein nach der Bedeutung für "das Ganze", dem Ganzen des Zeitalters oder der Nation, ja nicht einmal allein nach der Nachwirkung, also (mit Droysen) nach der "historischen Bedeutung". "Das Entscheidende ist am Ende doch die 'Persönlichkeit'". Damit meint Burckhardt, wie hier sein Beispiel verdeutlicht (die Verschmelzung Friedrich I. "mit dem in der Ferne verschwundenen Friedrich II." in der Sagengestalt des Kaiser Barbarossa, "dessen Wiederkommen erwartet wurde"; Z. 23f.), diejenige "magische" Ausbreitung seines "Bildes", die über das Politikum der "historischen Wichtigkeit" hinausreicht.

(2) Man könnte nun zwar vermuten, Burckhardt referiere hier nur ein weiteres Fehlurteil: die wissenschaftliche Unhaltbarkeit vieler "populärer" Ansichten. Allein, die Hörer hatten noch das unmittelbar Vorausgehende im Ohr, das gerade gegenüber dem an den jeweiligen "Gesammtheiten" orientierten "*Fachurtheil*" zur "historischen Größe" Zweifel angemeldet hatte. Burckhardts Zweifel spricht sich hier schon in der wiederholten Wendung "*es scheint*" aus, in die er sein Referat über die "Bestimmung der Größe" im *gegenwärtigen*, im nicht-populären, also im philosophischen und wissenschaftlichen Urteil kleidet.

"Die Bestimmung der Größe scheint zu sein daß sie einen Willen vollzieht, der über das Individuelle hinausgeht, und der je nach dem Ausgangspunct als Wille Gottes, als Wille einer Nation oder Gesammtheit, als Wille eines Zeitalters bezeichnet wird" (S. 401, Z. 3-6).

Kein Zweifel kann für Burckhardt, anders als bei dem Maßstab der Macht allein, darin bestehen, daß diesem Maßstab ein hoher Wahrheitsgehalt zukommen kann:

"Alexander nimmt Persien und 'Bismark einigt Deutschland' Caesar unterwirft Gallien, Carl der Große Sachsen" (Z. 11-15).

Aber erstens bezweifelt Burckhardt die Verabsolutierung dieses einen - des spezifisch "historischen" - Aspektes, die darin besteht, daß der "Gesamtwille" (Z. 9) *eines* Zeitalters (wie

in jenen vier Beispielen) zu einem universalen - *bis auf uns hin* - ausgeweitet wird. In einer (damals wie heute unüberhörbaren) Anspielung auf das Lebenswerk Droysens notiert Burckhardt mit einer ersten Wiederholung des "Schein"-Charakters:

"In hohem Grade als Wille eines bestimmten Zeitalters erscheint uns jetzt die That Alexanders: die Eröffnung und Hellenisirung Asiens" (Z. 30f.). "Wir", wir Heutigen, wir Philosophen und Forscher, beurteilen die Größe Alexanders mehr nach der "*uns*" betreffenden historischen Bedeutung seiner "*That*" als nach dem - jedermann berührenden - Rang seiner "*Persönlichkeit*".

Diese leise Kritik an einer Verabsolutierung der "historischen Bedeutung" zum einzigen Maßstab "historischer Größe" wird in demselben Passus noch vernehmlicher, wenn Burckhardt auf die "merkwürdige Dispensation von dem gewöhnlichen Sittengesetz" zu sprechen kommt, die der Maßstab des historischen Erfolges "denjenigen Individuen", "die für die Gesammtheit handeln", ebenso gestattet, wie "den Völkern und andern großen Gesammtheiten" selbst (Z. 19-23).

Vorbereitet wird dieser Einwand mit dem Verweis auf eine Übereinstimmung zwischen Individuum und Gesamtheit, die man mit Burckhardts eigem Maßstab der Größe als der "Coincidenz des Allgemeinen und des Besonderen ... in Einer Persönlichkeit" (S. 392, Z. 5f.) - worauf wir später zu sprechen kommen - verwechseln könnte, wenn er nicht ebenfalls mit dem Vorbehalt des 'es scheint nur so' versehen wäre:

"Es zeigt sich, scheint es, eine geheimnißvolle Coincidenz des Egoismus des Individuums mit dem was man den gemeinen Nutzen oder die Größe, den Ruhm der Gesammtheit nennt" (S. 401, Z. 16-18).

Das damit anklingende *Bedenken* Burckhardts wird unüberhörbar mit dem folgenden Einwand, den wir im Gedanken an den Beginn des deutsch-französischen Krieges und der Verhandlungen Bismarcks zur "deutschen Einigung" (S. 401, Z. 11f.) in den Wochen vor

dieser Vortragsfolge ("Sedan" im September, "Metz" im Oktober 1870) den Schnittpunkt dieser Differenzierungen nennen können:

"Es wäre gar nichts gegen jene Dispensation vorzubringen, wenn die Nationen wirklich etwas so Unbedingtes, a priori zu ewigem und mächtigem Dasein Berechtigtes wären. Allein dieß sind sie nicht ..." (S. 402, Z. 5-7).

Wir heben noch einmal hervor: Den "historischen" Maßstab "historischer Größe" in Gestalt der *jeweiligen "Gesammtheit"* (des Zeitalters, der Nation) und der *universalen* (Zeitalter und Nationen bis "zu uns" hin verbindenden) *historischen Wirkung* bestreitet Burckhardt nicht in seiner Wahrheit (anders als die Verwechslung von Größe mit Macht), sondern nur in seinem Gültigkeitsanspruch, in seiner vermeintlichen Einzigkeit. Natürlich hätte das vorwissenschaftlich-"traditionelle" Urteil unrecht, wenn es die "Magie" der "Persönlichkeit" an die Stelle der "historischen Wichtigkeit" setzte. Doch diesen Einwand zu erheben, sieht Burckhardt keinen Grund. Wohl aber sieht er einen Grund zum Einwand gegenüber der *Reduktion* des Individuellen auf den "Gesamtwillen" im "sachlichen" Urteil der Philosophie, im "Fachurteil" der Wissenschaft (vgl. oben S. 177f.). In den Übersichtsblättern hat Burckhardt seinen Einwand gegen eine Kategorialisierung der Nation in einen allgemeinen Grundsatz gefaßt:

"Aber auch die Gesammtheiten sind nichts Unbedingtes" (S. 427, Z. 18).

(3) Derjenige Aspekt von Größe, der "uns", dem Zeitalter der Wissenschaft, als der allein maßgebliche erscheint, derjenige des historisch wirksamen "Gesamtwillens", dessen Ausführungsorgan zu sein, dann die Größe der großen Individuen ausmacht, wird von Burckhardt in einem umfangreichen Passus umschrieben. (Die Handschrift füllt zwei Folioblätter: "K 25" und "K 26"). Die *Einleitung* dieses Passus bereitet die darauf folgende Verbindung von "Umriß" und Zweifel (die wir hier zuerst behandelt haben), schon vor. Es ist dies in Burckhardts Reihenfolge der erste, in unserem Gang der letzte der drei Angelpunkte der

Differenzierung. Der Passus, der an den über die Problematik der Größe von "Hierarchen" (mit der einen Ausnahme "wirklicher Größe und Heiligkeit" im Falle Gregors des Großen) anschließt, beginnt:

"Wenn das große Individuum dann seine Macht ausübt ["Macht" hier in dem weiten Sinn, in dem Burckhardt auch von der "Macht der Schönheit" sprechen kann (s. hier Band I, S. 102-105)], so wird es abwechselnd als der höchste Ausdruck des Gesamtlebens, oder als in tödlichem Streit mit dem bisherigen Zustande erscheinen, bis eines von Beiden unterlegen ist" (S. 400, Z. 27-30).

Im Gedanken an eine wenig frühere (dem "Hierarchen"-Passus voraufgegangene) Äußerung könnte man meinen, Burckhardt denke mit der Unterscheidung von "Ausdruck" und "Streit" im Verhältnis des "großen Individuums" zum "Gesamtleben" nur an einen Grenzfall wie den des "Revolutionsgenerals", der im Kampf gegen den bisherigen Gesamtzustand einen neuen Gesamtzustand heraufzuführen hilft, einen veralteten "Volksgeist" bekämpfend, Platz schafft für die Entstehung eines neuen (für Hegel ein Grundzug der "Vernunft in der Geschichte"). Doch wenn Burckhardt mit diesem Gedanken sein dann folgendes Referat der "Bestimmung der Größe" nach dem Maßstab des "Gesamtwillens" hätte einleiten wollen, hätte er nicht unbedingt von einem "tödlichen Streit" sprechen müssen. Es *gibt* Arten individueller historischer Größe, die als der höchste Ausdruck des Gesamtlebens - der Nation, des Zeitalters, der 'Zukunft' - erscheinen. Es gibt aber auch unter den großen Menschen der historischen Weltbewegung eine Größe, die in dem Ausmaß, ja im Übermaß des *Streites* mit dem Gesamtleben erscheint. (Wir betonen hier schon: *auch* innerhalb der "eigentlichen historischen Größen", denn im Bereich der Künste wird dort, wo Burckhardt deren Stellung zum "Gesamtleben" gesondert behandelt: in dem Exkurs 'Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie', die Unterscheidung zwischen Zeugnissen der Übereinstimmung des Individuums mit dem Zeitalter oder dem "Volk" und solchen der Opposition sogar zu einem Schlüsselpunkt der Betrachtung.)

Das polare Gewicht der Gegenüberstellung von "höchstem Ausdruck" und "tödlichem Streit" wird noch unterstrichen, wenn man deren - in der Formulierung des Gegenpols zwar weniger expressive, dafür aber in der Antithetik noch prägnantere - Fassung in den später notierten Übersichtsblättern dazu stellt:

"Der große Mann: Ausdruck des Gesamtlebens, oder Contrast dazu" (S. 427, Z. 12f.).

Die zu Burckhardts Zeit in Philosophie und Wissenschaft gebräuchlich gewordene "Bestimmung der Größe" nach dem Maßstab des "Gesamtwillens" teilt Burckhardt nicht, so wenig er auch - im Unterschied zu dem Maßstab der Macht - ihr partikulares Recht bestreitet. Schon die (hier zuletzt zitierte) Eingangsbemerkung: nicht nur "Ausdruck", sondern *auch "Contrast"*, setzt einen Korrekturakzent. Einen zweiten setzt das betonte *"es scheint"* in der Form des Passus, einen dritten die Kritik am Unbedingtheitsanspruch des *Nationalitäts-Prinzips* in seinem Inhalt, einen vierten die Umkehr im Verhältnis zwischen "historischer Wichtigkeit" und *"Persönlichkeit"* in dem darauf folgenden Passus über den "Begriff der historischen Größe in der Tradition, im populären Urtheil". Damit fällt ein Licht auf das Ganze dieses dritten Teils (dieses dritten Vortrags), der den "eentlichen historischen Größen" gewidmet ist. Die generelle Fraglichkeit des gebräuchlichen *Begriffs* der Größe, die hier in immer anderen Kreisen "umrissen" wird, besteht im Ausbleiben einer *Differenzierung* zwischen "Gesamtwillen" und "Persönlichkeit". Noch einmal: Nicht die *Beachtung* von "Zeitalter", "Nation" und Folgewirkung, sondern die *Verabsolutierung* dieses *spezifisch* "historischen" Aspektes der "historischen Größe" wird hier von Burckhardt in Zweifel gestellt.

Das eigentliche Thema des dritten dieser drei Vorträge, der sich mit dem "Wesen der Größe" im Hinblick auf große und weniger große Gestalten der "historischen Weltbewegung" befaßt, also die Frage der "eentlichen historischen Größen" erörtert, ist somit *die Fraglichkeit* der üblichen Begriffe. Damit fällt

aber auch ein Licht auf unsere Frage nach dem Ort, der dem Abschnitt über die Dichtung und die Künste innerhalb dieser Vortragsfolge (dieses Kolleg-Kapitels) zukommt. Wenn da auch von "eigentlich *historischer* Größe" noch nicht gehandelt wird, so könnte doch damit bereits der Weg beschritten sein, auf dem das im Falle der "historischen Weltbewegung" zumeist Fraglose überhaupt in Frage gestellt werden kann: der Weg, der den "Maßstab" zeigt.

Das Verhältnis jener beiden Einschnittformulierungen: "mit den großen Philosophen erst beginnt das Gebiet der eigentlichen Größe" (im Unterschied nämlich zu den Forschern und Entdeckern) und "am Eingang der eigentlichen historischen Größen" stehen die Religionsstifter und Reformatoren (im Unterschied zu den Gestalten des Mythos und der Volksphantasie) zueinander würde dann darin bestehen, daß mit der "eigentlichen Größe" nicht ein geringerer, sondern ein weiterer Bereich gemeint wäre, dem gegenüber die "historische Größe" eine Einschränkung darstellt, da sich wesentliche und problematische Größe hier verschränken. Gerade dort, wo (wie im Urteil nach dem "Gesamtwillen") das eigentlich "*Historische*" zum Maßstab gemacht wird, wird diejenige Größe, die das historisch Große mit *allem* "eigentlich Großen" teilt, verdunkelt oder sogar verhüllt. Und wenn Burckhardt gerade in dem Abschnitt, der von den "großen Männern der historischen Weltbewegung" handelt, das "Wesen der Größe" erörtert, dann werden damit die früheren Erörterungen, "warum Dichtern und Künstlern Größe beigelegt wird" (S. 383, Z. 10f.), nicht zu einer Vorstufe herabgesetzt. Die Überschrift "Zum Wesen der Größe" zielt auf den Beitrag, den die Verschiedenartigkeit der "Bestimmungen" historischer Größe in ihrer *Problematik* zum Verständnis des Wesens der Größe überhaupt gibt.

Diese Vermutung haben wir vorerst nur aus der Lektüre des einen der beiden Bezugspole entnommen, den nicht den Künsten gewidmeten Partien. (Es waren dies die beiden kleinen Stücke über die "Entdecker" und "Forscher" davor, über die Religionsstifter und Reformatoren danach und die umfangreichen Passagen

zur Frage der politischen Größe.) Die Vermutung kann aber schon, bevor wir (unter c) auf diesen Abschnitt selber eingehen, vom Ganzen jener Polarität her und auf die Frage der Einheit des Ganzen dieses Zyklus hin verdeutlicht werden.

#### **4 Einteilungsprinzipien (Die Erweiterung des Schlußkapitels zum Vortragszyklus)**

Erinnern wir uns an den jeweiligen Umkreis der beiden Einschnittsformeln: "Das Gebiet der eigentlichen Größe" beginnt "mit den großen Philosophen" und damit erst *nach* der "relativen Größe" der Forscher und Entdecker, unter denen die Ausnahmen wahrer Größe wie Kopernikus oder Kolumbus "bereits in die Reihe der Philosophen treten" (hier S. 175). Und vor dem Eingang der "eigentlichen historischen Größen", den Religionsstiftern und Reformatoren, stehen die Gestalten des Mythos und der Volksphantasie, also diejenigen Größen religiöser oder - wie im Falle des "Antichrist" - quasireligiöser Repräsentation, die selber noch wesentlich der Kunst und Poesie ihr Dasein verdanken, wie Burckhardt am "Übergang" vom Abschnitt über die Größe in den Künsten zu dem Passus über die "idealen oder idealisirten großen Männer" des "Mythos": "die Heroen", sagt (S. 390, Z. 18-26). Denken wir dabei an die generelle Triadik der ersten beiden Hauptkapitel des Kollegs, die Unterteilung des "Geschichtlichen" in drei Potenzen, dann fallen beide Einschnitte jeweils in den Umkreis einer Potenz, - der der "Cultur" im ersten, der der "Religion" im zweiten Fall, dies aber so, daß die Potenzengliederung damit keineswegs verleugnet wird. Es zeigt sich vielmehr, daß den beiden Gliederungsprinzipien, auf die wir bislang geachtet haben: der Halbierung des Ganzen mit dem Eingang zu den "eigentlichen historischen Größen" und der Unterteilung des Vorausgehenden in ein Gebiet problematischer und "das Gebiet der eigentlichen Größe", die Potenzentriadik unterlegt ist. Wir können *diese* - die triadische - Unterteilung mit Burckhardts eigenen 'Überschriften' wiedergeben, - wobei wir nun im Falle der beiden ersten Potenzengruppen zugleich die beiden *in sie* fallenden Generaleinschnitte mit beachten:

(I) "Zunächst sind *Forscher, Entdecker, Künstler, Dichter und Philosophen*, kurz: die Repräsentanten des Geistes, gesondert zu betrachten" (S. 380, Z. 20f., 37).

(II) "Folgen ... die idealen oder idealisirten großen Männer ... *der Mythos, die Heroen*" (S. 390, Z. 21-23, 25f.). Und: die "sehr eigenthümliche Stellung der *Religionsstifter*" (S. 391, Z. 21f.).

(III) "Endlich die großen Männer der *historischen Weltbewegung*" (S. 392, Z. 2). (Die Hervorhebungen mit Ausnahme von II,1 v.Vf.)

Die "Repräsentanten des Geistes" stehen den "großen Männern der historischen Weltbewegung" in einer zweifach doppelsinnigen Weise gegenüber: Sie bieten einerseits überzeugende Erscheinungen von Größe - in diesem Fall Kolumbus genauso wie Aischylos oder Mozart, da "alle großen Dinge des Geistes unleugbar von ihren großen Repräsentanten leben und die allgemeine zeitweilige Erhöhung des Niveaus nur ihnen verdanken" (S. 380, Z. 23-25). Dafür sind sie aber für den eigentlichen historischen, den politischen Bereich ohne Bedeutung (wenn man von Grenzgebieten wie der Architektur oder persönlichen Ausnahmen wie Rubens absieht). Eben darum stehen sie weniger als die "eigentlichen historischen Größen" im Meinungsstreit: Man kann ihre *regionale* Unentbehrlichkeit (eben: für die Region der "Cultur") anerkennen, weil sie *universal* - weil sie für 'die Wirklichkeit' - entbehrlich zu sein scheinen,

"während die sonstige Geschichtsbetrachtung, je nach den Händen, in welchen sie sich befindet, den großen Männern den Proceß macht, sie für schädlich oder mindestens für unnöthig erklärt, indem die Völker auch ohne selbige besser fertig geworden wären. - Künstler, Dichter und Philosophen, Forscher und Entdecker collidiren nämlich nicht mit den 'Absichten', wovon die Vielen ihre Weltanschauung beziehen, ihr Thun wirkt nicht auf das 'Leben',

d.h. den Vor- oder Nachtheil der Vielen; man braucht nichts von ihnen zu wissen und kann sie daher gelten lassen (S. 380, Z. 26-34).

Diesem doppelsinnigen Verhältnis zwischen "Politik" und "Cultur" in der *Anerkennung* von Größe, steht ein umgekehrt doppelsinniges Verhältnis in der *Erscheinung* von Größe (also für das *Verständnis* von Größe) gegenüber. Wenn wir nämlich fragen, wie in dem Meinungsstreit beim Urteil über die "eigentlichen historischen Größen" *Maßstäbe* gefunden werden sollen, läßt uns der Bereich der "historischen Weltbewegung" mit seinem Regionalmaßstab der "historischen Wichtigkeit" im Horizont des "Gesamtwillens" im Stich. Bei der Frage nach der "Größe" können die Zeugnisse der "Cultur"-Potenz für die Dokumente der "Staats"-Potenz maßstabgebend werden. In einer Vortragsfolge über "historische Größe" kann dem Grenzgebiet der Künste eine Schlüsselrolle zufallen, weil die "eigentlichen historischen Größen" ihrerseits nur ein Grenzgebiet der "eigentlichen Größe" ausmachen. Die zweite Hälfte des Zyklus, die mit den "Religionsstiftern" auf die "historische Weltbewegung" zugeht und an dieser dann in dem letzten Vortragsdrittel das "Wesen der Größe" erörtert, stellt im Ganzen dieses Zyklus eine aus dem "Bild" der "drei Potenzen" resultierende *Kritik* an den "Sach"- und "Fach"-Maßstäben in der Beurteilung der "historischen Weltbewegung" dar.

Eine weitere Bestätigung dieser Auslegung des Titels "Die historische Größe", die wir bislang aus der Einteilung des Ganzen und dem Inhalt der zweiten Hälfte entnommen haben, kann die *Textgeschichte* geben (vgl. dazu die Vorbemerkung, S. 139). Die *Erweiterungen*, die Burckhardt bei der Ausarbeitung dieses ursprünglichen Schlußkapitels des Kollegs vom Herbst 1868 (von etwa einer Stunde Umfang) zu den drei 'Aula'-Vorträgen vom November 1870 vorgenommen hat, stellt keine gleichmäßig durchlaufende Redaktion dar. Sie besteht vielmehr neben zwei kleineren, in sich geschlossenen

Einfügungen, aus der umfangreichen Neufassung eines gesonderten Teiles: *den Passagen über die Künste* (der Poesie, der "großen Maler und Bildhauer", der "Architecten" und der Musik. Nach den Angaben von P. Ganz (S. 50f.) handelt es sich dabei um die Erweiterung des älteren Folioblattes "K 3" zu der Blattfolge "K 7" bis "K 14".) Das erste dieser Blätter eröffnet Burckhardt mit der 'Überschrift': "Mit den großen Philosophen erst beginnt das Gebiet der eigentlichen Größe" (S. 382, Z. 28). Das letzte dieser neu geschriebenen Blätter besteht aus dem der Musik gewidmeten Abschlußpassus der Erörterungen zur Größe in den Künsten. Es schließt mit einer neu geschriebenen 'Überschrift' zu dem aus der alten Fassung übernommenen nächsten Passus, den Bemerkungen zur Größe der "mythischen Repräsentanten": "Von Kunst und Poesie aus ist der nächste Übergang auf diejenigen Größen welche wesentlich der Kunst und Poesie ihr Dasein verdanken: auf die Gestalten des Mythos" (S. 390, Z. 18-20).

Die beiden kleineren Einfügungen bestehen aus der zum größten Teil neu geschriebenen "*Einleitung*" und der Erweiterung jener "*Umriss der Größe*", zu denen die Unterscheidung von "Seelenstärke" und "Seelengröße" gehört und die ausnahmslos an Beispielen der politischen Potenz demonstriert werden. Das sind die drei Blätter "K 19", "K 20" und "K 21"; an ihren Anfang stellt Burckhardt neu die Überschrift: "*Zum Wesen der Größe*" (S. 394, Z. 8).

Ebenfalls drei Folioblätter ("K 1" - "K 3") füllt die neugefaßte "*Einleitung*" (dazu hier: S. 140). Sie läßt sich selber noch in zwei Hälften unterteilen. Der Inhalt des *dritten Blattes* ist von Burckhardt überschrieben: "Spezielle Befähigung des XIX. Jahrhunderts zur Werthschätzung der Größen aller Zeiten und Richtungen" (S. 379, Z. 9f.). Was Burckhardt darin darlegt, steht in direktem Zusammenhang mit einer Überlegung aus dem Einleitungskapitel des Kollegs. Ein Abschnitt behandelt darin die Geschichtsschreibung "im XIX. Jahrhundert" (S. 246, Z. 7). Nach einer Kritik an modernen "Täuschungen" in der Erwartung historisch vermittelter Zukunftserkenntnis

skizziert Burckhardt in der zweiten Hälfte einen Komplex von "Förderungen" "negativer" und "positiver Art", die dafür sprechen, daß "unsere Zeit zur Erkenntniß der Vergangenheit besser ausgerüstet [ist] als irgend eine Frühere" (S. 247, Z. 5; WB S. 10). Eine dritte Stelle, in der Burckhardt diesen Gedanken, *seinen* Gedanken eines "Vorzuges unserer Zeit" skizziert, die Fähigkeit "unseres Jahrhunderts" zu "einer allseitigen geistigen Aneignung", ist wiederum eine "Einleitung", nämlich die "Eröffnung" des viersemestrigen Zyklus zur "Kunstgeschichte" vom Mai 1874 (GA 13, S. 23f.; hier Band I, S. 84f.). Auf diese Überlegungen und Beobachtungen Burckhardts, die als 'Einleitung' in das Ganze seiner Lebensarbeit verstanden werden können, sind wir andern Orts eingegangen. (Anm. 188/1) - Die Aufzeichnungen der *beiden ersten Blätter* entfalten den Eingangsgedanken: "Fraglichkeit des Begriffes Größe", indem sie einerseits (auf dem ersten Blatt) die verschiedenartigen Aspekte der "Täuschungen und Schwierigkeiten" nennen, andererseits (auf dem zweiten Blatt) eine erste Charakteristik der Größe geben, die den Sachverhalt der Fraglichkeit ins Positive wendet.

Bevor wir diesen "Einleitungs"-Zusammenhang von Skepsis und Einsicht, von Dunkelheit und Helligkeit (in dem folgenden Stück; 5) behandeln, achten wir auf den Wink, den schon die verschiedenartige Thematik aller drei Erweiterungen für unsre Frage nach dem Verhältnis des Abschnitts über die Künste zum Ganzen dieser Erörterungen der "historischen Größe" gibt. Die umfangreiche Erweiterung des Abschnitts über die Größe in den Künsten selber zu einem schon in seinem Umfang dem - anfänglichen - Hauptteil über die politische Größe fast ebenbürtigen ersten Hauptteil des Ganzen ist *begleitet* von einer Entfaltung der "Fraglichkeit des Begriffes Größe" in der "Einleitung", der grundlegenden Besinnung auf das problematische Verhältnis dieser Sache zum Erkennen selbst: Gleich im Fortgang der ersten Notiz "*Fraglichkeit des Begriffes Größe*" nennt Burckhardt auch schon die Konsequenz dieses Sachverhaltes (die

er dann im Fortgang der Einleitung erläutert): *"nothwendiger Verzicht auf alles Systematische und Wissenschaftliche"* (S. 377, Z. 7f.; die Hervorhebungen v.Vf.). - Und sie ist begleitet von einem nachfolgenden Zusatz zur *Fraglichkeit der "eigentlichen historischen Größe"*, der politischen Größe ("K 19"- "K 21").

-

Diese Parallelität der drei Erweiterungen bestätigt die Vermutung, daß Burckhardt zwischen den großen Gestalten der Künste und den großen Gestalten der Politik weniger einen Agon, einen Rangstreit sieht, als vielmehr (um bei dem griechischen Vergleichsbereich zu bleiben) das Verhältnis eines Botenganges. Den Künsten kommt für die Frage, was im Ganzen der Geschichte "Größe" heißen kann, was "Größe" überhaupt sein kann, eine hermeneutische Priorität zu. Sie erschließen den Horizont, innerhalb dessen auch gegenüber den der Fraglichkeit in besonderer Weise ausgesetzten "großen Männern der historischen Weltbewegung" ein Urteil möglich wird.

Bevor wir diese Vermutung an den beiden ersten Schritten der neu geschriebenen "Einleitung" prüfen, nehmen wir die frühere Frage: wie Burckhardt das Ganze des erweiterten Entwurfs (von 29 Folioseiten) auf die *drei Vortragsstunden* verteilt haben könnte, wieder auf (vgl. oben S. 166f.).

Zwei Einschnitte, die sich von der Seitenzahl her anbieten, werden jetzt leichter, als dies früher möglich war, als plausibel erscheinen. Noch innerhalb des ersten der drei Vorträge wird Burckhardt (mit dem Inhalt der Blätter "K 7" bis "K 9") von den "großen Philosophen" und deren Ähnlichkeit mit "Dichtern und Künstlern" gehandelt und *damit* "das Gebiet der eigentlichen Größe" betreten haben. Ein neuer Vortragsanfang ist immer dort besonders sinnvoll, wo der Eingang in das Ganze eines neuen Gebietes - in diesem Fall: das der Künste - schon betreten ist, so daß die mit der neuen Stunde zu leistende Entfaltung des neuen Gebietes die Eingangsschwelle als Erinnerung setzen

kann. Diese *Ausbreitung des Gebietes* leistet Burckhardt in der gesonderten Behandlung der "*Größe in den einzelnen Künsten*" (wie die Abschnitt-'Überschrift' zu Beginn von "K 10" sagt: S. 386, Z. 4). Die Stücke über "die Poesie" (S. 386, Z. 6), "die großen Maler und Bildhauer" (S. 387, Z. 31), die "Architecten" (S. 388, Z. 26) und "die Musik" (S. 389, Z. 31) füllen fünf Folioseiten ("K 10" bis "K 14"). Noch in dieser mittleren Vortragsstunde wird Burckhardt die beiden Bereiche der "Religions"-Potenz skizziert haben ("K 15" und "K 16") und damit die Schwelle zum Eingang ins Gebiet der "eigentlichen historischen Größen" überschritten haben. Und er wird auch noch den Weg dieser Drei-Potenz-Unterteilung mit den "grossen Männern der historischen Weltbewegung" abgeschrieben haben, so daß damit die besondere Schwierigkeit, *hier* "wirkliche Größe" (S. 392, Z. 24f.) von problematischer Größe und "relativer Größe" (S. 393, Z. 24) zu unterscheiden, bereits erkennbar geworden ist (Schluß von "K 16" bis "K 18"). - Auch der zweite Vortragseinschnitt, also der dritte Stundenbeginn, müßte, sofern man sich an das der Zahl nach wahrscheinlichste Manuskriptblatt hält, darin bestanden haben, daß ein am Schluß der vorhergehenden Stunde schon grundsätzlich Bedachtes jetzt im Detail entfaltet wird. Nach dem generellen Einblick in die Problematik politischer Größe im Unterschied zu philosophischer, künstlerischer und mythischer Größe, die Burckhardt (nach dieser Einschnitterwägung) noch in dem zweiten Vortrag gegeben hätte, würde der letzte (mit dem Blatt "K 19") damit beginnen, daß diese Problematik unter der Frage, was denn in den Fällen "eigentlicher historischer Größe" das "Wesen der Größe" ausmacht, entfaltet wird. Die 'Überschrift' "Zum Wesen der Größe" und der (ältere) Programmtitel "Die Umriss der Größe" stehen am Beginn des letzten Notizendrittels, am Anfang des Blattes "K 19" (S. 394, Z. 8 und 9). Dieser (hier schon früher erwogene) zweite Stundeneinschnitt würde also dem jetzt erwogenen ersten formal analog sein.

Mehr als eine Erwägung braucht damit aber auch gar nicht

ausgesprochen zu sein. Die Erwägung schon wirft ein Licht auf die Verschränkung verschiedenartiger Einteilungsaspekte bei Burckhardt, die die Klarheit seiner "Anschauung" so wenig in Frage stellt, daß sie ihr vielmehr die Prägnanz des Plastischen, die Mehrdimensionalität verleiht, die der Präzision fachwissenschaftlicher Perspektivität abgeht.

## 5 "Die Individuen und das Allgemeine"

Diejenige "Fraglichkeit des Begriffes Größe", die nicht aus den "falschen Götzen" (wie beim Maßstab der Macht) oder den "relativen" Maßstäben (wie denen "der Thorheit oder Niedrigkeit der übrigen"; hier S. 170) resultiert, sondern daraus, daß auch unter den berechtigten Begriffen einer allein nicht zureicht, hat, wie wir nun gesehen haben, doch selber so etwas wie einen Angelpunkt, Burckhardts Frage nämlich, ob auch im Falle der "historischen Weltbewegung" die Größe nicht schon unzulänglich bestimmt worden ist, wenn sie darin gesucht wird, daß das Individuum insofern "groß" ist, als es zum Organ eines höheren Willens, eines göttlichen, eines nationalen, eines epochalen "Gesamtwillens" geworden ist. Wenn "historische Größe" *schwer* zu begreifen ist, ja vielleicht sogar sich ganz dem "Begriff" entzieht, dann in erster Linie darum, weil der hellste "Schein" einer Erklärung, der eigentlich "historische" Maßstab - wie kontrovers seine Färbungen auch im einzelnen sein mögen - , der des überindividuellen historischen Willens, nur einen Ausschnitt aus dem Umkreis wirklicher Größe darstellt und somit in seinem Glanz nicht nur erhellend ist, sondern auch - ähnlich wie der Maßstab der Macht - zu einer Verblendung führen kann.

Den Titel "Die historische Größe" hat Burckhardt erst dem Vortragszyklus gegeben (S. oben S. 139). Zuvor, als das letzte Kapitel des Kollegs, hatte diese Erörterung den Titel "Die Individuen und das Allgemeine". Wir können jetzt von einer wechselseitigen Erhellung beider Titel sprechen. "Die Fraglichkeit des Begriffes Größe", die Problematik der *histori-*

*schen Größe* besteht darin, daß das Verhältnis zwischen Individuen *und* Allgemeinem ein Rätsel ist. Es ist zweierlei, ob man sagt (und denkt): Die Größe eines Individuums bemißt sich danach, wieweit es *von* etwas Allgemeinem in Dienst genommen wird, oder ob man sagt: wieweit *zwischen* beiden ein Zusammenhang besteht. Burckhardt nimmt für sich nur das Zweite in Anspruch.

Im ersten Fall läßt sich Größe *erklären*; im zweiten Fall läßt sich Größe nur umschreiben. Diese "Umschreibung" in ausdrücklichem Gegensatz zu jeder Erklärung, ja in der ausdrücklichen Anerkennung der Unerklärbarkeit gibt der Kernsatz dieses Vorlesungszyklus, den Burckhardt in den Erweiterungsnotizen als das Leitmotiv dieser Erörterungen (wie in der Ouvertüre einer Oper) in die Mitte der "Einleitung" stellt. Nach dem Eingangsgedanken, der die *Skepsis*: die "Fraglichkeit des Begriffes Größe", und deren Konsequenz: "nothwendiger Verzicht auf alles Systematische und Wissenschaftliche", mit der *Überzeugung* verbindet, "daß der Begriff unentbehrlich ist und daß wir ihn uns nicht dürfen nehmen lassen", ja sogar der Hoffnung, "von dem bloß relativen Begriff zu einem absoluten durchzudringen" (S. oben S. 141), kennzeichnet Burckhardt zunächst (noch auf demselben Blatt) die Verschiedenartigkeit von "Täuschungen und Schwierigkeiten", um auf dem zweiten Blatt der "Einleitung" zu sagen, was der Fraglichkeit "gegenüber steht". Er zielt also nicht auf ein Merkmal, das über die "Unsicherheit" oder auch nur neben sie zu stellen wäre, sondern auf ein Merkmal, mit dem die *Fraglichkeit* angenommen wird, ohne daß damit die Entschiedenheit der *Erfahrung* in Zweifel gezogen werden müßte. Der Haupttext des zweiten Blattes (von den Nachträgen und einer "Parenthese" abgesehen) lautet:

"All dieser Unsicherheit gegenüber steht das Phänomen: daß alle gebildeten Völker ihre historischen Größen proclamirt, daran festgehalten und darin ihren höchsten Besitz erkannt haben.

Die Größe ist ein *Mysterium*. Das Prädicat wird ertheilt

oder versagt weit mehr nach einem dunkeln Gefühle als nach eigentlichem Urtheil aus Acten. Wir beginnen zu ahnen, daß das Ganze der betreffenden Persönlichkeit über Völker und Jahrhunderte hinaus *magisch* auf uns nachwirkt, weit über die Grenzen der bloßen Überlieferung hinaus.

Nicht eine Erklärung, sondern nur eine weiter Umschreibung von Größe ergibt sich von diesem Punkte aus:

*Einzigkeit, Unersetzlichkeit.*

Der große Mann ist ein solcher, ohne welchen die Welt uns unvollständig schiene, weil bestimmte große Leistungen nur durch ihn innerhalb seiner Zeit und Umgebung möglich waren und sonst undenkbar sind; - er ist wesentlich verflochten in den großen Hauptstrom der Ursachen und Wirkungen.

Freilich der eigentliche Beweis der Unersetzlichkeit und Einzigkeit nicht immer streng beizubringen, schon weil wir den präsumtiven Vorrath der Natur und der Weltgeschichte nicht kennen, aus welchem statt Eines großen Individuums ein Anderes wäre auf den Schauplatz gestellt worden. Aber wir haben Ursache, diesen Vorrath uns nicht allzu-groß vorzustellen.

Einzig und unersetzlich aber ist nur: der mit abnormer intellectueller oder sittlicher *Kraft* ausgerüstete Mensch, dessen Thun sich auf ein *Allgemeines*, d.h. ganze Völker oder ganze Culturen, ja die ganze Menschheit Betreffendes bezieht."

Diese Kernstelle des Zyklus enthält vier Unterstreichungen (die letzte davon aus zwei polar zusammengehörigen Momenten bestehend), an denen wir das Ganze dieses Passus und sein "Einleitungs"-Gewicht für das Ganze des Zyklus erläutern können, dabei an das zur "Fraglichkeit" Gesagte erinnernd und auf das zur Größe in den Künsten zu Sagende vorbereitend.

Burckhardt sagt nicht, die Größe *erscheine* angesichts der vielerlei "dunkeln Gefühle", unter denen dieses Prädikat erteilt oder versagt wird, als ein Mysterium. Sie *ist* ein

Mysterium. Daran kann auch das Fragezeichen, das er der Hoffnung, "von dem bloß relativen Begriff zu einem absoluten durchzudringen", beifügt(auf dem ersten Blatt; hier S. 141), nichts ändern. Der "Verzicht auf alles Systematische und Wissenschaftliche" ist "nothwendig".

Doch das muß nicht heißen, dem "Relativen" verhaftet zu bleiben, die Maßstäbe Anderer nur um einen weiteren, nicht weniger unsicheren zu vermehren. Es kann auch heißen, diese Maßstäbe selber zu prüfen. Diesen positiven Akzent in der mit einem Fragezeichen versehenen Hoffnung, zu "einem absoluten Begriff" durchzudringen, unterstreicht Burckhardt mit dem dritten Teil der "Einleitung" über die "spezielle Befähigung des XIX. Jahrhunderts zur Werthschätzung aller Zeiten und Richtungen" (oben S. 187). Die Hoffnung, einen absoluten *Begriff* zu finden, widerspricht der Sache, die zur Frage steht. Die Hoffnung dagegen, zu einer verbindlichen Orientierung zu gelangen, trotz der Unbegreiflichkeit die Relativität der Maßstäbe zu überwinden, entspricht dem "Hohen Grad von Allempfänglichkeit", den "unsere Cultur" erreicht hat (S. 379, 2.15f.). Das Beispiel der Erkenntnis griechischer Cultur und europäischer Dichtung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts (Anm. 194/1) ist für Burckhardt ein Paradigma für die "Maßstab"-Frage in allen Bereichen geistiger Größe:

"...seit Winckelmann und seit den Humanisten vom Ende des XVIII. Jahrhunderts sehen wir das ganze Alterthum mit andern Augen als die größten frühern Forscher und Künstler; seit den Wiedererwachen Shakespeare's im XVIII. Jahrhundert hat man erst Dante und die Nibelungen kennen gelernt und für poetische Größe den wahren Maßstab gewonnen, und zwar einen öcumenischen" (S. 379, Z. 30-35).

Diesem "ökumenischen Maßstab" wirklicher Größe entspricht die - in dem Mittelstück der "Einleitung" (hier S. 193) unterstrichene und in einen eigenen Absatz gefaßte-"Umschreibung": "*Einzigkeit, Unersetzlichkeit*".

Achten wir darauf, was die "Umschreibung" von einer "Erklärung", den "Umriß" von einem "Begriff" unterscheidet, dann verliert dieser eigenartige, von Einwänden umhüllte "Absolutheits"-Anspruch Burckhardts die Anstößigkeit, die er vor der historisch-kritischen Skepsis seiner wie unserer Zeit erregen müßte. Burckhardts Maßstab der Einzigkeit und Unersetzlichkeit relativiert den geheimen Absolutheitsanspruch der "historischen Bedeutung", der in dem Dogmatismus eines einzigen Erklärungsmaßstabs, dem des "Gesamtwillens", besteht. Er hält in dem Titel "Die Individuen und das Allgemeine" das "und" offen, über das in der historischen Diskussion schon entschieden ist, bevor die Arbeit des Begriffs beginnt. Nach dem Maßstab der Einzigkeit und Unersetzlichkeit steht das Urteil über Größe nicht nur vor der Frage, wieweit ein Individuum mit einem - vorgegebenen-Allgemeinen (dem Gesamtwillen) übereinkommt, sondern auch vor der Frage, wieweit ein Individuum selber in seiner Tat, in seinem Werk zu einem - ohne dieses nicht entstandenen - Allgemeinen wird. In der nur aus wenigen Zeilen bestehenden *ersten* Fassung der Einleitung (zu dem im Herbst 1868 geschriebenen Text des ersten Kollegvortrags, damals der Anfang von "K 1"), die dann, im Text des Vortragszyklus zum Schluß der neuen, umfangreichen "Einleitung" geworden ist (nun der Anfang von "K 4") hatte Burckhardt notiert:

"Der geheimnisvolle Umschlag: Völker, Culturen, Religionen, also Dinge, bei welchen scheinbar nur das Gesamtleben etwas bedeuten kann, und welche nur dessen Producte und Erscheinungsweisen sein sollten, finden plötzlich ihre Neuschöpfung oder ihren geheimen Ausdruck in grossen Individuen.

Zeit und Mensch treten in eine große, geheimnisvolle Verrechnung" (S. 380, Z. 1-6).

In dem großen Individuum kann die Kontinuität des "Gesamtlebens" durchbrochen werden, ein *neues* "Allgemeines" entstehen, sei es in der "Neuschöpfung", sei es dadurch, daß ein virtuell Anstehendes, gewissermaßen auf seinen Eintritt War-

tendes im Denken, im Tun und im Leiden, im Wort oder im Werk des großen Individuums seinen, den Eintritt realisierenden, "gebietenden Ausdruck" findet. Entscheidend für diese Verwandlung der Relation zwischen Individualität und Allgemeinheit zu einer echten Polarität ist Burckhardts Gedanke der *Möglichkeit*. Was kommt, hat nicht notwendig kommen müssen. Das je wirklich Gewordene ist eine von verschiedenen, vielleicht sogar konträren Möglichkeiten. Auch der 'Prophet' des Alten Testaments 'prophezeit' nicht, was notwendig kommen wird, sondern nur, was kommen wird, *wenn ...*, und was somit der Möglichkeit nach auch vermieden werden könnte. Die Blindheit, das Nichtsehenwollen dieses *wesenhaften* Dunkels der Geschichte, das dem Glanz des je und je Erscheinenden erst seine Farbe gibt, macht Burckhardt der "Geschichtsphilosophie" ebenso wie der historischen Methodologie zum Vorwurf.

Nicht die Subsumtion des Besonderen unter das Allgemeine, sondern die "*Coincidenz*" *zwischen* Besonderem *und* Allgemeinen, nicht die Linie einer gesetzmäßigen Entwicklung, sondern der Raum spontaner Entfaltung bildet für Burckhardt den Horizont seiner Erörterung "historischer Größe". *Insofern* sieht er in diesem Schlußkapitel, in diesen Parallel-Vorträgen die Fortsetzung und den Abschluß des Kollegs zum "Studium der Geschichte":

"Unsere Betrachtung der dauernden Einwirkungen der Weltpotenzen aufeinander, fortgesetzt durch die beschleunigten Prozesse, schließt mit der in einzelnen Individuen concentrirten Weltbewegung: die großen Männer " (S. 377, Z. 3-6).

Mit diesem "Brückensatz" (P. Ganz, S. 50) hatte Burckhardt im Winter 1868/69 den Vortrag des letzten Kapitels begonnen. Eine Ausführung dieses "Coincidenz"-Gedankens ist der Absatz, der - in der Kolleg-Fassung ebenso wie dann in dem Vortragszyklus - die Diskussion über "die großen Männer der historischen Weltbewegung" einleitet:

"Die Geschichte liebt es bisweilen, sich auf einmal in einem Menschen zu verdichten, welchem hierauf die Welt gehorcht.

Diese großen Individuen sind die Coincidenz des Allgemeinen und des Besonderen, des Verharrenden und der Bewegung in Einer Persönlichkeit. Sie resumieren Staaten, Religionen, Culturen und Crisen. In ihnen culminirt zusammen das Bestehende und das Neue (Die Revolution). Ihr Wesen bleibt ein wahres Mysterium der Weltgeschichte; ihr Verhältniß zu ihrer Zeit ist ein *ιερος γαμος* (hieros gamos), vollziehbar fast nur in schrecklichen Zeiten, welche den einzigen höchsten Maßstab der Größe geben, und auch allein nur das Bedürfnis nach Größe haben" (S. 392, Z. 3-12).

Was in der "wirklichen Größe" erscheint, ist ein "wahres Mysterium": es ist mit Goethes Wort (Anm. 197/1), ein "offenbares Geheimnis". Rätselhaft, nicht zu "erklären", ist die Verbindung zwischen Individuum und Allgemeinem *als solche*: Sie ist nicht auf ein erklärendes "Allgemeines" hin auflösbar. Die Erscheinung tritt hier an die Stelle der Begründung. Eben darauf zielt Burckhardt ab, wenn er in der erweiterten "Einleitung" am Schluß noch nachträglich notiert:

"Unter allen Umständen begnügen wir uns hier damit, nicht den Begriff, sondern den factischen Gebrauch des Wortes 'historische Größe' zu beleuchten, wobei wir auf große Inconsequenzen stoßen können" (S. 379, Z. 41, 380, Z. 35f.).

Die Inkonsequenzen, in denen sich die Erscheinungen spiegeln, gehören dem "Mysterium" der Größe so zu, daß sie ein wesentliches Thema der Erörterung ihres "Wesens" darstellen. Sie widersprechen nicht der Konsequenz von Burckhardts "Umschreibung" dieses Wesens, seinem Maßstabshorizont. Mit den Merkmalen der "Einzigkeit" und "Unersetzlichkeit" ist das Mysterium so wenig getilgt, daß es als untilgbar angesprochen ist.

Mit fast gleichlautender Formulierung wie im Schlußsatz jenes mittleren "Einleitungs"-Passus (hier S. 192f.) leitet Burckhardt den Abschnitt über "das Gebiet der eigentlichen Größe" ein:

"Mit den großen Philosophen erst beginnt das Gebiet

der eigentlichen Größe, der Einzigkeit und Unersetzlichkeit, der abnormen Kraft und der Beziehung auf das Allgemeine.

Sie bringen die Lösung des großen Lebensrätsels jeder auf seine Weise der Menschheit näher; ihr Gegenstand ist das Weltganze von all seinen Seiten; den Menschen notabene mit einbegriffen; sie allein übersehen und beherrschen das Verhältnis des Einzelnen zu diesem Ganzen und vermögen daher den einzelnen Wissenschaften die Richtungen und Perspektiven anzugeben" (S. 382, Z. 28-36).

## **6 Das "Weltganze" und die "Weltgeschichtliche Bewegung"**

Die Lektüre des letzten Abschnitts, der Erörterung des "Wesens der Größe" im Hinblick auf "die großen Männer der historischen Weltbewegung" (hier unter 3), hat gezeigt, daß der Maßstab von Größe, auch politischer Größe, nicht die Übereinkunft mit dem jeweiligen "Gesamtwillen" sein muß. Den Angelpunkt dieses Einwandes erkennt man, wenn man auf den Unterschied der Rede vom "*Gesamtwillen*" (den "Gesammtheiten" oder dem "Gesamtleben": S. 400, Z. 28; S. 401, Z. 5, 9, 18, 21, 23f., 30; S. 402, Z. 9 ) und vom "*Allgemeinen*" achtet. Es ist zweierlei, ob die Größe nur darin gesehen und gesucht wird, daß das Individuum "einen *Willen* vollzieht der *über das Individuelle hinausgeht*" (S. 401, Z. 3f.; S. hier S. 174), oder aber, ob ohne den "großen Mann" "*die Welt* uns unvollständig schiene, weil bestimmte große Leistungen *nur durch ihn* innerhalb seiner Zeit und Umgebung *möglich waren* und sonst undenkbar sind" (S. 378, Z. 15-17; Unterstreichungen v. Vf.). Der "Gesamtwille" ist nicht das "Weltganze"; und dies nicht eines geringeren Umfangs, sondern einer anderen Verfassung wegen.

Als Vollzugsorgan des Gesamtwillens können auch große Erfinder und Entdecker angesehen werden. Aber man hat, wie Burckhardt in dem Eingangspassus des ersten Hauptteils, dem Vergleich der "Forscher" und "Entdecker" mit den "Künst-

lern, Dichtern und Philosophen" (S. 380, Z. 20f.) feststellt,

"das Gefühl, sie wären ersetzlich und Andere wären später auf dieselben Resultate gekommen, während jeder einzelne große Künstler, Dichter und Philosoph schlechthin unersetzlich ist, weil das Weltganze mit seiner Individualität eine Verbindung eingeht, welche nur dießmal so existirt und dennoch ihre Allgültigkeit hat" (S. 381, Z. 10-14).

Wir sahen (oben S. ), daß nach diesem Maßstab unter den Forschern nur sehr wenigen wie Kopernikus, Galilei oder Newton eine mehr als nur "relative Größe" (S. 382, Z. 6) zukommt. "Von den Entdeckern ferner Länder ist nur Columbus groß ... gewesen" (S. 381, Z. 15f.). Aber selbst diesen, den "größten Philosophen" vergleichbaren Ausnahmefall (Z. 17-19) schränkt Burckhardt - mit einem Zitat des großen Biologen Karl Ernst von Baer - in einer Zusatznotiz wieder ein:

"Und doch ließe sich die Entbehrlichkeit des Columbus behaupten; von Bär: 'America würde bald entdeckt worden sein, auch wenn Columbus in der Wiege gestorben wäre' (apud Lasaulx p.116), was von Aeschylus, Phidias und Plato nicht gesagt werden könnte. Wenn Rafael in der Wiege gestorben wäre, so wäre die Transfiguration wohl ungemalt geblieben" (Z. 36 - 40).

Das Merkmal wirklicher Größe ist die Einzigkeit und Unersetzlichkeit. Ohne das nach diesem Merkmal große Individuum würde die Welt uns unvollständig scheinen. Das "Weltganze" ist nicht dasselbe wie der "Gesamtwille". Das große Individuum *kann* "als der höchste Ausdruck des Gesamtlebens", es kann aber *auch* "als in tödtlichem Streit mit dem bisherigen Zustande erscheinen" (S. 400, Z. 27-29; s. oben S. ).

In dem Vortragszyklus erläutert Burckhardt, wie wir sahen, das Merkmal der Einzigkeit und Unersetzlichkeit an dem Unterschied der großen Forscher und Entdecker gegenüber den großen Künstlern, Dichtern und Philosophen. Dieser Gegenüberstellung *innerhalb* des Bereiches der "Cultur"-Potenz entspricht die Kontrastierung, die Burckhardt im Hinblick *auf das Ganze aller drei Potenzen* schon in dem ersten Entwurf des endgültigen Kollegplanes gibt, den "Zwischenblättern" (P. Ganz), die,

mit dem Konzept der Drei-Potenzen-Lehre, dem "Neuen Schema" von Herbst 1868 zugrundeliegen (S. 163-222; vgl. hier Band I, S. 29 mit Anm. ). Der Kerngedanke: "Die großen Individuen sind die Coincidenz des Allgemeinen und des Besonderen, des Verharrenden und der Bewegung in Einer Persönlichkeit. Sie resumieren Staaten, Religionen, Culturen und Crisen. In ihnen culminirt zusammen das Bestehende und das Neue (die Revolution)" (S. oben S. ), den Burckhardt in dem Vortragszyklus erst zu Beginn des letzten (dritten) Teils, über die "großen Männer der historischen Weltbewegung", also der Erörterung der Größe im politischen Bereich, ausspricht, stellt hier - im gleichen Wortlaut (S. 220, Z. 26-29) - eine Verbindung her zwischen national- und revolutionär-*politischer* Akzentuierung und *allgemeinem* Resümee. Nach einer Zusatzbemerkung über die Verkörperung des "Gesamtwillens der Nation" in dem "Eigenwillen" eines großen Individuums (Z. 30f.) - wie bei Alexander oder Caesar, die hier kurz vorher genannt worden waren (Z. 9-17; im Vortragszyklus: S. 401, Z. 9-15; hier S. ) -, wird hier das Merkmal der Einzigkeit und Unentbehrlichkeit als des Zeichens einer geheimnisvollen Koinzidenz der großen Individuen mit dem Allgemeinen im Falle wirklicher Größe so umschrieben:

"Ihr Wesen bleibt ein wahres Mysterium der Weltgeschichte. In Staat und Religion kann man sie als entbehrlich wegdisputiren; in der Wissenschaft schon weniger, in der Kunst gar nicht; hier muß man sie haben" (S. 220, Z. 32-34).

Wenn dieser Sachverhalt zutrifft, was verlangt er dann von einer Zeit, die dadurch gekennzeichnet ist, daß sie - wie Burckhardt gegen Ende des Zyklus sagt (hier S. 149f.) - zwischen dem Bestreben, sich von dem Gedanken an Größe zu "emanzipieren", und dem "heftigen Begehren" nach Größe schwankt? Die geschichtliche Einsicht in den Fehler beider Wünsche kann nur in einer selber polaren Weise wahr gemacht werden.

*Einerseits* dadurch, daß die moderne Nachbarschaft von Feindschaft und Begierde in ihrer Zusammengehörigkeit erkannt wird: die Begierde als der gefährliche Ersatz eines unverwindbaren Mangels, die Feindschaft als die legitime Abwehr jener Gefahr,

zugleich aber als deren Beförderung. In Burckhardts Polemik gegen die Verwechslung von Größe mit Macht (hier im vorhergehenden Abschnitt) und seiner Differenzierung zwischen dem ("historischen") Maßstab des "Gesamtwillens" und dem elementaren des "Weltganzen" haben wir an Burckhardts eigener Arbeit dieses *kritisch-analytische* Konsequenz des Paradoxons von Unentbehrlichkeit und zweifacher (zwischen Feindschaft und Begierde wechselnder) Vergessenheit von wirklicher Größe hervorgehoben.

Was *andererseits* Burckhardts Überwindung jener Vergessenheit im *Zeigen* des wirklich Großen bedeutet - in dem Kolleg wie im Ganzen seiner Arbeit -, das ist der *Schlußnotiz* des Vortragszyklus zu entnehmen. Denn was Burckhardt da im Neutrum des "Es ist ...": Es ist notwendig ... und: Es ist erfreulich ..., formuliert, das umschreibt doch, was die eigne Arbeit, das eigene denkende Handeln "bebaut" (um mit der von Burckhardt selbst betonten Wortbedeutung von "Cultur" (Anm. 201/1) zu sprechen).

"Denn die großen Männer sind zu unserm Leben nothwendig damit die weltgeschichtliche Bewegung sich periodisch und ruckweise frei mache von bloßen abgestorbenen Lebensformen und vom reflectirenden Geschwätz.

Und für den denkenden Menschen gegenüber der ganzen bisher abgelaufenen Weltgeschichte, ist das Offenhalten des Geistes für jede Größe eine der wenigen sichern Bedingungen des höhern geistigen Glückes" (S. 405, Z. 34-40).

Diese beiden Feststellungen könnten für sich genommen als ein solches Resümee des Zyklus gelesen werden, das dem Erörterten entnimmt, was für den Sachverhalt der Größe und den Gedanken an die Größe in der Geschichte zu allen Zeiten gilt. Sie sind als der Abschluß des Zyklus aber auch der Abschluß seines *Schlußpassus*, in dem Burckhardt gesondert das Verhältnis zur Größe "*heutzutage*" (S. 404, Z. 32), *in unserer Zeit* (vgl. S. 405, Z. 19) bedenkt. "Zu unserem Leben nothwendig ...", "Für den denkenden Menschen gegenüber der ganzen bisherigen Weltge-

schichte ...": in beiden "wozu" ist die Einsicht, was Größe - als jeweils gegenwärtige wie als erinnerte - einstmals war, angewandt auf den kritischen Zustand unserer Zeit.

Sie ist zum "*Leben*" der Gegenwart *notwendig*, weil nur so die Stagnation durchbrochen werden kann, die sich der Bewegung, der "Wandelung", dem Kommen des *Künftigen* verschließt. Zur Macht der Stagnation gehört das "reflectirende Geschwätz" von 'Zukunft' und 'Bewegung', das auch ein Jahrhundert nach diesen Vorträgen die abgestorbenen Lebensformen der Aktualität und der Evolution von einer 'Neuerung' zur nächsten trägt.

Und sie gewährt dem *denkenden Menschen* ein *höheres*, ein *geistiges Glück*. Zu diesem Glück gehört die Freiheit von dem "Urtheil nach der Größe", das Größe nach den Folgen mißt und so, dem "Urtheil des Egoismus" verwandt (S. 237, Z. 3 und Z. 22; WB S. 187), die bisherige Weltgeschichte auf ihren Nutzen oder Schaden für uns hin einengt. Wie wirkliche Größe für das Leben der Gegenwart den Raum der Zukunft öffnet, so öffnet uns der ruckweise frei machende Anspruch des Großen der *bisherigen Weltgeschichte* den Raum der Erinnerung.

Dem - abgestorbenen Lebensformen verhafteten - Entweder-Oder von Herkunftsbestreitung und Herkunftsbewahrung (derzeit "modern" und "postmodern" genannt) läßt sich Burckhardts Entweder-Oder von *Brauchbarkeit* und *Spontaneität* gegenüberstellen:

"... die polizeiliche Unmöglichkeit alles großartig Spontanen. Der Widerwille mächtiger Regierungen gegen alles Geniale; im Staat ist es kaum zu 'brauchen', außer nach den stärksten Accomodationen; denn dort geht Alles nach der 'Brauchbarkeit'" (S. 405, S. 3-6).

Der Schlußpassus der Vorträge über "historische Größe" findet einen Kommentar in dem eineinhalb Jahrzehnte später verfaßten Vorwort zu der Vorlesung über das frühe Mittelalter, die den - seit 1874 von den Vorlesungen zur "Kunstgeschichte" begleiteten - Vorlesungen zur "Geschichte" zugehörte. Die von

uns im vorhergehenden Paragraphen geschilderten Überlegungen Burckhardts über "das Verhältniß der Cultur zur Sittlichkeit" (aus dem Kapitel über die drei Potenzen) verbinden sich hier mit seinen Gedanken zu der Frage, was für unsere Zeit Größe bedeuten kann.

Diese Vorbemerkungen grundsätzlicher Art aus dem Jahre 1882 (von Burckhardt auf Folioblätter, also möglicherweise im Gedanken an eine Drucklegung notiert und an den Anfang eines umfangreichen Konvolutes zum frühen Mittelalter gelegt (Anm. 203/1)) befassen sich mit der Frage: wozu heute ein Kolleg über das Mittelalter? In einer Formulierung, die an die frühere Polemik gegen den "abgeschmackten Haß des Verschiedenen, Vielartigen" in unserem "Sekuritäs"-Maßstab erinnert, dem Burckhardt den Vergleich "risicirter Zeiten" gegenüberstellt, "deren freie Kraft des idealen Willens in hundert hochtürmigen Kathedralen gen Himmel steigt" (s. oben S. 112), spricht er hier von den modernen Vorurteilen dem Mittelalter gegenüber. Schon in der Namensgebung drückte sich "die Geringschätzung" aus. Das "Mittelalter" war für die *Humanisten der Renaissance* die dunkle Zeit zwischen Antike und Moderne. Die *Romantiker*, "welche vor allem erkannten, daß das Jünglingsalter unserer jetzigen Völker nicht so gering gewesen sein möchte", und an denen Burckhardt "die Erkundung der damaligen Phantasiewelt und die heiße Bewunderung der mittelalterlichen Kunst" rühmt, stellten nur eine Ausnahme dar:

"Daneben aber behauptete sich ein tiefer moderner Haß, ausgehend von den Lebenszielen der jetzigen Welt. Diese jetzige Welt im dermaligen *Zustand* nämlich hat keine Ursache, irgendeiner Vergangenheit den Prozeß zu machen. Allgemeine Unzufriedenheit und Militarismus und vorweggefressene Habe der Nachkommen.

Dieser Haß erkennt im Mittelalter nur Mißbrauch der Macht und *Unglück*.

Das Extraglück siegender und herrschender Völker beruht auf dem tiefen Unglück anderer, selbst besserer, und dauert nicht sehr lange, und macht erst recht ungenügsam.

Der Kampf ums Dasein beginnt wieder und kann heutigen Tages mit Tarifen so tödlich geführt werden wie mit den blutigsten Kriegen.

Ferner empfindet ja immer nur die höherstehende Volksquote das Glück.

Auf Augenblicke und Zeiten aber machen Völker den Eindruck von *Größe*: wenn statt der Berechnung Denkweise oder Gefühl alles überwältigt und *dann* machen sie uns auch den Eindruck des Glückes. "

"Die heutigen Feinde des Mittelalters": "die Feinde des Christentums, die Feinde der Verflechtung der Volksphantasien und der Religion, die, welchen es pressiert mit Philosophie, Naturwissenschaften, unbedenklichem Verkehr, materieller Ausbeutung der Welt."

"Das Mittelalter aber hat wenigstens leben können ... *ohne* Nationalkriege - Zwangsindustrie - Credit und Capitalismus, - ohne Haß gegen die Armut, ohne die Steinkohlenfrage. Es hatte seine eigene Größe und seine eigenen Leiden.

Seine *Kunde* aber ist ein großes, unentbehrliches Glied der Kunde von der Kontinuität der menschlichen Entwicklung, ohne welche der heutige Mensch ein Barbar ist. - Es ist ein Teil *vom Ganzen* der Leben der Menschheit." (Bei Kaegi VI, S. 160-162.)

## c Größe in den Künsten

### Einleitung: Die Verschiedenartigkeit des "Primären"

Die Unterscheidungen, nach denen Burckhardt die "historische Größe" erörtert, sind vertikaler und horizontaler Art. Im einen Fall handelt es sich um ein Mehr oder Weniger: die Unterscheidungen von wirklicher und vermeintlicher, eigentlicher und relativer Größe; und innerhalb der eigentlichen Größe: die Heraushebung von Merkmalen "seltenster Art" auch noch gegenüber dem, was für wahre Größe unerlässlich ist. Diese Unterscheidungsrichtung überwiegt bei den Erörterungen der im engeren Sinn "historischen Größen": im Umkreis des politi-

schen Geschehens und, auch innerhalb des Gebietes der "Cultur", in der Abgrenzung des problematisch Großen berühmter Forscher und Entdecker von dem exemplarisch Großen bedeutender Künstler, Dichter und Philosophen. Bei der gesonderten Behandlung der "Dichter und Künstler" dagegen dominiert eine andere Unterscheidungsrichtung. Wir können sie *horizontal* nennen, weil es sich hier um ein Nebeneinander von Merkmalen gleich hohen Ranges handelt.

*Unterscheidungen vertikaler Art* stehen hier am Rand: Am Ende der Einleitung zu dem den Künsten im Ganzen gewidmeten Abschnitt unterscheidet Burckhardt eine oberste Region: die der "primären Meister", von einer mittleren Region, die der "sekundären Meister", und von dieser nochmals eine unterste Region künstlerischer Arbeit, der das Prädikat der Größe nicht mehr zugesprochen werden kann. Nach der Menge des Auftretens besteht bei dieser Gruppierung ein pyramidales Verhältnis zwischen unten und oben. Der Abhängigkeit nach ist aber die 'Spitze' die Basis, die Breite der dritten Stufe dagegen die "Veräußerlichung" und damit häufig auch das Mißverständnis des Anfangs (Anm. 205/1), also der Nachhall des "Primären".

"Was die primären Meister als freie *Schöpfung* der Welt geschenkt - das kann, vermöge der Art der Überlieferung in diesen Gebieten, von trefflichen secundären Meistern als *Styl* festgehalten werden, freilich meist als ein kenntlich Secundäres, es sei denn daß die Anlage des Betreffenden an sich ersten Ranges war und nur eben die erste Stelle schon entschieden eingenommen vorfand. - Die Meister der dritten Stufe, die der Veräußerlichung, zeigen dann wenigstens noch einmal wie mächtig der große Mann gewesen sein muß. Sie zeigen auch in sehr lehrreicher Weise, welche Seiten an ihm: - a) besonders aneignungswerth erschienen - b) am ehesten entlehnt werden *konnten*" (G. S. 384, Z. 23-31, 38-40).

Das Zeichen der "freien *Schöpfung*" ist

"das Gefühl: daß *dieser* Meister absolut unersetzlich sei, daß die Welt unvollständig wäre, nicht mehr gedacht werden könnte ohne ihn" (2.17-19).

Daß das *Thema* dieses Abschnitts innerhalb des Vortragszyklus über die historische Größe, die Frage also, "warum Dichtern und Künstlern Größe beigelegt wird" (G. S. 383, Z. 10f.), in erster Linie die "*primären Meister*" sind, sagt Burckhardt in der Bemerkung, mit der er (zu Beginn eines neuen Folioblattes) von der Unterscheidung jener drei Rangstufen überleitet zum Umriß der verschiedenen Merkmale "ersten Ranges" in den Künsten:

"Immer von Neuem wird man auf die Meister ersten Ranges zurückgewiesen; ihnen allein scheint in jedem Wort, Strich oder Ton wahre Originalität anzuhängen, selbst wo sie sich selber wiederholen. (Obwohl dabei einige Täuschung mit unterläuft)" (G. S. 384, Z. 32-35).

Eine einzige *Ausnahme* von dieser Dominanz der horizontalen Verschiedenheiten scheint Burckhardts Unterscheidung einer auf die Künste nur von außen übertragenen, also heterogenen Wertschätzung von einem ihrem eigenen Rang gemäßen, also genuinen Richtmaß zu sein. Eine Wertschätzung, die einen anderswo gewonnenen Maßstab auf die Künste überträgt, darf nicht verwechselt werden mit dem Maßstab des eigenen Rangs der Werke selbst.

Eine heterogene Wertschätzung ist das Urteil nach der *historischen Zeugenschaft*. Burckhardt bespricht sie innerhalb des Passus über die "Poesie" (der im Manuskript die beiden Blätter "K 10" und "K 11" füllt.):

"Ein Dichter kann als Bildungselement und als Kunde seiner Zeit einen Werth haben der weit über seinen Dichterwerth hinausgeht. So: manche Dichter des Alterthums; indem jede Kunde aus jener Zeit an sich unschätzbar ist" (G. S. 387, Z. 6-9).

Diese Unterscheidung scheint in ihrer Schärfe dem Angriff gegen die Verwechslung von Größe mit Macht im Umkreis des politischen Bezirks nahezukommen. Die Abgrenzung des "Dichterwerthes" vom Wert der "Bildung" und der "Kunde", des substantiellen Ranges also von einem nur geliehenen, medialen Wert

leitet Burckhardt damit ein, daß er diesen heterogenen Maßen den Anspruch auf Größe überhaupt abspricht. Das Blatt "K 11" beginnt:

"Allein die 'Größe' des einzelnen Dichters ist sehr von seiner 'Verbreitung' (oder Benutzung) zu unterscheiden, welche noch von ganz andern Gründen mitbedingt wird. - (Man sollte sonst denken, daß bei Dichtern vergangener Zeiten nur die Größe entschiede.)" (G. S. 387, Z. 1-5.)

Das Falsche einer solchen usurpierten Größe - nach dem Zufall der Verbreitung oder der "Benutzung" des einzelnen Dichters als eines "Bildungselementes" - wird von Burckhardt noch durch eine Zusatznotiz unterstrichen:

"Einmischung vieler Gelehrsamkeit; der Ausdruck: Classiker" (Z. 37).

Burckhardt demonstriert diese vertikale Unterscheidung an einem großen Beispiel, das er freilich nur in Frageform vorträgt:

"Ob zB: Euripides Größe hat? neben Aeschylos und Sophokles?" (Z. 10).

Auch hier fügt Burckhardt noch eine Notiz an. Sie beginnt, als wolle sie die Schärfe der Abgrenzung mildern. Doch der Fortgang präzisiert sie nur:

"Und doch ist er [Euripides] für eine Wendung in der ganzen athenischen Denkweise die bei weitem wichtigste Quelle. (Anm. 207/1)

Aber hier gerade ein sprechendes Beispiel des Unterschiedes: Euripides zeugt von einem Zeitlichen in der Geschichte des Geistes, Aeschylos und Sophokles vom Ewigen" (Z. 38-41).

Diese Gegenüberstellung von eigentlicher und relativer oder gar usurpierter Größe im Falle der Künste - das genuine "Dichterwerk": ein Zeugnis vom "Ewigen", der nachträgliche Bildungs- oder Nutzungswert, den ein Kunstwerk mit anderen Zeugnissen von einem "Zeitlichen" teilt - erinnert an die Frage, was *Burckhardt* mit "Verewigen" meint, die ihre Antwort in dem Widerspruch des "irdisch Bleibenden" hat (G. S. 279, Z. 20 und 5; hier das Ganze von § 19). Derselbe Widerspruch bleibt auch hier präsent. Wenn Burckhardt sagt, "Euripides zeugt von einem Zeitlichen in der Geschichte des Geistes, Aeschylos und Sopho-

kles vom Ewigen", dann ist im zweiten Fall offensichtlich zu *wiederholen*: "... in der Geschichte des Geistes". Das "Ewige", von dem Aischylos und Sophokles zeugen, gehört ebenso der "Wandelung" zu, die das "Wesen der Geschichte" ausmacht (G. S. 151, Z. 36), wie der historische Umschlag, von dem Euripides zeugt. Die Unterscheidung zwischen "Zeitlichem" und "Ewigem", die Burckhardt hier im Sinn hat, gehört demselben "Studium *der Geschichte*" zu. An eine übergeschichtliche 'Zeitlosigkeit' wie der 'klassischen' Zeugnisse griechischer Kunst für den Klassizismus, vielleicht auch gotischer Kathedralen für die Romantik oder die - selber an Historismus und Romantik orientierte - Vorstellung von 'klassischer Musik' im modernen Konzertbetrieb denkt Burckhardt hier so wenig wie bei allen anderen Beispielen "primärer Meister" in diesem Zyklus über "*historische* Größe".

Mit der Unterscheidung der genuinen Größe des "einzelnen Dichters" von seiner "Verbreitung" oder "Benutzung" beginnt Burckhardt das Folioblatt "K 11". Das Blatt "K 10" schließt mit einem Resümee, das die verschiedenartigen "Höhepunkte" poetischer Größe (G. S. 386, Z. 6), deren Darlegung den Grundzug des Poesie-Passus ausmacht, zusammenfaßt:

"Die großen Dichter würden uns schon groß scheinen als wichtigste Urkunden über den Geist aller der Zeiten welche ihre Dichtungen schriftlich gesichert hinterlassen haben; vollends aber bilden sie in ihrer Gesammtheit die größte zusammenhängende Offenbarung über den innern Menschen überhaupt" (Z. 31-35).

Würde man diese Bemerkung, den Kerngedanken Burckhardts zur Größe der Dichtung, ohne die vorausgegangene Unterscheidung, deren Fazit er darstellt, lesen und sie, *statt dessen*, nur von dem Folgenden (von uns soeben Referierten) her zu verstehen suchen, dann böte sich die bequeme Aufteilung an: schriftliche Quelle eines historisch Besonderen einerseits, Offenbarung des (wie Burckhardt zu Beginn dieses Passus über die Poesie sagt) "allgemein Menschlichen" (Z. 6f.) andererseits, Zeugnis des Zeitalters im einen Fall, Zeugnis eines "Ewigen" außer der Zeit im anderen. Doch mit dem Superlativ der "*wich-*

*tigsten Urkunden*" ist bereits der ganze Umkreis des *nur* "Urkundlichen", der *bloßen* "Zeugnis"-Qualität verlassen. Die schriftliche Überlieferung - wie im Falle der homerischen Epen oder der attischen Tragödien - sagt noch nichts über das Element ihrer Zeugnisgabe, das - in diesen beiden Fällen - gerade nicht im Schriftlichen, sondern im Mündlichen liegt, im Vortrag des Rhapsoden, im Spiel des Theaters. Und zu den *hier* angesprochenen *wichtigsten* Urkunden über den "Geist" der *"jeweiligen Zeit"* gehören - ähnlich wie im Vorausgehenden Calderon oder die Sappho, Goethe oder Jesajas (hier S. ) - Aischylos und Sophokles in erster Linie. Es sind *dieselben* "großen Dichter", die uns als wichtigste Urkunden über den Geist der Zeiten *und* als Offenbarung über den innern Menschen überhaupt als groß erscheinen.

Die Frage, wie sich diese *Verbindung* von Epochalem und Universalem und jene (im Fortgang der Stelle skizzierte) *Unterscheidung* zwischen historischer Kunde und "Dichterwerk" zueinander verhalten, wird uns in dem letzten Paragraphen (§ 22) beschäftigen, da eben diese Frage in dem Exkurs "Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie" von Burckhardt selber angesprochen wird.

Wenn das *Merkmal* des großen Individuums die *Unersetzlichkeit* seines Denkens, seines Handelns, seines Werkes ist, der *Grundzug* dieser Größe die *"Beziehung auf das Allgemeine"* (G. S. 382, Z. 30; S. 379, Z. 1-4; hier S. 198), dann wird *die Frage* nach der Größe des großen Individuums zur Frage nach dem Kennzeichen dieser "Concentration" der "Weltbewegung" "in einzelnen Individuen" (G. S. 377, Z. 5). *"Die verschiedene Anerkennung, welche der Größe in den einzelnen Künsten zu Theil wird"* (G. S. 386, Z. 4f.; Hervorh. v. Vf.), wird somit weniger einer Differenzierung der verschiedenen Kunstgattungen dienen als vielmehr der Wesensentfaltung des Künstlerischen aller Künste. An jeder der einzelnen Künste treten andere Grundzüge jener individuellen Allgemeinheit hervor, die, wenn auch vielfach unerkannt, bei aller großen Kunst im Spiel sind.

Die Nebeneinanderstellungen zweier so weit von einander entfernt scheinender Kunstgattungen wie der *Architektur* und der *Musik* gleich zweimal an Schlüsselstellen des Kollegs 'Zum Studium der Geschichte' ist dafür ein Indiz. Nach dem Passus, der innerhalb des Abschnitts über 'Die Cultur' im zweiten Kapitel des Kollegs von den Künsten gesondert handelt, zeigt sich an der Architektur "am deutlichsten was Kunst ist" (also: was alle Künste sind), weil sie beweist, "wie frei von jenen stofflichen Nebenabsichten" (den "Sachinhalten", dem Wünschbaren, dem Schrecklichen, dem sinnlich Begehrten usw.) "jede andere Kunst ist oder sein kann" (G. S. 279, Z. 21, 23, 26f., 16-18). In diesem exemplarischen Hervortreten eines Grundzugs von Kunst überhaupt ist die "Parallele" der Architektur *die Musik*, denn "das Nachahmende darin ist grade das Verfehlteste" (Z. 43; zum Ganzen dieser Stelle: hier S. 60-72). Und nun, in dem Zyklus über 'historische Größe', hebt Burckhardt an der *Musik* denjenigen Zug einer "flüchtigen Verwandtschaft mit der *Architektur*", hervor, der darin besteht, daß beide - im Unterschied zu dem, was "Sculptur und Malerei" mit der "Poesie" verbindet, - keine Menschen-Bilder geben (G. S. 389, Z. 30-34; darüber dann im folgenden).

In der Leitfrage des Zyklus dagegen: worin die Größe des Individuums im Umkreis künstlerischer Arbeit besteht, stehen die Zeugnisse der *Musik* denen der *Poesie* näher und sind von denen der *Architektur* am weitesten entfernt: Unter dem Eindruck der Größe einer klassischen Symphonie, einer italienischen Oper sogleich an den Komponisten zu denken, liegt ebenso nahe, wie bei der Lektüre der 'Divina Commedia', der Beschäftigung mit dem 'Faust' an den Dichter zu denken, während im Angesicht eines griechischen Tempels, beim Betreten einer gotischen Kathedrale die Frage nach dem "Schöpfer" sehr fern liegt.

Die Folge der einzelnen Künste in Burckhardts Aufzählung wird also - wie auch sonst - nicht nur *einem* Schema zuzuordnen sein. Auch hier wird ein mehrseitiges Geflecht zu erwarten sein, das dem Interpreten die Freiheit gibt, Burckhardts Reihenfolge abzuwandeln, das vielleicht sogar eine solche Abwand-

lung nahelegt, um das Mißverständnis einer Sukzession zu erschweren.

Ein weiteres Zeichen für die Variabilität der Folge ist die Verschiedenartigkeit in Burckhardts eigenen Schritten. In dem Schlußpassus des Abschnitts über die "Bedingtheit der Cultur" durch die "Religion", der die "Kunst in ihrer Bedingtheit durch die Religion gesondert" behandelt (hier S. 77-83), werden "die einzelnen Künste" schon in ähnlicher Folge wie dann in dem Zyklus zur "historischen Größe" behandelt: Poesie, bildende Künste, Musik (G. S. 308, Z. 7, - S. 309, Z. 6). Nur innerhalb der bildenden Künste beginnt Burckhardt hier mit der Gattung, die er in der Erörterung der Größe ans Ende stellt: "Die Religion bietet der Architectur ihre höchste Aufgabe" (G. S. 308, Z. 24). In der in denselben Jahren ausgearbeiteten 'Griechischen Culturgeschichte' dagegen folgt auf einen fünfzig Druckseiten umfassenden Abschnitt 'Die bildenden Künste' (in der Reihenfolge: Skulptur, Malerei und Architektur) ein 220 Druckseiten großer Abschnitt 'Poesie und Musik', dessen Titel (auch hier von der besonderen Sachlage dieser Epoche her einleuchtend) so gemeint ist, daß *ein Exkurs* 'Die Musik' in den *Übergang* von der epischen und didaktischen Poesie zur "Lyrik", zur Tragödie und zur Komödie der Griechen *ingeschoben* ist. Dieser Exkurs behandelt "die Bedeutung der Musik für die Griechen", "Unterschiede von der modernen Musik", die "Nomoi und die Instrumente", den "Chorgesang" und den "Tanz", sowie beider Bedeutung für das Leben der Griechen. (Dazu hier im letzten Paragraphen, der Exkurs. ) Wir werden aus der Vielfalt der Momente, mit denen Burckhardt auch an jeder einzelnen Kunstgattung einen Kreis von Höhepunkten umreißt, jeweils den Kernpunkt hervorzuheben suchen, mit dem die jeweilige Kunstgattung Aufschluß darüber gibt, was individuelle Größe in den Künsten überhaupt sein kann. Dabei wird sich zeigen, daß Burckhardt gerade solche Spezifika einer Kunstgattung hervorhebt, die für einen Umriß künstlerischer Größe hinderlich zu sein scheinen. Wir beginnen darum auch mit demjenigen Kennzeichen einer einzelnen Gattung, das dem Grundzug der Größe: der "Beziehung auf ein Allgemeines", der "Verbindung mit dem Weltganzen", am entschiedensten zu widerstreiten scheint. Das ist die Bindung an den

Augenblick, die räumliche und zeitliche Befristung im Spielen wie im Hören von *Musik*, von der Burckhardt erst zuletzt spricht. Im Hinblick auf das Mißverhältnis, in dem die wenigen öffentlichen Äußerungen Burckhardts über Musik zu seinen Kenntnissen und, hier auch, zu seiner Ausübung stehen, geben wir diesem ersten Stück in unserm Referat von Burckhardts Erörterung der Größe in den Künsten den weiteren Umfang eines Exkurses. (Anm. 212/1)

## I Exkurs: Das musikalische Gleichnis

Im Manuskript füllen die Notizen zu diesem letzten Passus innerhalb der Frage, "warum Dichtern und Künstlern Größe beigelegt wird" (G. S.383, Z.10f.), ein Blatt. Es hat die Nummer "K 14", ist also genau das mittlere der 29 Folioblätter (G. S.389, Z.30, - S.390, Z.17, Z.32-39).

Der Hauptteil des Passus ist *umrahmt* von je einer kurzen Übergangsbemerkung. Zu Beginn: die Erinnerung an den *vorausgehenden* Passus zur Architektur, zuletzt (mit der Ankündigung des nächsten Abschnitts, "die Gestalten des Mythos" als derjenigen Größen, welche wesentlich der Kunst und Poesie "ihr Dasein verdanken"): eine Anmerkung *zum Ganzen* des bisherigen Abschnitts.

Der *Hauptteil* dieses Passus über die Musik ist in *zwei Absätze* untergliedert. Im *ersten* umschreibt Burckhardt die in der einleitenden Übergangsbemerkung angespochene "Verwandtschaft mit der Architectur", die im Unterschied zu dem, worin die beiden anderen "bildenden" Künste mit der Poesie übereinkommen, darin besteht, daß Architektur und Musik von Haus aus nicht "darstellend" sind. Der *zweite*, gleichgroße Absatz beginnt mit dem Spezifikum der musikalischen Wirkungsweise und damit jener Eigenschaft, mit der die Musik für die Generalfrage des ganzen Zyklus der Architektur am weitesten vorauszu sein scheint:

"Ihre Wirkung ist so groß und unmittelbar (d.h. in den rechten Fällen) daß das Dankgefühl sofort nach dem Urheber fragt und unwillkürlich dessen Größe proclamirt" (G. S.390, Z.5-7).

Damit hängt zusammen:

"Die großen Komponisten gehören zu den unbestrittensten Größen"  
(Z.8-10).

*Diese* Evidenz ist aber kein zureichendes Zeugnis für den Kerngedanken des Zyklus, die "Beziehung [des Individuums] auf das Allgemeine" (G. S.382, Z.30). Ja, gerade dieser Gedanke scheint mit der Musik in Zweifel gezogen zu werden. Davon handelt der Fortgang, der umfangreichere Teil jenes zweiten Absatzes. Wir werden damit (unter 1) die genauere Lektüre beginnen.

Zuvor ist noch der Überblick über den Inhalt dieses letzten Blattes aus dem Abschnitt über die Größe in den Künsten abzuschließen. Das Blatt enthält (vor der Überleitung zu den "Gestalten des Mythos") noch eine nachträglich eingefügte Notiz mit Überlegungen zu der "schönen Illusion", daß jene großen Künstler "*glücklich* gewesen als sie dieß Große schufen" (G. S.390, Z.35). Der Zusatz wird mit der Angabe eingeleitet: "Zum Schluß: ..." (Z.34). Damit ist nicht der vorausgehende Passus zur Musik, sondern - wie der Inhalt dieser Notiz zeigt - das Ganze des Abschnitts über die Größe in den Künsten gemeint. Es ist jedoch kein Zufall, daß diese Schlußbemerkung allgemeiner Art mit demjenigen besonderen Bezirk von Kunst verbunden ist, bei dem uns die Werke schon unwillkürlich "nach dem Urheber" fragen lassen. Wir werden darum auf diese "Schluß"-Notiz des ganzen Abschnitts schon im Zusammenhang mit diesem - in Burckhardts Reihenfolge - Abschlußpassus über die Musik eingehen.

## **1 Flüchtigkeit**

Der *Zweifel*, dem Burckhardt in dem Passus über die Musik das größte Gewicht gibt (der größte Teil des zweiten jener beiden Absätze), geht unmittelbar aus dem Verweis auf das in der Musik am wenigsten Bezweifelbare hervor (das ist der Beginn jenes zweiten Absatzes), nämlich unter dem Eindruck des großen Werkes "sofort nach dem Urheber" zu fragen. "Die großen Componisten gehören zu den unbestrittensten Größen" (G. S.390, Z.7f.). Der Fortgang (also der Rest des Absatzes) lautet:

"Zweifelhafter ist schon ihre Unvergänglichkeit: a) sie hängt ab von stets neuen Anstrengungen der Nachwelt (nämlich von den Aufführungen, welche concurriren müssen mit den Aufführungen aller seitherigen und (jedemal) zeitgenössischen Werke), während die übrigen Künste ihre Werke ein für allemal hinstellen können, - b) sie hängt ab von der Fortdauer unseres Tonsystems und Rhythmus, welche keine ewige ist; Mozart und Beethoven können einer künftigen Menschheit so unverständlich werden als [es] uns jetzt die griechische, von den Zeitgenossen so hoch gepriesene Musik [ist]. Sie werden dann auf Credit groß bleiben, auf die entzückten Aussagen unserer Zeit hin, etwa wie die Maler des Alterthums, deren Werke verloren gegangen" (Z.8-17).

In zweifacher Weise ist die Musik und mit ihr deren Größe vergänglich. Ihre Wirklichkeit besteht in der Jeweiligkeit der Aufführung, im Hier und Jetzt des Singens oder Spielens. Diesen Grundzug der Musik, offenkundig in außereuropäischen Kulturen und älteren Epochen: in allem spontan-gesetzlichen Musizieren, im Gesang zur Leier, im Spiel des Aulos oder der Zitter, der Posaune oder der Trommel 1), sieht Burckhardt auch dort noch als maßgeblich an, wo er durch die *Notenschrift* überwunden zu sein scheint. Auch dort, wo die Musik erst im eigentlichen Sinn individuelle Größe finden kann, in der auf Notenschrift angewiesenen *Komposition* (und ihrer Schwester, der Improvisation), sieht Burckhardt den nicht fixierbaren, den nicht bewahrbaren *Moment der Aufführung* als das Wesenselement dieser Kunstgattung an. Die Notation, die Partitur kann die Jeweiligkeit, die je und je neu an die 'Realisation' gestellten "Anstrengungen" der Sänger, der Spieler, des Dirigenten, ja, bei größeren Distanzen, auch schon der Instrumenten- und der Raumwahl nicht überflüssig machen. Die heutige Gepflogenheit, in der Aufführung lediglich eine 'Interpretation' zu sehen, einen Zusatz also gegenüber der im Notenbild scheinbar fixierten und damit tradierbaren 'Substanz', signalisiert unsere theoretische Blindheit für die genuine, die substantielle Zugehörigkeit der Aufführung zur 'Komposition' selbst, das Einbezogenensein *anderer Individuen*: Spieler, Sänger, Dirigenten, Regisseure, und sei es auch (wie beim Regisseur und Dirigenten Wagner, oder in einem musikalischen

Sinn von Poesie, beim Regisseur Beckett 1)) in der Person des Komponisten (oder Dichters) selbst, schon in die anfängliche Arbeit, so daß diese, die Aufführenden, selber Faktoren des 'Werkes' und seiner Größe sind.

Ist ein solcher Zweifel an der Unvergänglichkeit im Grundzug dieser Kunstgattung nicht ein Zweifel an dem Gedanken der Verbindung von Individuum und *Allgemeinem* als des Grundzugs wahrer Größe? Eine Skulptur, ein Tempel, ein Bild sind "ein für allemal hingestellt". Auch die Giebelskulpturen des Phidias, die nicht mehr an ihrem Ort, auf der Akropolis, stehen, auch Tizians 'Assunta', die zu Burckhardts Zeit nicht an ihrem Ort in der Frari-Kirche stand, sind doch, wie sehr auch immer solche Werke ohne den architektonischen Ort, dem sie zugehören, zum Fragment geworden sein mögen, ein für allemal *hingestellt*: in ihrem Stand auf ihren Raum verweisend. Die musikalische Komposition dagegen "steht" nur in dem Vollzug der je und je "neuen Anstrengung" des Spielens und des Hörens. Zwar macht das "Ein für allemal" des Standes nicht selber schon die Größe eines Phidias- oder Tizianwerkes aus. Ist es aber nicht eine Bedingung derjenigen Allgemeinheit, die man die potentielle *Allgemeingültigkeit* des großen Werkes nennen könnte? Diese potentielle Allgemeingültigkeit meint Burckhardt, wenn er in dem Passus über die Künste in dem Drei-Potenzen-Kapitel den Leitgedanken: die Künste seien "das Außerordentlichste", daran erläutert, daß "Kunst und Poesie" "aus Welt, Zeit und Natur" "allgemeingültige, allverständliche Bilder" sammeln und insofern "das einzig irdisch Bleibende sind", "der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben, irdisch-unsterblich, eine Sprache für alle Nationen" (G. S.279, Z.4-9; hier S. 55-60).

Das erste der beiden Zeichen musikalischer Vergänglichkeit, musikalischer Größe, die Burckhardt hier anführt, der ihnen wesenhafte, nicht nur beiläufige Aufführungscharakter, könnte mit dem Gedanken der Allgemeingültigkeit als eines Signums des "Außerordentlichsten" und eben damit der Verbindung des Individuums mit dem Allgemeinen noch vereinbar sein: Auch in der Skulptur, dem Bild, dem Bau kann sich Größe als eine "Sprache für alle Nationen" nur so bezeugen, daß in der

"Aneignung" die doppelte Jeweiligkeit von Herkunft und Gegenwart überbrückt wird. Wir haben das an dem Eröffnungsvortrag 'über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls' in dem Exkurs über die Phasen in Burckhardts *Rubens-Studien* zu erläutern versucht (Band I, § 8). In dem Aufführungscharakter der Musik wäre dann die An-gewiesenheit *aller* Künste auf die Jeweiligkeit des "An-eignens" nur zugespitzt.

Anders steht es dagegen mit dem zweiten der beiden Zeichen musikalischer Vergänglichkeit. Wenn die "Sprache" der Musik eines Zeitalters davon abhängt, daß das "Tonsystem" und der "Rhythmus", dem sie zugehört, fortdauern, diese aber gerade nicht fortdauern, "nicht ewig" sind, dann ist die Grundbedingung der "Aneignung" befristet: "Mozart und Beethoven können einer künftigen Menschheit so unverständlich werden als [es] uns jetzt die griechische, von den Zeitgenossen so hoch gepriesene Musik [ist]".

Von der höchsten Möglichkeit der Künste, die nach den gleichen Erörterungen "zum Studium der Geschichte" darin besteht, *allgültige, allverständliche* Bilder zu sammeln und so eine Sprache für *alle* Nationen zu sein, scheint die Musik somit ausgeschlossen zu sein. Was je und je als Lied und Tanz, als Messe und Madrigal, als Singspiel und Oper, als Ouvertüre und Konzert zum Hören gelangt ist, kann nur so lange zu neuem Hören kommen, wie "Tonsystem und Rhythmus", also: wie die Weise des Hörens fortdauert, von der das Zum-Hören-Gelangen der Musik abhängt.

*Diesem* Schicksal der Vergänglichkeit, für das Burckhardt hier im Hinblick auf die uns vertraute Musik und deren Zukunft Mozart und Beethoven nennt, kann auch die seither erlangte Form der 'Speicherung' in Schallplatte, Tonband (und Film) nicht entgehen. Gerade hier können - in Einzelfällen und im Kleinen - schon Veränderungen zwischen zwei oder drei Generationen Anzeichen für diejenigen großen Veränderungen sein, an die Burckhardt denkt, wenn er die Zukunft unserer Musik mit dem Verschwinden der griechischen Musik vergleicht. Sein Gedanke ist ja nicht die Klage, daß den Griechen die Notenschrift

fehlte, sondern die Überzeugung, daß auch schriftliche Aufzeichnungen nicht das bewahren können, was er hier "Tonsystem und Rhythmus" nennt. - Zwei Äußerungen in Vorlesungen Burckhardts aus dem gleichen Zeitraum können diesen Gedanken verdeutlichen, die eine aus dem Abschnitt 'Poesie und Musik' der 'Griechischen Culturgeschichte', die andere aus dem Abschnitt 'Geschichte des 17. und 18. Jahrhunderts' in den Vorlesungen zur 'Geschichte'.

Den Exkurs '*Die Musik*' innerhalb des umfangreichen Abschnitts über die Poesie in der 'Griechischen Culturgeschichte' (GK III, S.126-150) beginnt Burckhardt damit, daß er die "Anschauungen und Tatbestände der heutigen Musik" aufzählt, von denen "wir abstrahieren müssen, wenn wir eine Vorstellung von der griechischen Musik gewinnen wollen" (S.126). "Eine Vorstellung gewinnen", kann daher - anders als im Fall der Tempel und Skulpturen oder auch im Fall des Epos oder der Lyrik, denen mit der Musik nur ein Faktor ihres "Standes" verloren gegangen ist, - nicht heißen: ein "Verständis" der "Bilder", ein Verständnis des Gespielten selbst zu gewinnen, sondern nur das unwiederbringlich Verstummte in dem Nachhall seines einstigen Auftretens zu umschreiben. Burckhardt nennt vier solcher Anschauungen und Tatbestände, von denen wir "abstrahieren" müssen. Den an *letzter* Stelle genannten Tatbestand: die "für uns kaum vorstellbare Empfänglichkeit" des "griechischen Ohres", können wir an dieser Stelle noch übergehen. Auf ihn, wie auf den *ersten*: "die Leute sangen nicht aus Heften, sondern frei", gehen wir im nächsten Paragraphen ein. In dem an *dritter* Stelle genannten Tatbestand sind zwei Momente verbunden: das Überwiegen der Tradition im Unterschied zur Dominanz der Innovation, die mit unserem Begriff der 'Komposition' (seit der Mitte des 18.Jahrhunderts) verbunden ist, und das gänzliche Fehlen der Polyphonie mit den ihr eignen Möglichkeiten des 'Satzes'.

"Was ... das *Materielle der Komposition* betrifft, so müssen wir abstrahieren von der stetigen Neuerfindung von Melodien (womit es ja auch heute allgemach mager aussieht), und ebenso von all der umständlichen polyphonen Kunst, auch der der thematischen Verarbeitung" (S.126).

Der vorhergehende *zweite Sachverhalt*, der somit den *formalen Unterschied* nennt, kann Burckhardts Parallelisierung von Unverständlichgewordensein (der griechischen Musik) und Unverständlichwerden ("unserer" Musik) in dem Vortragszyklus unmittelbar erläutern:

Wir müssen "auf die Meinung verzichten, daß unser *Tonsystem* selbstverständlich sei. Vielmehr ist alles, was mit der *Distanz der Töne* zusammenhängt, zeitlich wandelbar und verschieden, und wir müssen uns andere Skalen als die unsrigen und eine andere Messung der Tonintervalle vorstellen können. Daher haben wir auch zu abstrahieren von aller heutigen Harmonie, ja vielleicht von der Mehrstimmigkeit überhaupt." (In einem Zusatz zum Gedanken der Verschiedenheit der "Skalen" notiert Burckhardt noch: "Die heutigen Chinesen und Gälén haben eine fünftönige Skala.") (S.126)

In den Aufzeichnungen Burckhardts zu seinen Vorlesungen in der Basler 'Geschichts'-Professur ist der letzte Teil überschrieben: "Das Revolutionszeitalter", der vorausgehende: "Geschichte des 17. und 18.Jahrhunderts" (HF, S.261, S.191). In der "Einleitung" dazu (HF, S.191-214) skizziert Burckhardt am Schluß (HF, S.211-214) die Poesie, die bildenden Künste und, auch hier zuletzt, in zwei kurzen Absätzen, die *Musik*. Im Gedanken an den Anfang dieses Zeitraums ("1598 - 1763", HF, S.191) notiert er zunächst: "Sie schafft ihre zwei neuen großen Formen: Oratorio und Oper", nennt dann die Wandlungen in der "sozialen Bedeutung" der Musik: "nicht mehr ausschließlich kirchlich und höfisch, sondern durch Vereine gepflegt, doch einstweilen nur von Auserwählten" (S.214). In dem zweiten Absatz, dem Schlußsatz dieser ganzen Einleitung, hebt er die Sonderstellung hervor, die der Musik gegen Ende des Zeitraums, also in der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts innerhalb des Ganzen aller Künste zukommt:

"Vom Ende des 17.Jahrhunderts an wächst sie dann in Italien und im Norden (hier besonders Händel und Bach) spontan und sehr mächtig empor und wird im Verlauf des 18. Jahrhunderts überhaupt die höchste Potenz der ganzen damaligen Kunst" (a.a.O.).

Aus den Übersichtsblättern, in denen Burckhardt zur Rekapitulation die Aufzeichnungen zusammenfaßte (für diesen Fall vgl. die Anm. HF, S.191) führt der Herausgeber noch die folgende Ergänzung an:

"Ihre (der Musik) damals erreichten Stilgesetze werden so lange herrschen (wenigstens im Großen) als unser jetziges Tonsystem überhaupt" (a.a.O.).

Die Wandlung um 1600, Händel und Bach um 1700 (nach dieser Stelle des 'Geschichts'-Kollegs), Mozart und Beethoven (nach dem Vortragszyklus): an beiden Stellen, dort im Blick auf die geschichtlichen Wandlungen, hier mit der Frage nach der "Allgültigkeit" des großen Individuums, denkt Burckhardt also an die Grenzen der Geltungsdauer, insofern "das Tonsystem" nicht ewig ist.

## 2 Gesetzlichkeit

Steht die Musik dann darum "*am äußersten Ende der Künste*" (wie Burckhardt zu Beginn dieses Passus über die Größe in der Musik sagt), weil sie am weitesten von deren Mitte entfernt ist: der Auszeichnung, "irdisch-unsterblich, eine Sprache für alle Nationen", "der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben" zu sein (hier S.55f.)? Wenn auch die *Individualität* bei dieser Kunst am deutlichsten hervortritt (das "Dankgefühl" beim Hören großer Musik rascher als anderswo "nach dem Urheber" fragt, s.o. S.212), so scheint der Grundzug der Größe, die Verbindung mit dem *Allgemeinen*, hier besonders zweifelhaft zu sein.

Doch mit dem gleichen Einleitungsdiktum, nach dem die Musik an dem äußersten Ende der Künste steht, spricht Burckhardt der Musik die unter allen Künsten nächste Verwandtschaft mit der *Architektur* zu, mit derjenigen Kunstgattung also, von der er in dem gleichen Zeit- und Sachumkreis erklärt hatte: hier zeige sich "am deutlichsten, was Kunst ist" (hier S.63). Die Einleitungsnotiz verbindet den (aus zwei Absätzen bestehenden) Passus über die Größe in der Musik mit dem vorausgehenden über

die Architektur. Sie lautet:

"Ganz am äußersten Ende der Künste am ehesten in flüchtiger Verwandtschaft mit der Architectur: die Musik" (G. S.389, Z.30f.).

"Flüchtig" ist die Verwandtschaft, weil die Musik im Unterschied zu den anderen Künsten, die "ihre Werke ein für allemal hinstellen können" (hier S.217), in exponierter Weise vergänglich ist. Das Verhältnis der Musik zur Architektur ist "flüchtig" aufgrund der wesenhaften *Flüchtigkeit* dieser Kunst: der Vergänglichkeit von Aufführung und "Tonsystem", im Unterschied zu der Standfestigkeit, die das Gezimmerte und Gefügte der Architektur mit dem Gemeißelten und Gegossenen der Skulptur, dem Gezeichneten und Gemalten des Bildes verbindet. Gleichwohl aber besteht eine Verwandtschaft. Und diese Verwandtschaft verbindet sogar die Architektur mit der Musik in einer ausgezeichneten Weise im Unterschied zu dem "Bild"-Charakter, der die beiden im engeren (wörtlichen) Sinn "bildenden" Künste mit der Poesie verbindet. Wir erinnern dabei an den Zusatz, den Burckhardt in dem Passus über 'die Künste' aus dem Potenzen-Kapitel seiner Erklärung zugefügt hat, die Architektur zeige "am deutlichsten was Kunst ist", weil sie unabhängig vom Nachbilden ist: "Ihre Parallele die Musik (das Nachahmende darin ist gerade das Verfehlteste)" (hier S.70).

Die ganze erste Hälfte des Passus über die Größe der Musik, der in seiner zweiten Hälfte die Flüchtigkeit und damit den *Unterschied* zur Architektur hervorhebt, besteht darin, die *Verwandtschaft*, die auszeichnende Verwandtschaft mit der Architektur hervorzuheben. Man wird diese Auszeichnung freilich nur dann zureichend aufnehmen, wenn man das Rätselwort vom "*Gleichnis*" recht versteht. - Wir geben diese erste Hälfte des Passus über die Musik in den Vorträgen zur "historischen Größe" zunächst im Ganzen wieder.

"Wunderbare und räthselhafte Stellung: wenn Poesie, Sculptur und Malerei sich noch immer als Darstellerinnen des erhöhten Menschenlebens geben mögen, so ist die Musik nur ein Gleichniß derselben. (Um nämlich auf den Grund ihres Wesens zu kommen, muß man sie ohne Verbindung mit Texten,

vollends ohne Verbindung mit dramatischer Darstellung betrachten, als Instrumentalmusik.) Sie ist ein Comet der das Menschenleben in colossal weiter und hoher Bahn umkreist, dann aber auf einmal sich wieder so nahe zu demselben herbeiläßt als kaum eine andere Kunst und dem Menschen sein Innerstes deutet. Jetzt phantastische Mathematik - und jetzt wieder lauter Seele; unendlich fern und doch nahe vertraut" (G.S.389, Z.32-38, S.390, Z.1-4).

Die Lektüre *dieses* Stückes - wenn man auf den Ton der Rede achtet: ein Herz- und Kernstück aller Äußerungen Burckhardts zu den Künsten - unterteilen wir nach seinen eigenen drei Schritten: (1) Burckhardts Unterscheidung von "Darstellung" und "Gleichnis", (2) die Orientierung an der Instrumentalmusik, (3) seine Rede vom Spiel zwischen "Mathematik" und "Seele" als der Verbindung von "unendlich fern und doch nahe vertraut".

### **(1) Der Rhythmus**

"Wenn Poesie, Sculptur und Malerei sich noch immer als Darstellerinnen des erhöhten Menschenlebens geben mögen, so ist die Musik nur ein Gleichniß desselben."

"Nur ein Gleichniß", das klingt wie eine Einschränkung: weniger als ein "Darstellen". In Wahrheit aber meint Burckhardt mit dieser Einschränkung - dem Verzicht des architektonischen Gefüges auf die Wiedergabe der Figur von Mensch und Ding, des instrumentalen Spieles auf die Wiedergabe der Rede des Menschen, der Rede von den Dingen - *ein Mehr*. Es beruht in einer wesenhaften Anderartigkeit des Zugangs, der Erfahrung.

*Sieht* man - wie Burckhardt in seinen Bemerkungen zum Poseidon-Tempel von Paestum im 'Cicerone' (hier Band I, S.213-216) - das Atmen einer dorischen Säule, das Spiel der Verhältnisse zwischen den Säulen, den (mit einer späteren Formulierung) "Kampf zwischen Säulen und Gebälk" (GK, S.43), die "ideale Rechnung zwischen Kräften und Lasten", zwischen Aufragen und Aufliegen, dann sieht man *anders*, als wenn man die Figuren eines Bildes mustert, dem Gesagten einer Rede folgt. Sehend betrachten

wir den Raum, den dieser Bau öffnet, vernehmen wir das "innere Leben", das seinen Stand "bewegt und beseelt". Die "Parallele" dazu ist die "phantastische Mathematik" in dem Gefüge einer Fuge ebenso wie die "Seele" im Gang einer Sonate. Auch hier wird nicht etwas, und sei es das Höchste, dargestellt, sondern Welt und "Leben" werden aufgestellt.

Blickt man von den späteren Äußerungen Burckhardts zur Kunstgeschichte (in der 'Griechischen Culturgeschichte' wie in dem Zyklus zur 'Kunstgeschichte') auf den 'Cicerone' zurück, dann scheidet sich darin Gültigbleibendes von später Korrigiertem. Das damals am Beispiel des Poseidon-Tempels in Paestum zur griechischen Architektur Gesagte wird (zum Teil im gleichen Wortlaut) in dem Passus über 'Die Architektur' der 'Griechischen Culturgeschichte' bekräftigt. Auch jetzt sieht Burckhardt im griechischen Tempel "die letzte Abrechnung zwischen einfachem Tragen und Getragenwerden [,] einer horizontal liegenden und rein vertikal wirkenden (nicht als Wölbung seitwärts drückenden) Last". "Der griechische Tempel ist im höchsten Grade wahr." Das "absichtlich wenige atmet ein vollständiges *Leben*". (GK III, S.42.) Allenfalls eine Steigerung und Deutung des früher schon ähnlich Gesagten stellt eine Bemerkung dar, mit der dieser - dieser für Burckhardt nun, seit etwa 1868, endgültig höchste - Bau-Charakter in seiner Einzigartigkeit benannt wird, bevor er ihn am "Leben" des Säulenumgangs: den Abständen, der "Verbreiterung nach unten und Verjüngung nach oben" und der "Elastizität" der "Anschwellung (entasis)", sowie der Kannelierung, an dem "doppelten Umgang" *des* Gebälkes: als Architrav und als Fries, und der "sanften Neigung des Giebels" veranschaulicht (S.42f.): "Im ganzen Reich der Baukunst hat es so empfindliche Formen nicht wieder gegeben" (S.42). In derselben Weise, wie Burckhardt hier, dem Reich der Baukunst gegenüber, *den Blick* der Griechen ausgezeichnet sieht, sieht er in dem Kapitel über die Musik "*das griechische Ohr*" ausgezeichnet, "für dessen Feinheit wir in der Metrik ein allgemeines Zeugnis haben": "Es muß von einer uns kaum vorstellbaren Empfindlichkeit gewesen sein" (GK III, S. 127; dazu unten S. ). Mit dem Gedanken an die "Empfind-

lichkeit" des Sehvermögens beschließt Burckhardt den Passus über die Architektur:

"Wenn wirklich aus optischen Gründen [um der Erscheinung und nicht um der Statik willen] die Säulen am Peripteros eine leise Neigung einwärts haben, die Ecksäulen etwas verstärkt und ihre Intervalle etwas schmaler sind, der Stufenbau und ebenso die große Horizontale des Gebälkes leise aufwärts geschwellt ist, so wäre hier ein Analogon zu den feinsten Künsten der griechischen Metrik gegeben, und es würde sich fast buchstäblich das Wort des Astrologen im zweiten Teil von Goethes Faust bewähren:

'Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt, Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.'

(S.46.)

*Nur ein Gleichnis des erhöhten Menschenlebens: weil ohne "Darstellung" im Bild im Falle der Architektur (abgesehen von der Dekoration), ohne "Darstellung" im Wort im Falle der Musik (abgesehen von Verbindungen mit Sprache und Handlung). Als ein solches Gleichnis aber zugleich mehr als Darstellung, weil damit aufgestellt wird, was es ohne die Aufstellung, ohne den Bau des Tempels, des Doms, des Palastes nicht gäbe; weil damit aufgeführt wird, was es ohne die Komposition des Konzertes, des Quartettes, ohne das Erklingen der Messe, des Oratoriums, ohne den Gesang des Chors der attischen Tragödie nicht gäbe.*

In dem Drei-Potenzen-Kapitel sagt Burckhardt von *"den Künsten im allgemeinen"* (im Hinblick auf den Unterschied zu anderen Leistungen der "Cultur", wie der Wissenschaften): "Sie haben es nicht mit dem auch ohne sie Vorhandenen zu thun, ... [sie haben] ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre" (G. S.278, Z.31-34; hier S.54). In dem Zyklus zur historischen Größe spricht Burckhardt diese Auszeichnung der Architektur und Musik im besonderen zu:

"Was im Leben so rasch, selten und ungleich an uns vorüberzieht, wird hier [in dem "Mysterium der Schönheit"] in einer Welt von Dichtungen, in Bildern und großen Bilder-kreisen, in Farbe, Stein und Klang gesammelt als eine zweite, höhere Erdenwelt; ja in der Architectur und Musik lernen wir das Schöne überhaupt erst durch die Kunst kennen,

ohne welche wir hier nicht wüßten, daß es vorhanden wäre" (G. S.384, Z.11-14).

Wird mit dieser zweiten Äußerung ein fast wörtlich gleich wiedergegebener Sachverhalt regional eingeschränkt? Oder ist hier nicht vielmehr auf neue Weise mit eben dem Gedanken ernst gemacht, der nach dem Fortgang des Passus aus dem Drei-Potenzen-Kapitel darin besteht, daß das Paradigma der Architektur und ihrer "Parallele", der Musik, am deutlichsten zeigen, was Kunst überhaupt ist?

Das würde dann freilich bedeuten, daß auch die anderen Künste an dem architektonisch-musikalischen Grundzug jener "Gleichnis-haftigkeit" über das ihnen spezifische "darstellende" Vermögen hinaus Anteil haben können. Wenn Burckhardt das musikalische "Gleichnis" des Menschenlebens von dessen "Darstellung" unterscheidet, dann wird diese Rede vom Gleichnis nicht mit den gebräuchlichen Symbol-Begriff verwechselt werden dürfen, der nur eine höhere - über das faktisch Gezeigte hinausweisende - Darstellung meint, 'Bildlichkeit' also in potenziierter Weise. In der früheren Bemerkung über die Künste: "sie haben ein höheres Leben darzustellen, welches ohne sie nicht vorhanden wäre", gebraucht Burckhardt den Ausdruck "darstellen" noch in dem weiten Sinn, der die Unterscheidung zwischen "Darstellung" durch Bild und Text und Aufstellung in Bau und Spiel umgreift. Der Fortgang dieser Bemerkung kann aber die spätere Rede vom "Gleichnis" (im Unterschied zur "Darstellung") erläutern:

Die Künste "beruhen auf geheimnißvollen Schwingungen in welche die Seele versetzt wird. Was sich durch diese Schwingungen entbindet, ist dann nicht mehr individuell und zeitlich, sondern sinnbildlich bedeutungsvoll und unvergänglich" (G. S.278, Z.35, S.279, Z.1-3).

Ein *Gleichnis* des erhöhten Menschenlebens und nicht nur eine Darstellung, das sagt: ein Sinnbild *dessen*, was sich der Nachbildung entzieht und so auch nur dann in einem Bild zum "Gleichnis" werden kann, wenn dieses selbst ein architektonisches Gepräge hat. "Erhöhtes Menschenleben" dort, "höheres Leben" hier: der Komparativ meint so wenig eine Steigerung im Selben (also einen hierarchischen Aufstieg) wie der Superlativ "das Außerordent-

lichste aber sind die Künste". Das Höhere ist in beiden Fällen das Andere, das das, dem gegenüber es anders ist, nicht übersteigt, dem *es* vielmehr so zugehört wie der Tempel der Polis, der Dom der Stadt, die Messe der Zeit (der Jahreszeit, der Lebenszeit), zu der sie erklingt. Was diese Schwingungen entbinden, wird für *dieses* "Leben", *seine* Individualität und Zeitlichkeit "sinnbildlich bedeutungsvoll".

So wird man auch den Schein eines Widerspruchs auflösen können, der darin besteht, daß Burckhardt an der von uns bis jetzt bedachten Stelle (zu Beginn des Passus über die Musik) das "*Darstellen*" des erhöhten Menschenlebens durch "Poesie, Sculptur und Malerei" von dessen "*Gleichniß*" in Architektur und Musik unterscheidet, nachdem er nur zwei Blätter zuvor ("K 12"), in dem Passus über die "großen Maler und Bildhauer" (auf den wir hier zuletzt, unter IV, eingehen werden) auch diesen Kunstgattungen schon "Gleichniß"-Charakter zuspricht. Er unterscheidet da aber einen untersten von einem obersten Bereich:

"Hin und wieder taucht die Kunst tief unter in sachliche Knechtschaft, hebt sich aber glorreich wieder als ein höheres Gleichniß des Lebens" (G. S.388, Z.5f.).

Und diesem obersten Bereich kommt die *Verbindung* des Bildens mit dem Bauen zu. Darauf deutet der Beginn dieses Passus, der von der obersten "Höhe" dieser "Kunst" (derjenigen der "großen Maler und Bildhauer") spricht. Dies sei "ihr heiliger, monumentaler Ursprung" im "Dienst der Religion" (G. S.387, Z.31f., S.388, Z.1).

Die Bemerkung aus dem zweiten Kapitel über die "geheimnisvollen Schwingungen", mit denen die Künste "entbinden", was "sinnbildlich bedeutungsvoll" ist, versieht Burckhardt mit dem Verweis auf einen Passus des dritten Kapitels (über die wechselseitigen Bedingtheiten), der von der Bedingtheit der Künste durch die Religion handelt (G. S.307f.; vgl. hier S.77-83). Ein Absatz darin zeigt, was die Rede von dem "Gleichniß" "des erhöhten Menschenlebens" als der "wunderbaren und räthselhaften Stellung" der Musik mit der Größe aller Künste als der Verbindung von Individuum und Allgemeinem zu tun hat. Wir wiederholen aus dem Ganzen jenes

Passus 'Die Künste in ihrer Bedingtheit durch die Religion' den Anfang (vgl. hier S.72f.), achten jetzt aber auf die Unterscheidung zwischen "*Darstellung*": "Nachbildung", "Ausschmückung" (Dekoration), Erzählung und Tanz einerseits; und "*höchstem Vermögen*": "Styl", andererseits.

"Die Künste, welches auch ihr Ursprung sei, haben jedenfalls ihre wichtigste, entscheidende Jugendzeit im Dienst der Religion zugebracht. - Schon vorher müssen oder können existirt haben: - Nachbildungen des Wirklichen in plastischer wie in flacher Darstellung, mit der Farbe; - Ausschmückung des Gebauten; - vielleicht auch schon ein sehr künstlicher Tanz; - allein nur Religion und Cultus brachten diejenigen feierlichen Schwingungen in der Seele hervor, welche im Stande waren, in dieß Alles das höchste Vermögen hineinzulegen; sie erst brachten in den Künsten das Bewußtsein höherer Gesetze zur Reife und nöthigten den einzelnen Künstler, der sich sonst gehen gelassen hätte, zum *Styl*; d.h. eine einmal erreichte Höhenstufe wird festgehalten, gegenüber dem daneben weiterlebenden Volksgeschmack" (G. S.307, Z.6-23).

Diese Überlegung aus dem Kapitel über die wechselseitigen Bedingtheiten der drei Potenzen widerspricht nicht dem früheren Gedanken aus dem Kapitel über den Unterschied der drei Potenzen, wonach die Künste gegenüber "Staat" und "Religion" autark sind. Sie sagt nur, daß ihr eigenes "höchstes Vermögen" eines höchsten Anspruchs bedarf, um *geweckt* zu werden, - so daß sie dann ihrerseits die gleichen geheimnisvollen Schwingungen selbst entbinden können. Das "*höhere* Leben" ist darum nicht abbildbar, nicht "darstellbar", weil es sich dabei um "*höhere Gesetze*" handelt. Man darf dabei vielleicht an die Rede von den "ungeschriebenen", "höheren Gesetzen" erinnern, mit der sich die Antigone des Sophokles gegen den Vorwurf des Ungehorsams verteidigt und auf die sich Hölderlin in einem Aufsatz zur Verteidigung der Dichtung beruft.1)

Die Größe des "einzelnen Künstlers" bemißt sich danach, wieweit er die Allgemeinheit höherer Gesetze erlangt hat - aufnehmend und hervorbringend. Seine Individualität kann, wie zumeist in der Architektur, der älteren zumal, zurücktreten; sie kann aber auch, wie etwa schon in der archaisch-griechischen Vasenmalerei und zumeist in der Musik seit der Renaissance in diesem Hervorbringen höherer Gesetze unwillkürlich mit zur Wirkung kommen.

Diesen Zwischenbereich von Empfangen und Schaffen umschreibt Burckhardt als einen Zustand "*geheimnisvoller Schwingungen*" - sei es im Gedanken an das, was den Künstler weckt (wie in dem Passus aus dem dritten Kapitel), sei es im Gedanken an das, was seine Werke wecken (wie in dem Passus über die Künste aus dem zweiten Kapitel). Er nennt damit das in der Sache so einleuchtende wie dem Definieren entzogene Zugleich von Bewegung und Stand, Verwandlung und Stille, sich ins Innere Sammeln und sich ins Freie öffnen, das *Plato* als den Zusammenhang von Schönheit und Eros im 'Symposion', von Schönheit und Außersichsein (*μανία*) im 'Phaidros' umschreibt und das er kennzeichnet als die Einheit von *ἐκφανεστάτων* und *ἐρασιμώτατων*, das Hervorscheinendste und das Entrückendste. 1)

Der Superlativ in dieser Rede vom Schönen bei *Plato* wird ähnlich zu verstehen sein wie der Superlativ in Burckhardts Rede von den Künsten als dem "Außerordentlichsten". Dieser Passus in dem Abschnitt 'Die Cultur' innerhalb des Drei-Potenzen-Kapitels folgt auf einen Passus über die verschiedenen Cultur-Gebiete (hier § 18, oben S.33-35). Er besteht in der Kritik an den funktional-kausalen "Reihenfolge"-Diskussionen nach dem Schema einer Teilung von "materieller" und "geistiger" Cultur. Der Passus schließt mit einer Notiz, an die der folgende mit seinem Eingang: "Jedenfalls die Künste das Außerordentlichste", unmittelbar anknüpft (vgl. hier S. 70):

"Für den Rhythmus z.B., als äußeres Gewand der sonst in die Lüfte verfliegenden Poesie, ist vielleicht der Ursprung im Tanz zu suchen, sowohl im heiligen als im profanen" (G. S.278, Z.11-13).

In einem Zusatz korrigiert Burckhardt, wenn auch nur in Frageform, den Eindruck der Beiläufigkeit, den diese Notiz zunächst suggeriert:

"Oder ist der Rhythmus das Urthümliche, gleichsam eine Rettung aus der Zerfahrenheit durch irgendeine Tactbe-wegung?" (Z.38f.).

Diese Einschätzung des *Rhythmus* als eines Urphänomens wird man mit dem wenige Zeilen später (noch auf demselben Blatt dieser Aufzeichnungen, "B, 333") notierten Gedanken von den "geheimnisvollen Schwingungen" verbinden dürfen, auf denen, wie Burckhardt hier sagt, alle Künste beruhen und durch die sie entbinden, was "nicht mehr individuell und zeitlich, sondern sinnbildlich bedeutsam und ewig ist" (oben S. 224).

Wie ist aber dann der später geäußerte Zweifel an der "Unvergänglichkeit" der Musik im Hinblick auf die Zeitgebundenheit von "Thonsystem und Rhythmus" zu lesen? *In welchem Sinn* steht die Musik "am äußersten Ende der Künste", wenn in ihr derjenige Grundzug aller Künste dominiert, der darin besteht, ein *Gleichnis* des erhöhten Menschenlebens aufzurichten, und als dessen Zeugen Burckhardt einerseits *Mozart und Beethoven*, andererseits "die *griechische, von den Zeitgenossen so hoch gepriesene Musik*" nennt?

Die *griechische "Musik"*, auch wenn sie nur noch indirekt, aus literarischen Quellen zu erschließen ist, steht für Burckhardt ohne jeden Zweifel in gleich hohem Rang wie die Tempel und die großen Werke der Skulptur der Griechen. Und sie nimmt selber Teil an dem hohen Rang der griechischen Poesie - der äolischen Lyrik, der attischen Tragödie zumal, aber auch dem "Gesang" der homerischen Epen -, wie dies die 'Griechische Culturgeschichte' zeigt (dazu hier der letzte Paragraph).

*Beethoven* nahm für den jungen Burckhardt einen ähnlich hohen Rang ein wie die Baukunst der Gotik. 1) Und *Mozart* wird in diesem Abschnitt zur Frage der persönlichen Größe in den Künsten dreimal genannt, häufiger als jeder der hier erwähnten Dichter und bildenden Künstler, an der einen der beiden

anderen Stellen zusammen mit *Raffael* (G. S.385, Z.3), an der zweiten zusammen mit *Michelangelo* (Z.21). In einem Vortrag "über die Zeit Friedrichs des Großen" wird Mozart - als Zeichen einer "neuen Heimat", die der "seiner bisherigen Schranken und Stützen beraubte Mensch" nun "außerhalb [von] Staat, Kirche und bürgerlichem Leben" suchen muß, zusammen mit Goethe genannt (bei Kaegi III, S.360). Und in dem Vorlesungszyklus zur 'Kunstgeschichte' vergleicht Burckhardt, am Ende des letzten Zyklus-Teiles (zur Kunst des 17. und 18.Jahrhunderts) und damit auch in der Abschlußstunde seiner Vorlesungen überhaupt im Frühjahr 1893, *Claude Lorrain* mit Mozart (Kaegi VI, S.776).

In welcher Weise Burckhardt an Mozart denkt, wird uns im Folgenden beschäftigen. Hier sei erst einmal nur an Burckhardts *Verbindung* der Vergänglichkeit von "Thonsystem und Rhythmus" mit der Bedeutung der Musik bei den Griechen wie auch bei Mozart und Beethoven die Antwort auf die Frage ausgesprochen, inwiefern die Musik "ganz am äußersten Ende der Künste" und dennoch "in flüchtiger Verwandtschaft mit der Architectur" steht. Mit ihrer Flüchtigkeit kann die Musik nicht in eine Randzone versetzt werden, der gegenüber die Architektur so etwas wie den massiven Kernbereich darstellen würde. Beide Kunstgattungen bezeugen in ihrer Art der *Gleich-nishaftigkeit* den Umkreis der Wölbung, den Bannkreis der Fügung aller Künste. Das "äußerste Ende" ist hier die Weite des Horizontes. Die Vergänglichkeit von "Thonsystem und Rhythmus" ist kein Einwand gegen die Unvergänglichkeit dessen, was je und je vom Rhythmus und im Tonsystem entbunden wird. Auch der Parthenon, auch Chartres sind nicht unvergänglich, und auch sie nicht nur darum, weil das, was aufgerichtet wurde, zerstörbar ist. Auch sie können - verstummen. Auch das Höchste der *Architektur* ist nur "irdisch unsterblich". Doch was heißt da "nur"? Ist das Irdische, das Menschliche, weil vergänglich, etwas Geringeres? Oder ist das "Gleichniß" des erhöhten Menschenlebens nicht selber etwas, das man "primär" nennen darf?

## (2) Instrumentalmusik

Burckhardt erläutert den Zusammenhang, der zwischen der Eingangsbemerkung über den Ort der Musik "am äußersten Ende der Künste" und dem Schlüsselgedanken vom "Gleichniß" besteht, mit dem Bild des "Cometen", der zwischen Ferne und Nähe wechselt. Davor unterstreicht er noch, durch eine in Klammern gesetzte Bemerkung, die von ihm behauptete Verwandtschaft der Musik mit der Architektur, den "*Gleichniß*"-Charakter beider also im Unterschied zur "Darstellung": Das Musikalische der Musik zeige sich am reinsten an der *Instrumentalmusik*.

"Um nämlich auf den Grund ihres Wesens zu kommen, muß man sie ohne Verbindung mit Texten, vollends ohne Verbindung mit dramatischer Darstellung betrachten, als Instrumentalmusik" (G. S.389, Z.34-37).

In analoger Weise ließe sich sagen, um auf den Grund des Wesens der Architektur zu kommen, muß man das Bauwerk ohne Verbindung mit seinem Bildschmuck, ohne Verbindung mit der Dekoration betrachten. Man muß hier das je und je andere Bauegefüge und damit die je und je erforderliche Weise des Sehens beachten; man muß dort das je und je andere Gefüge des Rhythmus, die je und je erforderliche Weise des Hörens beachten; - in beiden Fällen unabhängig von dem, was in jenem Kirchenraum Bild, was in diesem Oratorium Text ist, unabhängig von dem, was jeweils "Darstellung" ist.

Was "Unabhängigkeit" hier meint, was diese Rede bei *Burckhardt* meint, das hat mit dem ästhetischen Begriff der 'Autonomie', mit dem metaphysischen Begriff des 'Absoluten' so wenig zu tun, daß es eher noch sein Gegenteil ist. Es handelt sich hier vielmehr um die Unterscheidung zwischen einer Musik, die, wie das Musikdrama Wagners nach dessen Theorie, ein Dienst am "Bild" ist, an der "Dichtung", oder aber, wie das musikalische Theater Mozarts, gerade kraft ihrer Autarkie in einen eigenen dramatischen *Kontrast* zum "Text" gelangen kann - und so einer Aufführung von 'Cosi fan tutte' oder des 'Don Giovanni' die Doppelbödigkeit verleiht, in der das "Gleichniß" des erhöhten Menschenlebens ebenso sehr mit dem Text wie *trotz des Textes* zum Ereignis wird. 1) Die

Forderung, Musik als Instrumentalmusik zu betrachten, kann bei *Burckhardt* nicht bedeuten, von solchen Werken abzusehen, die wie das Oratorium oder das Lied, die Oper oder der Tanz mit "Darstellungen" verbunden sind.

Die "Musikalien", nach denen Burckhardt während der Abende an seinem "Piano" musizierte, bestanden den Berichten nach zum größten Teil aus Klavierauszügen zu Kompositionen mit "Texten" und zu "dramatischen Darstellungen". An Friedrich von Preen schreibt Burckhardt am 9. Dezember 1878: "Allmählig habe ich eine ganze Bibliothek von Clavierauszügen (Opern, Oratorien, Lieder etc) um mich herum aufgetürmt und bringe damit die einsamen Abende hin, wenn ich von 8 Uhr an nicht mehr arbeiten mag" (Briefe VI, S.292). 1)

Leider ist die umfangreiche Musikalien-Sammlung nicht erhalten und der Bestand auch nicht im einzelnen verzeichnet worden. Aber nach dem summarischen Überblick über den "Katalog", der sich in einem Bericht der 'Basler Nachrichten' aus dem Jahre 1918 findet 2), läßt sich doch die Gruppierung nach Komponisten und Gebieten abschätzen. In dieser Sammlung, die Burckhardt mit italienischen Volksliedern begonnen hatte 3), waren "Mozart mit ca. 40 [Bänden], Cherubini, dessen posthum erschienene Kirchenmusik Burckhardt eifrig studierte, Rossini, Schubert (besonders die Messen) und Haydn mit der Hälfte [also wohl ca. 20 Bänden] und auch Verdi und Weber mit zahlreichen Bänden vertreten". - Der mit Burckhardt in einer engen Schüler- und Kollegenfreundschaft verbunden gewesene Architekt und Architekturhistoriker Heinrich von Geymüller berichtet in seinen Aufzeichnungen über Besuche bei Burckhardt: "Ganz besonders war man von der Empfindung der Künstlerseele Burckhardts durchdrungen, wenn er für einen oder zwei ihm sympatische Freunde am Klavier saß und sang. Er war weder, was man einen Klavierspieler noch einen Sänger nennt, und doch habe ich selten eigenartigere, feinere musikalische Freuden erlebt, als wenn Burckhardt eine der Opern Glucks, die Messen Mozarts und dergleichen alleredelste Kompositionen spielte und dazu sang. Es waren Genüsse, die man auf keinem Theater der Welt findet, und die kein Kaiser und kein König

haben kann." 1) - Der älteste der Burckhardt-Biographen, Hans Trog, teilt die Erinnerung eines Hörers an die abendlichen Besuche mit, zu denen "der verehrte Professor" Studenten "in höhern Semestern" zuweilen in seine Wohnung einlud. Sie bezieht sich "auf die Zeit von 1868/69". Nach dem Abendbrot, bei dem "der gastliche Junggeselle" "den Wirt und den Kellner selbst in freundlichster Weise machte", mußte der Besucher von Arbeitsplänen und Reisen erzählen. "Man wagte es, auf seine freundliche Aufforderung hin, ihm die Skizzenbücher der letzten Reise vorzulegen, ihm die Gedichte vom vergangenen auswärts zugebrachten Semester, auf die man ja damals sehr viel hielt, vorzulesen. Er sah und hörte alles mit einer Geduld an, die ich jetzt noch mehr als damals bewundere, lobte und tadelte die Verse mit dem gleichen Wohlwollen; wenn es ihm dann zu bunt ward, so eilte er ans Klavier und griff frei phantasierend auf ein vorgelesenes Stück zurück, das ihm gefallen hatte, und das er nun, den Text vor sich auf dem Notenbrett, vorweg komponierte und mit seiner angenehmen Tenorstimme durchsang. Dann fiel er in eines seiner lieben Schubertlieder ein, von dem er die bekannteren auswendig sang und begleitete ..." 2) - Eines der den 'Alemannischen Gedichten' Joh. Peter Hebels folgenden "Lieder", die Burckhardt als Fünfunddreißigjähriger in der Sammlung 'E Hämpfeli Lieder' anonym veröffentlicht hat - es ist das achte, 'Uf der Gaß' -, ruft "s' Schuberts Lieder" an. Es schließt: "Sie sind / E Gsang für starki Seele!"

Die Hervorhebung der *Instrumentalmusik* in dem Zyklus über 'Historische Größe' wird also nicht mit einer Bevorzugung verwechselt werden dürfen. Sie kann nur den hermeneutischen Sinn haben, die Nachbarschaft der Musik zur Architektur, den eigenen 'architektonischen' Grundzug *alles* Musizierens ins Bewußtsein zu heben. Es heißt ja auch im Falle der Baukunst nicht, das *Zusammenspiel* von Bau und Bild zu mißachten, wenn man an den Anfang des *Verstehens* das "Architektonische" stellt, das unabhängig von dem ist, was auch ohne es vorhanden wäre. In der 'Baukunst der Renaissance in Italien' macht (wie wir früher gesehen haben, Band I, § 15 und 16) der inneren und äußeren Gliederung nach die "Dekoration" die Hälfte

des Buches neben der "Architektur" aus. Es ist nur zweierlei, wo man beginnt, wo man "am deutlichsten" erkennt, "was Kunst überhaupt ist", an *Bildern* des erhöhten Menschenlebens, wo dann immer die Gefahr ist, die Figuren für das Bild zu nehmen, oder am *Gleichnis* desselben, - an der *Darstellung* oder an der *Aufrichtung*. Im einen Fall wird man auch das Architektonische, wird man auch das Instrumentale 'bildlich' deuten, vielleicht auch - wie in klassizistischen und historistischen Bauten oder in romantischer Musik - 'bildlich' hervorbringen. Im andern Fall wird man auch am Tafelbild und am Standbild, am Lied und am Spiel das tektonisch-rhythmische Gesetz beachten.

Wie nach Burckhardts Unterscheidung zwischen "organischen Stilen" und "Raumstilen" die Architektur selbst in je anderer Weise der Ergänzung durch das Bild bedarf, der Dekoration in je anderer Weise eine eigene Architektonik zugehört (vgl. hier Band I, § 16), so kann auch eine gesonderte Beachtung des Instrumentalen in der Musik das Verständnis der eigenen "rhythmischen" Strukturen einer Messe, eines Liedes, einer Oper, wie auch des Wandels im Verhältnis zwischen musikalischen Faktoren einerseits, "Text" und "Handlung" andererseits fördern. 1)

Aus Burckhardts Äußerungen zur Musik, aus der Kenntnis seiner Neigungen im Konzertbesuch und, hier kann man schon von Leidenschaft sprechen, im Opernbesuch - in den frühen Jahren in Berlin, später vor allem in Italien - läßt sich vordergründig eine Vorliebe für die "Melodie" konstatieren, eine gewisse Distanz zum "Kontrapunkt" und damit auch zu den Anfängen einer Beschäftigung mit Bach in der Musikpflege seiner Zeit. 2) Den vierzig Bänden mit Klavierauszügen nach Mozart steht nur eine Komposition Bachs in Burckhardts "Musikalien" gegenüber. Das freilich ist die herrliche Kantate 'Actus tragicus' aus Bachs früher (Weimarer) Zeit. 3)

Burckhardts Vorliebe für die "Melodie" kann man mit seiner Vorliebe für die "Linie" in der Malerei vergleichen. 4) Doch das Entscheidende würde verfehlt, wenn man bei dem einfachen

Gegensatz von (barocker oder zeitgenössischer) Kontrapunktik und (romantischer) Melodik stehen bliebe. Man darf den untergründigen Kontrast nicht übersehen, der sich schon zahlenmäßig in der Bevorzugung Mozarts und Haydns, Schuberts und Beethovens vor Komponisten der späteren Zeit in Burckhardts eigenem Musizieren ausspricht.

Wie unzureichend die Antithetik von "Melodie" und "Kontrapunkt" in Burckhardts Fall ist, zeigt die Analogie zur Malerei. Bei dem Weg, den Burckhardts *Rubens-Studien* nehmen (hier Band I, § 8), ist die wesentliche Einsicht die, daß Rubens erst von dem Zeitpunkt an (seit 1877) für Burckhardt in den Rang der höchsten Größe tritt, wo ihm das architektonische Baugesetz der "Äquivalente" in seinem antipodisch-dialogischen Bezug zu dem dramatisch-momentanen Gehalt dieser Bilder aufgeht. In dem Basler Vortrag 'Erzählende Malerei' von 1884 und den 'Erinnerungen aus Rubens' erläutert Burckhardt an Werken aus Ruben! mittlerer und späterer Zeit, nach Aufzeichnungen zu Galeriebesuchen zwischen 1877 und 1884 den *Kontrastbezug* zwischen der Dramatik der "Phantasie" und dem "Gleichgewicht" (der "Symmetrie") der "Komposition" (dazu in Band I, besonders S.129-131). Burckhardt ist zur Einsicht in die "primäre Größe" des Rubens gelangt, als ihm die Nähe dieser Kunst zu den Vorbildern Tizian, Veronese, Raffael und Caravaggio aufging (Band I, S.126f.): das Spannungsverhältnis zwischen gestalteter Bewegung und kompositorischer Ruhe. Ein Schlüsselbeispiel dafür ist die "mathematische Form" der Brücke in der Münchner 'Amazonenschlacht' als des ruhenden Pols in der dynamischen Bewegtheit der Bildfläche wie des Einheit stiftenden Bandes gegenüber den zentrifugalen Bewegungsrichtungen des Bildraums (Band I, S.129). In dem Vortrag 'Erzählende Malerei' beschließt Burckhardt eine Beschreibung des damals in Wien befindlichen Bildes 'Decius Untergang im Reiterkampf', das er im selben Jahr neu studiert hatte: "Ich glaubte dies herrliche Bild längst zu kennen, wurde aber neulich zu meinem größten Erstaunen inne, daß diese ganze Gruppe optisch ein regelmäßiges, etwas niedriges Sechseck bildet, während ich früher nur das unsägliche Feuer des Vorganges und die Herrlichkeit des Kolo-

rites bewundert hatte" (s. Band I, S.144). Und in den 'Erinnerungen aus Rubens' schließt Burckhardt an eine ausführliche Beschreibung der 'Auferstehung des Lazarus' in Berlin die grundsätzliche Bemerkung an: "In momentan [in ihrer Augenblickshaftigkeit] sehr mächtigen Kompositionen des Rubens genießt der Beschauer, zunächst unbewußt, neben der stärksten dramatischen Bewegung, eine geheimnisvolle *optische Beruhigung*, bis er inne wird, daß die einzelnen Elemente jener nach Kräften verhehlten *Symmetrie*, ja einer mathematischen Figur untertan sind" (s. Band I, S.141).

Von einer "Prävalenz des Linearen" kann man allenfalls beim Klassizismus, von einer "Prävalenz der Melodie" allenfalls seit der Vorklassik und der Romantik sprechen.<sup>1)</sup> Zur *Größe* einer musikalischen Komposition wird für Burckhardt ein 'kontrapunktischer' Gebrauch der Melodie nicht weniger gehört haben als ein 'kontrapostischer' Gebrauch der Linie zur Größe eines Werks der Malerei.<sup>2)</sup> Die "Verwandtschaft" der Musik mit der Architektur: das ist die Verwandtschaft zwischen "rhythmisch Urthümlichem" und proportional Gesetzlichem. In diesem Gedanken an den altgriechischen Sinn des Wortes 'Harmonie' als der Äquivalenz, als der Spannungs- oder Schwingungseinheit von Entgegengesetztem wird man *Wölfflin* zustimmen können, wenn er in seinem letzten Vortrag über Burckhardt ('Jacob Burckhardt und die Kunstgeschichte') von 1936 sagt: "Harmonie bedeutete ihm einen Zustand gesteigerter Existenz, wo die vorhandenen Kräfte in freiem Spiel zusammenwirken und auch den Beschauer lebendig machen. Je selbständiger die Teile und je entgegengesetzter unter sich, um so stärker ist der Eindruck. Das ist das Geheimnis der großen Kompositionen Bramantes oder Raffaels. - Aber man kann weitergehen. Die klassische italienische Harmonie mündet überall im Streng-Gesetzlichen und ist so für Burckhardt das große Ordnungsprinzip geworden, das letztlich als ethische Macht verstanden werden muß. Ohne diese Macht würde ihm Raffael nicht so hoch gestanden haben." (Gedanken zur Kunstgeschichte', S.145: vgl. hier Bd.II, S.134f).<sup>3)</sup>

**(3) "Ein Comet"**

Die "flüchtige Verwandtschaft" der Musik mit der Arcni-tektur, das ist die Polarität von "Melodie" und "Gesetz", die Einheit von Flüchtigkeit und Standfestigkeit. Die Wahl der Namen *Mozarts* und *Beethovens* bei dem Gedanken an "unser Thon-system und Rhythmus" in dem zweiten Absatz des Passus bekräftigt das. Im dritten Teil des vorausgehenden Absatzes, an dessen Beginn die "wunderbare und räthselhafte Stellung" der Musik ein "Gleichniß" des "erhöhten Menschenlebens" genannt wird, umschreibt Burckhardt jene Polarität als ein Zusammenspiel von *Nähe und Ferne*:

Die Musik "ist ein Comet der das Menschenleben in colossal weiter und hoher Bahn umkreist, dann aber auf einmal sich wieder so nahe zu demselben herbeiläßt als kaum eine andere Kunst und dem Menschen sein Innerstes deutet. Jetzt phantastische Mathematik - und jetzt wieder lauter Seele; unendlich fern und doch nahe vertraut"(G. S.389, Z.37f., S.390, Z.1-4).

Dreimal dieselbe Auszeichnung: Kolossal weite und hohe Bahn, aber auf einmal Deutung des Innersten; jetzt phantastische Mathematik und jetzt wieder lauter Seele; unendlich fern und doch nahe vertraut. Dieser mehrfach betonte *Kontrast*: "dann aber auf einmal ...", "jetzt ... und jetzt wieder ...", "... und doch ...", sagt, daß *Burckhardt* von einem Musikverständnis weit entfernt ist, das im Genuß der Seelenhaftigkeit, der Innerlichkeit, im Genuß des Vertrauten also, aufgeht. Die "Stellung der Musik" ist eben darum - wie Burckhardt gleich zu Beginn, mit dem Nachdruck der Wiederholung, sagt - "wunderbar und räthselhaft", weil das, was hier in den großen Fällen entbunden wird, aus weitester und höchster Kreisbahn dem Menschen plötzlich nahe kommt, das am schwersten Zugängliche, Ferne unversehens nahebringt, und umgekehrt das uns in der Last der Freude wie im Schmerz nahe Bedrängende in eine freiere Sphäre hinaufhebt. Eine solche Verbindung der Sphären muß gar nicht Überwindung, Auflehnung oder Trotz sein (wie man das vielleicht manchmal aus Beethoven heraushören kann). Sie braucht in nichts anderem zu bestehen als darin, das Schwere, wie bei Mozart, in den Bau der Sprache aufzunehmen. In diesem Sprachewerdenlassen des Menschenlebens

- sei es mit, sei es ohne "Text" oder Bühne - ist die Musik, die einstmal in einer Gruppe der 'artes liberales' mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie verbunden war, mehr als "Darstellen", mehr als Ausdruck, weil sie eine von *allem* Vorgegebenen freie und insofern "phantastische" *Mathematik* zur Grundlage hat.

Burckhardt wird mit der mittleren jener drei Polaritätsformeln das Gewicht nicht darauf haben legen wollen, daß es in dem einen Fall Kompositionen gibt, die *nichts* anderes sind als "phantastische Mathematik", *nichts* anderes als "Kontrapunkt" (so wie man manche Kompositionen der Barockzeit 'lesen' kann), im anderen Fall solche, die nur "lauter Seele" sind (wie die Musik im Selbstverständnis der Vorklassik und der Romantik). Die "weite und hohe Bahn" phantastischer Mathematik, die zuweilen, im Ganzen einer Komposition oder in Teilen, das Hervortretende ist, kann, als das Raumbildende, auch in den Dienst des 'Affektes' treten und so als "*verhehlte Symmetrie*" am Werk sein. (Vgl. dazu nochmals die Rubens-Parallele, Band I, S.140-143.). Die *Verbindung* im Kontrast, die Burckhardt mit der *dritten Formel* anspricht, wird auch hier schon angebracht sein: "phantastische Mathematik" *und doch* "lauter Seele".

Die Art, wie Burckhardt von *Mozart* spricht, kann seine *Bemerkungen* über die wunderbare und räthselhafte Stellung der Musik, über die Größe also *dieser* Kunst erläutern.

Am 28. Januar 1895 gibt der Sechundsiebzigjährige dem Großneffen Felix Staehelin, der damals in Berlin studierte, den Rat, die Oper zu besuchen:

"Diese schönen Dinge haben sich mit der jetzigen Bildung so verflochten, daß man darin Bescheid wissen muß. Den *Don Juan* hörte ich vor mehr als einem halben Jahrhundert in Berlin so oft, daß ich jeden Einsatz kannte und ebenso war es mit der *Iphigenie auf Tauris*. Und bei Gluck und Mozart findet man ja immer Platz und braucht nicht das Billet voraus zu nehmen" (bei Kaegi VI, S.871).

Während der beiden Winter 1844/45 und 1846/47, im Alter

also von sechsundzwanzig und achtundzwanzig Jahren hielt Burckhardt erstmals eine Reihe von öffentlichen Vorträgen in Basel. Sie behandelten "die Geschichte der Malerei" (Kaegi II, S.469-527), in der ersten Vortragsreihe hauptsächlich die "nordische" und die italienische Renaissance, in der zweiten die "neuere Malerei" von der holländischen Genremalerei bis zur Gegenwart. (Bei dem Überblick über die zeitgenössische Malerei bleibt Burckhardt die Größe von Delacroix ähnlich verschlossen wie vorher diejenige Rembrandts; Kaegi II, S.522f.) Der vorletzte Abschnitt jener zweiten Reihe behandelte "die Epoche Winckelmanns und Davids". Ihm waren drei Vorträge gewidmet, die Burckhardt in der viertletzten Stunde begann. Die mittlere dieser drei Stunden verwendete Burckhardt zu einem Exkurs über den Rangunterschied der Musik zur Malerei in diesem Zeitraum. Werner Kaegi berichtet und zitiert nach den Manuskripten:

"Es sei nicht zu leugnen: 'diese deutschen Klassizisten entsprachen nicht der sonstigen Hoheit des deutschen Geistes in jener Zeit; sie entsprachen nicht der Blüte-periode Goethes, Wielands, Schillers - auch nicht der damaligen Höhe der deutschen Musik. Es braucht eben nicht alles zur selben Zeit zu blühen.' ... Fast eine volle Stunde lang sprach er von der Musik und analysierte Mozarts 'Don Juan' bis in die einzelnen Arien. Dies aber tat er in zusammenhängender musikgeschichtlicher Darlegung und mit polemischen Akzenten: Der 'Laienstandpunkt' vertrete die Meinung, daß Bach und Händel 'noch mehr in der Form befangen gewesen seien; doch bei Händel finde sich schon ein 'machtvoll, hinreißender Ausdruck dramatischer Charaktere'. Noch ungleich dramatischer, schon alle Tiefen der Situation ergründend, sei Gluck, 'der Stifter der modernen Oper'. - [Auf Gluck, den der junge Burckhardt in Parallele zu Aischylos sieht, folge, wie Kaegi im Fortgang referiert] ein sophokleisches Zeitalter der vollendeten Schönheit mit Haydn und Mozart. 'Haydn: Lieblichkeit, ewige Jugend, ewige Originalität ... Mozart bezeichnet einen Höhepunkt deutschen Geistes so gut als Goethe.' Hierzu schiebt Burckhardt nachträglich ein: 'und Rafael', was zeigt, wie beiläufig er das 'deutschen Geistes' empfand, da er es beim Einschub ganz übersah und nur an die klassi-

sche Qualität dachte. Endlich werden 'Figaro' und besonders 'Don Juan' im einzelnen besprochen: 'das höchste irgend Erreichbare'. Offenbar war es ein Klavierauszug, mit dem Burckhardt diese Opern studiert und seinen Vortrag vorbereitet hat, von Szene zu Szene, von Arie zu Arie: 'Geisterzug, feurigster Lebensgenuß und Schicksal. - Leporello charakterisiert sich gleich anfangs - dann Don Juan und Donna Anna, als zwei große dämonische Charaktere, die ein düsteres Schicksal in Liebe und Haß aneinander gekettet ... Steigerung der Szene bis zum Hinsinken des Komturs; in einem wunderbaren Terzett ebbt die Leidenschaften wieder ... die sonnenhelle Arie: mit Blondinen phantasieren ... Dazwischen hinein ein kleines bukolisches Meisterwerk: Zerline und Masetto.' So geht die Skizze weiter bis zum 'berühmten Finale, das mit hastigem Lebens-genuß beginnt und dann mit den furchbarsten Geisterklängen schließt.' " (Kaegi II, S.517f.)

"Don Juan, das höchste irgend Erreichbare": bei diesem Ausdruck der höchsten Wertschätzung könnte man noch an die 'romantischen' Vorlieben des jungen Burckhardt denken. Zwanzig Jahre später äußert sich Burckhardt ausführlicher über Mozart, und zwar wiederum in einem Exkurs über die Musik im 18. Jahrhundert, diesmal aber nicht im Rahmen einer Betrachtung der bildenden Künste des Zeitalters, sondern in einer Erörterung dieses "Revolutionszeitalters" selbst. Und da ist es nun gerade dieser geschichtliche, dieser politisch-geschichtliche Anlaß, der die Bemerkungen über Mozart unmittelbar mit Burckhardts Rede von der Musik als dem "Gleichniß" des "erhöhten Menschenlebens" in Verbindung treten läßt. Der Exkurs findet sich in einem Abschnitt über "die Literatur" des 18. Jahrhunderts innerhalb der wiederholt gehaltenen Vorlesung zur "Geschichte des Revolutionszeitalters". Diese Vorlesung ist nach Nachschriften von Hörern, die aus dem Winter 1867/68 stammen, rekonstruiert worden.<sup>1)</sup> Der Abschnitt behandelt ausführlich die Vorbereitung und die Begleitung der Revolution durch die französische Literatur der Zeit. Zwei kürzere Stücke über Holland und Deutschland sind vorangestellt. Eine Vorbemerkung zum Ganzen beschließt Burckhardt

mit der Feststellung:

"Der Charakter des Jahrhunderts war die rücksichtsloseste Kritik, die ungescheut auftrat, das Zweifeln an allem und jedem."

Der Passus über die Literatur in Deutschland ist in drei Absätze untergliedert. Der letzte schließt, nach einer Aufzählung von Werken Glucks, Goethes und Mozarts aus dem Jahrzehnt zwischen 1780 und 1790, mit der Bemerkung:

"Die Bildung der Deutschen entspricht einer edleren bürgerlichen Gesittung; es ist ein Botengeschäft, in dem sich die Gemüter der Nation zusammenfassen können. Alle diese Werke kündeten noch keinen Umsturz der Reichsverfassung an, wohl aber ein mächtiges Zustimmung der Gemüter von Kurland bis Zürich, getragen von seltener Begeisterung und Freimut."

Ausdrücklich und gesondert handelt von der "Literatur" in Deutschland nur der erste Absatz, in dem Burckhardt das "plötzliche Wiedererkennen zwischen dem deutschen und dem ihm urverwandten griechischen Genius" bei "Lessing und Winckelmann" und "das Erwachen einer reifen deutschen Poesie" bei Klopstock, Goethe und Schiller hervorhebt, um darauf, in einem zweiten Schritt, an die "Blüte der deutschen Musik" zu erinnern. In diesem mittleren Stück wird allein Gluck näher gewürdigt. Umso stärker prägt sich aber dann der Gang des letzten Stückes ein, der das zuvor von Dichtung und Musik Gesagte an den großen Werken eines Jahrzehnts demonstriert und dies zuletzt an Mozart. Wir geben hier das Ganze dieser Bemerkungen Burckhardts zur Musik, die in diesem Passus über die "Literatur" in Deutschland mehr als die Hälfte ausmachen, das Ganze des zweiten und die größere Hälfte des dritten Stückes, im Zusammenhang wieder:

"Endlich die Blüte der deutschen Musik, die mit wenigen Schritten den höchsten Thron der Musik bestieg und bis heute das Zepter hält: Bach, Händel, Gluck, der liebliche Haydn, Mozarts goldener Reichtum und die klare Evidenz seiner Melodien bezaubern die Seele. Gluck, den man viel zu wenig kennt, hat die dramatische Wahrheit in der Musik aufgeweckt. Er huldigte bis ins achtundvierzigste Jahr der italienischen Musik. Jetzt spricht die Oper anders, als sie bis jetzt gesprochen hat; sie hilft die Leiden-

schaft in großartigem Schwung aussprechen. Gluck stehen alle Töne der Menschenbrust zu Gebote, Jammer und Seufzen, wie sie keiner mehr herrlicher hervorgebracht hat; die Kenntnis des überirdischen, der Schauer der Gottheit, die Lieblichkeit der Arie und die Fruchtbarkeit des Erinnyenchores - wahrhaft *superis deorum gratus et imis*.

Wo fände sich ein Jahrzehnt wie das vorletzte des 18. Jahrhunderts, das Wunderwerke hervorgebracht hat wie das letzte hohe Meisterwerk Glucks, die 'Iphigenie', die er für Paris komponierte, dann Goethes 'Iphigenie', der 'Tasso' und seine wichtigste Arbeit, 'Faust', die wesentlichsten früheren Bestandteile des 'Wilhelm Meister', dazu Mozarts 'Hochzeit des Figaro', 'Don Juan', 'Titus', die 'Zauberflöte', die 'Entführung aus dem Serail' und das 'Requiem'."

Im Falle Burckhardts wird man von einer "Kontinuität" in seinem eigenem Lebensweg sprechen dürfen, die der in seinen Studien der Geschichte aufgezeigten gleicht. Aus der Galeriereise nach München und Wien im Sommer 1884 - also nochmals nahezu zwei Jahrzehnte später - die ihn zu den letzten großen Erweiterungen seiner Rubens-Einsichten brachte, berichtet er dem Freund Robert Grüninger von dem sonntäglichen Besuch einer Messe in der Wiener Augustiner-Kirche (am 24. August 1884):

"Heute um 11 bei den Augustinern Mozart's wunderbar prächtige und innige Krönungsmesse; Osanna, Pleni sunt etc rauschten mit unbeschreiblicher Majestät daher, und Benedictus schwebte wie ein Zug von Engeln durch den Himmel, bis wiederum Osana hineinrauschte. Endlich ein so schönes und reines Dona nobis!" (Briefe VIII, S.241; s. auch die Anm. z. Stelle: S.520, und Kaegi IV, S.359.)

Während jenes früheren Museumsaufenthaltes in München, im Sommer 1877, der Burckhardt auf die Schwelle der Erkenntnis des höchsten Ranges von Rubens' Kunst brachte, berichtet er dem gleichen Freund Grüninger vom Besuch einer Sonntags-Messe (am 5. August 1877). Hier überfiel das Wunder der Grös-

se wie der Nähe Mozarts Burckhardt ganz unvermittelt. Die Musik, die zunächst erklang, war von einem unbekanntem Komponisten und für Burckhardt wenig anziehend.

"Nach 9 Uhr war ich in der Michaelskirche; die Messe schien mir ordinär, auch noch das Sanctus und bene-dictus nicht besonders - da begann aber mit agnus Dei - sagen Sie es Hrn. Alioth - plötzlich der Liebe Große, nämlich Mozart, den ich auf einmal erkannte. Sie hatten den Schluß zu einer geringen Messe aus Mozart angeflickt, und nun war es als ob erst die Sonne aufginge" (Briefe VI, S.157).

### 3 Persönliche Größe

Im Gedanken daran, daß im Falle der Musik "das Dankgefühl sofort nach dem Urheber frägt und unwillkürlich dessen Größe proclamirt", läßt sich feststellen: "Die großen Componisten gehören zu den unbestrittensten Größen" (hier S.212f.). Mit dieser allgemeinen Übereinkunft, besser vielleicht: seit dem 18.Jahrhundert allgemein gewordenen Übereinkunft, ist aber noch nichts über die Frage wirklicher Größe gesagt. Die Größe des Werkes muß nicht die Größe seines Urhebers dokumentieren.

Wir wissen, daß Burckhardt die "Aneignung" von Kunst nicht verwechselt sehen wollte mit dem Interesse am Künstler. Eine "systematische" Kunstgeschichte statt der zu seiner Zeit üblichen "Künstlergeschichte", die Wendung zu den "Sachen" im Falle der bildenden Künste (s. hier Band I, S.351-361, 421 - 424), wird mit Burckhardts Gedanken an die Musik nicht eingeschränkt. Wenn das, was hier sofort an den Urheber denken läßt, das Dankgefühl ist, das durch die "Wirkung" des Werkes hervorgerufen wird, dann ist damit zuerst die mit dem "Urheber" verbundene "Persönlichkeit" des *Werkes*, des *Œuvres* gemeint und nicht, zumindest nicht in erster Linie, die Biographie, das 'Leben' des Komponisten. Es ist zweierlei, bei einer Messe von Freude erfüllt zu werden, wenn unversehens eine Komposition Mozarts erklingt, oder aber das Werk eines Komponisten so zu hören, daß es

als der Ausdruck *seines* Inneren (oder seines Schicksals) aufgenommen wird. Der Anstoß, unwillkürlich die Größe des Urhebers zu proklamieren, ist die Größe der Musik, diejenige Erfahrung also, die in nachträglicher Besinnung als ein Gleichnis des erhöhten Menschenlebens umschrieben werden kann. Um vom 'Don Giovanni' fast jeden Einsatz zu kennen, um von der wunderbaren Pracht und Innigkeit der Krönungsmesse angezogen zu werden, braucht man von der Person ihres Urhebers nichts zu wissen. Wohl aber ist es die Individualität des Urhebers, die hier, in dem einen Werk anders als in dem anderen, aber eben doch in der Weise *dieses* Komponisten "dem Menschen sein Inneres deutet".

An das Signum wirklicher Größe, das ohne ein Höchstes an Vollkommenheit der Gestaltung nicht denkbar ist, aber darin nicht aufgeht, so daß die artistische Bewunderung zwar kein Irrtum, aber nicht zureichend ist, denkt Wölfflin, wenn er sein Maß des "Klassischen" "ethisch" nennt. Der Unterschied zwischen der Individualität des Œuvres und der Person des Künstlers läßt sich dann an dem Zusammenhang zwischen Wirkung und Arbeit bedenken. Darauf zielt der Zusatz, den Burckhardt an den *Schluß* des Abschnitts über die Größe in den Künsten stellt und den wir hier mit aufnehmen, weil er, obwohl von "Kunst und Poesie" im Ganzen handelnd, doch dem zur Musik Gesagten am nächsten steht.

"Zum Schluß: wenn sich der gebildete Mensch bei Kunst und Poesie der Vergangenheit zum Mahle setzt, wird er die schöne Illusion, daß Jene *glücklich* gewesen als sie dieß Große schufen nie völlig von sich abwehren können oder wollen. Jene freilich retteten nur mit großen Opfern das Ideale ihrer Zeiten und kämpften im täglichen Leben den Kampf den wir alle kämpfen. Ihre Schöpfungen sehen nur für uns aus wie gerettete und aufgesparte Jugend" (G. S.390, Z.34-39).

Damit ist zuerst einmal das romantische und realistische Interesse an so etwas wie 'Selbstverwirklichung' beim Umgang mit Kunst abgewiesen. Zugleich aber ist der Gedanke an die *Person* des Künstlers in einer neuen, der Sache des Werkes selbst angemessenen Weise anerkannt. Das *Opfer*, das

die Arbeit fordert, das *Zurücktreten* der Person besteht ja in einer eigenen Anforderung an die Person. Davon spricht Burckhardt in dem *Einleitungspassus* dieses Abschnitts über die Künste, der zunächst das, "was die primären Meister als freie *Schöpfung* der Welt geschenkt", von den Meistern einer zweiten und einer "dritten Stufe" unterscheidet (s. oben S.205). Als solche "primären Meister" werden im Fortgang dieses Passus je einmal Michelangelo, Calderon und Rubens, Gluck und Haydn, je zweimal Schiller, Raffael und Mozart genannt. In dem größten Teil dieses Einleitungspassus erörtert Burckhardt die Frage: "wie weit die großen Dichter und Künstler von der persönlichen Größe dispensirt seien?"

Was Burckhardt zu dieser Frage sagt, ist, dem Inhalt wie dem Ton nach, in der Tat mehr eine Erörterung der Fraglichkeit als eine Antwort. Die Entschiedenheit in einer Hinsicht: der "Concentration des Willens" (Z.11f), der Schwere der Arbeit also, ist mit der Unentschiedenheit in anderer Hinsicht verkoppelt, der Frage des "Glücks" zumal, hier in einer Gegenüberstellung des verschiedenartigen "Eindrucks", der, wie Burckhardt glaubt, aus der Musik Glucks und Haydns zu gewinnen ist.

Wir geben zunächst das Ganze dieser einen Überlegung in ihren verschiedenen Akzenten wieder. (Die Nachträge Burckhardts sind hier in den Text eingefügt, aber durch Klammern kenntlich gemacht.)

"Charakteristisch ist ihnen [den "Meistern ersten Ranges"] ... die Reichlichkeit (Himmelweit verschieden von der Viel- und Schnellproduction der Mittelmäßigkeit. - Wer nach einmaligen bedeutenden Leistungen ein Schnellproducent, gar um des Erwerbes willen wird, der ist von Anfang an nie groß gewesen.); öfter so auffallend daß wir sie aus einer Ahnung des frühen Todes hervorgegangen glauben; so bei Raffael und Mozart, auch bei Schiller mit seiner zerstörten Gesundheit.

Die Quellen dieser Reichlichkeit: die große übermenschliche Kraft an sich; ferner bei jedem gewonnenen Fortschritt die

Macht und Lust zu vielseitiger Anwendung. Jeder neuen Stufe Rafaels entspricht zB: eine ganze Gruppe von Madonnen oder heiligen Familien: vgl. Schillers Balladenjahr 1797. (Oder es kam dem großen Meister ein schon feststehender Styl und ein großes Verlangen bei seinem Volke entgegen: Calderon, Rubens.)

Frage: wie weit die großen Dichter und Künstler von der persönlichen Größe dispensirt seien? jedenfalls bedürfen sie jener Concentration des Willens ohne welche überhaupt keine Größe denkbar ist (Ohne *diesen* Grad von 'Character' bleibt das größte 'Talent' ein Lump oder ein Hund. - Hierin müssen sie, wohl oder übel! außerordentliche Menschen sein! und wer dieß nicht ist, kann bei glänzendster Begabung frühe zu Grunde gehen.) und deren magische Nachwirkung uns als zwingende Kraft berührt. Zunächst haben alle großen Meister viel und immerfort gelernt, wozu bei schon erreichter bedeutender Höhe und bei leichter und glänzender Production ein sehr großer Entschluß gehört. Ferner erreichen sie alle ihre spätern Stufen nur in gewaltigem Kampf mit den neuen Aufgaben die sie sich stellen. Michelangelo mußte als weltberühmter Sechziger ein großes neues Reich entdecken und in Besitz nehmen bevor er das Weltgericht schaffen konnte. Vgl. die Willenskraft in den letzten Monaten Mozart's, von dem sich doch noch Leute einbilden, er sei zeitlebens ein Kind geblieben.

Andererseits ist man versucht, den großen Meistern eine vollständigere, glücklichere Existenz und Persönlichkeit zuzutrauen als andern Sterblichen, zumal ein glücklicheres Verhältniß von Geist und Sinnlichkeit. Wobei viel bloße Vermutung (auch übersieht man dabei sehr große specifische Gefahren, die ihrem Lebensgang und ihrer Beschäftigung anhängen. - Das jetzige Ausmalen von Dichter- und Künstlerleben hat eine sehr ungesunde Quelle; besser: man begnüge sich mit dem Eindruck der Werke: Gluck macht den Eindruck der Größe und des ruhigen Stolzes, Haydn den des Glückes und der Herzensgüte); auch haben nicht alle Zeiten hierüber gleichmäßig gedacht; das ganze vorrömische Griechenthum macht von seinen allergrößten bildenden Künstlern auffallend wenig Worte, während es Poeten und Philosophen sehr hoch stellt." (G. S.385, Z.1-42, S.386, Z.1-3.)

Auf der einen Seite die unbezweifelbare persönliche Größe von Arbeit und Gefahr, die als Quelle der "Reichlichkeit" zu postulierende "*übermenschliche Kraft*". Auf der anderen Seite die "Vermutung", in der Ruhe und im Glanz der Werke müsse sich eine "glücklichere Existenz" aussprechen, "zumal ein glücklicheres Verhältniß von Geist und Sinnlichkeit" als bei "andern Sterblichen". Auf jeden Fall aber, von Burckhardt offensichtlich im Blick auf beide Seiten persönlicher Größe eingefügt: *nicht* das - damals wie heute geschätzte - "Ausmalen von Dichter- und Künstlerleben", *sondern* der "Eindruck der Werke".

Als Zeichen der "Concentration des Willens" stellt Burckhardt hier neben die Neigung und die Fähigkeit zum "*Lernen*" den "Kampf um *neue* Aufgaben" nach erreichten Zielen und erlangtem Ruhm.

Von dem Sachverhalt des "Lernens" fällt ein Licht auf die Geringschätzung bildender Künstler im Altertum, die Burckhardt am Schluß des Passus erwähnt. Wir sparen uns diesen Aspekt des Zusammenhangs von Individuum und Allgemeinen darum auf das hierfür geeignetste Gattungsbeispiel, die Frage der persönlichen Größe in der Architektur, auf.

Der Sachverhalt der *Wandlung*, der von Burckhardt nicht nach dem romantischen Konzept der Unerreichbarkeit, dem Pathos also von 'Skizze' und 'Fragment' als allerhöchster Kunst, sondern, fast im Gegenteil, aus dem Anstoß des *Gelungenen* zu neuer Anstrengung verstanden wird, sieht Burckhardt hier exemplarisch bezeugt in den neu betretenen Zonen, dem neu errungenen "Reich", aus dem *Michelangelo* fast drei Jahrzehnte nach der Decke der Sixtinischen Kapelle das 'Jüngste Gericht' schaffen konnte. Bei dieser Bemerkung Burckhardts wird man an seine uneingeschränkte Bewunderung der Kuppel der Peterskirche denken dürfen, deren Entwurf um ein weiteres Jahrzehnt später entstanden ist. Von demjenigen Zug persönlicher Größe, den Burckhardts Zeit wie unsere so gern im Ringen um das Unerreichbare sieht, ist hier keine Rede.

Nicht zufällig also wird gerade Michelangelo von Burckhardt hier als Beispiel einer Wandlung im Erfüllten gewählt worden sein. Ein ähnlich polemisches Motiv verbindet sich offensichtlich mit dem anderen Beispiel, *Mozart*. Nicht das ewige Kind: die "Willenskraft der letzten Monate". Das ist die Größe des Opfers, die Inständigkeit im Austrag der neuen, der neu erlangten und neu gestellten Aufgaben in 'La clemenza di Tito' und dem Klarinettenkonzert, im Requiem und der 'Zauberflöte', wie in dem letzten Klavierkonzert (B-dur, K.V. 595).

Ein Hinweis auf die letzten Monate Mozarts begleitete bereits den Anfang des Passus, den Gedanken an die "Übermenschliche Kraft", die aus der "Reichlichkeit" des großen Œuvres spricht. Das herrliche Wort "Reichlichkeit" drückt schöner noch als das Wort 'Reichtum' die Fülle in der Vielfalt, die Wandlungs-fähigkeit im Nacheinander wie im Nebeneinander aus. "Reich-lichkeit" als Zeichen übermenschlicher Kraft einer Person: das ist der eigentliche Gehalt von Burckhardts letzter großer Arbeit, den 'Erinnerungen aus Rubens'.

Wenn Burckhardt in der Frage des "Glückes" die Vermutung nicht ausschließen will, der Eindruck der Werke könne an eine "vollständigere, glücklichere Existenz" des großen Meisters denken lassen, dann wird man seine Rede: "..., als anderen Sterblichen", nicht als Bildungsfloskel lesen dürfen. Es ist ein Unterschied innerhalb der Sterblichkeit. Was hier höher ist, das ist doch eben die Tiefe des *Menschenlebens*. Im Falle der Künste ist der Unterschied zwischen der Größe und uns, die das sind, was Größe nicht ist, der Raum der Verbindung zwischen unendlich Fernem und nahe Vertrautem.

In einem Brief vom Sylvestertag 1887 an den liebsten der Altersfreunde, Friedrich von Preen, der mit Sorgen um Kriegsgefahren bei der Zeitungslektüre begonnen hat, gibt Burckhardt dem Gang des Gedankens eine Wende, indem er diese Freundschaft selbst anspricht und das mit ihr Vergleichbare im Umgang mit Musik.

"Einstweilen bleibt uns der ruhige Umgang in der Familie und mit einigen Vertrauten, und einiges Glück aus dem Reiche des Schönen, wie bei dem Larghetto aus der G Dur Sonate 1). Wohl war Beethoven im Leben mehr von der verdrossenen Art, aber für gewisse Momente, die er muß genossen haben, beneide ich ihn doch - ich glaube mehr als irgend einen anderen Sterblichen. Wie es Rafael und andern bildenden Künstlern etwa einmal zu Muthe gewesen ist, kann ich nicht wissen; bei Componisten weiß man es" (Briefe IX, S.114f.).  
2)

A 1

## Anmerkungen

zu § 17

1/1 Bei der Unterteilung des (dritten) Abschnitts '*Die Cultur*' (innerhalb des Kapitels 'Von den drei Potenzen'), G. S.276-284, folgen wir der Markierung von Einschnitten durch Leerzeilen bei Ganz, bis auf zwei zusätzliche Einschnitte: Nach der Zeile G.S.278, Z.13 (und Anm.9), beginnt bei uns der *Passus Nr.4*

"Jedenfalls die Künste ..."

(Bei Oeri, WB S.44: "Das Außerordentlichste sind jedenfalls die *Künste* ..."). - Nach der Zeile G. S.281, Z.2 (und Anm.23), beginnt bei uns der *Passus Nr.6*

"Und endlich werden wir die großen geistigen *Tauschplätze* ..."

(Vgl. WB S.47.) - Der letzte *Passus* hat demgemäß in unsrer Zählung die Nr.10 (vgl. WB S.50):

"*Die Cultur des XIX.Jahrhunderts* ..." (G. S. 284, Z.1).

14/1 S. dazu in dem Aufsatz des Verf. 'Kunst-Erkenntnis bei Jacob Burckhardt' (DVjs 58, 1984, S.16-37) S.18-22 (über Burckhardts Nähe zur 'Vergangenheits - These'Hegels).

17/1 Die erste Übersetzung (aus V 2) nach Schlegel-Tieck, die andere (aus V 3) nach der zweisprachigen Reclam-Ausgabe von 1973 (Suerbaum, Borgmeier, Puschmann-Nalenz).

19/1 Bei G. 5.384, Z.5 (MB S.158 Mitte) - ebenso wie S.307, Z. 17 (hier anders als WB, viertletzter Absatz) - haben wir mit freundlicher Zustimmung des Herausgebers das Leseversehen *Cultur* durch *Cultus* korrigiert.

A 2

zu § 18

21/1 Bei *Burckhardt* ist dieser (anti-'linguistische') Akzent des Taubstummbeispiels im Ganzen seiner Formulierung entschiedener als bei *W.v.Humboldt* (der - vermittelt durch *Lasaulx* - *Burckhardt* zu diesem Hinweis angeregt hat) selber. Bei diesem liegt der Akzent mehr auf der Unabhängigkeit des "Geistes" vom "Ohr", während er bei *Burckhardt* mehr auf der Unabhängigkeit des Sprachvermögens von der Zunge (von jedwedem Sprachwerkzeug) liegt.

Die Notiz bei *Lasaulx* (S.51, ed. Thurnher S. 93) "W. Humboldt.: Die Sprache liegt in der Seele und kann sogar bei widerstrebenden Organen und fehlendem äußeren Sinn hervorgebracht werden. Dies sieht man bei dem Unterricht von Taubstummen, der nur dadurch möglich wird, daß der innere Drang der Seele, die Gedanken in Worte zu kleiden, demselben entgegenkommt und vermittels erleichternder Anleitung den Mangel ersetzt und die Hindernisse besiegt." - Der Passus bei *W.v.Humboldt*, 'Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaus', n.37, beginnt: "Daß die Sprache ohne vernommenen Laut möglich bleibt, und insofern ganz innerlich ist, lehrt das Beispiel der Taubstummen" (Werke III, S.193; vgl. hier Anm. zu S.24).

21/2 *Burckhardt* wird an diesen *Ennius*-Ausspruch durch *Lasaulx* erinnert worden sein (dort S.49, ed. Thurnher S.92, - also unmittelbar vor dem Hinweis auf *W.v.Humboldt*).

23/1 S.dazu *Adolf Portmann*: *Biologische Fragmente zu einer Lehre vom Menschen* (3. erweiterte Aufl. 1969), besonders die Kapitel III bis VI (über die Bedeutung des ersten Lebensjahres für die spezifisch "menschliche Daseinsform"); zur "Sprache": S.93-96.

23/2 Dazu *Alfred Nitschke*: "Das verwaiste Kind der Natur". *Ärztliche Beobachtungen zur Welt des jungen Menschen*, 2.Auflage 1968; *Walter F.Otto*: *Das lächelnde Götterkind*, in: Ders., *Das Wort der Antike*, 1962, S.42-52. (Erstmals erschienen in: *Neue Beiträge deutscher Forschung. 'Wilhelm Worringer zum 60.Geburtstag, Königsberg 1943.*)

23/3 Wann wird man den (ungewollten) Naturalismus, Biologismus unseres 'Identitäts'-Pathos erkennen, die Ahumanität einer Pädagogik, die im Namen der 'Emanzipation' das Kind mit dem Bade ausschüttet, nämlich so argumentiert, als ginge es bei einem Menschenkind nicht anders als bei einer Pflanze, einem Tier nur um den Schutz das 'Angeborenen', das sich, wenn man es nur 'sich selbst' überläßt, von aller Fremdbestimmung frei hält, sich 'aus sich selbst' ('autonom') entwickelt? Die Organismen sind autonomer als der Mensch, der gerade darum nicht auf 'Selbstbestimmung' reduzierbar ist, weil er ein Wesen der 'Gesellschaft' ist. Das Wort "Gesellschaft" ist freilich nicht weniger mißverständlich als der Begriff "Autonomie". Es nennt nicht deutlich genug den Wesensunterschied zu den vielerlei Gemeinschaftsformen im Tier- und Pflanzenreich. (An den eindrucksvollen Analogien, die die Verhaltensforschung aufzeigt, sind nicht die Analogien und Genesen falsch, sondern nur die Verabsolutierung dieses Faktors, der Glaube, man habe innerhalb des Schemas 'entweder isolierter "Geist" oder zusammenhängende "Natur"' das Wahre an die Stelle des Falschen gesetzt. Der wahre Fehler ist die Beibehaltung dieses alten Schemas.) *Burckhardt*'s Name "Geselligkeit" nennt, obwohl er uns viel harmloser, viel beliebiger zu sein scheint, den geschichtlichen Grundzug, den "Gesprächs"-Charakter des friedlichen und feindlichen Miteinanders der Menschen präziser als der naturalistische und anthropologische Begriff 'Gesellschaft'.

24/1 Die Zitate nach der Ausgabe: *Wilhelm von Humboldt*, Werke in fünf Bänden, hg.v. Andreas Flitner und Klaus Giel, 1963 (Band III: Schriften zur Sprachphilosophie). Lasaulx zitiert W. v. Humboldt in den Anmerkungen 30, 34 und 46 (S. 50, 51 und 56; ed. Thurnher S. 93, 94 und 97).

25/1 Dazu *Walter F. Otto*: Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens (erstmal 1954); *Martin Heidegger*: Unterwegs zur Sprache (erstmal 1959). S. auch *Günther Auras*: Versuch über das Wortfeld des Hörens, in: Festschrift zur Einweihung des neuen Schulgebäudes, Nordsee-Gymnasium Langeoog, 1968, 3.50-73.

28/1 Dazu *Paul Thieme*: Brâhman, in: Zs.d.deutschen morgenländ. Gesellschaft 102, W.27, 1952, S.91-129; *Rüdiger Schmitt*: Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit, 1967. (S. auch R.Schmitt in der Einführung zu der von ihm hrg. Sammlung 'Indogermanische Dichtersprache', 1968, S.7).

32/1 "Bloßen Schmuck an Baukunst lehnen wir mit Recht ab ... Das dort Ornament kommt freilich vom lateinischen ornare, und das heißt Schmücken. Dennoch empfindet ein gepflegtes Sprachgefühl vielleicht I schon ohne geschichtliches Nachdenken, daß wir ursprünglich mehr damit gemeint hohen müssen als Schmuck, also auch mehr als bloße Dekoration. Ornament sinkt zur Dekoration, wenn es seine sinnbildliche Kraft verliert." (Wilhelm Pinder: Von den Künsten und der Kunst, 1948, S. 89.)

34/1 S. dazu die Beiträge von Meinhard Schuster, Helmut Straube, Eike Haberland sowie die Einleitung von *Adolf E. Jensen* in der Sammlung 'Völkerkunde, zwölf Vorträge zur Einführung in ihre Probleme', hg.v. Burkhard Freudenfeld, 1960.

36/1 *H. Blösch*: Agalma, Bern 1943. Ferner *Hanna Philipp*: Tektonon Daidala. Der bildende Künstler und sein Werk im vorplatonischen Schrifttum, 1968, Exkurs I: S.103-108,

36/2 Artikel 'Agalma' in: Der Kleine Pauly', Lexikon der Antike, 1979, Bd.1, Sp.110f.

37/1 *Hans Urs von Balthasar*: Herrlichkeit, Bd.III, 2, 1967; darin das Kapitel 'Alter Bund - "Herrlichkeit"'.  
"

39/1 Homers Ilias, in der Übertragung Wolfgang Schadewaldts, 1975 (Insel-Verlag), S.319-323. - *Wolfgang Schadewaldt*: Der Schild des Achilleus (1938), in: Ders., Aus Homers Welt und Werk, 2. vermehrte Auflage 1951 (u.ö.).

A 4

zu § 19

62/1 S. dazu unten S. 230 und 232 und die Anm. zu S. 230 (bes. das dort genannte Buch von *M. H. Schmid*. (Text oben)

69/1 Die *Unterscheidung* zwischen Wollen und Vollbringen (Künstler und Werk) - also die *Kritik* am zeitgenössischen "Genie"-Begriff - in den Kunstgedanken *Schellings* hatte der Verf. (wie er an den Reaktionen sieht: vergeblich) vor zwanzig Jahren aufzuzeigen versucht: 'Schelling. Die Kunst in der Philosophie', Bd. II, 1969, S. 43-172, bes. S. 50f. und die Anm. 15. (Text oben)

71/1 Zur *Musiké*. Thrasylulos Georgiades; Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache (1949), 2. Aufl. 1977, bes. der letzte "Vortrag", S. 122-145.  
Zur *Mimesis*. Hermann Koller: Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, 1954. Ders. : Art. 'Mimesis'. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Hg. v. J. Ritter, Bd. V, 1980, Sp. 1396-1399.  
Zu *Plato*. Bernhard Schweitzer: Platon und die bildende Kunst der Griechen, 1953, S. 58-88 ('Zeitgedanken' und 'Entwicklung'). (Text oben)

80/1 Dieser Ausdruck hier nach Burckhardts Begriff des "*heiligen Rechts*": G. S. 294, Z. 18, - S. 296, Z. 25; S. 303, Z. 22, S. 309, Z. 16, dazu: S. 125, Z. 27, - S. 126, 2.26, und S. 190-192. (WB S. 85f, S. 98-100, S. 107, S. 120.) (Text oben)

83/1 In der neunten der Duineser Elegien. S. dazu *Gerhard Glaser*: Das Tun ohne Bild. Zur Technikdeutung Heideggers und Rilkes, 1983 (zu dem Ausdruck: S. 100, S. 146f.). (Text oben)

90/1 Dazu hier Bd. I, bes. die 'Einleitung' zu § 16: S. 421-427. (Text oben)

90/2 GA XIII, S. 3, S. 29-166. (S. in Bd. I, S. 66f. und § 11.) (Text oben)

91/1 'Beckett', Staatliche Schaubühnen Berlins, Generalintendant Hans Lietzau, Heft 25, Spielzeit 1973/74 (Redaktion Hildebrandt, Wendt), die letzte Seite. (Text oben)

102/1 Fabrizio *Mancinelli*: Die Verklärung Christi (nach der Restaurierung 1972-1976), in: Bruno Santi, Raffael, 1977 (Langewiesche), S. 73-79; S. auch v. Verf.: Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, 1975, S. 132f. (Text oben)

A 5

zu § 20

110/1 Nietzsche KGW V 11 273 (Frühjahr - Herbst 1881).

2 S. die Anmerkungen z. St.: G. 3.499f. und Rudolf Marx in der Kröner-Ausgabe der 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen', 1963, 3.351f. (danach die Übersetzung).

3 S. dazu: G. S. 500 und in der Kröner-Ausgabe (s. die vorige Anm.) S.353. (*Droysens* Rezension des Werkes ist - unter dem Titel 'Erhebung der Geschichte zum Rang einer 'Wissenschaft' - abgedruckt in der Ausgabe der 'Historik' durch R.Hübner, S.386-405.)

111/1 Von der "speziellen Befähigung des XIX.Jahrhunderts zur Werthschätzung der Größen aller Zeiten und Richtungen" handelt Burckhardt in dem Einleitungsabschnitt (dem letzten der drei Blätter: "K 3") des Vortragszyklus 'Die historische Größe': G. S.379 (WB S.153f.). Ähnlich in dem Abschnitt der 'Einleitung': 'Die Geschichte im XIX.Jahrhundert', G. S. 246-248 (WB S. 9-12) und in der Einleitung des Vorlesungszyklus 'Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls', GA XIII, S. 23-25. - S. dazu in Bd.I, § 6, und die Aufsätze des Verf.: Kunst-Erkenntnis bei Jacob Burckhardt (DVjs 58, 1984, S.16-37), Jacob Burckhardts Gedanke des ökumenischen Maßstabs (Wege zur Kunst und zum Menschen, Festschrift Heinrich Lützel, 1937, S. 427-443).

112/1 S. Kaegi IV, S.288-295.

115/1 "Die unerhörte Komposition des Süd- und Nordportales [von Chartres] am ehesten so zu erklären, daß man nach Vollendung der relativ so mächtigen drei Westfronten auf einmal aus ganz Frankreich vernahm, wie prächtig jetzt die Portale angelegt würden, und sie nun zu überbieten beschloß" (bei Kaegi IV, S.292). - Die "gewaltigen großen Fenster", die "Glut der Farben" (besonders in Bourges und Chartres) (bei Kaegi VI, S.433). - "Abwesenheit alles Einzelsymbolischen in den Formen ... Dafür der Bau ein gewaltiges Gesamtsymbol" (w.o., S. 420) vgl. S. 367). - "Einzigkeit in der ganzen Kunstgeschichte, daß das Licht eines Baues zugleich Form und Farbe mit sich hat. Das Innere einer reichen gotischen Kirche hat damit einen andern Sinn als jedes andere Innere; man tritt von außen in eine andere, magisch verklärte Welt. Bei Sonnenschein enorme Wirkung" (w.o. S.433). - Über die zeichnerischen Entwürfe der Goldschmiede, wie sie Burckhardt aus der Sammlung des Ammerbachschen Kabinetts in Basel vertraut waren: "Alle Themen werden architektonisiert ... Die baulichen Einzelformen werden dabei geistreich und prachtvoll umgebildet, durchsichtig gemacht und multipliziert ... In dieser scheinbar aus dem Reiche der Phantasie herkommenden Schöpfung aber lebt zugleich eine unerbittliche mathematische Rechnung und diese zu veranschaulichen sind die Zeichnungen ... allein fähig" (w.o., S.431).

116/1 Im Vortrag des Kollegs zum 'Studium der Geschichte' hat Burckhardt sich ganz ähnlich geäußert. Aus der Nachschrift Arnold von Salis' zitiert Ganz (S. 498): "Der sittliche Fortschritt wächst nicht mit der Cultur. Der Mensch wird durch die Cultur gar nicht so viel besser. Die Cultur steigert die Verantwortlichkeit. Sittlichkeit und allgemeine Sicherheit (Polizei) sind nicht identisch. Nicht Pfaffen, noch Höllenfurcht haben die alten gotischen Kathedralen erbaut! sondern das 'sursum corda!'"

A 6

131/1 S. Bd.I, § 14 c (S. 259-266), das Zitat: S. 265. Dazu auch (in § 14 b) S. 248-255: zum Zusammenhang zwischen dem Passus über "die echte Schilderung des Bauernlebens" (bei Lorenzo magnifico) und dem daran anschließenden Abschnitt über "die Geselligkeit und die Feste" in der 'Cultur der Renaissance'.

133/1 Zu der "italienischen Wendung": Kaegi III, S.482-522. (Dazu hier Bd.I, § 14 a, S. 232-238.)

137/1 Dazu hier die Anm. zu S.111.

A 7

zu § 21

139/1 'Die Individuen und das Allgemeine. (Die historische Größe)' (G. S. 377-405). Zitatangaben dazu in diesem Paragraphen nur nach der Ausgabe Ganz. - Vgl. zu dieser Vorbemerkung und zu dem ersten Absatz von Abschnitt a (S. 140) die Angaben zur Handschrift in der Einleitung von *Peter Ganz*, G. S. 50f. (Text oben)

141/1 Der letzte dieser drei Absätze ist in der Handschrift "in eckige Bleistiftklammern" gesetzt (G. S. 450, zu 3.377, Z. 12). - In den 'Weltgeschichtlichen Betrachtungen' (WB, S. 151) wird das Ganze dieser Eingangsbemerkung um das Kontrastgefüge gebracht, indem *die Frage* (die der "Hoffnung" doch nur den schon vorher angesprochenen "Verzicht" auf das "Wissenschaftliche" zuordnet) in eine *Aussage* verkehrt wird: "... nur wird er [der Begriff] ein relativer bleiben; wir können nicht hoffen, zu einem absoluten durchzudringen". (Text oben)

142/1 Wir verweisen dazu nochmals auf die Anm. zu S. 111. (Text oben)

145/1 S. dazu hier die Anm. 80/1. (Text oben)

152/1 Zu *Burckhardt und Droysen*: S. Kaegi II, S. 36-48; VI, S. 114-116 (S. auch die Anmerkungen in Bd. I zu S. 34 und 49). - Droysen war seit 1833 als Privatdozent, seit 1835 als außerordentlicher Professor in Berlin. Burckhardt hörte in seinem ersten Berliner Semester im Winter 1839/40 (neben Kugler und einer Vorlesung Boeckhs über griechische Altertümer) ein Kolleg des damals Einunddreißigjährigen über alte Geschichte. Von dem tiefen Eindruck dieser Vorlesung zeugt Burckhardts - freilich bald wieder aufgegebenener - Beschluß, "Vorderasien" zu seinem zentralen Studienfach zu machen, von dem damaligen Verhältnis zu Droysen selbst ein Briefbericht: "Bei Droysen bin ich, obschon nicht empfohlen, doch sehr gut aufgenommen worden und besuche und berate ihn nun öfters". (Brief vom 15. Juni 1840; Kaegi II, S. 37.) - Droysen wird damals am zweiten Band seiner 'Geschichte des Hellenismus' gearbeitet haben, der 1842 erschien. 'Die Geschichte Alexanders des Großen' war 1836 erschienen. Zum Sommer 1840 erhielt Droysen einen Ruf nach Kiel. 1859 kam er nach Berlin zurück. Hier wurde die Geschichte Preußens zu seinem hauptsächlichlichen Forschungsgebiet. Dieses neue Arbeitsfeld verband er mit der alten Neigung zur "Systematik": Zwischen 1857 und 1882/83 hielt er siebzehnmals das Kolleg, das er kurz "Historik", ausführlicher, im Anklang an das Vorbild August Boeckhs (s. hier die Anm. 1 zu S. 8 in Bd. I) 'Methodologie und Enzyklopädie der historischen Wissenschaften' nannte. (Die untereinander leicht variierenden Titel der Ankündigungen dieses Kollegs: bei Leyh, S. u., Bd. I, S. IX.) Einen kurz gefaßten 'Grundriß der Historik' hatte Droysen 1858 als Privatdruck für die Hörer seiner Vorlesungen verfaßt und erstmals 1868 veröffentlicht. Der Inhalt des Kollegs ist erst durch die Ausgabe nach den Manuskripten von *Rudolf Hübner* 1937 bekannt geworden. (Davon seither textgleiche Neuauflagen.) Von der "historisch-kritischen Ausgabe" von *Peter Leyh* ist bislang nur der I. der drei Bände erschienen (1977).

Burckhardt scheint, wie auch Kaegi annimmt (II, S. 47) der 'Grundriß' nicht bekannt geworden zu sein. Die in der 'Historik' dargelegten Gedanken vom Sinn und vom Verständnis der Geschichte haben aber auch schon die "Hellenismus"-Forschungen Droysens geprägt, wie

dies das Vorwort zum zweiten Band der 'Geschichte des Hellenismus' bezeugt. (In der Ausgabe der 'Historik' von Hübner: S. 369-385, mit der von Rothacker im Anschluß an Droysen gewählten Überschrift 'Theologie der Geschichte'.) In einem Vorwort zu dem 'Grundriß' verweist Droysen 1867 auf diese kleine Schrift von 1842: Sie könne zeigen, "auf welchen Wegen, von welchem Punkte aus ich zu den Ergebnissen gelangt bin", die nun mit dem "Grundriß zur Historik" "vorliegen" (ed. Hübner, S. 319f.; ed. Leyh, Bd. I, S. 415; vgl. dazu bei Hübner S. XVIII f.). (Text oben)

156/1 In diesem Vorwort von 1843 (S. hier den Schluß der vorigen Anm. ) stellt Droysen eine in der "Gegenwart" gefährdete *"wahrhaft historische Ansicht"* einer *"sogenannten historischen Ansicht"* gegenüber. Zu dieser zählt er die - damals noch - "vorherrschende Auffassung der Geschichte des klassischen Altertums". Eine eigentümliche Art von Parteilichkeit - man möchte sagen, ein Patriotismus der Bildung für den Boden, auf dem sie groß gezogen", trübe hier die Wahrheit. Diesen Einwand erläutert Droysen in diesem methodologischen Resümee seiner "Hellenismus"-Arbeit an der Bedeutung *Philipp II. von Makedonien*. (Ed. Hübner, S. 382f.) Um Burckhardts spätere Kritik an diesem Paradigma Droysens von dem zu *Droysens Zeit* den Blick "trübenden" Vorurteil "historischer Ansicht" frei zu halten, wird man die mit diesem Beispiel angesprochene *Übereinstimmung* Burckhardts mit Droysen: die für beide wesentlich gewordene Abkehr von dem 'Bildungs'-Ideal des Klassizismus, nicht übersehen dürfen. Man verkennt sonst den Akzent dieser potenzierten Kritik Burckhardts, die Droysen nicht die Abkehr von Idealen, sondern eher umgekehrt das Verhaftetbleiben an Idealen zum Vorwurf macht. An die Stelle des Rückblicks auf 'klassische' Normen ist bei Droysen die Utopie einer (im damaligen Preußen) aktuellen Tendenz getreten. - Droysens Beispiel in jenem "Hellenismus"-Vorwort von 1843 lautet: "Bis zum Ekel wiederholt wird es, wie der arge Philipp von Makedonien die griechische Freiheit brach, wie mit Demosthenes und Aristoteles eigentlich alles aus ist, alles geschichtliche Leben stockt und stirbt, nichts bleibt als eine öde Nacht. Mag solche Ansicht sich recht attisch, recht hellenisch dünken, geschichtlich ist sie nicht. Wohl hat Philipp das gebrochen, was man die Freiheit in Griechenland nannte; aber wes Inhaltes war diese Freiheit? Man sehe nur redlich hin und man wird erkennen, daß Makedonien Kraft desselben Rechtes die Hegemonie errang, welches nacheinander Sparta. Athen, Theben geltend gemacht hatte. der wird nicht das Athen des Themistokles und Perikles bewundern? Aber warum vergessen, daß es eine Gewaltherrschaft war, die jener gründete, dieser über das halbe Griechenland ausbreitete und hart genug, ja mit dem Bewußtsein übte, daß Athens Macht eine Tyrannis sei. Man verkenne doch nicht die negativen Momente in dem attischen, in dem hellenischen Wesen, sehe, wie diese auszugichen und zu überwinden die weitere Geschichte gearbeitet hat. Wohl ist es ein herrlich Ding um die Freiheit; aber sowenig in unserer Zeit jemand im Ernst den Untergang jener alten feudalen Stände beklagen oder verkennen wird, daß in dem Siege der Souveränität über jene das Prinzip des Staates und damit der Freiheit den entscheidenden Schritt vorwärts getan hat, ebensowenig sollte man die hergebrachten Phrasen gegen jene monarchischen Tendenzen wiederholen, in denen sich doch seit Sokrates' und Dionysios' Zeit die fortschreitende Entwicklung des Griechentums hat darstellen müssen. Wäre man sich nur im entferntesten

A 9

bewußt, worauf es in der Geschichte Griechenlands ankommt, man würde aufhören dieselbe für Athen zu monopolisieren oder gar für Sparta eine Art ausschließlicher Schwärmerei gerechtfertigt zu finden." (Ed. Hübner, S. 383f.) (Text oben)

157/1 Johann Gustav Droysen, Briefwechsel, 2 Bände, hrsg. v. R. Hübner, Bd. I, 1929, S. 65, S. 66. - Vgl. zu dem Zitat *Karl Christ* in dem Droysen-Abschnitt seines Buches 'Von Gibbon zu Rostovtzeff. Leben und Werk führender Althistoriker der Neuzeit', 1972, S. 54-56. (Text oben)

157/2 Das folgende Stück aus einer Vorlesung Burckhardts aus der Zeit um 1870, das in einer Nachschrift *Heinrich Gelzers* bekannt ist, ist hier nach den 'Ausgewählten kleinen Schriften' Gelzers (1907, S. 326-328) zitiert, mit Berücksichtigung einer Korrektur ("Geschichte" statt "Gesellschaft") und der 'Übersetzung' zweier Wendungen (einer schweizerischen und einer griechischen) durch *Werner Kaegi*, der diesen Passus zweimal zitiert: II, S. 44f. und VII, S. 91f.

Die zweite dieser beiden Stellen befindet sich in dem aus dem Nachlaß Kaegis veröffentlichten Kapitel über die 'Griechische Kulturgeschichte'. Kaegi fügt dieser Droysen-Kritik Burckhardts an dieser Stelle die folgende Anmerkung bei: "Hier wird am ehesten der Punkt zu suchen sein, wo der Zorn *Eduard Meyers* sich entzündete. In seinem dritten Band (1901) der *Geschichte des Altertums* spricht er vom raschen Veralten gelehrter Werke über das Altertum: 'Umso seltsamer berührt es, wenn von Zeit zu Zeit immer aufs neue, nicht nur von Dilettanten, sondern auch von Gelehrten, die sich auf andern Gebieten als Historiker ersten Ranges erwiesen haben, der Versuch gemacht wird, unter Ignorieren dieser ganzen Arbeit eines vollen Jahrhunderts ein Bild der griechischen Entwicklung zu entwerfen, so vor zwanzig Jahren von Ranke in seiner *Weltgeschichte* und neuerdings von J. Burckhardt, in der aus seinem Nachlaß herausgegebenen *Griechischen Kulturgeschichte*. Es ist, als wollte jemand ein Werk über Mathematik schreiben, ohne die wichtigsten Leitsätze dieser Wissenschaft zu kennen. Der Forscher wird diese Werke unwillig beiseite werfen.' Eduard Meyer wandelte in seiner Interpretation der griechischen Geschichte bekanntlich in den Bahnen Johann Gustav Droysens. ..." (Kaegi VII, S. 92). Die Erinnerungen des Byzantinisten *Heinrich Gelzer* an Jacob Burckhardt aus seiner Studienzeit (zuerst in der Zeitschrift für Kulturgeschichte VII, 1900; in den 'Kleinen Schriften', 1907, S. 295-366) sind in hohem Maße lesenswert. (Werner Kaegi über H. Gelzer: IV, S. 145-148.)

Die *Statue des Demosthenes* (die in mehreren römischen Marmorkopien nach einem Bronzeoriginal aus der Zeit um 280 v. Chr. überliefert ist) ist ein Inbegriff dessen, was Burckhardt mit "Krisen"-Zeit meint. - Vorzügliche Wiedergaben der Kopie in Kopenhagen (Gesamtansicht und Kopf) finden sich in dem Band der 'Blauen Bücher' von *Vagn Poulsen*: Griechische Bildwerke (Verlag Langewiesche, Königstein im Taunus) 1962, S. 102 und 103. Über das Werk zuletzt: *J.J. Pollitt*, Art in the hellenistic age (Cambridge University Press) 1986, S. 61-63. - *Werner Fuchs* (Die Skulptur der Griechen, 1. Aufl. 1969, S. 127-129): "... In gefaßter Haltung mit vor dem Leib verschränkten Händen, die die zurückgehaltene Erregung bekunden, steht der überzeugte Demokrat und Tyrannenfeind im Schmerz um den Untergang der Freiheit... Die Ohnmacht des Menschen und seine Einsamkeit werden schonungslos enthüllt." (Text oben)

A 10

158/1 "Macht aber ist schon an sich böse": G. S. 328, Z. 24 (WB S. 102); ähnlich: G. S. 260, Z. 10 (WB S. 25); G. S. 302, Z. 30 (WB S. 70); HF S. 250. (S. vom Verf.: J. Burckhardts Gedanke des ökumenischen Maßstabs, hier Anm. zu S. 111, S. 434-436.) (Text oben)

161/1 Den *Mangel* wirklicher Größe "als Feldhauptmann" verdeutlicht Burckhardt im Fortgang am Kontrast der "*wahrhaften Größe*" als der *Entsprechung* zwischen Individuum und "Ganzem" - sei es in einer Person, die (wie *Perikles*) "*das Höchste*" des Allgemeinen (Athens) "in sich vereinigte", oder auch einer solchen, die (wie *Alkibiades*) das Allgemeine (Athen) "im Guten und Bösen" "personificirte", oder, in einer anderen Unterscheidungsrichtung, einer solchen, die, wie *Themistokles*, im *Konflikt* mit Athen "medium Europae et Asiae vel spei vel desperationis pignus" wurde (G. S. 399, Z. 6-13, 26-38). (Text oben)

163/1 Über den Zusammenhang von "Politik und Anmut" bei den Griechen: s. die gleichnamige Schrift von *Christian Meier* (Berlin: Siedler, 1985). (Text oben)

164/1 Von *Karl Martell* hatte Burckhardt bereits in seiner Dissertation (bei Ranke) 1843 gehandelt. Kaegi zitiert den Schlußsatz: "Wir aber verehren Carl, den Sieger über den Islam, als den großen Stifter einer neuen abendländischen Christenheit." Dem stellt er eine Notiz aus den Übersichtsblättern zum Mittelteil der Vorlesungen zur 'Geschichte' aus den achtziger Jahren an die Seite: "Carls Tat: die Grundlegung einer dauernden romanisch-germanischen abendländischen Christenheit. Er hat keine dauernden Reiche gegründet, aber ein zu zerfallen drohendes zusammengehalten, neu belebt und verstärkt" (bei Kaegi VI, S. 238f.). (Text oben)

188/1 S. dazu hier die Anm. zu S. 111. (Text oben)

194/1 S. dazu unter den in der Anm. zu S. 111 genannten Stellen besonders die Einleitung zu dem 'Kunstgeschichte'-Zyklus und in den beiden an d. gl. Stelle genannten Aufsätzen des Verf.: 1984, S. 32-37, und 1987, S. 440-443. (Text oben)

197/1 Das Wort und der Gedanke "*offenbares Geheimnis*" findet sich bei *Goethe* häufig. Hier nur eine kleine Auswahl. (Der Verf. dankt Frau Dr. Caroline Vollmann vom Goethe-Wörterbuch, Tübinger Arbeitsstelle der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, herzlich für eine - viel größere - Zusammenstellung von Zitaten. Die Angaben nach der Weimarer Ausgabe.)

Das "offenbare" ist das wichtigste der drei "Geheimnisse" des '*Mährchens*' (I 18, 235). - 'Maximen und Reflexionen': Aus "*Kunst und Alterthum*", n.3: "Wem die Natur ihr offenbares Geheimniß zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst" (I 48, 179). - Über den ursprünglichen Plan von "vier leichten Thurmspitzen" des *Straßburger Münsters*; auf die Frage, "wer hat Ihnen das gesagt?": "Der Thurm selbst, versetzte ich. Ich habe ihn so lange und aufmerksam betrachtet, daß er sich zuletzt entschloß, mir dieses offenbare Geheimniß zu gestehen" ('Dichtung und Wahrheit. Dritter Theil'; I 28). - *Faust II*, 4. Akt, Hochgebirg, v.10093. (Text oben)

A 11

201/1 Am Anfang eines (nachher hier ausführlicher zitierten) Eröffnungsblattes zu einer Vorlesung über das frühere Mittelalter aus den achtziger Jahren notiert Burckhardt einleitend - in der Absicht, "unseren Sinn" von "Kulturgeschichte" als einen "engeren und weiteren zugleich" von *dem Wort* "Kultur" abzuheben, - über "das Wort selbst":

"Kultur: 1) Anbau der Welt  
2) Geistige Bildung, ihre Grade, Zu- und Abnahme."  
(Bei Kaegi IV, S. 158.) (Text oben)

203/1 Über das Manuskript (aus dem auch das Zitat aus der vorigen Anm. stammt): Kaegi VI, S. 158. Der im folgenden zitierte Text: bei Kaegi VI, S. 160-163. (Text oben)

A 12

zu § 21 c

205/1 Zwei Beispiele dafür.- Ein *spätgeometrischer Grabkrater* (nach 750 v.Chr.) in seinem Verhältnis zu der (berühmten) Bauchhenkelamphora aus hochgeometrischer Zeit (bald nach 770 v.Chr.), beide im Nationalmuseum in Athen; dazu *Bernhard Schweitzer*, Die geometrische Kunst Griechenlands, 1969, Abb. 30/31 und 40, Text. S.39f. und S.46 (vgl. dort auch den Passus: 'Die Auflösung des geometrischen Stils', S.46f.). - Der *Dom zu Mailand* im Verhältnis zu seinen nordalpinen 'Vorbildern' (und im Unterschied zu seinen genuin italienischen Nachbarn, wie z.B. Sa. Croce in Florenz; dazu hier Band I, S. 222-224; zu Sa. Croce: Werner Groß, s.d. Anm. z.S. 222/1, S.132f.).

207/1 Welches Gewicht Burckhardt dieser *Wendung* zumißt, die mit der Generation des Euripides am Ende des 5.Jahrhunderts die attische und damit die griechische Denkweise im Ganzen erfaßt, zeigt die 'Griechische Culturgeschichte'. Dazu hier unter § 22 d.

212/1 An Schriften zur Musik bei Burckhardt sind dem Vf. nur die beiden folgenden Veröffentlichungen bekannt geworden. Ein Aufsatz: 'Die Musik bei Jacob Burckhardt', in den *Basler Nachrichten*, Jg.74, Nr.383, vom 17. August 1918. (Das Kürzel E.R. steht nach Schneider, s.u., S.131, für Edgar Refardt.) Und ein Buch: *Max F. Schneider*, 'Die Musik bei Jacob Burckhardt. Eine zeitgemäße Betrachtung', Basel 1946.

214/1 S. dazu: *Arnold Feil*, Musikmachen und Musikwerk, in: Die Musikforschung, 21, 1968, S.7-17. (Zum arabischen "Maqam" und indischen "Raga": S.10 ff.)

215/1 Vgl. dazu in der Schrift des Vf.: Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte, 1975, S.158-160 (zu Beckett) und S.180-196 (zu Wagner).

226/1 *Sophokles*, Antigone v.454f.; *Hölderlin* übersetzt die Stelle: "... die ungeschriebnen ..., die festen Satzungen im Himmel ..." (bei ihm: v.471f.; Stuttg.Ausg. Band V, S.223). Der

Aufsatz (in früheren Ausgaben unter dem Titel 'Über Religion' veröffentlicht) in der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Band XIV, 1979, unter dem Titel 'Fragment philosophischer Briefe'. (Vgl. v.Vf.: Das 'Reich des Gesangs'. Hölderlins Aufsatz 'Über die Religion', in: Tijdschrift voor Philosophie', 17, 1955, S.409-476.)

227/1 *Plato*, Phaidros 250 d,e. Die Übersetzung nach *M. Heidegger*, in dem Plato-Exkurs der Vorlesung 'Der Wille zur Macht als Kunst' von 1936/37, in: ders., Nietzsche, 1961, Band I, S. 227; in der Heidegger-Gesamtausgabe, II.Abteilung, Band 43, 1985, S.241.

228/1 Dazu: *Schneider*, S.8 und S.87; *Kaegi* I, S.579.

230/1 S. dazu: *Thrasybulos G. Georgiades*: Aus der Musiksprache des Mozarttheaters (1950), Mozart und das Theater (1956), jetzt in: ders. Kleine Schriften, 1977, S.9-32, 55-65. *Stefan Kunze*: Mozarts Opern, 1989. (*L.Finscher* hebt in seiner Rezension im Mozart-Jahrbuch 1984/88, S.251-253, den Gedanken des "Primats des musikalischen Satzes" hervor). Zum Unterschied im Verhältnis zwischen Musik und Text bei Mozart und Wagner: *Stefan Kunze*: Der Kunstbegriff Richard Wagners, 1983, mit einem Kapitel: 'Wiener Klassik und musikalischer Kunstbegriff', S.47-55. *Manfred Hermann Schmid*: Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner, 1981. Ferner: *Hans Heinrich Eggebrecht*: Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts 'Don Giovanni', 1972 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XII). (Das Spezifische der 'Wiener Klassik' scheint mir hier voreilig auf *Hegels* Begriff des "Klassischen" reduziert zu sein, der der romantischen Gleichsetzung von Erscheinung mit Ausdruck verhaftet bleibt, so daß der am *Beispiel* überzeugend dargelegte Ansatz, die Autarkie des Musikalischen zu zeigen, in der umrahmenden *Theorie* verfehlt wird.)

231/1 Briefliche Äußerungen zu Burckhardts Musizieren sind zusammengestellt bei *Schneider* (Anm. 7/1), S.68-71.

231/2 *Basler Nachrichten* (oben, Anm. 7/1), 4. Spalte.

231/3 Am 14. August 1858 schreibt Burckhardt dem Freund Paul Heise, der mit einer Sammlung italienischer Volkslieder beschäftigt war (s. die Anmerkung zu dem folgenden Zitat): "Von italienischen Volksliedern habe ich nichts als jene 30 bis 35 neapolitanischen, die man an den Straßenecken um 1 Gran per Stück kauft, mit der Melodie; ich glaube Du sagtest einmal, Du hättest sie auch. Es sind nur geringsten Theiles eigentliche Volkslieder, aber doch die meisten recht hübsch. Was ich sonst Einzelnes besitze, das sind ohne Ausnahme elende moderne Texte zu Melodien, welche man in Rom auf den Gassen sang zur Violine und 2 Gitarren und Triangel. Jene neapolitanischen stehen zu Diensten" (Briefe IV, S.31; die Anm. S. 283).

232/1 Nach der Einleitung *Carl Neumanns* zu dem von ihm 1912 veröffentlichten 'Briefwechsel zwischen Jacob Burckhardt und Heinrich von Geymüller' hatte der 1909 verstorbene Architekt und Architekturhistoriker *von Geymüller* die Briefe Burckhardts ursprünglich selbst veröffentlichen wollen und für eine Einleitung dazu: "Jacob Burckhardt als Künstlerseele", bereits Erinnerungen an die mehr als dreißigjährige Freundschaft zusammengestellt. Einige dieser Nozizen und weitere briefliche Äußerungen teilt Carl Neumann in seiner Einleitung mit. (Die hier erwähnte Erinnerung: S.41f.) - Aus dem letzten Brief von Geymüllers an Burckhardt vom 8. April 1897 sei hier eine Stelle wiedergegeben, die, zur Vorbereitung eines Ausdrucks seiner Verehrung Burckhardts bei der Nachricht über dessen Erkrankung, die beiden Elemente dieser Freundschaft, die Architektur und die Musik, an zwei Kronzeugen beider Pole verbindet. (Am Beginn der Freundschaft hatten die ersten Forschungen von Geymüllers über die Beteiligung Bramantes am Bau der Peterskirche gestanden.) "Wie ich zu Gounod (der sich für den größten Verehrer und in Mozart Verliebten hielt) bei meiner ersten Begegnung sagte: 'Nein, ich liebe Mozart noch mehr als er', und zwar, weil als Musiker das nur seine Pflicht sei, während der Umstand, daß unter allen Kunstwerken der Alten und Neuen, ich als *Architekt* nur den Bramanteschen St. Peter mit Don Juan punkto Vollkommenheit

und Schönheit auf eine Stufe stellen könne, dies meinerseits ein Zeichen größerer Bewunderung als die seine sei!" (A.a.O., S.144.)

232/2 *Hans Trog*, Jacob Burckhardt. Eine biographische Skizze, 1898, S.154f.

233/1 S. dazu, außer den unter 230/1 genannten Schriften, *Thr. Georgiades: Zur Musiksprache der Wiener Klassiker* (1951), Kleine Schriften, S.33-43. Ders.: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, 1954. *Ders.: Schubert. Musik und Lyrik* (1967), 2. Aufl. 1979. *Wolfgang Osthoff: Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit*. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz*, 1970, S.7-20. *Arnold Feil: Studien zu Schuberts Rhythmus*, 1966 (darin bes.: IV., Voraussetzungen für Schuberts Rhythmik im Satz der Wiener Klassiker, S.111-116). *Ders.: Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise*, 1975. *Stefan Kunze: Die Wiener Klassik und ihre Epoche. Zur Situierung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven*. In: *Deutschlands kulturelle Entfaltung: Die Neubestimmung des Menschen*. Hg. von Gerhard Fabian u.a., 1980 (Studien zum 18. Jahrhundert 2/3), S.69-97. *Rudolf Bockholdt: über das Klassische der Wiener klassischen Musik*. In: *über das Klassische*, hg. v. R. Bockholdt, 1987, S.225-259. - Was *Bockholdt* in dem mittleren seiner drei Beispiele (langsame Sätze aus Streichquartetten) von Mozart sagt, gilt auch von Haydn und Beethoven: "ein Spezifikum der Wiener klassischen Musik" sei darin zu suchen, "daß die uns als Menschen anrührenden Dinge oder Vorgänge *musikalische* Dinge oder Vorgänge sind ... Die Musik Mozarts 'meint' nicht, 'verweist' nicht auf menschlich Relevantes, sondern repräsentiert es selbst" (S. 245). - Wie *Osthoff* zeigt, ist "das Kennzeichen der Wiener klassischen Musik" der "ausdrückliche Charakter des Vorgangs" (im Unterschied zum "bloßen Ablauf"), mit einer Wendung Schillers: eine "Aufhebung der Zeit in der Zeit" (S.8). Dieser "Vorgangscharakter" (S.19) besteht in einem Zusammen-Spiel eigenständiger "Impulse", von Osthoff (im Anschluß an Georgiades) erläutert an der parataktischen "Handhabung von Rhythmus und Metrum" bei Haydn wie bei Beethoven (S.8-

11, S.19). Aus Aufzeichnungen Anton Schindlers nach einem Gespräch mit Beethoven über den Rhythmus vom 8.März 1824 zitiert Osthoff (S.7f.) die Notiz: Der Rhythmus "ist un-  
streitig das Nothwendigste zur Verständigung der Musik".

233/2 Dazu *Schneider* (hier Anm. 7/1), S.S.80-83.

233/3 Die oben (S.21) erwähnte Übersicht in den Basler Nachrichten beginnt: "Der Katalog seiner Musikalienbibliothek [weist] von Bach einzig den *Actus tragicus* auf". Es ist dies die Kantate 106 "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" aus den ersten Jahren des Aufenthalts in Weimar. *Albert Schweitzer* schreibt dazu in seinem Bach-Buch (hier nach der 4. und 5.Auflage 1922, S.513f.): "Das dramatische Leben und die innerliche Harmonie zwischen Text und Musik, die dieses Werk auszeichnen, machten schon den ersten Bachverehrer, unter ihnen Zelter, den Actus tragicus von allen andern Kantaten lieb und wert. Zum ersten Male wieder öffentlich wurde diese Kantate durch den Cäcilienverein zu Frankfurt a.M. unter Schleble, im Mai 1833... Im Druck hatte sie Simrock schon 1830 veröffentlicht. Hat die Matthäuspassion die Bachsche Musik aus der babylonischen Gefangenschaft befreit, so hat der Actus tragicus ihr den Weg zur Rückkehr bereitet und ihr ebene Bahn gemacht. Und auch wenn man alle Kantaten kennengelernt hat, kehrt man wieder gern zu dem Werk zurück, das der Meister schrieb, als er am Ende der zwanziger Jahre stand."

233/4 S. dazu *Schneider* S.90-92; vgl. auch *Max Burckhardt* in einer Anmerkung zu der hier (auf S.242) erwähnten Briefstelle vom August 1877 aus München: "Burckhardt teilt die 'klassizistische' Mozartauffassung, wie sie seit Robert Schumann im 19. Jahrhundert dominiert" (Briefe VI, S.402).

235/1 Die Ausdrücke in *Wölfflins* Vortrag 'Jacob Burckhardt und die Kunst' (Gedanken zur Kunstgeschichte, 3. Aufl. 1941, S. 140) übernimmt Max F. Schneider (S.90f.).

235/2 In der oben genannten Schrift 'Musik und Sprache' veranschaulicht *Georgiades* den "aus selbständigen Gliedern zusammengestellten" "musikalischen Satz der Wiener Klassik" an dem Zauberflöten-Marsch (S.115-121). Dazu bemerkt er: "Ein solcher Bau erinnert an den Kontrapost der klassischen Plastik" (S.118).

235/3 *Schneider* zitiert (S.91) einen Teil dieser Äußerung, sieht darin aber nur einen weiteren Ausdruck für die "Prädominanz der Linie". - Wenn *Alfred Einstein* einen wesentlichen Zug der Größe Mozarts in seiner Fähigkeit des Lernenkönnens und Lernenwollens sieht und seine Art der Erfahrung und Überwindung von "Krisen" (so noch am Beispiel seiner Studien des 'Wohltemperierten Claviers' und der 'Kunst der Fuge' 1782 in Wien) lieber mit *Dürer* (und dessen Verarbeitung der Italienerfahrung) vergleichen möchte als mit Raffael, so müssen wir ihm in diesem Motiv zustimmen, so wenig seine Konsequenz: "Nichts ist oberflächlicher und schiefer als der Vergleich Mozarts mit Raffael" für *Burckhardt* gelten kann. Was *Burckhardt* an Raffael erkennt und woran er bei dem Vergleich mit Mozart denkt, das ist eben jene "zweite Naivität, für die [wie Alfred Einstein sagt] nur ein paar Meister in allen Künsten prädestiniert waren und die eigentlich ein langes Leben voraussetzen ...". (Alfred Einstein, Mozart. Sein Charakter - Sein Werk; nach der Ausgabe im Fischer Taschenbuch Verlag 1978, S.156-162.)

239/1 *Ernst Ziegler*, Jacob Burckhardts Vorlesungen über die Geschichte des Revolutionszeitalters, 1974. (Die folgenden Zitate nach den Seiten 45-47).

248/1 In G-Dur gibt es von Beethoven zwei Klaviersonaten: op.14,2 und op.31,1. Bei Burckhardts Äußerung wird man (mit *Schneider*, S.87, und anders als *Max Burckhardt*, Briefe IX, S.421) eher an den langsamen Satz (Adagio grazioso) der späteren Sonate als an den entsprechenden (Andante) der früheren denken dürfen.

248/2 Dieser Exkurs möchte ein kleines Echo dessen sein, was der Vf. seinen Tübinger Freunden von der Musikwissenschaft, *Arnold Feil* und *Manfred Hermann Schmid*, *Maria Bieler*, *Florian Sauer* und *Bertram Schmidt*, zu danken hat.